

Filozofski fakultet u Sarajevu

ALENA ČATOVIĆ

**ORIJENTALNO-ISLAMSKA  
KNJIŽEVNA TRADICIJA  
U STVARALAŠTVU HASANA  
ZIJAJE MOSTARCA**

**Transtekstualnost u klasičnoj osmanskoj poeziji**

Sarajevo, 2013

Alena Čatović

ORIJENTALNO-ISLAMSKA KNJIŽEVNA TRADICIJA U STVARALAŠTVU  
HASANA ZIJAIJE MOSTARCA

Urednik:

Prof. dr. Ivo Komšić

Recenzenti:

Prof. dr. Fehim Nametak

Prof. dr. Esad Duraković

Lektorica:

Elma Durmišević-Cernica

Izdanje:

Prvo

Izdavač:

Filozofski fakultet u Sarajevu

Sarajevo, 2013.

Elektronsko izdanje

-----  
CIP - Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i univerzitetska biblioteka  
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

821.163.4(497.6).09-1 Zijaija H.M.

ČATOVIĆ, Alena

Orijentalno-islamska književna tradicija u  
stvaralaštvu Hasana Zijaije Mostarca :  
transtekstualnost u klasičnoj osmanskoj poeziji  
[Elektronski izvor] / Alena Čatović. - Sarajevo :  
Filozofski fakultet, 2013. - 1 elektronski optički  
disk (CD-ROM) : tekst, slike ; 12 cm

Nasl. s naslovnog ekrana.

ISBN 978-9958-625-36-7

COBISS.BH-ID 20517894  
-----

## Sažetak

U istraživanju odnosa stvaralaštva Hasana Zijaije Mostarca i orijentalno-islamske književne tradicije, u ovoj knjizi polazi se od analize međutekstualnog dijaloga koji poezija ovog mostarskog pjesnika iz 16. stoljeća, uspostavlja sa literarnom tradicijom kojoj je pripadala. Iako je poetika književnosti orijentalno-islamskog kruga bila usmjerena na afirmiranje i reproduciranje već postojećih tekstova, odnosno, nje govala “prisustvo tuđeg teksta u vlastitom tekstu”, svijest o tome razlikovala se od one koju je razvila zapadnoevropska književna teorija 20. stoljeća. Kao teorijski okvir analize međutekstualnih odnosa u poeziji Hasana Zijaije slijedili smo model Gerarda Genettea koji uvodi termin *transtekstualnost* kao “tekstualnu transcendentnost teksta” i izdvaja pet tipova transtekstualnosti: intertekstualnost, paratekstualnost, metatekstualnost, arhitekstualnost i hipertekstualnost.

Analizirajući korpus za ovaj rad, koji su činila izdanja Zijaijinog *Divana* i *Priče o Šejhu Abdurezaku* u latiničnoj transkripciji, kao i njihovi rukopisni primjerci, posebno smo se zadržali na kategorijama arhitekstualnosti, metatekstualnosti, intertekstualnosti i hipertekstualnosti. Arhitekstualnost je predstavljala osnovno načelo u istraživanju žanrovske pripadnosti i karakteristika korpusa, zapravo, odnosa koji povezuje tekst sa tipovima diskursa iz kojih potječe. Metatekstualnost, kao odnos komentara i teksta, koji se komentira u stvaralaštvu Hasana Zijaije, realizirala se u vidu autoreferencijalnosti, odnosno pjesnikove svijesti o samom sebi i vlastitom tekstu. Intertekstualnost, koju Genette definira kao doslovno i efektivno prisustvo nekog teksta u drugom tekstu, u korpusu se mogla pronaći u obliku citata na arapskom i osmanskome turskom jeziku, i aluzija koji potječu iz različitih referentnih područja. Konačno, hipertekstualnost, kao svojstvo tekstova nastalih transformacijom ili imitacijom cjelovitih drugih tekstova, u kojima neki hipertekst obuhvaća i prenosi neki hipotekst, ali tako da ga ne komentira, jeste transtekstualni postupak koji se može prepoznati u Zijaijinoj *Priči o Šejhu Abdurezaku*, napisanoj u formi mesnevije. U navedenoj narativnoj poemi, pjesnik stilskom ekspanzijom transformira hipotekst, odnosno, već poznatu priču o Šejhu San'anu, koja se u pisanom obliku prvi put javlja kao zasebno poglavlje u djelu *Govor ptica*, Feridudina Attara, u 12. stoljeću, u kompletnu mesneviju od 1725 distiha.

Razmatranje prisutnosti orijentalno-islamske književne tradicije u stvaralaštvu Hasana Zijaije Mostarca, sa aspekta različitih tipova transtekstualnosti, ukazuje da bi, bez poznavanja poetike i tekovina ove tradicije, bilo nemoguće sagledati i valorizirati književni opus jednog od najranijih bosanskohercegovačkih pjesnika na orijentalnim jezicima.

