

ALENA ČATOVIĆ – FEHIM NAMETAK
(Sarajevo)

TERMINI IZ KLASIČNE TURSKE MUZIKE U *DIVANU* AHMEDA HATEMA BJELOPOLJAKA

Ključne riječi: Hatem, Divan, klasična osmanska muzika, makam.

Ahmed Hatem Bjelopoljak (Akovalızâde) je bošnjački pjesnik 18. stoljeća koji je za sobom ostavio kompletan *Divan* na osmanskome turskom jeziku sa po tridesetak pjesama na arapskom i perzijskom jeziku. Pored *Divana*, Ahmed Hatem napisao je nekoliko komentara, odnosno jednu moralno-didaktičku poemu na arapskom jeziku i njen komentar, komentar rječnika *Tuhfe-i Şâhidî*, komentar risale (poslanice) *Elfâz-ı Küfr* autora Bedrîja Râşîda, te komentar djela Mültekâ, kao i jedno djelo iz matematike pod naslovom Şerhü'l-lem'a.¹

Stvaralaštvo Ahmeda Hatema na perzijskom i arapskom jeziku obrađeno je kroz jednu doktorsku² i jednu magistarsku radnju³ u Bosni i Hercegovini, a opus na osmanskome turskom jeziku bio je predmetom naučne analize u Turskoj, odnosno Mehmet Celal Varişoğlu sačinio je magistarsku radnju⁴ o životu i djelu ovog bošnjačkog autora. Ipak, kada se radi o biografskim podacima Ahmeda Hatema, postoje ozbiljni nedostaci u radu Varişoğlua koji Akovu (Bijelo Polje), mjesto rođenja pjesnika i njegovih predaka, ubicira kao lokalitet u blizini More (Peloponeza) u Grčkoj (Varişoğlu, 4), što nije tačno, a ujedno i dovodi u pita-

¹ Varişoğlu, Mehmet Celal. *Hâtem: Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Divanı'nun Tenkitli Metni ve İncelemesi*. Atatürk Üniveristesi, Erzurum, 1997, str. 7.

² Gačanin, Sabaheta. *Lingvostilistička analiza perzijskog Divana Ahmeda Hatema Bjelopoljaka*. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet u Sarajevu, 2008.

³ Sarajkić, Mirza. *Gazeli Ahmeda Hatema Bjelopoljaka na arapskom jeziku*. Sarajevo: Orijentalni institut u Sarajevu, 2011.

⁴ Varişoğlu, Mehmet Celal. *Hâtem: Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Divanı'nun Tenkitli Metni ve İncelemesi*. Atatürk Üniveristesi, Erzurum, 1997.

nje bošnjački identitet pjesnika za koga se zna da je sin Osmana Šehdija Bjelopoljačka i unuk Mehmed Salim-efendije Kadića.⁵ S druge strane, za Ahmeda Hatema na osnovu njegovih kronograma može se ustanoviti da je već od 1732/33. boravio u Yeni Şehiru (Larissa) u Grčkoj⁶, o čemu ne nalazimo podatke kod Handžića, Šabanovića, Varišoğlua i Gačanin.

U stručnom smislu, pak, rad Varišoğlua predstavlja značajan doprinos jer je prvi put ponudio naučnoj javnosti Hatemov *Divan* u latiničnoj transkripciji. Ovaj dosta obiman i žanrovski raznovrstan *Divan* koji sadrži kaside, njih šesnaest, 44 kronograma, 127 gazela, jedan mustezat, 3 šarkije, 2 muhammesa, 7 kit'i, jedan lugaz, 67 zagonetki (muamma) i 22 samostalna bejta (mufreda) napisan je u semantički i sintaksički obremenjenom, često teško razumljivom stilu koji se po svojim odlikama može svrstati u djela *Indijskog književnog stila*. Ipak, pored *Indijskog književnog stila*, drugi trendovi osmanske poezije 18. stoljeća nisu zaobišli ni Ahmeda Hatema, te se kod njega često mogu naći referiranja na aktuelne događaje iz njegove okoline, ili pak na konkretne lokalitete u Istanbulu i drugim dijelovima Osmanskog carstva. Ovaj trend uvođenja lokalnog kolorita u poeziju, koji turski historičari književnosti nazivaju *mahalîleşme*, kod Hatema je uočljiv i u pogledu forme što se posebno zapaža u upotrebi šarkije, izvorne turske poetske forme kao novog poetskog izraza u divanskoj književnosti. Naime, u *Divanu* nalazimo tri šarkije koje se sastoje od strofa od po četiri stiha koje imaju unutrašnju rimu, a u nekim slučajevima posljednji stih svake strofe ima identičnu rimu (aaaa-bbba-ccca-ddda). Pjesme u ovoj formi, koje je u osmansku književnu tradiciju uveo pjesnik Nedim, pisane su kako bi se na njih komponirala muzika, te im je zbog toga i broj strofa i stihova ograničen. U cilju pisanja muzike na određene šarkije posebno se preferirao oblik aruz metra *Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ûlün* koji je bilo vrlo lahko uglazbiti. I kod Hatema pronalazimo jednu šarkiju nastalu upravo u ovom metru čija se povezanost sa muzikom ne nalazi samo u pogledu forme, odnosno pjesnikovim izborom metra, već ona počiva i u višeznačnosti sadržaja same poeme. Naime, u svakom stihu pjesme pronalazimo nazive po jednog muzičkog *makama*⁷ koji dozvoljavaju

⁵ Šabanović, Hazim. *Književnost Muslimana BiH na orijentalnim jezicima*. Sarajevo: Svjetlost, 1973., str. 467-468.

⁶ 'Mersiye-i Kerîme-i Mollâ-yı Yenişehir' (1145., odnosno 1732/33.), 'Târîh-i Tekye-i Dil-keş Der-Yenişehir' (1149., odnosno 1736/37.) u Varišoğlu, 252-277.

⁷ Makami u klasičnoj osmanskoj muzici odgovaraju modusima u zapadnoj muzici koji određuju opseg kretanja, odnosno visine tonova koji se koriste u određenoj kompoziciji. Osnovno značenje riječi je "mjesto gdje se staje, stanika". Nije moguće da se u učenju Kur'ana, mevluda, ezana, nata, kaside izvodi melodija van utvrđenih

dvostruko čitanje, odnosno u plošnom čitanju mogu se promatrati u svom prvobitnom značenju pojma po kome su dobili ime, dok čitanje upućenijeg recipijenta ide u smjeru prepoznavanja naziva određenih *makama* klasične osmanske muzike.

