

NAMIR KARAHALILOVIĆ – ALENA ČATOVIĆ
(Sarajevo)

INDIJSKI KNJIŽEVNI STIL: DOMINANTNE ODLIKE U POEZIJI NA PERZIJSKOM I OSMANSKOM TURSKOM JEZIKU

Cljučne riječi: perzijska književnost, osmanska književnost, indijski književni stil, stilske figure, književna baština Bošnjaka.

Indijski književni stil (*sebk-i hindi*), koji je nastao u perzijskoj književnosti XVI stoljeća, a svoje začetke imao još u XV stoljeću, proširio se i na osmansku književnost XVII i XVIII stoljeća, da bi konačno svoj odraz pronašao u i divanskoj književnosti Bošnjaka na perzijskom i osmanskome turskom jeziku. Navedeni stil u različitim dobima i sredinama pokazivao je izvjesne otklone i specifičnosti koje ne možemo naći kod njegovih prvih predstavnika. U ovom radu razmatrane su dominantne odlike indijskog književnog stila u poeziji na perzijskom i osmanskome turskom jeziku, s posebnim osvrtom na književnu baštinu Bošnjaka na tim jezicima.

INDIJSKI KNJIŽEVNI STIL U PERZIJSKOJ KNJIŽEVNOSTI

S početkom XVI stoljeća vlast u Iranu uspostavlja safavidska dinastija (1501–1736). Ta vladajuća porodica potjecala je iz iranskog Azerbejdžana, a njeni pripadnici su naglašavali da su rodoslovljem vezani za šejha Safijuddina Erdebilija (Safiyoddīn Ardabīlī), glasovitog iranskog gnostika iz XIV stoljeća. Svi safavidski vladari bili su snažno okrenuti tesavvufu i gnosticizmu, što je umnogome utjecalo na cjelokupne društvene, a time i kulturne prilike u carstvu. Kada je riječ o književnosti, i to o poeziji, ključna reperkusija ovakvog svjetonazora i duhovne profiliranosti safavidskih vladara ogledala se u tome da oni na svom

dvoru nisu bili pokrovitelji niti jednog poetskog žanra osim vjerske poezije (še‘r-e mazhabī). Ta činjenica predstavlja svojevrsan kuriozum, pošto je, osim ljubavne i panegiričke poezije, izvan interesa Safavida ostala čak i gnostička poezija (še‘r-e ‘erfānī); s obzirom na safavidsko geneaološko stablo, takav indiferentan stav prema gnostičkoj poeziji je, u najmanju ruku, neočekivan.

U navedenim okolnostima, kada više ne uživaju ugled, počasti i privilegije kakve su njihovi prethodnici, a i oni sami, imali na dvorovima ranijih vladajućih dinastija, tokom XVI stoljeća perzijski pjesnici većinom napuštaju safavidski dvor. Manji broj njih utočište će pronaći kod osmanskih sultana, dok će se većina uputiti prema Indijskom potkontinentu. Prema pojedinim izvorima, u Indiju se zaputilo više od sedamsto pjesnika i oko petsto pedeset spisatelja i naučnika.¹ Mnogi od njih postat će dvorski pjesnici vladarâ mogulske dinastije (1526–1627). Ta grupa pjesnika, među koje spadaju Urfi Širazi (‘Orfī Šīrāzī, u. 1590), Talib Amuli (Tāleb Āmoli, u. 1626), Kelim Kašani (Kalīm Kāšānī, u. 1650), Saib Tabrizi (Sā‘eb Tabrīzī, u. 1675. ili 1676), Hazin Lahidži (Hazīn Lāhīgī, u. 1767) – a pridružiti će im se i neki domicilni pjesnici sa Indijskog potkontinenta, kao što je Bidel Dehlavi (Bīdel Dehlawī, u. 1720) – ustoličila je u okviru klasične perzijske književnosti novi stil, poznat kao indijski književni stil (sabr-e hendī).²

Karakteristike poezije indijskog književnog stila primjetne su i u poeziji autora iz prethodnih književnih razdoblja i stilova, po nekim već kod autora iz XII stoljeća. No, kako se u poeziji autora iz navedenog razdoblja odlike imanentne indijskom književnom stilu susreću u znatno manjem opsegu i na niskom stupnju frekventnosti, većina izvora o historiji i stilistici perzijske književnosti saglasna je oko toga da se rodonačelnikom indijskog književnog stila, autorom koji je ustoličio ‘novi manir’ (tarz-e nou) u okviru klasične perzijske

¹ Ahmad Golcīn Ma‘ānī, *Kārwan-e Hend*, Āstān-e qods-e razawī, vol. I, Mašhad 1369/1990, p. paṅḡ.

² Ovaj kratak osvrt na genezu indijskog književnog stila ukazuje na to da je stav o historijskoj i društvenoj neuslovljenosti razvoja književnosti – koji zastupaju, naprimjer, ruski formalisti – u ovom slučaju krajnje neodrživ. Potpuno suprotno takvom stavu, historijske i društvene okolnosti u safavidskom Iranu imale su ključni utjecaj na književne prilike tog doba, kako u samoj zemlji tako i u njenom okruženju, i to na dva nivoa: s jedne strane, te prilike dovele su do žanrovskog reduciranja pjesničkog stvaralaštva u samom Iranu; s druge strane, spomenuti književni redukcionizam, proistekao iz društvenih prilika, za posljedicu je imao razvoj novog književnog stila u okviru klasične perzijske književnosti, i to izvan teritorije Irana i perzijskog govornog područja.

književnosti, može smatrati Baba Fagani Širazi (Bābā Faḡānī Šīrāzī), pjesnik iz XV stoljeća.³

Na dijahronijskoj vertikali, poezija indijskog književnog stila predstavlja odstupanje od stilskih normativa poezije iz prethodnog perioda, tj. razdoblja vladavine dinastije Timurida (1370–1501). U isto vrijeme, na sinhronijskoj ravni, paralelno s etabliranjem indijskog književnog stila odvija se još jedan proces odstupanja od poetskog stila dominantnog tokom timuridske epohe, koji je rezultirao profiliranjem isfahanskog književnog stila (sabk-e esfahānī); njegovi su protagonisti pjesnici koji su prihvatili novu društvenu, duhovnu i kulturnu klimu u safavidskom Iranu – i pored žanrovskih ograničenja na koja je ranije ukazano – i pronašli utočište na safavidskom dvoru.⁴ Pošto je tema ovoga rada definirana znatno uže, o isfahanskom književnom stilu, njegovim dotirnim tačkama i razlikama u odnosu na indijski književni stil ovdje neće biti riječi.

Kako je već naznačeno, nove prilike ustanovljene nakon uspostavljanja vlasti Safavida dovele su do dramatične izmjene društvenog statusa poezije, pjesnika i pjesništva u Iranu u odnosu na ranije vrijeme. U tom razdoblju historije Irana poezija gubi svoj elitistički karakter; njome se sve manje bave uski krugovi obrazovanih pripadnika visokog staleža, tijesno vezanog za dvor i krunu. Ubrzani razvoj zemlje i jačanje pojedinih gradskih središta – prije svih prijestonice Isfahana – kao i doseganje relativnog socijalnog i ekonomskog blagostanja, dovest će do toga da se pjesništvu okrenu pripadnici nižih društvenih slojeva: činovnici, zemljoposjednici, trgovci i zanatlije. Sljedstveno tome, središte poetskog života biva “izmješteno” sa dvora; umjesto raskošnih salona i odaja u kraljevskim palatama i vilama visokog plemstva, žilom kucavicom poetskog stvaralaštva i njegova predstavljanja publici postaju bazari, kafane i trgovci. Na tim mjestima, dakako, postepeno se formira i novi krug recipijenata, koji dijele isto porijeklo, socijalni status i obrazovni nivo sa novopečenim autorima koji im se obraćaju.⁵

U takvim okolnostima, kada radikalno biva izmijenjen socijalni, obrazovni i psihološki profil stvaralaca s jedne i recipijenata s druge strane, sasvim je razumljivo da i sama poezija nastala u safavidskom periodu poprima znatno drugačije poetičke odlike od onih koje su

³ Vidjeti: Zabihollāh Safā, *Tārīx-e adabiyyāt dar Īrān*, vol. IV, Tehrān 1373/1994, p. 414.

⁴ Vidjeti: Doktor Mohammadrezā Šafi‘ī Kadkani, *Šā‘er-e Āyenehā*, Tehrān 1385/2006, pp. 38-39.