## Sadržaj

1. Uvod.....	2
1. Život Hasana Zijaije.....	8
2. Djelo Hasana Zijaije Mostarca.....	25
2.1 Divan.....	26
2.1.1 Dibace.....	27
2.1.2 Kaside.....	30
2.1.3 Forme musammat.....	41
2.1.4 Gazeli.....	46
2.1.5 Hronogrami.....	52
2.1.6 Muamme.....	53
2.1.7 Kit'e.....	55
2.1.8 Mufredi i matle.....	57
2.2 Mesnevija.....	59
2.2.1 Fabula.....	59
2.2.2 Odlike kompozicije Priče o Šejhu Abdurezaku.....	60
2.2.3 Žanrovske karakteristike.....	65
3. Transtekstualnost u stvaralaštvu Hasana Zijaije.....	72
3.1 Metatekstualnost: Autoreferencijalnost.....	72
3.1.1 Tipologija autoreferencijalnosti.....	73
3.1.2 Autoreferencijalnost u tekstovima Hasana Zijaije.....	74
3.2 Intertekstualnost.....	113
3.2.1 Citatnost.....	113
3.2.2 Citatnost u tekstovima Hasana Zijaije.....	129
3.2.3 Aluzije.....	149
3.3 Hipertekstualnost.....	161
3.3.1 Prototekst/ Poriijeklo priče o Šejhu Abdurezaku.....	162
3.3.2 Hipertekstualna transformacija: <i>Priča o Šejhu Abdurezaku</i> .....	170
4. Zaključak.....	187
Literatura.....	192
Izvori.....	200
Internet izvori.....	200
Biografija.....	201

## 1. Uvod

Hasan Zijaija Mostarac (umro 1584/5) jeste jedan od najranijih bosansko-hercegovačkih divanskih pjesnika koji je stvarao u 16. stoljeću na osmanskome turskom i, manjim dijelom, na perzijskom jeziku. Za sobom je ostavio *Divan* – zbornik poezije koji broji preko 550 pjesama i *Priču o Šejhu Abdurezaku* napisanu u formi mesnevice. Ova djela nisu bila predmetom opsežnijih istraživanja bosanskohercegovačkih turkologa, kao ni turskih književnih historičara. Iako o pojedinim pjesmama, životu i djelu Hasana Zijaije postoji nekoliko objavljenih radova naših orijentalnih filologa (S. Bašagić, H. Šabanović, H. Hasandedić, Dž. Čehajić, F. Nametak, K. Filan, S. Gačanin) Zijaija je odnedavno poznat i u užim naučnim krugovima u Turskoj, zahvaljujući radu dr. Müberre Gürgendereli koja je pronašla rukopis njegovog *Divana* u Biblioteci Selimije u Edirni i objavila ga u latiničnoj transkripciji 2002. godine, a pet godina kasnije, 2007. godine i kritičko izdanje *Priče o Šejhu Abdurezaku*. Međutim, Gürgendereli u svom radu nije ponudila književnoestetsku analizu niti jednog od ova dva teksta.

Posmatrajući stvaralaštvo Hasana Zijaije Mostarca iz današnje perspektive, nameće se problem recepcije koji se može posmatrati iz dva aspekta. Naime, ne postoji samo problem razumijevanja stranog i arhaičnog jezika, posebnog sistema simbola, motiva, aluzija i reminiscencija nastao usljed promjene sociokulturološkog okruženja, već i problem razumijevanja načina na koji je i sam Zijaija percipirao orijentalno--islamsku književnu tradiciju u svom stvaralaštvu. Naravno, ovaj problem nije nešto svojstveno samo recepciji tekstova Bošnjaka na osmanskome turskom jeziku, već se može promatrati mnogo šire, kao pitanje današnje percepcije i razumijevanja divanske književnosti uopće. Ahmet Hamdi Tanpınar (1901–1962), jedan od najznačajnijih turskih književnika i književnih kritičara 20. stoljeća, među prvima je problematizirao recepciju klasične osmanske književnosti u modernom turskom društvu. Tanpınar smatra da stara poezija ima sebi svojstvene zakonitosti koje su bile poznate onovremenom recipijentu. Kako se kontekst stare poezije vremenom izgubio, igra riječi i značenja postala je daleka modernom čitaocu s kojim se ovaj autor identificira sljedećim riječima: “Međutim, nama je danas ta igra strana, svaka igra posjeduje svoj skriveni sporazum, ako se ovaj sporazum ne sklopi, sasvim je sigurno da nam se poezija neće svidjeti, te ćemo je smatrati smiješnom i izvještačenom.” (1999:78)

Problem recepcije starih tekstova nije nešto s čime se susrećemo samo u istraživanju i nastojanju da razumijemo stoljećima stare tekstove nastale na osmanskome turskom, ili, pak, drugim orijentalnim jezicima. Izmjena sociokulturološkog okruženja znači gubitak konteksta za svaki tekst, bez obzira o kom jeziku ili sredini govorimo. Jurij Lotman u svojoj knjizi *Struktura umetničkog teksta*, ističe značaj konteksta u estetskoj recepciji teksta i smatra ga osnovnim uvjetom da tekst uopće bude percipiran kao umjetnički:

Svaki umetnički tekst može da ispuni svoju socijalnu funkciju samo uz postojanje estetske komunikacije u kolektivu svoga vremena. Pošto opštenje znakovima ne zahteva samo tekst, nego i jezik, umetničko delo je, uzeto samo po sebi, bez određenoga kulturnog konteksta, bez određenog sistema kulturnih kodova, slično “nadgrobnom natpisu na nerazumljivome jeziku”. (Lotman, 1976:366)

Imajući u vidu ovakav značaj kulturnog konteksta, nameće se zaključak da je doseći semantiku i estetiku stvaralaštva Hasana Zijaije nemoguće bez obnavljanja pokidanih veza sa prošlošću, odnosno, analize njegovog odnosa sa drugim djelima književne tradicije kojoj pripada. Poznato je da divanska književnost baštini i njeguje orijentalnu literarnu tradiciju, počev od predislamske poezije, Objave, priča o poslanicima, potom islamskih običaja i korpusa tradicije (hadis), mesnevija različite tematike i drugih plodova usmene i pisane kulture koji predstavljaju orijentalno-islamsku književnu tradiciju u širem smislu. “Semantički zasićeni” dijelovi Zijaijinog teksta, kakvi su citati, aluzije, reminiscencije, svoju funkciju i značenje dobivaju tek u kontekstu šire orijentalno-islamske tradicije.