Termini iz klasične turske muzike koji privlače pažnju svojom polisemantikom odlika su još dvije poeme Ahmeda Hatema Bjelopoljaka, odnosno jedne kaside i gazela koje će zajedno sa navedenom šarkijom biti analizirane u ovom radu na osnovu latinične transkripcije koju je priredio Varišoğlu u svojoj magistarskoj radnji. Povezanost muzike i književnosti kao vrlo zanimljiv aspekt Hatemovog poetskog opusa analizirao je i Varišoğlu⁸ skrenuvši pažnju upravo na spomenute pjesme. Ipak turski autor, bazirajući se prije svega na istraživanju stavova islamske filozofije o muzici i književnosti, zadržao se samo na identificiranju prisustva termina iz muzičkog stručnog registra u poeziji Ahmeda Hatema, bez analize i interpretacije stihova, odnosno njihove semantičke slojevitosti. Upravo ti "semantički zasićeni" dijelovi Hatemovog teksta zahtijevaju posebno tumačenje i istraživanje višestrukih mogućnosti prevođenja na savremeni turski, odnosno, u bosanskohercegovačkom kontekstu bosanski jezik. Zbog svega toga, smatrali smo da bi bilo potrebno istražiti semantiku termina iz klasične turske muzike i njihovu polisemantičnost u Hatemovoj poeziji, te na taj način pokušati rekonstruirati recepciju ovog segmenta poetskog opusa istaknutog bošnjačkog autora iz 18. stoljeća.

Sam termin *makam* u klasičnu osmansku tursku muziku došao je iz arapskog jezika i prvobitno je značio uzdignuto mjesto na kome su stajali učaci Kur'ana u prvim godinama islama. Danas ovaj termin u savremenom turskom jeziku označava "visoko pozicioniranu službu", dok u muzikologiji predstavlja muzičku skalu koja se izvodi prema određenim pravilima početka, razvoja i završetka. U ovom značenju o makamima govori i Azer Mergali Hoca Abdülkadir 1418. godine u svom djelu *Makâsidü'l-elhân* (Ekici, 26). Makam objedinjuje pojmove tona i modusa u zapadnoevropskoj muzici, a u orijentalnoj se definira kao "opseg kretanja" (seyir kalıbı). Skala čini osnovu makama, ali se ona mora izvoditi prema pravilima kako bi nastao određeni makam.

sistema. Makam je arapska riječ koja se koristi i u turskoj muzici, dok se u perzijskoj naziva *destgâh*, a u indijskoj *raga*. U srednjem vijeku se koristio termin *edvâr*, otuda i naziv djela *Kitabu'l-edvâr* Safiyuddina al-Urmevija (umro 693/1294). (*Islam Ansiklopedisi*, vol. 27, str. 410-412.)

⁸ Varišoğlu, Mehmet Celâl. 'Türk-İslâm Sanatlarının Felsefesi Bağlamında Müzik-Şiir Yakınlaşması ve Hâtem Divan'ında Musiki'. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, sayı 14, 2003, str. 187-218.

Kretanje po tonovima određene ljestvice prema strogo definiranom toku omogućuje da se postigne određena emocija koja je također prepoznatljiv element datog makama. Prema uvriježenom mišljenju turskih muzikologa, u određenom makamu definirano je koji će se tonovi koristiti, odnosno koji će se posebno naglašavati i na kojima će se zadržavati, te kojim tonom će se završiti tok kompozicije. Jer, ukoliko bi bilo drugačije, ne bi se proizvela ista emocija, te bi makam izgubio svoje značenje (Zeren, 379). Yılmaz Öztuna ukratko definira makam kao oblik melodije, odnosno modus i tonalitet određene kompozicije (16). Zanimljivo je da su izvođači klasične turske muzike tradicionalno prije početka kompozicije naglašavali u kom makamu je kompozicija, što znači i da su recipijenti poznavali određene makame, odnosno barem njihove nazive i emocije koje interpretiraju.

Vrlo vjerovatno i sam Ahmed Hatem, aludirajući na određene muzičke makame, u svojoj poeziji podrazumijevao je da će njegov recipijent prepoznati njihove nazive i time biti pozvan da potraži odgovarajuću interpretaciju poetskog izričaja. U tom smislu autor je spjevao, uz već navedenu šarkiju, jednu kasidu posvećenu muzičkim modusima ('Fıhrîst-i Makâmat u Usûlât Ber-Vech-i İmâ vü Rumûzât') i jedan gazel sa rimom na "nun" (68. gazel u *Divanu*), u kojima je gotovo u svakom stihu prisutna stilska figura *tevriye* koja označava upotrebu dvoznačnih leksema gdje se one navode u svom osnovnom značenju a misli se na preneseno, u ovom slučaju muzikološko. Ako krenemo od pjesme u formi šarkije, već u prvoj strofi pronaći ćemo višeznačne konstrukcije u svakom stihu:

*Tvoje lice izaziva zavist mjeseca što nad Hidžazom sjaji
Lahor ružičnjaka tvoje ljepote što u visine uzdiže vjetar je jutarnji
Ako kažem da sam na pravom putu približiti se tvog ljupkog osmjeha tajni
Tvoja kosa svilom pokrivena kakav je samo prizor bajni*

(Ruhun reşk-âver-i mihr-i **hicaz**-i tâbiş-efzâdır
Nesîm-i gülşen-i hüsnün sabâ-yı **evc**-bahşâdır
Dir isem râst-i kârım ol **nühüft**-i hande-i nâzun
Usûl-i zülf-i çenber-**bestesi** bir nakş-ı ra'nâdır) (382)

Navedeni stih obiluje terminima koji pored osnovnog imaju i muzikološko značenje: leksema *Hicaz* u prvom stihu označava dio Arabijskog poluotoka gdje se nalaze gradovi Meka i Medina, ali i jedan od osam jednostavnih makama turske muzike, također najviše korišten i jedan od najstarijih makama (Develioğlu, 366). Termin *evc*, osim što

znači vrhunac, najviša tačka, jedan je od starih makama, nastao u be molu (Develioğlu, 240). Leksema *nühüft* u značenju tajno, skriveno, također je naziv za jedan od najstarijih uređenih makama turske muzike koji se može naći i u *Muradnami* (Develioğlu, 847). Riječ beste i danas u turskom jeziku ima značenje makam i melodija pjesme, kompozicija, ali znači i “biti povezan”, kao i ukrašeno svileno platno koje se proizvodi u Esterabadu i Gurganu (Develioğlu, 91). Ovakva višeznačnost leksema upućuje na interpretiranje poezije u kontekstu muzike što omogućava dvostruko čitanje svakog pojedinog stiha, odnosno pomjeranje u značenju kakvo možemo vidjeti npr. u trećem stihu strofe, koji bi se mogao prevesti i kao: “Ako kažem da sam na pravom putu približiti se melodiji *nühüft* tvog osmijeha.” U istom maniru nastavlja i sljedeća strofa:

*Husejinovu pjesmu zamisli, zastor tajne razgrni
Nek procvjeta iznova ružičnjak Nevruza što dolazi
Nekoliko zaljubljenih njen zanos spremno je podijeliti
Ta ljepotica jedinstvena je u gori sred dolina isfahanskih*