⁵ O tome vidjeti: Doktor Sīrūs Šamīsā, *Sabkšenāsi-ye še‘r*, Tehrān 1381/2002, pp. 284-287.

prevladale u poeziji stvaranoj u ranijim razdobljima iranske historije, tj. u okviru ranijih književnih tokova i stilskih pravaca dominantnih u klasičnoj perzijskoj književnosti. U svjetonazorskom smislu, pripadnike srednjeg i niskog društvenog staleža, bilo da je riječ o autorima ili recipijentima, odlikuju naturalizam (*tabī‘atgerāy*) i partikularizam (*goz‘igerayi*), kao i promišljanje o običnim, svakodnevnim životnim pitanjima. Nivo njihova saznanja zasnovan je na osjetilnoj spoznaji (*ma‘refat-e hessī*) te opipljivoj, objektivnoj stvarnosti. Stoga je i poezija autorâ s ovakvim mentalnim i intelektualnim karakteristikama u skladu sa razinom spoznaje širokog puka, a njezin je jezik jednostavan i blizak kolokvijalnom narječju.⁶

Premda je u pojedinim izvorima definirano dvadesetak karakteristika poezije indijskog književnog stila,⁷ treba uzeti u obzir da stepen frekventnosti mnogih od njih nije visok; osim toga, u poeziji autora iz ranijih književnih razdoblja i stilova neke od tih osobenosti javljaju se znatno frekventnije. Uzimajući u obzir upravo frekventnost kao ključni kriterij, izrazitim karakteristikama indijskog književnog stila, osobenostima koje se u poeziji navedenog stilskog pravca javljaju u znatno većoj mjeri nego u poeziji drugih razdoblja i stilova klasične perzijske književnosti, mogu se smatrati sljedeće:

- paradoksalna slika (*taswīr-e motanāqez*)
- sinestezija (*hessāmīzī*)
- personifikacija (*tašxīs*)
- apstrakcija (*tağrīd*)
- proporcionalno navođenje (*mo‘adele*) motivâ u oba polustiha jednog distiha.⁸

U nastavku rada razmotrit ćemo svaku od navedenih karakteristika.

Paradoksalna slika

U zapadnoj stilistici, pod paradoksom se podrazumijeva “povezivanje takvih pojmova koji u biti protivrječe jedni drugima u suvisloj rečenici”.⁹ Riječ je o, pojednostavljeno kazano, proširenom oksimoronu – dok se oksimoron realizira u sintagmi, paradoks se ostvaruje na

⁶ Usporediti: Dr Ahmed Tamimdari, *Istorija persijske književnosti*, s persijskog preveo mr. Seid Halilović, Beograd 2004, str. 131.

⁷ O tome vidjeti: *Farhangnāme-ye adabī-ye fārsī*, Tehrān 1376/1997, pp. 795-796; *Dānešnāme-ye zabān wa adab-e fārsī*, vol. III, Tehrān 1388/2009, pp. 600-603.

⁸ Usporediti: M. Š. Kadkanī, *Šā‘er-e...*, p. 40.

⁹ *Rečnik književnih termina*, Beograd 1985, str. 523.

rečeničnom ili tekstualnom nivou.¹⁰ U paradoksalnim slikama, koje pjesnici indijskog književnog stila grade veoma često, navode se naizgled protivrječni iskazi koji su istiniti “na jednom dubljem nivou smisla”.¹¹ Kao primjere ove stilske figure u poeziji pjesnika indijskog književnog stila navest ćemo po jedan distih od Saiba Tabrizija i Urfija Širazija.

وصل، از حیرت سرشار جدایی شده است
در دل بحر، گهر طالب آب است اینجا¹²

Wasl az heirat-e saršār **ġodāyī** šode ast
Dar del-e bahr gohar tāleb-e āb ast īnġā

Od silne smetenosti, **susret** je postao **razdvojenost**
U srcu mora, ovdje, dragulj za vodom traga

عشق از طلب صحبت رضوان آزاد است
زهدست که دست هوشش در کمر اوست¹³

‘Ešq az talab-e sohbat-e Rezwān āzād ast
Zohd ast ke dast-e **hawasaš** dar kamar-e ūst

Ljubavi ne treba¹⁴ da s Ridvanom¹⁵ bliskost traži
Suzdržljivost rukom **strasti** za pās ga grabi

I dok je prvi primjer paradoksalne slike u distihu Saiba Tabrizija potpuno jasan – susret s voljenom doveo je zaljubljenog pjesnika do takvog intenziteta osjećanjâ, tolikog uzbuđenja, zbuđenosti i smetenosti da više nije ni svjestan toga da se nalazi u njenoj blizini; stoga mu se susret s voljenom doima kao razdvojenost – za drugi distih neophodan je određen interpretativni zahvat. Ovim distihom, značenjski vrlo slojevitim, Urfi Širazi krajnje istančano iskazuje motiv odricanja od oba svijeta, koji u gnostičkoj poeziji zavrjeđuje status toposa. Riječ je o, na prvi pogled, začuđujućem, neočekivanom, pa čak i blasfemičnom stavu duhovnih putnika o tome da ih ne zanimaju blagodati ni ovoga niti Onoga svijeta, te da čak nemaju ni straha od moguće kazne na Onome svijetu; jedino čemu oni teže jeste susret sa Apsolutnom Egzistencijom (Woġud-e Motlaq) i utapanje vlastitog partikularnog bića u Njoj. Prema tome, ljubav (‘ešq) kao neophodan uvjet i sredstvo spoznaje Božije egzistencije, koja gnostika

¹⁰ Vidjeti: Marina Katnić-Bakaršić, *Stilistika*, Sarajevo 2001, str. 332.

¹¹ Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Sarajevo 2005, str. 288.

¹² *Dīwān-e Sā’eb Tabrīzī*, vol. I, Be kūšeš-e Mohammad Qahremān, Tehrān 1386/2007, p. 236.

¹³ *Dīwān-e ‘Orfī*, <http://www.sufi.ws/books/download/farsi/divan-orfi.pdf>, p. 17.

¹⁴ Literarni prijevod glasi: “Ljubav je slobodna od toga...”

¹⁵ Prema islamskom vjerovanju, melek zadužen za čuvanje Dženneta.

dovodi do njegova cilja, tj. može ga dovesti; na gnostičkom putu nema nikakvih garancija za njegov pozitivan konačni ishod – i u ovom slučaju simbolizira gnostički put, a i samoga gnostika, nema nikakvih aspiracija prema Džennetu, metonimijski oličenom u njegovu čuvaru, meleku Ridvanu. Takve težnje može imati samo onaj ko svoju vezu sa Bogom gradi sa pozicije suzdržljivosti (zohd), tj. temeljem nauka propisanog šerijatom. Za takve, po mišljenju gnostikâ, u odnosu s Bogom nije ni bitno ništa drugo osim obećanih nagrada i naslada u Džennetu. Njihovu potpunu usmjerenost ka tom cilju pjesnik naglašava paradoksalnom slikom, u kojoj se suzdržljivosti pripisuje osobina strastvenosti. Sljedbenici šerijata, prema gnostičkom stanovištu, suzdržljivi su u svemu osim u želji da se domognu Dženneta i nagrada koje su njegovim žiteljima obećane. Ta njihova želja, i pored snažno naglašene suzdržljivosti u svim drugim okolnostima i slučajevima, nerijetko poprima razmjere strasti.¹⁶

Sinestezija

Sinestezija je stilska figura u kojoj se, kroz metaforičko zamjenjivanje pojmova, ostvaruje stapanje dviju ili više osjetilnih oblasti, tako da dolazi do miješanja čulnih utisaka (slušno-vidnih, vidno-dodirnih, mirisno-slušnih i sl.).¹⁷ U poeziji pjesnika indijskog književnog stila veoma je frekventna. Ovdje ćemo navesti jedan primjer sintestezije iz *Divana Saiba Tabrizija*.

من نه آن دریای پرشورم که خس پوشم کنند
یا به گفتار خنک دلسرد از جوشم کنند¹⁸

Man na ān daryā-ye poršūram ke xaspūšam konand
Yā be **goftār-e xonak** delsard az ġūšam konand

Ja nisam uzburkano more, pa da me prekriju alge
Ili da **riječima hladnim** od vrenja me obeshrabre¹⁹

U navedenom distihu riječima koje predstavljaju fenomen u sferi slušnog (i eventualno vidnog, ukoliko je riječ o pisanom tekstu) utiska pridaje se svojstvo hladnoće, koje je moguće osjetiti posredstvom čula

¹⁶ Ne treba prenebregnuti ni personifikaciju izgrađenu u ovom distihu: pjesnik zamišlja suzdržljivost kao ljudsko biće koje rukom, u metaforičkoj genitivnoj vezi (ezāfe-ye este'ārī) uspoređenom sa strašću, nastoji da se dočepa čuvara Dženneta, tj. Dženneta samoga.

¹⁷ Vidjeti: Z. Lešić, *Teorija...*, str. 170.