Prisustvo elemenata drugih tekstova u divanskoj poeziji zapazili su i zapadni istraživači, među kojima posebno Walter Andrews, sjevernoamerički znanstvenik, koji je svoja istraživanja fokusirao na žanr gazela u klasičnoj osmanskoj književnosti. U svom radu pod naslovom “Čitati osmansku poeziju na Zapadu”<sup>1</sup> Andrews dijaloški odnos gazela sa drugim tekstovima opisuje riječima: “Jedna od zamjetljivih karakteristika gazela jeste to da u njemu dominiraju veze koje uspostavlja sa drugim tekstovima, kao i stalno referiranje na tekstualni svijet kome pripada.” (Andrews, 1999:373), te nastavlja: “Ustaljenom referiranju na druge gazele, kao dodatak, prisutne su i aluzije na vjerske tekstove, posebno Kur’an i motive i osobe iz tradicionalnih narativnih poema.” (Andrews, 1999:373) Iz ovih Andrewsovih zapažanja možemo vidjeti da se dijaloški odnos među tekstovima nameće kao dominantna karakteristika osmanske poezije, a književna tradicija kao njeno osnovno uporište.

Gledano šire, u književnosti je teško pronaći ijedan tekst koji na neki način ne evocira neki drugi tekst. U svakom književnom djelu očituje se prošlost i odnos prema tradiciji. Naravno, kakav će taj odnos prema tradiciji biti, zavisi od tipa kulture, odnosno, epohe kojoj tekst pripada. U tom smislu, Pavao Pavličić razlikuje dva suprotstavljena tipa razdoblja u historiji književnosti: konvencionalni i nekonvencionalni, u jednom se veze među tekstovima uspostavljaju sinhronijski, u drugom, pak, dijahronijski. Kao konvencionalna razdoblja u razvoju zapadnih književnosti, Pavličić navodi renesansu, klasicizam te realizam u kojima se vjerovalo da je književni ideal već negdje ostvaren i da su njegova obilježja već poznata. Pavličić kaže da “konvencionalnim je razdobljima redovito bliža estetika identičnosti nego

---

<sup>1</sup> Vidi: Walter G. Andrews. “Bati'da Osmanlı Şiirini Okumak” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmed Kalpaklı. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. 1999. Str. 369–380.

estetika različitosti; u njima originalnost nije glavni cilj, nego je cilj upravo usklađenost sa idealom” (Pavličić, 1988:160), te promatra sinhronijski odnos među tekstovima u konvencionalnim razdobljima na nivou žanra, teme i stila. U tom smislu, ova razdoblja imaju vrlo čvrste i isključive žanrovske sisteme, pripadnici istog žanra međusobno su vrlo slični te ponekad namjerno citiraju jedan drugog i stupaju u dijaloški odnos. Slično je i u pogledu teme, odnosno, pojedinačni tekstovi preuzimaju konvencionalnu temu, a često je i koncipiraju i razvijaju na isti način.

Pavličićev opis konvencionalnih razdoblja u historiji zapadne književnosti mogao bi se primijeniti na orijentalno-islamsku književnu tradiciju, jer je i njena poetika uspostavljena sinhronijski, gdje je Sakralni Tekst nedostižan ideal, riznica iz koje treba crpiti. U tom smislu, Esad Duraković ističe da Kur’an u svom utjecaju na narode koji ne govore arapskim jezikom, prije svega, Perzijance i Turke, nije nametnuo samo jezik već i čitav niz *stilskih sredstava*, te uvjetovao nastanak jednog velikog kulturnog kruga koji je prevazilazio okvire arapskog svijeta, a mogao bi se nazvati islamskim krugom. (2007: 285–86)

U kontekstu ovog kulturnog kruga moguće je govoriti i o *islamskoj književnosti*, koju Duraković definira sljedećim riječima:

pod islamskom književnošću ne podrazumijevam teološku književnost, već ono nepregledno obilje književnih djela koja su, posredovanjem i opisanim načinom utjecaja islama, svrstala se poetički u jedan poseban kulturni krug, u jedan nadnacionalni i – paradoksalno – nejednojezični sistem koji je baštiniio i generirao zajedničke poetičke postulate u cijelom islamskom svijetu. (2007: 287)

*Islamska književnost* predstavlja tradiciju koja je rezervoar motiva koje treba samo usavršavati. U tom smislu, originalnost nije traženi ideal, već upravo suprotno – djelima klasika predstavljaju uzore koje treba oponašati kako u pogledu žanra, tako i tematike i stila. Ovakvo mišljenje dijele i savremeni turski historičari divanske književnosti, među kojima i Mehmed Kalpaklı koji u svom tekstu “Osmanska akademija poezije: nazira”<sup>2</sup> govori o imitativnosti, kao dominantni osmanske poetike:

Suprotno zapadnom poimanju umjetnosti koje se oslanja na originalnost i individualnost, umjetnost Istoka počiva na ponavljanju i zajedništvu; tako djela koja se ponavljaju i kopiraju unutar tradicije, upućuju na kretanje ka idealnom, jedinstvenom, odnosno, ka božanskom. (2006:134)

---

<sup>2</sup> Vidi: Mehmed Kalpaklı. “Osmanlı Şiir Akademisi: nazire” *Türk Edebiyatı Tarihi*. 2. cilt. Genel Edit. Talat Sâit Halman. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. İstanbul. 2006. Str. 133–38.