(Hayâl eyle **Hüseyinî** nagmesin aç perde-i râzun
Açılsun gül-‘izâr-ı mâyesi **nevrûz**-i âvîzün
Dü-yek ‘**uşşâka** evc-i ‘işvesin **taksîme** mâ’ildir
O âfet İsfahân vâdileri tûrında yektadır)

U prvom stihu spominje se riječ *Hüseyinî*, što je naziv za jedan od najstarijih turskih makama, šesti po redu među jednostavnim makamima, koji posjeduje i brojne varijante kao što su *hüseyinî-acem*, *hüseyinî-horasânî*, *hüseyinî-nevrûz* i dr. Također, navedena riječ može označavati i traku ili konopac od svile, pamuka ili vune koji se koristi kao ukras na ženskoj odjeći, poznatu vrstu tulipana, ali i nešto što pripada ili se odnosi na Husejina, unuka Muhammeda a.s. (Develioğlu, 392). Ovakvo bogatstvo značenja omogućava čitanja u sljedećim verzijama: “Zvuk konopca zamisli, zastor tajne razgrni”, “Melodiju lale zamisli, zastor tajne razgrni” ili, pak, ako sintagmu *Hüseyinî nagmesi* shvatimo kao određenu melodiju prema istoimenom makamu, a riječ *perde* u njenom sekundarnom značenju “visina tona u muzici” onda je moguće prevesti i kao “Zamisli melodiju *Hüseyinî*, podigni glas tajne”. Već prvi stih je dovoljna ilustracija semantičke slojevitosti koja pokreće niz pjesničkih slika i lanac asocijacija u svijesti recipijenta.

Ipak, višeznačni izrazi nastavit će se kroz cijelu strofu te već u drugom stihu nalazimo riječ *nevrûz* koja znači početak proljeća, početak nove godine prema solarnom kalendaru koji je uspostavio Sultan

Celalludin Melekšah 471. hidžretske godine, a također je i naziv za jedan od najstarijih makama klasične turske muzike koji ima više varijanti, kao što su nevrûz-i sultânî, nevrûz-i rûmî, nevrûz-i isfahân, nevrûz-i hicâz, nevrûz-i Acem, nevrûz-i Arab itd. (Develioğlu, 830). U sljedećem stihu prisutan je termin *‘uşşâk*, što je množina riječi *‘âşik* – zaljubljeni, ali istovremeno i peti po redu među jednostavnim makamima klasične turske muzike, vrlo snažno sredstvo izražavanja u muzici, posebno kada se radi o temama kao što su ljubav, tuga i tesavvufska osjećanja (Develioğlu, 1123-24). Također tu susrećemo i muzički termin *taksîm*, što je solo dionica jednog svirača na početku ili u sredini neke kompozicije u istočnjačkoj muzici, ali i naziv koji se koristi za improvizaciju u muzici (Develioğlu, 1027). Te konačno, u posljednjem stihu susrećemo *İsfahân*, naziv grada u Iranu, ali također jedan od starih makama.

*Baba Tahir ljupkom djetetu srce je sada
Paćeniku dragulj je njena kletva svaka
Njena rasuta kosa pjesma je ružičnjaka
Pa nek se i kočoperi kraj zumbula, od svih je najljepša*

(Gönül şimdi Baba **Tâhir**idir bir tıfl-ı hûbânun
‘Arz-bâr-ı cefâ düşnâm-ı cevher-dârıdır ânun
Perîşân perçemi **beste-nigârdır** gülistanın
N’ola nâz eyler ise **sünbüle** a’lâdan a’lâdır)

U prvim stihu treće strofe, pored stilske figure *kinaye*, susrećemo i igru riječi kada pjesnik dovodi u vezu pojmove djeteta i oca, spominjući Baba Tahira, iranskog mistika, čije se ime može prevesti i kao ”Otac Tahir”. S druge strane, Tahir znači i čist, čisti otac, ali je i ime za jedan od najstarijih makama klasične turske muzike (Develioğlu, 1025). U naglašenom tesavvufskom tonu Hatem i u ostalim stihovima aludira na pojmove iz oblasti muzike koristeći sintagmu koju je Varişoğlu pročitao kao *‘arz-bâr*, što bi se moglo percipirati kao arapsko-perzijska konstrukcija *‘arz*, što znači pokazati, izložiti i *-bâr*, što znači onaj koji rasipa, raspršiva, ali riječ bi se mogla pročitati i kao *arazbâr*, što je naziv za jedan od najstarijih makama klasične turske muzike (Develioğlu, 36). Slično je i sa složenicom *beste-nigâr* u narednom stihu, koja se također odnosi na muziku. Sama riječ *beste* znači makam i melodiju neke pjesme, odnosno kompoziciju. Konstrukcija *beste-nigâr* naziv je za jedan od najstarijih uređenih makama klasične turske muzike, koji se koristi posebno u izražavanju duboke

tuge, bola i religijsko-mističkih tema (Develioğlu, 91). Također i leksema *sünbüle*, koju smo u prijevodu tretirali kao dativ imenice *sünbül* (zumbul), označava astrološki znak djevice, ali i jedan od najstarijih makama klasične turske muzike koji može imati varijante *sünbüle-nihâvend*, *sünbüle-i kadîm* i dr. (Develioğlu, 971). U tom smislu posljednji stih bi se mogao prevesti i u sljedećem obliku: “Pa šta ako se kočoperi, makam *sünbüle* od svih je viši.”

*Dok ta zavodnica u poljupcima uzdržanost vježba
Zaljubljeni Hatem plače tugujući' za tvojim tamnim pramenovima
Srce mu je opčinjeno tim milozvučnim rubinskim usnama
Zanesenost tvojom kosom nevolja je najveća što mi se na glavu nadvila*

(O *şeh-nâz eyledikçe bûselikde meşk-i istignâ
Segâh-ı hatt-ı şeb-gûnunda ağlar Hâtem-i şeydâ
Muhayyerdir nevâ-endîş-i la'liyle gönül ammâ
Hevâ-yı kâküli başımda bir pûsküllü sevdâdır.*)

U posljednjoj strofi opet nailazimo na određene višeznačnosti, odnosno mogućnosti čitanja i razumijevanja stihova na više načina. Tako već u prvom stihu leksema *şehnâz*, koja bi se mogla prevesti kao “kraljica ljupkosti”, označava i jedan od najstarijih složenih makama klasične turske muzike, ima više varijanti među kojima je i *şehnâz-pûselik* koji predstavlja makam star preko šest stoljeća (Develioğlu, 985). Također termin *meşk* označava vježbu, praksu, ali posebno u muzici. Ako bismo imali u vidu ovo značenje stih bi se mogao prevesti kao “Dok uzdržano vježba melodiju *şehnâz* u ljubljenju” ili pak “Dok uzdržano vježba melodiju *şehnâz-pûselik*” jer u stihu je upotrijebljena riječ *bûse* (*bûselik*) koja se javlja i u varijanti *pûse* što znači poljubac, što svakako nije slučajno dovedeno u vezu sa makamom *şehnâz*, odnosno *şehnâz-pûselik*. I u narednom stihu susrećemo termin *segâh*, naziv za jedan od najstarijih makama klasične turske muzike koji je još od davnina bio vrlo popularan i koristio se za izražavanje duboke tuge i snažnog asketizma (Develioğlu, 929), kao i u trećem gdje leksema *nevâ*, osim što znači glas, zvuk, melodija, ime je jednog od 13 jednostavnih makama u klasičnoj turskoj muzici (Develioğlu, 826).