¹⁸ *Dīwān-e Sā'eb...*, vol. III, p. 1271.

¹⁹ Literarni prijevod predikata glasi: "obeshrabrenim učine".

dodira. Pjesnik, očito u stanju pojačane osjetljivosti, ovako izgrađenom sinestezijom naglašava da ga tuđe riječi, ma koliko hladne (tj. grube, nemilosrdne, bešćutne...) bile, ne mogu odvratiti od toga da svoje vrenje (tj. unutarnji život – bilo da je riječ o njegovoj duhovnoj ili emocionalnoj dimenziji) vodi po vlastitoj želji, onako kako on smatra da je potrebno i primjereno.²⁰

Personifikacija

Ova stilska figura definira se na nekoliko načina. Prema jednoj od definicija, riječ je o figuri koja se realizira “kad se predmetima, prirodnim pojavama, životinjama ili biljkama pridaju ljudske osobine, ili kad se navode da govore kao ljudi.”²¹ Temeljem još jedne od definicija personifikacije, koja je nešto uopćenija, personifikacija je “takva podvrsta metafore ili sinegdohe kod koje se neživim predmetima daju osobine živih predmeta.”²² U raspravi o paradoksalnoj slici uzgredno smo ukazali na personifikaciju u jednom distihu Urfija Širazija;²³ ona je bliža prvoj navedenoj definiciji. Ovdje ćemo tome dodati i jedan primjer te stilske figure kod Saiba Tabrizija.

زیبیهوش عنان نفس سرکش می رود از کف
مگردان زیر دست خواب غفلت، مغز هوشم را²⁴

Ze bīhūš ‘enān-e nafs sarkeš mīrawad az kaf
Magardān zīrdast-e xāb-e ġeflat maġz-e hūšam rā

Nesvjesnom jogunasto bježe iz ruku uzde nefa
Ne čini moj bistri um podanikom sna nehaja

U navedenom primjeru, pjesnik zamišlja *nafs* (dušu) kao neobuzdanog četveronošca, koji se nesvjesnom (tj. neopreznom, u stanja duše neupućenom)

²⁰ Ovdje treba skrenuti pažnju i na vrlo uspjelu antitezu (tazādd), izgrađenu u istom polustihu: imenica *vrenje* (ġūš) ima očitu antitetičku poziciju u odnosu na pridjeve *hladan* (xonak) i *obeshrabren* (delsard), pri čemu je ovaj drugi složeni pridjev izveden spajanjem imenice *srce* (del) i pridjeva *hladan* (sard), te predstavlja dio složenog infinitiva *obeshrabriti* (delsard kardan), u literarnom značenju *učiniti obeshrabrenim*. Na taj je način veoma ekspresivno dočarana razlika između stanja u kojem se pjesnik nalazi i želi da bude, i onoga na šta bi nedobronamjerni željeli da ga navedu.

²¹ Z. Lešić, *Teorija...*, str. 289.

²² M. Katnić-Bakaršić, *Stilistika...*, str. 324.

²³ Vidjeti bilješku br. 14.

²⁴ *Dīwān-e Sā’eb...*, vol. I, p. 200.

gospodaru otima iz ruku. Time je ovaj primjer personifikacije bliži drugoj navedenoj definiciji, prema kojoj se predmetima i pojavama pripisuju osobine živih bića uopće, a ne samo ljudi.²⁵

Apstrakcija

Pod apstrakcijom se, u kontekstu stilistike poezije, podrazumijeva izdvajanje (entezā‘) jednog ili više svojstava nečega, uz iznošenje suda (hokm) ili asocijacija (tadā‘ī) o tim izdvojenim svojstvima. Najjednostavniji oblici apstrakcije vidljivi su u metaforičkim genitivnim konstrukcijama tipa “ruka sudbine”; no, postoje i njeni znatno složeniji oblici, pri čemu su nerijetko i cjelovite pjesničke slike iskazane u formi iznimno složenih apstrakcija. Ova stilska figura definirana je u okviru stilistike perzijske poezije, i to prije svega kada je riječ o poeziji indijskog književnog stila, a veoma je frekventna u poeziji Bidela Dehlavija.²⁶ Ovdje ćemo navesti jedan primjer apstrakcije u stihovima Urfija Širazija.

کسی که برق محبت درو زند آتش
ز تاب سایه او آفتاب میسوزد²⁷

Kasī ke **barq-e mahabbat** darū zanad ātaš
Ze tāb-e sāye-ye ū āftāb mīsūzad

Onaj u kome **iskra ljubavi** vatru raspali
Od vreline njegove sjene i Sunce sagori

Ključna leksema za razumijevanje apstrakcije u ovome distihu jeste imenica *barq*; bez obzira na to koji prijevodni ekvivalent za nju bio odabran – “iskra”, kako je u ovom slučaju učinjeno, ili “munja”, što je također valjan prijevodni ekvivalent za navedenu imenicu, koji se sasvim uklapa u kontekst – postupak apstrahiranja potpuno je jasan: pjesnik zamišlja ljubav kao neku vrstu prirodne pojave, bilo da je riječ o vatri ili oluji, čija je iskra – ili munja, potpuno je nebitno – u stanju razbuktati vatru u čovjekovom srcu.²⁸

²⁵ Ostaje, dakako, otvoreno pitanje može li se duša smatrati živim bićem ili pojavom (predmetom zasigurno ne); no, sasvim je sigurno da se ona ne može poistovjetiti sa cjelinom ljudskog bića.

²⁶ Vidjeti: M. Š. Kadkanī, *Šā‘er-e...*, pp. 61-63.

²⁷ *Dīwān-e ‘Orfī...*, p. 72.

²⁸ Vrijedi, dakako, u ovom distihu uočiti i oksimoronsku sintagmu *vreline sjene* (tāb-e sāye), a konsekventno tome i hiperboličku sliku sagorijevanja Sunca od vreline sjene čovjeka u čijem je srcu raspaljena vatra ljubavi.

Proporcionalno navođenje motiva u oba polustiha jednog distiha

Ova stilska karakteristika, koja se ostvaruje na sintaksičkom nivou, važi za najizrazitiju i najprepoznatljiviju osobenost indijskog književnog stila. Ona se najčešće ostvaruje na taj način da pjesnik odabire jedan motiv koji je produkt njegova individualnog iskustva i formiran je u njegovu subjektivnom, unutarnjem svijetu, tj. njegovoj svijesti (zehn); taj motiv on iskazuje u okvirima jedne sintaksičke jedinice – rečenice, i to u formi jednog – obično prvog – polustiha (mesra‘); potom za takav motiv nastoji pronaći odgovarajući, proporcionalni motiv u sferi objektivnog (‘ein), bilo da je riječ o prirodnim fenomenima ili pitanjima iz svakodnevnog života, kulture, tradicije itd., koji su produkt općeg ljudskog iskustva; taj motiv većinom biva situiran u drugom polustihu.

Naravno, opisani model nije striktno određen, a time ni jedini. U poeziji pripadnika indijskog književnog stila zatiču se i rezultati obrnutog procesa: motiv koji predstavlja produkt općeg i objektivnog iskustva može potaknuti pjesnika da se prisjeti nekog vlastitog, subjektivnog iskustva i iz njega razvije proporcionalan motiv, te da ta dva motiva budu navedena obrnutim redom (tj. motiv objektivnog karaktera u prvom, a motiv subjektivnog karaktera u drugom polustihu). Isto tako, nije nužno da u proporcionalnom odnosu uvijek stoje jedan motiv iz sfere apstraktnog (ma‘qūl) – kakvi su obično motivi razvijeni iz pjesnikova subjektivnog iskustva – i jedan motiv iz sfere konkretnog (mahsūs, malmūs); moguće je da u proporcionalni odnos budu dovedena i dva motiva apstraktne, odnosno dva motiva konkretne naravi.