Kalpaklı zatim dodaje: “Nazire i tazmini (tahmisi, tesdisi i slični intertekstualni žanrovi), u jednom smislu, bili su obrazovna sredstva za pjesnike koji tek stasavaju, ili kako kaže A. H. Tanpınar, bili su ‘akademije poezije’.” (Kalpaklı, 2006:136)

Ovakva poetika *islamske književnosti* nameće svakom novom tekstu dijalog sa tradicijom, odnosno, uspostavljanje međutekstualnih odnosa sa uzorima i autoritetima u pjesništvu. Međutekstualni odnosi u *islamskoj književnosti* realizirali su se na različite načine, bilo putem citiranja u tazminskim žanrovima, imitacijom ili transformacijom u obradi afirmiranih tema i motiva ili kroz stilske figure zasnovane na aluzijama na topose. Dakle, prisutnost elemenata iz ranijih tekstova u novonastalim tekstovima bila je konstanta *islamske*, samim tim i osmanske, odnosno, divanske književnosti. Analizirajući odnos divanske književnosti sa njenim predtekstovima, odlučili smo se proširiti termin *islamska književnost* u nešto širi okvir, odnosno, govoriti o tradiciji orijentalno-islamske književnosti. Jer, iako je islamska kultura baštinila brojne predislamske motive i elemente, te im kasnije dala posebnu vjersko-mističku dimenziju, neke ideje iz drugih religijskih korpusa zadržale su se u svom originalnom obliku. U tom smislu, odnosno, u definiranju porijekla predtekstova divanske književnosti, možemo citirati riječi Fehima Nametka koji u svojoj knjizi *Pojmovnik divanske i tesavvufske književnosti* navodi osnovne izvore ove književnosti:

Klasična divanska književnost, pri čemu, prije svega, podrazumijevamo divansku poeziju, nastala je na zasadama tekovina islamske civilizacije, zasnovana je, prije svega, na glavnim izvorima islama: Kur’anu i hadisu, u svojoj osnovi je imala tesavvufske postavke, ali je, također, baštinila tradicije velikih azijskih civilizacija: kineske, indijske i naročito iranske. Ali, ne mali značaj u formiranju ideja divanskih pjesnika imale su i tradicije drugih bliskoistočnih naroda i religija: Jevreja, kršćana i zoroastrovaca. (2007: 5–6)

Nametak u daljem tekstu dodaje: “Čitave su priče i mitovi često sažeti u samo jednom izrazu, prepoznatljivoj slici, ponekad u formi općih pojmova koji se nalaze u stihovima divanskih pjesnika.” (2007: 6)

Na osnovu svega navedenog, s pravom možemo reći da je postojao intenzivan međutekstualni dijalog između tekstova divanske književnosti i orijentalno-islamske književne tradicije. Ipak, kada govorimo o književnoj teoriji, odnosno, u to vrijeme filologiji, riječi Miroslava Bekera koje se odnose na književnost zapadnoevropskog kruga vrlo su znakovite i mogu se primijeniti na orijentalno-islamsku književnu tradiciju: “I premda je ta praksa (upotrebe i primjene elemenata) prošlosti u književnosti već vrlo stara, na području književne teorije *svijest* o toj pojavi je tek novijeg datuma.” (Beker, 1988:10)



Dakle, iako je ovaj fenomen međutekstualnog dijaloga postajao mnogo ranije, sam termin i teorija vežu se tek za drugu polovinu 20. stoljeća. U nastojanju da definiramo teorijski okvir za analizu odnosa stvaralaštva Hasana Zijaije Mostarca sa drugim tekstovima orijentalno-islamske književne tradicije, bilo je neophodno istražiti različite teorijske pristupe problemu intertekstualnosti. Teoretska dostignuća na polju intertekstualnosti, odnosno transtekstualnosti u velikoj mjeri mogu doprinijeti boljem razmijevanju i rasvjetljavanju njegovog literarnog korpusa spram orijentalno-islamske književne tradicije. U analizi međutekstualnih odnosa u stvaralaštvu mostarskog pjesnika, u načelu smo preuzeli model Gerarda Genetta, posebno vidove transtekstualnosti koji su izrazito pogodni za osvjetljavanje pozicije autora i njegovog teksta unutar islamske književnosti, a to su: *intertekstualnost* gdje pojedinačno tretiramo fenomen citatnosti i aluzivnosti, *metatekstualnost*, odnosno, autoreferencijalnost, kao poseban vid komentara vlastitog teksta, *hipertekstualnost* u žanru mesnevice, kao oblik transformacije različitih predložaka (hipotekstova) koji se odnose na istu temu, te *arhitekstualnost* koja podrazumijeva analizu žanrovskih odlika pojedinih tekstova Hasana Zijaije. Također, radovi Dubravke Oraić-Tolić o autoreferencijalnosti, kao metatekstualnom postupku, odnosno, citatnosti, kao intertekstualnom postupku, poslužili su nam kao temeljni teoretski okvir za analizu ovih vidova transtekstualnosti u tekstovima Hasana Zijaije.