Kao što se može vidjeti, navedena Hatemova šarkija je semantički vrlo slojevita te zahtijeva posebno muzičko obrazovanje recipijenta. U isto vrijeme, ona svjedoči o obrazovanju samog autora, njegovoj posvećenosti muzici i potrebi da to manifestira kroz poeziju. Ovaj stav o autoru možemo dodatno potkrijepiti kasidom i gazelom koji su napisani u

istom maniru, odnosno uz stalno referiranje na termine iz muzikologije. U tom smislu posebno je zanimljiva kasida koja već u naslovu definira svoju “namjeru” da zabilježi muzičke moduse:

Registar makama i stilova putem aluzija i simbola

- 1) Kraljica ljepotica visoka stasa mene je Kajsom učinila
Ona što je u uvojke kose svoje hiljade Lejli sakrila
- 2) U talasima njene kose samo se svirač snaći može
Što je porcelan koji ne odzvanja najslavnijim mukom učinilo
- 3) Kad bi jedno od nebesa bilo peterac uzdaha uplakanog zaljubljenog
Muhames bi nebo jadnim učinio svojom kandžom lava
- 4) Oh kakav li je sam bljesak tvoj oštrog pogleda
Mjesto koje on osvoji zemlja je legendarna
- 5) Kad bih tmine mojih snova mjesecu nišaburskom ispričao
Avaj! Put mojih nada zavojima bi se ispunio
- 6) Oči o kojima sanjam nisu isfahanskom surmom iscrtane
To su crte obrva te zavodnice uvijek ljupko izvijene
- 7) Upleteni uvojci kose nježno se poigravaju
Na vjetru, zarobljeni u kosi jedne ljepotice
- 8) Glas slavuja uzavrelih usana se uzdigao
Samo da kap rose ne bude preteška usnama pupoljka
- 9) Njena ljupkost i ljepota zaljubljene crvenog lica će osramotiti
Ako od znoja koji lije lice im vatrom počne plamtjeti
- 10) Kad bi močvarna ušara bila visoki glas derviša u noći?
Ja nemam što reći, sufije su tumači, skup koji istinu govori
- 11) Ako ta lijepa jahačica sakrije vještinu svoga vranca
Njega će smutljivci muzikom pokrenuti
- 12) Mladi Perzijanac na turban je zakačio ukrasni pupoljak
Zbog toga je njegovoj glavi namijenjena pjesma uplakanog slavuja
- 13) Perzijski mladić, stidljivo je momče u ljubavi gori
Kako ga je nježna stabljika napustila u vino se pretvorio
- 14) Ta gazela iz Nihavenda⁹ tako se brzo kreće
Da od nje zjenice očiju gazela trepere
- 15) Draga na muke stavlja i bol nanosi
Ma kako ti bilo teško, sufijo, to ti pristaje
- 16) Baba Tahir ne izlazi iz srca, o mjesече, nema koristi
Ako poput lahora pjeskovito bude proročanstvo tvoga puta
- 17) Kako lepeza tvoje kose maše jutarnjem vjetru
Tako pero moga pogleda kao golub leti svakoj vodi
- 18) Ljupkost tog mladog ljepotana svijet je ukasila
Od kada brijanje kose i lica nakšibendijskoj tajni pristaje

⁹ Nihavend- čuveni grad na zapadu Irana

- 19) Njegov lijepi glas srušio je Husejinov zastor
Sada svira samo tanka žica tog ljepotana glatkog lica
- 20) Da to dijete poljupce daje pokazao je
Zvuk uzvišenog okretanja tespiha u posvećenosti vjernika
- 21) Kad je sigurnost njive tvoje ljepote potpuno u rukama prijatelja
Zašto je u prošlim vremenima ljepota tvoga lica has zemljom postala
- 22) Nevoljko sam vidio kurdsku ljepoticu poput sviračice neja
Grlo na boci drage je polovina čaše ljepotica
- 23) Ako tri puta se uzdržiš sa tri odbijanja
Znat će zaista, ponizni robovi iz prikrajka
- 24) Zatočiti zaljubljenog u kulu je tvrđava jauka srca
Kojoj se dvor pravi od kamenja nebeske patnje
- 25) Pomislili su od lica poput mjeseca nad Hidžazom te mjesecolike
Vođa nebeskog plesa što sluša čaroliju polumjeseca
- 26) Svaka sedmina tog lica što znoj proljeva je mjesec irački
Zar je mogu proslaviti nebesa kao sedam planeta što ih krase
- 27) Ne znam zašto ta najljupkija ljepotica bolnome je srce slomila
Moj uzdah ljupke melodije učinila je grubim poput glasa zapovjednika
- 28) Ako u trenutku sjedinjenja začuje melodiju Gerdanije
Uzvišeni šejh postat će predvodnik dervišima koji se vrte
- 29) Zar pobožnjak u trenutku sjedinjenja sebe smatra odabranim
Zar da podrhtava u želji za običnom pohvalom
- 30) Pa šta ako sufija pogleda tog ljupkog idola
U uvojcima tvoje kose mnogo je zadivljenih licemjera
- 31) To dijete što se smije u potpunosti duše oslobada
Da je učinilo blagi đulbešećer svojih rubina dostojnim
- 32) Ma koliko da podignem glas svog jezika
Na kraju će postati izvješena odluka sred doba koje prolazi
- 33) O Hateme, moji dugovi za zemlju u dolini su poput zapovjednika
Ako da priliku konju moje čudi na suparničkoj zemlji

Kasida koja je ovdje prevedena plošno, odnosno u svom denotativnom značenju, u svakom stihu originala sadrži višeznačne riječi od kojih je svaka zapravo ime jednog makama klasične turske muzike. U daljem tekstu nastojat ćemo to za svaki stih pojedinačno i utvrditi:

Fihrist-i makâmât u Usûlat Ber -Vech-i Îmâ vü Rumûzât

- 1) Beni Kays itdi hâlâ **râst**-bâlâ bir şeh-i hûbân
Ki zencîr-i ham-ı zülfünde bin leylâsı var pinhan
- 2) **Rehâvî**-yi **fireng**-i zülfüne reh-yâb olub mutrib
Revâ-yı çîni bî-âheng ider nâ-bang-ı hâdî-şân
- 3) Bir eflâk olsa âh **penç-gâhı** ‘âşık-ı zârün
Muhammes şîr-pençeyle iderdi çerhi nâ-sâmân