Između dva polustiha, koji u ovakvim slučajevima funkcioniraju kao dvije rečenice, mogu biti uspostavljeni različiti sintaksički odnosi. Jedan polustih može, u odnosu na drugi, imati npr. funkciju zavisne uzročne, dopusne ili poredbene rečenice, ili se javiti u poziciji argumenta. Međutim, za pjesnika indijskog književnog stila takve vrste sintaksičkih veza nemaju nikakvog značaja; on se ne trudi da ih uspostavi, niti da ih razvija i profilira. Za njega je jedino bitno da uspostavi odgovarajuću smisaonu vezu (peiwand-e ma‘nāyī) između dviju rečenica / dva polustiha / dva motiva / dva iskustva. On većinom ne poseže za “uzvišenim” temama niti za kompliciranim naučnim i teološkim terminima i pojmovima razumljivim isključivo odabranom, uskom krugu obrazovane elite. (Podsjetimo – recipijenti pjesnika indijskog književnog stila su ljudi iz širokih, pa i najnižih slojeva društva, iz kojih nerijetko potječe i sam pjesnik.) U takvim okolnostima, kada je obrazovni nivo recipijentata nizak a njihova kognitivna sposobnost u znatnoj mjeri ograničena, jedini način da ih pjesnik zadivi, ostavi traga u njihovoj svijesti, jeste

to da pronikne u tanahne veze iskustava različite naravi – objektivnih i subjektivnih, individualnih i pojedinačnih – potom da iskustva iz sfere subjektivnog i apstraktnog približi mentalnim predispozicijama svojih recipijenata, i to navođenjem iskustava iz sfere objektivnog i konkretnog, te da ta iskustva pretoči u smisaono povezane poetske motive, smještene u naglašeno ograničen tekstualni prostor dva polustiha jednog distiha.²⁹

Kao primjer ove sintakso-stilske osobenosti navest ćemo po jedan distih Saiba Tabrizija i Urfija Širazija.

معنی نازک نماید جلوه در دلهای صاف
می توان دید هلال عید را بهتر در آب³⁰

Ma'nī-ye nāzok nemāyad ḡelwe dar delhā-ye sāf
Mīṭawān dīd helāl-e 'eid rā behtar dar āb

Istančana misao ukaže se u srcima čistim
Mlad se mjesec može bolje vidjeti u vodi

U gradnji ovoga distiha pjesnik je, očito, krenuo od vlastitoga, subjektivnog suda da su profinjena misao i(li) poruka prijemčivi i razumljivi samo onima čija je duhovna nutrina čista, pošteđena bilo kakve vrste zagađenosti. Potom, u drugom distihu, kao odgovarajuću protutežu u sferi objektivnog, koja u isto vrijeme treba da omogući lakše razumijevanje subjektivne slike iz prvog polustiha, dočarava sliku mladoga mjeseca, čiji se odraz jasnije vidi u (bistroj) vodi.

ای دل حدیث صبر شنیدن ز بهر چیست
زهر است در پیاله چشیدن ز بهر چیست³¹

Ei del hadīs-e sabr šenīdan ze bahr-e čīst
Zahr ast dar piyāle češīdan ze bahr-e čīst

O, srce – priču o strpljenju zarad čega slušati
Otrov je u čaši; zbog čega ga još i kušati

Nadahnuće za ovaj distih pjesnik je nedvojbeno pronašao u teškom emocionalnom stanju u koje je zapao. Prinuđen na strpljenje, tj. trpljenje odvojenosti od voljene, u prvom polustihu pjesnik retoričkim pitanjem izriče kako više nije sposoban niti voljan slušati priču o strpljenju, što bi

²⁹ Vidi: Doktor Taqī Pūrnamdāriyān, *Xāne 'am abrī ast*, Tehrān 1389/2010, pp. 247-257; Hasan Hoseinī, *Bīdel, Sepehrī wa sabk-e hendī*, Tehrān 1387/2008, pp. 18-29.

³⁰ *Dīwān-e Sā'eb...*, vol. I, p. 430.

³¹ *Dīwān-e 'Orfī...*, p. 17.

se čak moglo interpretirati kao pjesnikovu nemogućnost i da pomišlja na strpljenje, tj. da o strpljenju “sluša srcem”. Težina pjesnikova stanja u drugom polustihu biva u potpunosti približena, razotkrivena, razjašnjena recipijentu, i to slikom koja ima općenit i posve konkretan karakter, a u isto je vrijeme pozicionirana kao složena metafora u odnosu na sliku izgrađenu u prvom polustihu: priču o strpljenju pjesnik stavlja u ravan s otrovom nasutim u čašu (tj. smještenim nadohvat ruke, stalno prisutnim, čime se naglašavaju trajnost i nepromjenjivost pjesnikova stanja); sljedstveno tome, slušanje priče o strpljenju u drugom je polustihu poistovjećeno sa kušanjem otrova. U takvim okolnostima, očaj izazvan ljubavnim jadima i odvojenošću od drage navodi pjesnika na pomisao da, kada stvari već jesu takve kakve su i ne daju se promijeniti nabolje, kada osim strpljenja i trpljenja nema drugog izlaza, jedino što može za sebe učiniti jeste to da o svojim nedaćama ne sluša i ne razmišlja, pošto mu takav čin ne izgleda ništa manje nepodnošljivim i pogubnim od kušanja otrova.

INDIJSKI KNJIŽEVNI STIL U OSMANSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Osmanska književnost u XVII stoljeću nastavlja razvijati klasični izričaj koji je svoj umjetnički vrhunac i najuspješnije predstavnike imao u prethodnom, XVI stoljeću. Ipak, neke nove tendencije, odnosno novi književni tokovi uočljivi su u ovom periodu. Među njima posebno mjesto zauzima tzv. indijski književni stil, koji je posredstvom perzijske ušao u osmansku književnost. Navedeni književni stil, iako je prvobitno nastao u Indiji, preko perzijskih pjesnika proširio se i na književnosti turkijskih naroda, prije svega na osmansku i azerijsku. U osmanskoj književnosti XVII stoljeća slijedeći ovaj stil stasali su vrlo uspješni i afirmisani pjesnici kakvi su Nâ’îlî (Nâ’îlî Kadîm), Neşâtî, İsmetî, Şehrî i Fehîm, a ni najveći pjesnici XVIII stoljeća, Şeyh Gâlib i Nedîm nisu ostali van utjecaja indijskog književnog stila.

Historičari turske književnosti različito klasificiraju odlike indijskog književnog stila u osmanskoj književnosti, često navodeći preko deset karakteristika koje definiraju kao temeljne. Zanimljivo je da, iako se neke od njih podudaraju sa stilskim karakteristikama indijskog stila u perzijskoj poeziji, mnoge od njih ukazuju na udaljavanje osmanskih pjesnika od perzijskih uzora i utjecaja. Ovdje ćemo pokušati sumirati rezultate istraživanja turskih historičara književnosti na ovom polju i zadržati se samo na dominantnim karakteristikama indijskog književnog stila u osmanskoj književnosti.

Kako je indijski književni stil u osmanskoj književnosti u prvi plan stavio značenje u odnosu na izričaj i formu, figure i tropi su se razvijali u pravcu produbljivanja značenja. Insistiranje na bogatstvu značenja zahtijevalo je veliku snagu imaginacije pjesnika, što ih je često vodilo u apstrakciju.

Apstrakcija

U osmanskoj književnosti, kao u perzijskoj, apstrahovanje poetskih slika postalo je dominantan postupak koji je često uzrokovao teškoće u razumijevanju poezije. Izdvajanjem jednog ili više svojstava nečega, uz iznošenje suda ili asocijacija o tim svojstvima, nastajala je apstrakcija koja se očitovala u metaforičkim konstrukcijama dubokog značenja ili čitavog niza povezanih značenja. Ovakav postupak zapaža se posebno u poeziji pjesnika Nâ'ilija, jednog od predvodnika indijskog književnog stila u osmanskoj književnosti:

Görmez bizi âyînede ger 'aksi de olsak
Pîş-i **nazar-i 'akl-i** hîd-ârâda nihânuz (Şentürk, 548)

Ne bi nas vidio sve i kad bismo odraz u ogledalu bili
Pred **očima uma** što se dotjeruje mi smo se skrili

U svom apstraktnom značenju, navedeni distih ukazuje na sufijfski pogled na svijet koji doživljava ljudski um kao odraz pojavnog, sposoban da percipira samo ono što spada u sferu pojavnog, dok se skriveno značenje, odnosno Suština, može spoznati samo srcem, odnosno ljubavlju (aşk). Zbog toga je Nâ'ilî opisao um kao onog ko se dotjeruje pred ogledalom, odnosno kao nekog ko se bavi isključivo pojavnim, nesposobnog da vidi nešto više od pojavnog u svom odrazu. S druge strane, spoznaja srcem ide mnogo dalje i podrazumijeva da je čovjek odraz božanskog na ovom svijetu u kojem je on izgubio svoje ja, pa je tako u svom odrazu skriven i on sam što je nevidljivo za "oči uma" (nazar-i 'akl).

Ovakav razvoj apstrakcije u osmanskoj poeziji aktuelizirao je teme i ideje iz tesavvufa. Naime, kako je poezija bila okrenuta apstraktnom, dubini značenja i imaginaciji, to je dovelo do okretanja pjesnika unutar njemu svijetu, što je opet bilo pogodno tlo za razvoj poezije sufijfskog karaktera. Tako je u osmanskoj poeziji indijskog književnog stila tesavvuf postao vrlo privlačna tema, što se posebno uočava kod mevlevije Šejha Gâlîba čijim stihovima dominiraju bol i čežnja za Uzvišenim Stvoriteljem.