Analiza transtekstualnih postupaka u “semantički zasićenim” dijelovima teksta Zijaijine poezije koji danas, uspostavljanjem drugačijeg književnosocijalnog konteksta gube svoju aluzivnu vrijednost, može olakšati njihovu današnju recepciju i identifikaciju. Zbog toga je neophodno rasvijetliti porijeklo i značenje ovakvih dijelova teksta kako bi se došlo do semantike same poezije, onako kako ju je razumijevao njen recipijent. Ovdje želimo potcrtati termin recipijent jer nije riječ samo o onovremenim visoko obrazovanim čitaocima divana ili narativnih poema, već i slušaocima, koji su prilikom različitih okupljanja na sijelima, pjesničkim skupovima kod uglednika različitog ranga, u tekijama, dućanima i kafanama često aktivno učestvovali u stvaranju, kritici i afirmaciji, odnosno, recepciji poezije u najširem smislu. Značaj uloge recipijenta u poetici divanske književnosti posebno je istraživao Walter G. Andrews koji ju definira na sljedeći način:

Ukoliko se osvrnemo na izvore koje posjedujemo, uglavnom različite zgode i pripovijesti o izvedbi poezije, interpretacija stihova predstavljala je ceremonijalni i ustaljeni dio interakcije između poezije i čitaoca / slušaoca. Interpretacija je rasvjetljavala gore navedene intertekstualne veze i aluzije, ritualizirala otvoreno prihvaćanje ovih veza i pažnje koja se posvećivala odnosu između poezije pojedinačno i njenog mjesta unutar sistema poezije. (2000: 374)

Ovakvo stanje stvari potaklo nas je da pokušamo rekonstruirati pogled na poeziju Hasana Zijaije koji je imao svog ciljanog recipijenta i u tom smislu je pokušamo smjestiti u okvire

poetskog sistema kome pripada. Polazni okvir ovog istraživanja jeste dijalog, odnosno, relacije koje postoje između Zijaijinog teksta i tekstova koji mu prethode. Ovaj odnos mogao bi se posmatrati u svjetlu različitih transtekstualnih postupaka (citati, aluzije, reminiscencije i dr.) koji su široko zastupljeni u divanskoj književnosti, ali bi ih svakako trebalo razlikovati od sličnih postupaka u savremenoj književnosti. Dok upotreba i stavljanje u novi kontekst citata ili aluzija donosi novo značenje i dovodi do pomjeranja i usložnjavanja smisla teksta u savremenoj književnosti, u klasičnoj divanskoj književnosti ovakav postupak samo učvršćuje tradiciju u svojoj semantici, tj. tradicionalnu konstelaciju simbola, motiva, odnosa i sl.

Analiza klasične divanske književnosti s aspekta transtekstualnih odnosa vrlo je rijetko primjenjivana do sada. U Turskoj su se radovi na polju istraživanja semantike ove književnosti uglavnom zadržavali na analizi porijekla određenih simbola i motiva. Kada su u pitanju divanski pjesnici sa područja Bosne i Hercegovine, ovakva analiza je svakako potrebna kako bi se osiguralo pravilno čitanje i na taj način izvršila aktuelizacija potencijalnih značenja u kontekstu tradicije, koja za našeg čitaoca danas, ne samo da pripada drugom društvenom, a time i književnom kontekstu, već i stranom jezičkom izrazu.

Istraživanje stvaralaštva Hasana Zijaije Mostarca zasnovano je pretežno na analitičko-deskriptivnom metodu kojim smo pristupili korpusu sačinjenom od latiničnog izdanja teksta *Divana*<sup>3</sup> koje je priredila Müberra Gürgendereli, kritičkog izdanja Zijaijine *Priče o Šejhu Abdurezaku*,<sup>4</sup> te rukopisnih primjeraka koji se čuvaju u bibliotekama u Istanbulu, Londonu i Zagrebu. Manji dio korpusa činili su pojedinačni fragmenti poezije sačuvani u različitim rukopisnim zbirkama Arhiva Hercegovine u Mostaru, kao i Gazi Husrev-begove biblioteke i Orijentalnog instituta u Sarajevu.

Cilj ovog istraživanja ogledao bi se u tome da se aktuelizira čitanje ovog stvaraoca iz 16. stoljeća, te se predstavi, valorizira i afirmira njegovo stvaralaštvo. U isto vrijeme, istraživanje nudi teorijski model njegovog čitanja, oslanjajući se na transtekstualne odnose. Divanska književnost Bošnjaka nastala na osmanskome turskom jeziku, zbog svog jezika i same prirode svog poetskog izraza, ima ograničenu recepciju u Bosni i Hercegovini, pa čak i kada je prevedena na bosanski jezik. Kada je u pitanju stvaralaštvo Hasana Zijaije, onda se može govoriti o recepciji koja se zadržava u veoma uskom krugu stručnjaka za ovu oblast. Nadamo se da će istraživanje djela Hasana Zijaije doprinijeti valorizaciji bosanskohercegovačke kulturne baštine nastale na orijentalnim jezicima.