- 4) Amân ey bî-amân zenbûrek-i **nîkrîz**-i gamzenden
Ki anun feth-i darb-ı destidir ma'mûre-i destân
- 5) Şebistân-ı hayâlim mâh-ı **Nîşâbûr**'a bast itsem
Olur hayfâ ser-reftâr ümîdim gibi reh-pîçân
- 6) Çekilmez kehl-bâr-ı İsfhân'ayn-ı hayâlimde
O şûhun meyl-i ebrû-yı hafîf-i nâzıdır her an
- 7) Ser-âveng-i hevâ-yı pîçîş-i **mâhûr**-nâz itmiş
Nesîmi zülf-i çenber-beste bir tıfl-ı nigârîstân
- 8) **Nevâ**-yı bülbül-i teb-hâle-dâr-ı la'li reşk eyler
Dehân-ı gonçeye şebnem **sakîl** olmazsa da çendân
- 9) Niyâz u nâzı ter-dâmân ider gül-güne-veş '**uşşâk**
Ber-efşân-ı 'arak ruhsârın itse âteşîn-efşân
- 10) Şeb-âvîz olsa da âvâze-i 'ârif **beyâtîdir**
Sözüm yok tercümân-ı sûfiyândır bezm-i hak-gûyân
- 11) **Nühüft** itse tekâver şîvesini ol şeh-süvâr-ı nâz
Anı çifte **dü-yekle** cünbiş-endâz eyler 'ayyârân
- 12) Hotozlı gonçeyi itmiş '**Acem** ferzendi der-destâr
Anunçün ber-ser üfürdür hevâ-yı bülbül-i nâlân
- 13) '**Aşîrân**-ı '**Acem** âşüfte bir ferzend-i istignâ
Nihâl-i nâ-hırâmen terk-i darbıyla ider mey-sân
- 14) O âhû-yı **nihâvendî** sebük-reftâr ise çendân
Yine dar-bîn-i çeşmân-ı gazâlânen ider pûyân
- 15) '**Arz-bâr**-ı cefâ âzâr-ı cevher-dâr-ı dilberdir
Ne denlü nîm-sakîl olsan degil sûfi sana şâyân
- 16) Baba **Tâhir** gönülde çıkma ey meh sûd-mend olmaz
Nesîm-âsâ remel-gûn olsa remmâl-i rehün cûyân
- 17) **Sabâya** el salar yelpâze-i zülfün deyu şâyed
Olur her sûya şeh-bâl-i nigâhım fâhte-veş perrân
- 18) O çâr-ebrû **nigâr**-ı nâzı zîb-i çâr-gâh itmiş
Olaldan çâr-darb-ı Nakşibendî sırrına çeşpân
- 19) Şikest itdi **Hüseynî** perdesin âvâze-i hüsnî
O şûhun nâ-hat-âver sâde tûyün meşk eder elân
- 20) O tıflun **büselik** der-kârına ser-rişteler virmiş
Sarîr-i sübha-i devr-i kebîr-i çille-i merdân
- 21) Ser-â-ser der-'**aşîrân** üstüvâr-ı mezra'-ı hüznün
Niçün devr-i revân-ı âla hâs olmuş ruhundan ân
- 22) Yarım ağızla neyzen gibi **kürdî** şûhunun gördüm
Gelû-yı şîşe-i nâzende nîm devr-i perî-rûyân
- 23) Müselles vefk-ı istignâ-yı der-kârı **segâh** itsen
Bilürler fil'l-asl fer'-i kenârı halka ber-gûşân
- 24) Hisâr-ı nâliş-i dildir tahassün-kerde-i 'âşık
Ana **sengîn-semâ**'i-yi cefâdan yapılır eyvân
- 25) Ruhı mihr-i **Hicâz** ol meh-veşün vasfında zanneyler
Füsûn-sâz-ı hilâl gûş iden aksak-semâ'î-hân

- 26) ‘Arak-rîz-i ruh-ı her hefti bir mihr-i **‘Irâkînün**
Müsebba’ kevkeb-ârâ çerhı hıç eyler mi bâlâ-şân
- 27) O şeh-nâzûn nedendir bilmem âzâr-ı dil-efgârı
Hezec-pîrâ-yı âhım itdi hem-âheng-i **serhengân**
- 28) Dem-i vuslatda **gerdâniyye** faslın tîz-gûş itse
Cenâb-ı şeyh olur yügrük-semâ’ilerle hû-gerdân
- 29) **Muhayyer** mi sanur vuslat deminde kendüyi zâhid
İderken evsatü’l-hâl-i nevâziş hâhişi lerzân
- 30) N’ola **beste-nigâr** olsa sûfî ol büt-i nâzun
Fireng-i çîn-i zülfünde niçe sâlûsı var hayrân
- 31) Ser-â-pâ **râhatü’l-ervâh** idi ol tıfl-ı handâ hand
İdeydi nîm hafif gül-be-şeker la’lini erzân
- 32) Ne çend âvâz-ı âvîz-i zebânım **evc**-hîz itsem
Olur asma karâr hâme nîm-devr-i revân pâyân
- 33) Serâ-yı vâdîsi **serhengedâ** edâlarım Hâtem
Virince ‘arsa-i ragbetde esb-i tab’ıma meydân

Većina muzičkih termina koje nalazimo u prethodnoj poemi prisutna je i u ovoj kasidi, a to su: *İsfhân* (6. bejt), *Çember-beste* (7. bejt), *nevâ* (8. bejt), *‘uşşâk* (9. bejt), *nühüft* (11. bejt), *‘arz-bâr/arâz-bâr* (15. bejt), *tâhir* (16. bejt), *Hüseynî* (19. bejt), *segâh* (23. bejt), *Hicâz* (25. bejt), *beste-nigâr* (30. bejt), *evc* (32. bejt). Pored navedenih pojmova koje smo već ranije objasnili, Ahmed Hatem i u kasidi slijedi identičan umjetnički postupak kao i u šarkiji, odnosno u svakom bejtu navodi naziv određenog makama. U prvom stihu to je termin *râst* koji, osim svog primarnog značenja “prav, ispravan”, predstavlja jedan od najstarijih makama turske klasične muzike. On je četvrti po redu među jednostavnim makamima i zadržao je svoju popularnost sve do danas (Develioğlu, 877-78). Sljedeći termin *rehâvî* naziv je za jedan od najstarijih složenih makama koji se sastoji od *beyâtî* i *râst* skala (Develioğlu, 883), a kraj njega u drugom bejtu nalazimo i leksemu *fireng* koja označava jedan od najstarijih muzičkih stilova u 24 takta (Develioğlu, 268). U narednom distihu složenica *penc-gâh* naziv je za jedan od nekad vrlo popularnih složenih makama koji se sastoji od *beyâtî* i *râst* skala i kvinte *penc-gâh* (Develioğlu, 858). U četvrtom bejtu također je prisutan naziv za jedan od složenih makama – *nikrîz* čija je ljestvica izražena u jednoj oktavi. Ovaj makam bio je osrednje popularan i koristio se za izražavanje duboke žalosti, mističke čežnje i tuge (Develioğlu, 836). I peti bejt kaside sadrži naziv za složeni makam *Nişâbûr* nazvan po gradu na sjeveroistoku Irana, u blizini Mešheda. Ovaj makam je bio veoma omiljen i koristio se duže od pet stoljeća (Develioğlu, 841). U sedmom bejtu susrećemo se sa jednim od najstarijih turskih jednostavnih makama