Paradoksalna slika

Slično kao u perzijskoj književnosti, vrlo je rasprostranjen postupak stvaranja tzv. paradoksalne slike, odnosno da pjesnici, opisujući određene pojmove, njima pripisuju neuobičajene karakteristike, što stvara efekat začudnosti. Primjere ovakvog umjetničkog postupka moguće je vrlo često pronaći kod osmanskih pjesnika, a posebno kod najpoznatijih predstavnika indijskog stila kakvi su Nâilî-i Kadîm i Şeyh Gâlib. U jednom svom distihu Nâilî-i Kadîm kaže:

Pelâs-pâre-i rindî be dûş ü kâse be-kef
Zekât-i mey virülür bir diyâre dek giderüz (Şentürk, 552)

Otići ćemo u zemlju gdje se **zekat na vino daje**, sa zdjelom u rukama
 I pocijepanom starom derviškom odorom na plećima

Kako je poznato, prema islamskim propisima davanje zekata je obaveza svakog muslimana koja podrazumijeva izdvajanja iz viška imetka, dok je vino strogo zabranjeno. Ovdje su ova dva pojma spojena u paradoksalnu sintagmu koja izaziva začudnost kod čitatelja. Ipak, ako imamo u vidu drugi dio distiha, to će nas obavezati da prvi stih tumačimo u tesavufskom kontekstu, te pojam vina posmatramo kao sufijski simbol za vjersku uputu, sredstvo kojim se rasplamsava ljubav prema Bogu. Ovakvo konotativno značenje sintagme ostavlja mogućnost za slojevitost čitanje, odnosno percipiranje cijelog distiha u mističkom kontekstu. Slične primjere možemo naći i kod Şeyha Gâliba, a posebno je zanimljiv sedmi bejt njegove nazire na gazel pjesnika Nâbîja:

‘**Urûc-i evc-i pestîye zemîn-i ser-bülendîden**
Tevâzu’pâye-i rif’at tenezzül nerdibânımdır (Şentürk, 624)

Kako bi se sa **dna uzvišenosti** na **vrhunac niskosti** uzdigao
Poniznost mi je **stepen uzdizanja**, a silazak stepenište postao

Suprotni pojmovi objedinjeni su u sintagmama kakve su *evc-i pestî* (vrhunac niskosti, bezvrijednosti) i *zemîn-i ser-bülendî* (dno uzvišenosti, dostojanstva). Na ovaj način pjesnik želi reći da se vrhunac skromnosti može dostići prevazilaženjem pokuđenih stanja duha, kao što je oholost.

Personifikacija

Kako se indijski književni stil u osmanskoj književnosti razvijao u pravcu semantičkog produbljanja poezije, vrlo često su pjesnici posezali za izrazima u prenesenom značenju. U ovakvom ozračju u poeziji

su posebno postali naglašeni tropi kakvi su metafora i metonimija, a posebno personifikacija (teşhîs). Şeyh Gâlib u svoj naziri na jedan gazel Nâbîja, najpoznatijeg osmanskog pjesnika 17. stoljeća, kao i u mnogim drugim svojim poemama često poseže za figurom personifikacije. U takve primjere može se svrstati i naredni bejt:

Fesâdât olmasın tâ intizâm-i kişver-i tende

Hâvâs-i hamse nezzeârem ‘anâsır pâsbânımdır (Şentürk, 624)

Kako u zemlji tijela ne bi pometnja nastala

Mojih pet čula čuvarima, a četiri elementa stražarima su postala

U drugom dijelu distiha ljudska čula (hâvâs-i hamse) okvalificirana su kao čuvari, dok su elementi (‘anâsır) stražari koji bdiju nad zdravljem tijela. Prema drevnoj medicini četiri osnovana elementa (zrak, voda, zemlja i vatra) imala su ulogu u održavanju ravnoteže ljudskog organizma posredstvom četiri tjelesne tečnosti: krv, žuč, crna žuč i sluz. Poveden ovim uvjerenjem pjesnik je ova četiri elementa (‘anâsır) doživio kao personifikaciju stražara, čuvara ljudskog tijela.

Proporcionalno navođenje / kontrast

Ova stilaska karakteristika koja se ostvaruje na sintaksičkom nivou, i važi za najizrazitiju i najprepoznatljiviju u indijskom književnom stilu u perzijskoj književnosti, ne može se naći među dominantnim odlikama ovog stila u osmanskoj književnosti. Za razliku od iranskih historičara književnosti, turski autori navode stilsku figuru *tezat*, kontrast ili antitezu, gdje se navode suprotna svojstva objekta poetskog izraza. Ipak, ovdje se ne radi o pukom navođenju antonima (toplo–hladno, dugo–kratko, dan–noć) već o mnogo kompleksnijem dovođenju u vezu očito izraženih protivrječnosti.³² Primjere kontrasta možemo pronaći kod Şeyha Galiba:

Zevki kederde mihneti râhatta görmüşüz

Âyinedir bir birine subh u şâmımız (Dilçin, 451)

Pronašli smo **užitak u žalosti, patnju u spokoju**

Naše zore i noći k’o ogledala jedne drugima nalikuju

Iako i ovdje, kao u proporcionalnom navođenju možemo pronaći suočavanje objektivnog, općeg ljudskog iskustva sa subjektivnim, odnosno

³² Dilçin, Cem. *Türk Şiir Bilgisi*. Turk Dil Kurumu Yayınları: Ankara, 1995, str. 449-451.

iskustva žalosti koje podrazumijeva drugačije emocije od subjektivnog osjećaja užitka, ono nije kao u perzijskoj književnosti izraženo na nivou sintakse, odnosno sintaksički povezanih polustihova, već pojedinih međusobno suprotnih motiva navedenih u samom polustihu. Naime, odnos protivrječnosti kao što su noć–zora, užitak–žalost i patnja–spokoj realizira se u okviru pojedinog polustiha, a ne čitavog bejta. Ovakvo dosta kompleksno navođenje antiteza uveliko podsjeća i na stilsku figuru oksimorona, odnosno paradoksalne slike, gdje se, kako smo već ranije rekli, susreću naizgled protivrječni iskazi koji su istiniti “na jednom dubljem nivou smisla”. Oksimoron zapravo i jeste posebna vrsta antiteze, odnosno kontrasta u kojem se dovode u vezu nespojivi pojmovi. U tom smislu ponekad je teško povući jasnu granicu između određenih stilskih figura zapadnog i orijentalno-islamskog parnasa. Ipak, veoma je važno da se prije svega radi o tzv. figurama misli, u koje spadaju i paradoks i antiteza, a koje djeluju na značenjskom, semantičkom sloju poezije, te tako ističu smisao pjesničkog izričaja. To nas upućuje na osnovnu ideju indijskog književnog stila u osmanskoj književnosti, koja se razvijala u smislu produbljiivanja značenja, tj. na semantičkom nivou.

U smislu produbljiivanja značenja poetskog izričaja, indijski književni stil u osmanskoj književnosti podsticao je pjesnike da pronalaze riječi koje se rijetko koriste, često enciklopedijskog značenja, što je dodatno otežavalo razumijevanje poezije. Tome je doprinosila česta upotreba lančanih genitivnih veza koje su se ponekad protezale i kroz cijeli polustih.

Şâh-ı melekût-ı arş-pâye
 Mâh-ı ceberût-ı ferş-sâye (Dilçin, 488)
 Vladar Melekuta na Arš³³ oslonjenog
 Mjesec Džeberuta što zemlju zasjenjuje

INDIJSKI KNJIŽEVNI STIL U POEZIJI BOŠNJAKA NA PERZIJSKOM JEZIKU

Razmatrane osobenosti indijskog književnog stila sadržane su i u poeziji Bošnjaka na perzijskom jeziku. One su prepoznatljivije u poeziji Mahmud-paše Anđelovića (1420-1473/4), Mehmeda Rešida (XVII stoljeće) i Ahmeda Hatema Bjelopoljaka (umro 1754).

Paradoksalna slika vrlo je frekventna osobenost poezije Mahmud-paše Anđelovića, čiji je pjesnički pseudonim Adni.

³³ Arš – Božije Prijestolje.

خوشم بمحنت او عدنيا مرا بگذار
که خواری غم آن حور عز و جاه منست^{۳۴}

Košam be mehnat-e ū ‘Adniyā marā bogzār
Ke **xāri**-ye ġam-e ān hūr ‘**ezz o ġāh**-e man ast.