---

<sup>3</sup> Hasan Ziyâ'î. *Hayatı-Eser- Sanatı ve Divanı*. Haz. Müberra Gürgendereli. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara. 2002.

<sup>4</sup> Mostarlı Ziyâ'î. *Şeyh-i San'ân Mesnevisi*. Haz. Müberra Gürgendereli. Kitabevi Yayınları. İstanbul. 2007.

## 1. Život Hasana Zijaije

Podaci o životu Hasana Zijaije Mostarca koji se mogu pronaći u različitim izvorima jesu veoma oskudni. Tezkire, odnosno antologijski leksikoni osmanskih autora, kao osnovni izvori o životu i djelu divanskih pjesnika gotovo da i ne govore o Zijaiji. Müberra Gürgendereli u uvodu knjige<sup>5</sup>, gdje je dala latiničnu transkripciju Zijaijinog Divana, navodi da jedino Kafzâde Fâizî, autor tezkire pod nazivom Zübdetu'l Eş'âr, spominje ovog mostarskog pjesnika navodeći samo datum njegove smrti i izvode iz njegove poezije od svega dva distiha.

U istraživanju života Hasana Zijaije svakako najviše podataka pružaju upravo njegova djela, odnosno njihovi rukopisni primjerci koji su sačuvani u Edirni, Istanbulu, Londonu, Mostaru i Zagrebu. Na osnovu raspoloživih izvora, Zijaija se navodi kao autor Divana čiji se jedini rukopis<sup>6</sup> čuva u biblioteci Selimije u Edirni<sup>7</sup>, te narativne poeme Kissa-i Şeyh Abdürrezzâk u mesnevi stihovima koja je sačuvana u četiri rukopisna primjerka, od kojih se dva nalaze u Istanbulu<sup>8</sup>, jedan u Londonu<sup>9</sup> i jedan u Zagrebu<sup>10</sup>. Također, prepisao je dva klasična djela, odnosno, *Sunbulistan* Šudžaudina Guraniija, perzijskog klasika (Nametak, 1991:39) i Komentar djela Mašârik al-anvâr an-nabavijjah min sahâh al-ahbâr al-mustafavijjah (zbirka

---

<sup>5</sup> *Hasan Ziyâ'î: Hayatı – Eserleri – Sanatı ve Divanı* (Hasan Zijaija: život – djela – umjetnost i divan) Haz. Müberra Gürgendereli. T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara. 2002

<sup>6</sup> U *Katalogu turskih rukopisa u Biblioteci Mađarske akademije nauka* (Catalogue of the Turkish Manuscripts in the Library of the Hungarian Academy of Sciences) koji su sačinili İsmail Parlatur, György Hazai i Barbara Kellner-Heinkele, na str. 204. navodi se rukopis pod naslovom *Divân-ı Ziyâ'î* (TÖRÖK 0.247) koga autori kataloga identificiraju sa *Divanom* mostarskog pjesnika Hasana Zijaije, pozivajući se na rad Müberra Gürgendereli. Međutim, uvidom u mikrofilm navedenog rukopisa, utvrdili smo da se ne radi o rukopisu *Divana* Hasana Zijaije Mostarca, s obzirom da ne postoji podudaranje između stihova rukopisa i latiničnog izdanja Zijaijinog *Divana*. Također, na str. 103. mikrofilma navedenog rukopisa nalazi se pismo upućeno pjesniku Şeyhülislâm Yahyi (1561–1644) u mesnevi stihovima koje je, budući da znamo da je pjesnik na položaj šejhüislama postavljen prvi put 1030/1621. (Şentürk, 1999:545), moralo biti napisano nakon te godine, odnosno, gotovo četrdeset godina nakon Zijaijine smrti. Konačno, nemogućnost da Hasan Zijaija Mostarac bude autor navedenog rukopisa dokazuju i tri hronograma (mikrofilm str. 106) koji se odnose na 1038. (1628/9), 1053. (1643/4) i 1054. (1644/45) godinu, tj. nisu mogli biti zapisani za života mostarskog pjesnika koji je umro 992. (1584) godine. Po svemu sudeći, rukopis se odnosi na divan nekog drugog pjesnika koji je koristio pseudonim Ziyâ'î, jedan od njih navodi se u Latifijevoj tezkiri kao pjesnik porijeklom iz Isparte, autor poeme *Yusuf-ı Züleyha*. (1999:410).

<sup>7</sup> *Divân-ı Ziyâ'î*, Edirne Selimiye Kütüphanesi El Yazmaları Bölümü. cilt no. 2127.

<sup>8</sup> Istanbul Büyük Şehir Belediye Kütüphanesi, M. Cevdet Yazmaları K. 272, 2. Millet Kütüphanesi, Emîrî Manzum 935.

<sup>9</sup> British Museum, Or. 3291, Catalogue Rieu p. 185a.