mâhûr koji je veselog i razigranog karaktera (Develioğlu, 571), dok u osmom, pored naziva za makam *nevâ*, imamo i termin *sakîl* koji se odnosi na muzički stil od 48 taktova, ozbiljnog karaktera, koji se koristio u ilahijama i muzičkim preludijima (Develioğlu, 915). Također, i deveti bejt pored već spomenutog makama '*uşşâk* sadrži naziv za muzički stil od 32 takta *ber-efşân* koji se također dosta koristio u preludijima, ilahijama, ali i laičkoj muzici (Develioğlu, 86). U narednom bejtu predstavljen je niži oblik makama '*uşşâk*, koji nosi naziv *beyâti* i peti je po redu jednostavni makam klasične turske muzike. Za razliku od makama '*uşşâk*, koji je filozofskog i sufijskog karaktera, *beyâti* ima nešto sjetniji izraz (Develioğlu, 94).

Zanimljivo je da Ahmed Hatem jedne za drugim spominje makame koji su međusobno povezani, odnosno da njihov redosljed nije slučajan. Bez sumnje, uz posebno obrazovanje iz klasične turske muzike mogle bi se pronaći i druge vrste povezanosti melodija čiji se nazivi navode, a koje je teško rekonstruirati iz današnje perspektive.

U istom maniru teče i nastavak kaside, te pjesnik u 11. bejtu uz ranije spomenuti makam *nühüft* predstavlja vrlo stari i popularan muzički stil *dü-yek* od osam taktova koji se najviše koristio u ilahijama, ali i igrama i šarkijama (Develioğlu, 196). Naredni bejt sadrži naziv složenog makama *acem* koji može imati više svojih varijanti kao što su *acem-kürdî*, *acem-perestî*, *acem-pûselik* i dr. (Develioğlu, 7), dok u 13. distihu susrećemo termin *aşîrân*, skraćeni naziv za skalu i makam *Hüseynî-aşîrân* (Develioğlu, 47). Za razliku od 15. i 16. bejta koji nose već spomenute makame *arâzbâr* i *tâhir*, u 14. bejtu susrećemo termin *nihâvend* koji označava jedan od najstarijih makama u klasičnoj turskoj muzici sa dvije svoje varijante, *nihâvend-i kebîr* i *nihâvend-i rûmî*. Ovaj makam, koji je posebno bio popularan tokom 19. stoljeća, ima uzlaznu liniju kretanja (Develioğlu, 835). Sedamnaesti bejt započinje leksemom *sabâ* koja je vrlo rasprostranjena u divanskoj poeziji i znači "jutarnji vjetar koji donosi miris drage", ali i jedan od najstarijih turskih makama koji izražava emocije bola, tuge, patnje i kajanja. Ovaj modus koji posjeduje vrlo originalne karakteristike bio je omiljen među osmanskim muzičarima (Develioğlu, 903). I u narednom stihu imamo višeznačnu složenicu *çar-gâh* (četiri strane) kojom osim što označava četiri strane svijeta, predstavlja prvi u nizu jednostavnih turskih makama koji ima uzlazno kretanje (Develioğlu, 152), da bi se u 20. stihu našao naziv za drugi po redu jednostavni makam *pûselik* koji je bio osrednje zastupljen u klasičnoj muzici (Develioğlu, 868). Slično tome, u 19. distihu susrećemo već spomenuti makam *Hüseynî*, a u 21. termin '*aşîrân* što je skraćeni oblik skale i makama *Hüseynî'-aşîrân*. U 22. distihu nalazi se naziv za treći

po redu jednostavni turski makam *kürdî*, koji, iako je veoma star, rijetko je bio korišten, odnosno, u novijim stoljećima više su se izvodile neke od njegovih varijanti (Develioğlu, 535). Nakon već spomenutog makama *segâh* u narednom stihu, u 24. prisutan je termin *sengîn-semâ'î*, naziv za muzički stil koji predstavlja najteži nivo stila *yügrük-semâ'î* (Develioğlu, 938) kog će Ahmed Hatem spomenuti u 28. stihu svoje kaside. U narednom, 25. stihu, pored već spomenutog makama *Hicâz*, pjesnik poseže i za terminom *semâ'î* koji označava formu kompozicije koja se koristila uglavnom u pjesmama svjetovnog karaktera. Ove pjesme uglavnom su se sastojale od četiri stiha i refrena koji se ponavljao (Develioğlu, 934). Prvi polustih sljedećeg bejta završava leksemom *'Irâkî* u kojoj se može prepoznati naziv za makam *'irâk*, jedan od najstarijih makama koji je nastao od kvarte *segâh* i *uşşâk*, a jedna od njegovih varijanti koja se koristila više od šest stoljeća je i *'irâk-gerdâniyye* (Develioğlu, 396) nastala u kombinaciji sa makamom *gerdâniyye* kog pjesnik navodi u 28. distihu. *Gerdâniyye* je jedan od najstarijih turskih složenih makama koji je bio vrlo omiljen u narodnoj muzici, a posebno u pjesmama ratne i junačke tematike. Sastoji se od makama *rast* i *hüseynî* (Develioğlu, 285). Između ova dva makama Hatem spominje i muzički stil *hezec*, jedini koji je imao 22 takta, a koristio se u preludijima i kompozicijama. U 29. bejtu nalazimo nazive za makam i stil, odnosno *muhayyer*, šesti po redu jednostavni turski makam (Develioğlu, 671) te *evsât*, jedan od najpoznatijih turskih muzičkih stilova koji ima 26 taktova i poslije stila *düyek* bio je najviše korišten u ilahijama, ali i formama kakve su preludiji i šarkije. *Beste-nigâr* je naziv za jedan od najstarijih složenih turskih makama na koji Hatem aludira u sljedećem stihu i koristio se kako bi se izrazila velika bol, tuga i vjerska osjećanja (Develioğlu, 91). Naredni, 31. bejt ponudit će nam naziv za složeni makam *rahat'ül-ervâh* (Develioğlu, 873) i stil *nîm hafif* od 16 taktova koji se također koristio u ilahijama, preludijima i kompozicijama (Develioğlu, 838). Konačno, kasida završava distihom koji sadrži termin *seheng*, naziv za jedan od najstarijih složenih makama klasične turske muzike čiji primjerci nisu sačuvani do danas (Develioğlu, 942).