U patnji zbog nje dobro mi je, Adni – pusti me
Jer **poniženost** u tuzi za tom hurijom moje **dostojanstvo** je

Slično ovoj paradoksalnoj slici, u kojoj pjesnik svoje dostojanstvo vidi u poniženosti, u poeziji Mahmud-paše Anđelovića na perzijskom jeziku česte su paradoksalne slike u kojima pjesnik svoju radost nalazi u tugovanju za voljenom.³⁵

U poeziji Ahmeda Hatema Bjelopoljaka na perzijskom jeziku, kao jedna od frekventnih osobnosti indijskog književnog stila uočljiva je sinestezija.

چيست شیرینتر ز گویای آن طوطی ناز
جز نگارش نیست در آیینۀ عالم غرض³⁶

Čīst **šīrintar** ze **ġūyā’ī**-ye ān tūtī-ye nāz
Ġoz negāraš nīst dar āyīne-ye ‘ālam ġaraz

Šta je **slade** od **rječitosti** te papige³⁷ nježne
Sem odraza u ogledalu svijeta nema druge želje

U ovom Hatemovom distihu, *rječitosti* koja je fenomen u sferi *slušnog* utiska pridaje se svojstvo *slasti*, koje je moguće osjetiti posredstvom čula *okusa*. Gradnjom ovakve sinestezije, po svemu sudeći, želi se istaknuti dopadljivost, profinjenost i ljepota kazivanja voljene.

U Hatemovoj poeziji na perzijskom jeziku zatiče se i personifikacija. Kao zoran primjer gradnje te stilske figure navest ćemo distih u kojem pjesnik osobine ljudskog bića pripisuje Mjesecu.

ماهی که کشد خط تأسف رخ آتش
در برج ثریا گزد انگشت هلالش^{۳۸}

Māhī ke kešad xatt-e ta’assof rox-e ālaš
Dar borġ-e sorayyā gazad angošt-e helālaš

³⁴ *Divan-i Adni*, Millet Genel Kütüphanesi, CD 1571, fol. 8b.

³⁵ Vidjeti: *Divan-i Adni...*, fol. 9a, 9b i 10b.

³⁶ *Divan-i Hatem*, Süleymaniye Kütüphanesi, 281, p. 20.

³⁷ U klasičnoj perzijskoj i turskoj književnosti طوطی (tūtī) je simbol za “vještog govornika, čovjeka čije je riječi ugodno slušati...” Vidjeti: Fehim Nametak, *Pojmovnik divanske i tesavvufske književnosti*, Sarajevo 2007, str. 246.

³⁸ *Divan-i Hatem...*, p. 19.

Mjesec što mu rumeno lice trpi brazde tuge
 Među Plejadama prste svoga luka grize

U poeziji Bošnjaka na perzijskom jeziku, kao jedna od izrazitih osobenosti indijskog književnog stila, zastupljena je i apstrakcija. Ovdje ćemo kao primjer navesti jedan distih Mahmud-paše Anđelovića.

بیای سروقدت هر که سر نزد چون گل
 دلش ز خار ستم باد غنچه وش پر خون³⁹

Be pā-ye sarwqaddat har ke sar nazanad cūn gol
 Delaš ze **xār-e setam** bād ġončewaš porxūn

Ko god pred tvojim vitkim stasom ko cvijet glavu ne obori
 Srce mu od **trnja patnje** ko pupoljak bilo puno krvi

U navedenom distihu pjesnik patnju zamišlja kao biljku, šiblje, ili drvo prekriveno trnjem, od kojeg stradavaju još neprocvtjentali cvjetni pupoljci.

Proporcionalno navođenje motiva u dva stiha jednog distiha najfrekventnija je odlika indijskog književnog stila koja je uočena u poeziji Bošnjaka na perzijskom jeziku. Ovdje ćemo, kao ilustraciju, navesti jedan distih Mehmeda Rešida, i to iz *Pjesme u slavu četvrtog halife Alije*.

میسزد جمله اعداء خودش گر بکشد
 قتل کفار نکردند بمسلم تحریم⁴⁰

Mīsezad ġomle a‘dā’-e xodaš gar bokošad
 Qatl-e koffār nakardand be moslem tahrīm

“Umjesno bi bilo kad bi on sve svoje neprijatelje pobio, jer vjerniku nije zabranjeno ubijati neprijatelje.”⁴¹

U prvom polustihu ovoga distiha pjesnik izriče lični stav o hazreti Aliji i tome kakav bi trebao biti njegov odnos prema neprijateljima. U drugom polustihu, kao argument koji ide u prilog stavu izrečenom u prvom – a taj je argument, u semantičkom smislu, iskazan u formi zavisne uzročne rečenice, ali bez upotrebe bilo kojeg od uzročnih veznika – pjesnik navodi stav, i to prilično kontroverzan, koji se može smatrati rezultatom kolektivnog iskustva proizašlog iz religijske tradicije.

³⁹ *Divan-i Adni...*, fol. 3b.

⁴⁰ Šaćir Sikirić, “Dīvān Mehmed Rešīda”, *Prilozi za orijentalnu filologiju i istoriju jugoslovenskih naroda pod turskom vladavinom*, VI-VII/1956-57, Sarajevo 1958, str. 69.

⁴¹ *Ibidem*, str. 72.

INDIJSKI KNJIŽEVNI STIL U KNJIŽEVNOSTI BOŠNJAKA NA OSMANSKOM TURSKOM JEZIKU

Trendovi postklasične osmanske književnosti odrazili su se i na poeziju Bošnjaka na osmanskome turskom jeziku XVII i XVIII stoljeću. Utjecaj indijskog književnog stila posebno je uočljiv u poeziji pjesnika Osmana Šehdija (u. 1769) i njegovog sina Ahmeda Hatema Bjelopolja (u. 1754), a u određenoj mjeri i kod njihovih prethodnika iz XVII stoljeća, Mezâkîja (u. 1676) i Sâbita Užičanina (u. 1712). Osobito *Divan*, kao jedino poetsko djelo Ahmeda Hatema na osmanskome turskom jeziku, već na prvi pogled odiše teško razumljivim i dugim konstrukcijama tipičnim za indijski književni stil. Iako je u poeziji njegovog oca utjecaj ovog književnog stila nešto slabiji, moguće je pronaći brojne stilske odlike koje ukazuju da spomenuti trend nije zaobišao ni Osmana Šehdija. Prije svega, kod njega vrlo često susrećemo proporcionalno navođenje (mo'adele), a ovdje ćemo navesti jedan distih iz njegove kaside *nevruzîyye* posvećene dolasku proljeća, pod naslovom *Münâkâşa-i Berd-i 'Acûz-ı Sahnâr be-Germiyyet-bahşâ-yı Nevruz-ı Dil-Efrûz-ı Sultân-ı Bahâr*:

Akin itdi su gibi anlara hân-ı nevrûz
Nitekim mülketi-i küffâra cünûd-i Tatar (Osman Şehdi, 105)

Na njih je poput vode potekao gospodar Nevruz
Kao vojska Tatara na zemlju nevjernika

Zanimljivi primjeri proporcionalnog navođenja mogu se naći i u *Divanu* pjesnika Mezâkîja. U primjeru koji navodimo ovdje, pjesnik svoje subjektivno iskustvo odnosa prema dragoj dovodi u vezu sa konkretnim, objektivnim odnosom lovca i gazele:

Gırre olma ey gönül dilber seni yâd itse de
Sayd olunmaz öyle âhû meyl-i sayyâd itse de (Mezâkî, 517)

O srce, ako te se draga prisjeti nemoj se uobraziti
Jer kad lovac poželi takva se gazela ne može uloviti

Kako smo već ranije rekli, sinestezijska je stilska figura u kojoj se ostvaruje stapanje dviju ili više osjetilnih oblasti, tako da dolazi do miješanja čulnih utisaka (slušno-vidnih, vidno-dodirnih, mirisno-slušnih i sl.). Iako ovakvi primjeri nisu tako česti u osmanskoj književnosti, mogu se pronaći u poeziji Bošnjaka na osmanskome turskom jeziku, posebno kod Ahmeda Hatema Bjelopolja. Ahmed Hatem ne samo da se poigrava

različitim osjetilnim oblastima, odnosno čulima vida, sluha i dodira, već i leksemama, istražujući njihova dalja značenja i frazeološku upotrebu. U tom pogledu vrlo je zanimljiv 92. gazel Hatemovog *Divana*, gdje pjesnik u četvrtom bejtu dovodi u vezu čulo sluha i vida:

Gûşmâl-i nigh ü **sâmi'a-endîş** olarak

Gül-i hamd-ı zahmını göz kulak eyler kâkül (Hatem, 354)

Osluškujući pogled i imajući u vidu sluh

Kosa bdije da ne bi neko ružu urekao

Konstrukcije koje nalazimo u ovom distihu pored svojih primarnih značenja imaju i sekundarna, koja su opet vezana za kontekst osjetilnog. Tako, naprimjer, perzijska riječ *gûşmâl* koja znači “načuliti uho, osluškiivati”, može značiti i “udariti po ušima” (*gûş* – uho, *mâl* – udariti), odnosno “kazniti”. U tom smislu konstrukcija *gûşmâl-i nigh* mogla bi se prevesti i kao “kazna pogleda”, što je posebno znakovito u kontekstu drugog distiha gdje se govori o uroku, odnosno urokljivom pogledu. S druge strane, na čuvstvenom nivou miješaju se utisak vidnog (*nigh* – pogled) i dodirnog (*mâl* – udariti) što dodatno obogaćuje kompleksni doživljaj pjesnikovog izričaja. Također, u kontekstu osjetilnog nije slučajna ni upotreba frazeološkog glagola *paziti*, *bdjeti* – *göz kulak eylemek* (*göz* – oko, *kulak* – uho) koji podrazumijeva korištenje čula sluha i vida. Čitav splet značenja koja se odnose na sferu čulnog upotrijebljen je kako bi se stvorila, u klasičnoj osmanskoj književnosti dosta česta, pjesnička slika kose koja štiti ružu, što je metafora za lice drage.