<sup>10</sup> Orijentalna zbirka arhiva HAZU, R br. 202.

vjerodostojnih hadisa) Abdullatifa bin Abdulaziza poznatog pod imenom Ibn al-Malak<sup>11</sup>. (Hasandedić, 1978:107). Također, Hasan Zijaija u uvodu svoje mesneviije *Priča o Šejhu Abdurezaku* navodi da je već ranije napisao još jednu mesneviju pod nazivom *Varaka i Gulšah*:

Već ranije i ja Varaku i Gulšah  
Spjevah ukratko ispričah  
(Ziyâ'i, 2007:202)

(Ben dahı Varaka vü Gülşâhi ezel  
Nazm idüp eylemiş idüm mücmel)

Nažalost, osim stihova koji ukazuju na Zijaijino autorstvo, nije poznato da postoji sačuvan ikakav pisani trag ili primjerak ovog djela. U ovom kontekstu svakako treba spomenuti i brojne pojedinačne fragmente poezije Hasana Zijaije koji su sačuvani u različitim međmuama rukopisnih zbirki Arhiva Hercegovine u Mostaru<sup>12</sup>, GHB biblioteke<sup>13</sup> i Orijentalnog instituta<sup>14</sup> u Sarajevu. Uvidom u ove rukopise, utvrdili smo da se radi o poeziji, odnosno o gazelima, pojedinačnim bejtovima, jednoj kit'i, kasidi, hronogramu i terci-bendu koji su zabilježeni i u rukopisu Divana.

U rasvjetljavanju života Hasana Zijaije posebno je zanimljiv rukopisni primjerak mesneviije *Priča o Šejhu Abdurezaku* koji se čuva u Istanbulu i koji posjeduje bilješku prepisivača o autoru djela: "Pisac knjige, rahmetli Zijaija Čelebija, neka mu Allah oprostí grijehe, jeste iz kasabe Mostar, u Hercegovačkom sandžaku." Ova bilješka daje nam podatke o porijeklu Zijaije, kao i o tome da je spomenuti primjerak djela prepisan nakon njegove smrti. S druge strane, ime Čelebija, odnosno "čelebi" bilo je nadimak ili, pak, titula koju su dobijali učeni

---

<sup>11</sup> Osnovno djelo je napisao i hadise sabrao Hasan bin Muhammad bin Hasan as-Saganî, umro 650. (1252), djelo se čuva u Orijentalnoj zbirci Provincijalata hercegovačkih franjevacu u Mostaru, Katalog br. 115.

<sup>12</sup> Prema *Katalogu arapskih, turskih i perzijskih rukopisa*, 1977. Svezak I. Priredio: Hifzija Hasandedić. Mostar: Izdanja Arhiva Hercegovine Mostar. R 547, L 45b, *Târîh-i Cîsr-i Mostâr*; R 6843, L 33b, treći bejt 12. gazela; R 200, L 23a, matla bejt 103. gazela; R 74, L 70a, 70. gazel; R 74, L 71b, 293. gazel; R 74, L 73a matla bejt 220. gazela; R 74, L 77a, 44. kit'a; R 74, L 92a, 11. kasida "Kasîde-i Hâne-i Virâne"; R 74 L, 95a, 272. gazel.

<sup>13</sup> Prema *Katalogu Gazi Husrev-begove biblioteke u Sarajevu*, (u daljem tekstu GHB), 1998. Svezak IV. Obradio: Fehim Nametak. London – Sarajevo.: kataloški br. 3105, R 1063, L 57b, 84. gazel; kat.br. 3105, R 1063, L 58a, 228. gazel; kat.br. 3105, R 1063, L 59b, 130. gazel; kat.br. 3105, R 1063, L 44b, 431. gazel; kat.br. 3105, R 1063, L 51b–52b, 11. kasida "Kasîde-i Hâne-i Virâne"; kat.br. 3105, R 1063, L 57b, 84. gazel; kat.br. 3105, R 1063, L 58a, 228. gazel; kat.br. 3105, R 1063, L 59b, 130. gazel; kat.br. 3105, R 1063, L 74a, 479. gazel; kat.br. 3105, R 1063, L 75a, 448. gazel.

<sup>14</sup> Prema *Katalogu GHB*, 1999. Svezak V. Obradio: Zejnil Fajić. London – Sarajevo. V svezak, kat.br. 3609-3636, R 7301-7328, *Târîh-i Enverî*, svezak II, str. 342–43, prva strofa terci'-benda, 333. gazel, i 374. gazel.

ljudi toga vremena, a također, ta se titula koristila i za ljude aristokratskog porijekla, pa su mnogi osmanski prinčevi nosili upravo ovu titulu. U kontekstu rasvjetljavanja života i duhovne orijentacije Hasana Zijaije, ova titula bi mogla imati važnost i zbog toga što je u osmanskom periodu korišćena i za šejhove mevlevijskog derviškog reda. Također, podatak koji bi mogao ići u prilog tome da je Hasan Zijaija bio mevlevija, jeste i to što jedan od vodećih savremenih turskih istraživača na tezkira i divanske književnosti, Mustafa İsen, u svom tekstu pod nazivom “Pogled na divansku književnost u svjetlu tezkira: Odnos divanskih pjesnika prema tesavufu i tarikatima”<sup>15</sup>, dajući listu pjesnika pripadnika različitih derviških redova, među mevlevijama navodi i pjesnika Zijaiju. Budući da İsen uz ime pjesnika ne navodi datum njegove smrti, ne možemo pouzdano tvrditi da se radi baš o Hasanu Zijaiji iz Mostara, ali s druge strane, ako imamo u vidu da se njegovo ime gotovo i ne spominje u tezkirama, vrlo je teško utvrditi o kojem se Zijaiji radi. S druge strane, autorica Gürgendereli sklona je mišljenju da bi Hasan Zijaija mogao pripadati derviškom redu kalenderija, što temelji na činjenici da su kalenderije sebe nazivali “ışık”, odnosno, “svjetlost”, s čime povezuje pjesnikov mahlas “Ziyâ’î” što bi u prijevodu značilo “svijetlonosni”, te podatak da je kalenderijski derviški red bio dosta zastupljen na Balkanu u 16. stoljeću. Iako i sama autorica navodi da ne postoje pouzdani dokazi o Zijaijinoj pripadnosti kalenderijama, oslanjajući se na jedan bejt iz njegovog gazela, iznosi mišljenje da Hasan Zijaija svakako ima posebne simpatije prema kalenderijama (u Ziyâ’î, 2002: 34-35):