Upotreba ovako velikog broja naziva muzičkih modusa ne samo da doprinosi semantičkoj zasićenosti poeme i mogućnosti njenog drugačijeg čitanja već jasno ukazuje i na autorovo detaljno poznavanje muzikologije. Sama potreba da čitavu kasidu posveti predstavljanju muzičkih termina vrlo je znakovita u smislu sagledavanja njegove umjetničke orijentacije, značaja koji je pridavao muzici i vezi između muzike i književnosti. S druge strane, ovakav pristup pisanju kaside donekle predstavlja otklon u odnosu na uvriježene kaside-pohvalnice. Iako je ova poema u *Divanu* svrstana među kaside i svojom dužinom i formom

se uklapa u uobičajeni oblik kaside, sadržajno je dosta drugačija od tradicionalnih osmanskih kasida. Također, pored semantičkog polja koje se odnosi na oblast muzike, u ovoj kasidi vrlo je veliki broj leksema koje nas upućuju na semantičko polje tesavvufa. Termini poput *âşık*, *Nakşibendî*, *çâr-darb* (običaj kod pripadnika melamijskog tarikata da briju kosu, obrve, bradu i brkove), *neyzen* (svirač neja), *semâ* (obredni mevlevijski ples), *semâ'î-hân* (predvodnik mevlevijskog obreda), *şeyh*, *zâhid* (pobožnjak, isposnik), *sûfî*, *vuslat* (prispijeće, sjedinjenje s Bogom) i dr. indiciraju poznavanje sufijske prakse, što posebno dobiva na značaju kada znamo da je Ahmed Hatem Bjelopoljak dobio dozvolu, iršad od nakşibendijskog šejha Ahmeda Džujanija u Meki.¹⁰ Također je zanimljivo da se i u kasidi i u šarkiji spominje Tahir Baba, veliki iranski mistik, što doprinosi tesavvufskom tonu poezije, ali i kao semantički zasićeno mjesto u tekstu referira i na muzički makam *tâhir*.

Kao što smo ranije naveli, Ahmed Hatem Bjelopoljak napisao je i jedan gazel u kome tematizira pojmove iz oblasti muzike. Za razliku od prethodne dvije poeme, u gazelu se mnogo manje govori o makamima klasične turske muzike, ali se zato daje prednost predstavljanju muzičkih instrumenata koji su u to vrijeme bili neophodni za izvođenje kompozicija nastalih u klasičnom maniru:

- 1) Pazi da ne pukne žica u talasima solufa *cimbala*
Nemoj vezati svojim tankim dlačicama nesretne zaljubljene
- 2) Sviraču *neja* puhni sada u nejevu trsku za najvećeg pobožnjaka
Ja sam sada *kanun* šaha Mansura u rukama svirača
- 3) Stas mi se povio zbog luka tvojih obrva koje se izvijaju poput plesačice
Zbog tvoje skrivene koketerije zacvilio sam kao frula
- 4) Zar velika čast može unesrećiti zaljubljenog
Točak pun radosti koji se vrti na *orguljama* se pokvario
- 5) Ti si svirala da se nećeš družiti s prijateljima uz piće
Otkrivena je *zurla* izbušenog kljuna
- 6) O uvaženi šejhu, ne dozivaj tu bugarsku ljepoticu poput *gajdi*
Zasviraj u *kudum* dolaska, ne rasipaj tajnu skrivenu
- 7) Nemoj biti lovina bubnjara sred usnulog svijeta
Probudi se, *udu* radosti na udar *bubnja* na ramenima
- 8) Zar ne može biti *rebab* udarac srca defa u plamenu zaljubljenih
Jedne ljupke sviračice koja ne mari za gorki vapaj roga
- 9) O Hateme, kada ta ljepotica sa zapada na skup dođe
Otvorit će se zastor pjesme tugovanke *tambure*

¹⁰ Vidi Gačanin, Sabaheta. *Lingvostilistička analiza perzijskog divana Ahmeda Hatema Bjelopoljaka*, Univerzitet u Sarajevu, Filozofski fakultet, 2008. (doktorska disertacija).

- 1) Hazer kim tel kırar vâdîlerinde zülf-i **santûrun**
İki telli hatunla bâglama ‘uşşâk-ı rencûrûn
- 2) Ser-i zühhâda çal neyzen ‘asâ-yı **nâyı** ben şimdi
Girift-pençe-i **kânûnı**yam ben şâh-ı Mansûrun
- 3) Belim бүkdi **kemânî** kaşlarun çengî edâlarla
Kavâl itdi beni pes-perde istignâ-yı mevfûrun
- 4) Kara düzen virür mi kadr-i miskâl âşık-ı zâde
Bozukdur kâr-sâz-ı **erganûnı** çerh-i pür-şûrûn
- 5) **Düdüksün** hem-nefir-i mahremân-ı ‘işret olmazsun
Efendi perdesizdir **sürne**-i minkâr-ı menkûrrun
- 6) **Tulum** gibi çağirtma şeyh efendi şûh-ı Bulgarı
Kudûm-i vaslını çal pâreletme râz-ı mestrûrun
- 7) Şikâr-ı tabl-bâz-ı ‘âlem-i hâbîde-hûş olma
Uyan **tablun** be-düş-ı nefhasıyla ‘**ûd**-ı pür-sûrun
- 8) **Rebâb** olmaz mı **tabl**-ı sîne-i **def** germ-i ‘uşşâkı
Boru-yı turş ile **kös** dinlemiş bir mehter-i hûrun
- 9) Gelince meclise ol âfitâb-ı magribî Hâtem
Açıldı perde-i şarkîsi şîven-gâh-ı **tanbûrun**

U svakom distihu navedenog gazela moguće je pronaći nazive za muzičke instrumente, uglavnom orijentalnog porijekla: *santûr* (cimbal), *nây* (nej), *kânûn* (kanun), *kemân* (violina), *kavâl* (frula), *erganûn* (orgulje), *düdük* (svirala), *sürne* (zurla), *tulum* (gajde), *kudûm* (kudum)¹¹, *tabl* (bubanj), ‘*ûd* (ud), *rebâb* (rebab), *def* (def), *boru* (svirala, rog), *kös*¹² (bubanj), *tanbûr* (tambura). Ipak, kako je gazel preveden u lirskom tonu kao ljubavna poezija, odnosno u svom denotativnom značenju, višeznačnost određenih stihova i nazivi nekih instrumenata u prijevodu su se izgubili. Tako npr. u osmom distihu se navodi termin *kös*, koji osim što znači bubanj u konstrukciji sa glagolom dinlemek stvara pridjev “*kös* dinlemiş” što znači “onaj koji je mnogo toga vidio i ne mari, ne obazire se više ni na što” pa je tako i prevedeno, odnosno kao “ljupka sviračica koja ne mari za gorki vapaj roga”, ali moglo bi se prevesti i kao “ljupka sviračica koja je slušala bubanj i gorki vapaj roga”. Slično je i sa trećim bejtom “Stas mi se povio zbog luka tvojih obrva...” gdje je riječ *kemân* prevedena u svom primarnom značenju luk. Kako je njeno sekundarno značenje violina, stih bi se mogao prevesti i u sljedećem obliku: “Stas mi se povio zbog violine tvojih obrva...”.