Kompleksni i teško razumljivi stihovi Ahmeda Hatema, kao i većina poezije indijskog književnog stila često vode u sferu apstraktnog, odnosno apstrahuju većinu poznatih, konkretnih pojmova. Tako je stilska figura apstrakcija postala dosta frekventna kod našeg pjesnika:

Göz dikmede sûzen-ger-i **müjgân-ı cefâsi**

Her dâg-ı rüfû-yâb-ı derûnum sôkülünce (Hatem, 367)

Švelja njenih **trepavica mučenja** neprestano ga ušiva

Kad got se rašije šav na ranama moga srca

Sintagma “trepavice mučenja” (*müjgân-ı cefâ*) predstavlja metaforu izraženu perzijskom genitivnom vezom dva pojma: konkretnog i apstraktnog. Ova konstrukcija u isto vrijeme aludira i na, u divanskoj književnosti uvriježenu, pjesničku sliku u kojoj trepavice i pogled drage uvijek nanose bol zaljubljenom. U isto vrijeme, ovdje je upotrijebljena i figura *kinaye* koja podrazumijeva mogućnost dvostrukog čitanja

stiha, odnosno u njegovom osnovnom i prenesenom značenju. Naime, “göz dikmek” osim osnovnog značenja “šivati”, kao frazem znači “baciti oko”, “uperiti pogled”, što dozvoljava čitanje navedenog stiha u prenesenom smislu: “Švelja njenih trepavica mučenja stalno promatra / Kad god se rašije šav na ranama moga srca.”

Slična sintagma, odnosno figura apstrakcije može se pronaći i kod bošnjačkih pjesnika ranijeg perioda, među kojima je i Sabit Užičanin. U Sabitovim stihovima apstraktni i konkretni pojmovi, kao i kod Hate-ma, dovode se u vezu pomoću genitivnih konstrukcija. Kao ilustraciju navest ćemo primjer:

Bunun mevridi ‘âlem-i gaybdur

Kütüphâne-i feyz-i lâ-reybdür. (Sabit, 183)

Izvorište njegovo alem-i gayb, svijet nevidljivi je

Knjižnica isijavajuće spoznaje u koju sumnje nema, to je.

(prev A. Kadrić)

U navedenom primjeru sintagma “knjižnica isijavajuće spoznaje” (kütüphâne-i feyz) konkretni pojam knjižnice prenosi u sferu apstraktnog, dajući tako cijelom stihu dublje, u ovom slučaju mističko značenje.

Apstraktna značenja realiziraju se i kroz upotrebu antiteza, čiju podvrtu predstavlja oksimoron, odnosno paradoksalna slika, koja je, uz kontrast, također vrlo frekventna u poeziji Ahmeda Hatema Bjelopoljaka:

Turş-güftâr olsa da dilbere yine **şîrînlenür**

Tûtî-yi gûyâda gûyâ kim şekerdir güft u gû (Hatem, 285)

Draga je slatka čak i kad su joj **riječi kisele**

Kod papagaja koji govori u šećer se pretvara i ogovaranje

Oksimoron kao figuru semantičkog proturječja možemo naći i kod drugih bošnjačkih autora ovog perioda, među kojima je i Sabit Užičanin, o čemu posebno govori Adnan Kadrić u svojoj doktorskoj disertaciji,⁴² navodeći sljedeći primjer:

Mizâc-ı hasteye bir **tath acıdur** ne ‘aceb

Gelürse nâvek-i müjgân-ı cân-hâlîde lezîz. (Sabit, 300)

Za narav bolesnika **bol slatka** je, kako čudno to je

Ako prijatna bude strijela obrve u duši koja razorena je.

⁴² Adnan Kadrić, *Lingvostilistička analiza pjesničkog stvaralaštva Sabita Alaudina Bošnjaka*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet u Sarajevu, 2006.

U smislu apstrahovanja značenja, odnosno semantičkog pomjeranja u poeziji, vrlo su učestale i figure zamjene značenja, među kojima je i personifikacija. Ova izrazito frekventna figura divanske književnosti, a posebno indijskog književnog stila, prisutna je i u poeziji Bošnjaka na osmanskome turskom jeziku. Već spomenuta kasida *nevruziyya* Osmana Šehdija obiluje takvim primjerima, a ovdje ćemo navesti samo jedan:

Gûşdâr idi benefşe habere der-kemîn

Dâne-i sünbüle dâm olmuştu zülf-i nigâr (Osman Šehdi, 105)

Ljubičica je u zasjedi vijest čula

Kosa drage je sjemenu zumbula klopku postavila

U navedenom stihu ljubičici, sjemenu zumbula i kosi drage, kao pojmovima koji se često dovode u vezu u divanskoj književnosti, date su ljudske osobine, odnosno sposobnosti da čuju ili, pak, postavljaju klopku. Inače uobičajeno poređenje kose drage sa cvijećem zbog njenog zanosnog mirisa ovdje je upotrebom personifikacije dobilo posebnu dinamiku. Personificiranje cvijeća vrlo je frekventno u divanskoj poeziji te se primjeri ovakvog postupka mogu pronaći kod gotovo svih pjesnika kasnijeg perioda, među kojima su i bošnjački autori. Jedan od njih svakako je i Mezakîja, u čijim su gazelima priroda i dolazak proljeća nezaobilazna tema. Ovdje ćemo navesti *matla* ' *beyt* 399. gazela iz njegovog *Divana*:

Fasl-ı gül vakt-i çemen safha-i bâğ oldı yine

Lâle câm aldı ele devr-i ayâğ oldı yine (Mezakî, 530)

Opet je došlo doba ruža, travnjaka i vrtova

Lala je u ruku čašu uzela, opet je došlo doba pijenja

Sličan primjer personifikacije prisutan je i u 90. gazelu Ahmeda Hatema, gdje se cvijetu ruže prisposobljuju ljudske osobine:

Reşkinden âteş oldı şerer-hîz-i âfitâb

Ruhsâruna perestiş idince mecûs-ı gül (Hatem, 353)

Od ljubomore su se zrake sunca užarile

Kad se **ruža vatropoklonica tvome licu poklonila**

ili, pak, naredni polustih Sabita Užičanina napisan u istom ozračju:

Beyâz havlıları sermiş idi bâğa bahâr.

Bijele peškire po bašči **rasprostrijelo proljeće**. (prev. Kadrić, 300)

U do sada navedenim primjerima poezije moguće je zamijetiti i lančane perzijske genitivne veze, koje su, kako smo već rekli, vrlo česte u osmanskoj poeziji indijskog književnog stila. Ove duge i kompleksne konstrukcije, iako su nastale kako bi dodatno produbile značenja stihova, u isto vrijeme otežavaju njihovo razumijevanje. Ulančavanje genitivnih konstrukcija često je prisutno u stihovima bošnjačkih autora postklasičnog perioda, a ovdje ćemo navesti primjer iz *Zafer-nâme* Osmana Šehdija posvećene Ali-paši:

Ne lutf-ı mu'cize-i bâhire-i şâri'-i dîn
Nâsîh-i cümle-i edyân-ı benîyy-i akdem (Osman Şehdî, 244)

Kakva je plemenitost jasne mudžize vjerskog zakona
Uputa svim vjerovanjima starih plemena

Navedeni stilski postupak odlika je i poezije Sabita Užičanina, gdje se mogu pronaći primjeri trokomponentnih, četverokomponentnih i petokomponentnih genitivnih konstrukcija.⁴³

Şeh-i tugrâ-keş-i hükm-i şerîf-i lî-ma'allahi
Vladar pečatnika naredbe časne u zadovoljstvu Božijem (Kadrić, 181)

ZAKLJUČAK

Indijski književni stil proizvod je karakterističnih društvenih i kulturnih kretanja u Iranu tokom vladavine dinastije Safavida. Pojava i širenje indijskog književnog stila mogu se promatrati vertikalno i horizontalno. Naime, književni stil koji je nastao u perzijskoj književnosti XVI stoljeća, a svoje začetke imao još u XV stoljeću, proširio se i na osmansku književnost XVII i XVIII stoljeća, da bi konačno svoj odraz pronašao i u divanskoj književnosti Bošnjaka na perzijskom i osmanskom turskom jeziku. Dakle, možemo govoriti o književnosti kao mediju koji je kroz tri stoljeća prenosio određene vrijednosti i tokove s Orijenta sve do najzapadnijeg dijela Osmanskog carstva, odnosno Bosne i Hercegovine. Naravno, indijski književni stil u različitim dobima i sredinama pokazivao je izvjesne otklone i specifičnosti koje ne možemo naći kod njegovih prvih predstavnika. U perzijskoj književnosti kao dominantne karakteristike ovog stila uočavaju se paradoksalna slika, sinestezija, personifikacija, apstrakcija i proporcionalno navođenje. Većina tih karakteristika u manjem ili većem obimu prisutna je i u osmanskoj

⁴³ A. Kadrić, 181-82.

književnosti, s tim da je moguće uočiti izvjestan otklon spram tokova indijskog književnog stila kod klasičnih perzijskih pjesnika, kao i razvoj i profiliranje pojedinih stilskih karakteristika kojih u djelima perzijskih književnika nema, ili ih ima u znatno manjoj mjeri. Tako, naprimjer, dok se u perzijskoj književnosti pjesnici indijskog književnog stila nerijetko udaljavaju od tesavvufa, osmanski autori upravo u tesavvufu nalaze pogodno tlo kako bi izrazili vrlo apstraktna i često oprečna značenja. Ovakav sadržajni aspekt osmanske poezije utjecao je i na upotrebu dugih konstrukcija, često izraženih lančanim genitivnim vezama, što se opet ne susreće često kod autora u okviru perzijske književne tradicije. Na taj način, pojedine odlike indijskog književnog stila u nacionalnim književnostima, to jest književnim tradicijama nastalim na nekom od jezika orijentalno-islamskog kulturnog kruga, poprimaju položaj bitnog i prepoznatljivog konstituenta poetike, te predstavljaju specifično obilježje neke od književnih tradicija unutar spomenutog kruga. No, generalno razmatrano može se zaključiti da se indijski književni stil u perzijskoj i osmanskoj književnosti, kao i bošnjačkoj književnosti na orijentalnim jezicima realizirao kroz “figure misli”, odnosno stilske figure koje u prvi plan stavljaju značenje izraza.

LITERATURA

- Bayındır, Şeyda, *Şehdî Divanı*, (neobjavljena magistarska radnja) Gazi Üniversitesi, Ankara 2008.
- Dānešnāme-ye zabān wa adab-e fārsī*, be sarparastī-ye Esmā‘īl S‘ādat, Farhangestān-e zabān wa adab-e fārsī, cāp-e sevom, Tehrān 1388/2009.
- Dilçin, Cem, *Türk Şiir Bilgisi*, Turk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1995.
- Divan-i Adni*, Millet Genel Kütüphanesi, CD 1571.
- Divan-i Hatem*, Süleymaniye Kütüphanesi, 281.
- Dīwān-e ‘Orfī*, <http://www.sufi.ws/books/download/farsi/divan-orfi.pdf>.
- Dīwān-e Sā‘eb Tabrīzī*, be kūšeš-e Mohammad Qahremān, Enteshārāt-e ‘elmī wa farhangī, cāp-e noxost, Tehrān 1386/2007.
- Farhangnāme-ye adabī-ye fārsī*, be sarparastī-ye Hasan Anūše, Sāzmān-e cāp wa enteshārāt, cāp-e yekom, Tehrān 1376/1997.
- Golçin Ma‘ānī, Ahmad, *Kārwān-e Hend*, Āstān-e qods-e razawī, Mašhad 1369/1990.
- Hoseinī, Hasan, *Bīdel, Sepehrī wa sabk-e hendī*, Sorūš, cāp-e cāhārom, Tehrān 1387/2008.
- Kadrić, Adnan, *Lingvostilistička analiza pjesničkog stvaralaštva Sabita Alaudina Bošnjaka*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Sarajevo 2006.
- Karacan, Turgut, *Bosnalı Alaeddin Sâbit – Divan*, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas 1991.

- Katnić-Bakaršić, Marina, *Stilistika*, Naučna i univerzitetska knjiga, Sarajevo 2001.
- Lešić, Zdenko, *Teorija književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo 2005.
- Mengi, Mine, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002.
- Mermer, Ahmet, *Mezâkî: Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkidli Metni*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1991.
- Pürnâmdâriyân, Taqî, *Xâne 'am abrî ast*, Entesârât-e Morwârîd, çâp-e sewom, Tehrân 1389/2010.
- Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1985.
- Safâ, Zabîhollâh, *Târîx-e adabîyyât dar Îrân*, Entesârât-e Ferdûs–Entesârât-e Mağîd, çâp-e dahom, Tehrân 1373/1994.
- Sikirić, Šaćir, “Dîvân Mehmed Rešîda”, *Prilozi za orijentalnu filologiju i istoriju jugoslovenskih naroda pod turskom vladavinom VI-VII/1956-57*, Sarajevo 1958.
- Šafi'î Kadkani, Mohammadrezâ, *Šâ'er-e Âyenehâ*, Entesârât-e Âgâh, çâp-e haftom, Tehrân 1385/2006.
- Šamîsâ, Sîrûs, *Sabkšenâsî-ye še'r*, Entesârât-e Ferdûs, çâp-e haštom, Tehrân 1381/2002.
- Şentürk, Ahmet Atillâ, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- Tamimdari, Ahmed, *Istorija persijske književnosti*, s persijskog preveo Seid Halilović, Kulturni centar I. R. Irana u Beogradu–Društvo srpskocrnogorsko-iranskog prijateljstva, Beograd 2004.
- Varişoğlu, Mehmet Celal, *Hâtem: Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Divanı'nın Tenkitli Metni ve İncelemesi*, magistarska radnja, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 1997.

INDIJSKI KNJIŽEVNI STIL:
DOMINANTNE ODLIKE U POEZIJI NA PERZIJSKOM I
OSMANSKOM TURSKOM JEZIKU

Sažetak

Od pojave indijskog književnog stila u perzijskoj književnosti u XVI stoljeću, kao rezultata specifičnih društvenih i kulturnih prilika u Iranu za vrijeme vladavine Safavida, počelo je širenje njegovog utjecaja na druge književnosti orijentalno-islamskog kruga. U svojoj ekspanziji na veće geografsko područje tokom tri naredna stoljeća, ovaj stil je u dinamičkom odnosu sa različitim tradicijama u različitim dijelovima svijeta pokazivao izvjesne otklone i specifičnosti koje ne možemo naći kod njegovih prvih predstavnika. Utjecaj indijskog književnog stila zapaža se i u osmanskoj poeziji postklasičnog perioda, u što se mogu ubrojati

i vrlo vrijedni primjeri iz književnosti autora porijeklom iz Bosne, naj-zapadnije provincije Osmanskog carstva. U radu su analizirane dominantne odlike indijskog književnog stila, kao što su paradoksalna slika, sinestezija, personifikacija, apstrakcija i dr. u poeziji na perzijskom i osmanskome turskom jeziku, sa posebnim osvrtom na književnu baštinu Bošnjaka na ta dva jezika.

INDIAN LITERARY STYLE: THE DOMINANT CHARACTERISTICS IN POETRY IN PERSIAN AND OTTOMAN TURKISH LANGUAGES

Summary

Since the 16th century, when the Indian literary style first found its way to the Persian literature as a result of Iran's specific cultural and social milieu formed during the Safavids' dominion, it has also spread its influence over other Oriental-Islamic literatures. Due to its vast geographical expansion in the course of the next three centuries and through the interaction with different traditions in different parts of the world the presence of the Indian literary style in Oriental-Islamic literature acquired some new specific characteristics of which it was deprived at its first appearance. Its traces have been recognised even in the works from the postclassical period Ottoman literature created in the distant west province of Bosnia. This paper analyzes the dominant characteristics of the Indian literary style – such as paradox image, synesthesia, personification and abstraction – in the poetry written in Persian and Ottoman Turkish languages with a special review of Bosniac literary heritage in these two languages.

Key words: Persian literature, Ottoman literature, Indian literary style, figures and tropes, literary heritage of Bosniacs.