¹¹ Kudum je specifičan turski udarački instrument koji se uglavnom koristio u tekijama, a prije svega mevlevihanama. Ovaj instrument ima veliku važnost u mevlevijskim obredima, posebno kod plesa derviša (Develioğlu, 525).

¹² Veliki bubanj koji se nosi na konju, devi ili kolima u osmanskoj vojsci u ratovima, prilikom parada i sl. (*Türkçe Sözlük*, 914).

Semantičkoj zasićenosti gazela, kao i u prethodnoj kasidi i šarkiji, doprinose brojni tesavvufski termini i motivi poput navođenja vlastitog imena Mansur gdje se aludira na velikog mistika Haladža Mansura ili, pak, naziva određenih muzičkih instrumenata poput neja i kuduma koji se posebno koriste u derviškim obredima. Sve to zahtijeva vrlo obrazovanog recipijenta koji će biti u mogućnosti prepoznati brojne reference iz oblasti muzike i tesavvufa i tako realizirati u svojoj mašti veliki potencijal značenja koji Hatemovi stihovi nose. S druge strane, ovakav izbor tema i motiva značajan je i u autoreferencijalnom smislu jer ukazuje na autorovo poznavanje muzike, posebno one koja je bila sastavni dio derviških rituala i prakse, kao i značaj koji joj je pridavao. U tom smislu zanimljivo je da su i kasida i gazel nastali u metru *Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün* koji je veoma melodičan i dosta blizak metru u kom je napisana šarkija, pa se može pretpostaviti da je pjesnik možda želio i uglazbiti svoje stihove, što i ne čudi kada znamo da su se brojni gazeli pjevali uz pratnju muzike.

Prilikom valorizacije književnog stvaralaštva Ahmeda Hatema Bjelopoljaka, odnos autora prema muzici, odnosno motivi u njegovim stihovima koji se odnose na oblast klasične turske muzike, ne bi se trebali zanemariti. Izraženo prisustvo tih motiva, koje se ne može u jednakoj mjeri naći kod njegovih savremenika, bitna je smjernica u karakterizaciji poetskog opusa ovog autora na osmanskome turskom, posebno u pogledu semantike, tematike i stilistike. U tom smislu, motivi klasične turske muzike ne samo da su vrlo značajni u rekonstrukciji biografije i recepcije poezije Ahmeda Hatema već u velikoj mjeri obogaćuju i produbljuju pjesnikov umjetnički izričaj.

LITERATURA

- Bayındır, Şeyda. *Şehdî Divanı. Gazi Üniveristesî, Ankara, 2008.* (neobjavljena magistarska radnja)
- Dilçin, Cem. *Türk Şiir Bilgisi.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1995.
- Develioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat.* Ankara: Akçağ yayınları, 1998.
- Ekici, Savaş. "Türk Halk Müziğinin Melodik Yapısının Adlandırılması Konusunda Düşünceler". *Akademik İncelemeler.* Cilt 4, sayı 1, İstanbul, 2009.
- Türkçe Sözlük.* Prired. Hasan Eren i dr. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1988.
- Gaçanin, Sabaheta. *Lingvostilistička analiza perzijskog divana Ahmeda Hatema Bjelopoljaka,* Univerzitet u Sarajevu, Filozofski fakultet, 2008. (doktorska disertacija).

- Handžić, Mehmed. *Književni rad bosansko-hercegovačkih muslimana*. Sarajevo, 1933.
- Özkan, İsmail Hakkı. 'Makam' *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* VOL. 27. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2003. (410-12)
- Öztuna, Yılmaz. *Büyük Türk Müsikisi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri Dizisi, 1992.
- Sarajkić, Mirza. *Gazeli Ahmeda Hatema Bjelopoljača na arapskom jeziku*. Sarajevo: Orijentalni institut u Sarajevu, 2011.
- Šabanović, Hazim. *Književnost Muslimana BiH na orijentalnim jezicima*. Sarajevo: Svjetlost, 1973.
- Şentürk, Ahmet Atilla. *Osmanlı Şiir Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Varişoğlu, Mehmet Celal. *Hâtem: Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Divanı'nın Tenkitli Metni ve İncelemesi*. Atatürk Üniveristesi, Erzurum, 1997. (neobjavljena magistarska radnja)
- Varişoğlu, Mehmet Celâl. 'Türk-İslâm Sanatlarının Felsefesi Bağlamında Müzik-Şiir Yakınlaşması ve Hâtem Divan'ında Musiki'. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, sayı 14, 2003. str. 187-218.
- Zeren, Ayhan. "Makam Kavramında Seyrin Önemi Hakkında". IV Milelerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri. Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM Yayınları, 1992
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/makam>

TERMINI IZ KLASIČNE TURSKE MUZIKE U *DIVANU* AHMEDA HATEMA BJELOPOLJAKA

Sažetak

Ahmed Hatem Bjelopoljač, osmanski autor bošnjačkog porijekla iz 18. stoljeća, bio je veoma svestran pjesnik koji je pisao semantički zasićenu i višeznačnu poeziju na tri jezika: arapskom, osmanskome turskom i perzijskom. Iako njegovom poezijom dominira sufijski ton, ona je obilježena i utjecajima drugih semantičkih polja među kojima se posebno zapaža polje klasične osmanske muzike. U ovom radu razmatran je odnos muzike i poezije na osnovu tri Hatemove poeme napisane u žanrovima kaside, gazela i šarkije, a u kojima je prisutno konstantno referiranje na nazive muzičkih instrumenata i modusa (makama). Samo istraživanje ima za cilj doprinijeti općoj valorizaciji Hatemovog stvaralaštva, uvažavajući autorovu iznimnu sklonost muzici, odnosno vezu koju uspostavlja između muzike i književnosti. U tom svjetlu treba razmotriti i mogućnost da je Ahmed Hatem pisao svoju poeziju kako bi ona bila izvođena uz muziku, odnosno uz pratnju muzičkih instrumenata.

TERMS OF CLASSICAL OTTOMAN MUSIC IN THE DIVAN OF AHMED HATEM BJELOPOLJAK

Summary

Ahmed Hatem Bjelopoljak (Akovalızâde), an 18th century Ottoman/Bosniac intellectual, was a very versatile poet who wrote semantically saturated and multi-faceted poetry in three languages – Arabic, Ottoman Turkish and Persian. Although dominated by Islamic mysticism his lyrics are also interweaved with other sources of influence, the most interesting being the classical Ottoman music. This paper analyzes the relation between the music and the Hatem's poetry – written in three different genres: qasida, gazel and sharqiye – which is, for example, shown through constant references to the names of the instruments and the classical Ottoman music modes (maqam). This analysis contributes to the overall valorization of the Hatem's poetry, it discloses his special interest for music and emphasizes the relation between music and literature. It also suggests a possibility that the Hatem's poetry was written with an intention to be accompanied by music instruments.

Key words: Hatem, Divan, classic Ottoman music, makam.