Obrijao sam obrve i na vrat sebi okačio halku od kose drage  
Ja sam zaludeni, gole glave, poput kalenderije (G 72/5)

(Kazıtdum kaşımı tavk eyledüm gîsûnı boynumda  
Efendi baş açık abdâlunam ben de kalender-vâr)

U promatranju stihova, kao izvora za rekonstrukciju pjesnikovog života, treba biti veoma oprezan; jedan ovakav bejt koji donosi podatke o osobenostima kalenderija ne može nam biti svjedočenje o pjesnikovim stavovima spram ovog derviškog reda, ali svakako može biti pokazatelj njegovog poznavanja prakse kalenderija. Uzme li se u obzir činjenica da su kalenderije bili lutajući derviši, neobičnog izgleda<sup>16</sup> i neprihvaćeni u društvu, teško je povjerovati da je Zijaija, za koga, na osnovu jednog njegovog tariha, znamo da je postao vaiz, mogao biti kalenderija. Malo je vjerovatno da je jedna takva vjerska dužnost mogla

---

<sup>15</sup> Vidi: Mustafa İsen. “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Tasavvuf ve Tarikat İlişkileri”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. 1999. Str. 306–310.

<sup>16</sup> Poznato je da su kalenderije brijali svoju kosu, obrve, bradu i brkove, nosili halke na rukama, nogama i oko vrata, te i na nekim drugim dijelovima tijela, kao i da su nanosili sebi različite tjelesne povrede.

biti povjerena dervišu koji je pripadao tarikatu na koji ulema nije baš pozitivno gledala. Ako je kod Zijaije postojala kalenderijska orijentacija, onda ju je vjerojatno napustio u poznijim godinama kada je postao vaiz. S druge strane, prisustvo kalenderija veže se više za oblasti jugoistočnog Balkana, odnosno, današnje Makedonije, Bugarske i Albanije, dok su naša saznanja o njihovoj prisutnosti u Bosni dosta oskudna. Ako, pak, tražimo koji su to derviški redovi bili zastupljeni u Bosni u Zijaijino vrijeme, posebno u Mostaru, gradu iz koga potječe i gdje je živio, može se pronaći podatak da je u prvoj polovini 17. stoljeća, u samom gradu Mostaru postojala samo jedna tekija i to nakšibendijska tekija Koski Mehmed-paše,<sup>17</sup> što je period poslije smrti Hasana Zijaije. Dakle, s obzirom na to da nemamo podataka da je u Zijaijino vrijeme u Mostaru postojala ijedna tekija, teško je prepoznati derviški red kome je, eventualno, mogao pripadati.

S obzirom da su podaci iz tezkira nedostadni, djelo Hasana Zijaije nameće se kao osnovni izvor za rekonstrukciju njegove biografije. Naravno, kao što smo već ranije rekli, njima treba pristupiti dosta oprezno, jer divanska poezija po svom karakteru nije autobiografska, ili kako to Robert Dankoff, savremeni američki istraživač na polju stare turske književnosti, kaže: “generalno, u islamskoj književnosti privatni život se pokriva, sakriva i o intimi se ne govori, ili se, pak, samo govori u naznakama.”(2008:4–5)

Stihovi Hasana Zijaije svakako svjedoče da je on bio sufijski orijentiran, odnosno da je tesavuf prožimao pogled na svijet koji dominira njegovom poezijom, što opet nije ništa neobično za jednog divanskog pjesnika. O nezaobilaznosti islamskog, uglavnom sufijskog konteksta u analizi klasične osmanske poezije svjedoče i istraživanja Annemarie Schimmel, koja kaže: “U djelima najvećih majstora perzijske, turske i urdu poezije teško je pronaći gotovo ijedan stih koji ne reflektira na neki način vjersku pozadinu islamske kulture.” (1975: 288) Imajući to u vidu, o pjesnikovoj vjerskoj orijentaciji možemo reći da je svakako bio musliman, stasao u gradskoj muslimanskoj sredini, odnosno, u Mostaru.

Autorica transkripcije Zijaijinog *Divana*, Müberra Gürgendereli, sklona je izvlačenju zaključaka o životu ovog autora na osnovu njegove poezije, pa će tako reći da je Zijaija bio izuzetno siromašan, bio oženjen i imao više djece. Sve to na osnovu njegove kaside nazvane “Kasîde-i Hâne-i Virâne” što bismo mogli prevesti kao “Kasida razrušenoj kući”, citirajući njegov bejt u kome se govori da djeca u kući plaču zbog peći koja se puši (u *Ziyâ’î*, 2002: 5):

Ponekad kad dođem kući, nasmijem se, ne htijući  
Ugledam li djecu kad im od dima suze naviru na oči (K11/21)

---

<sup>17</sup> Vidi: Džemal Čehajić. *Derviški redovi u jugoslovenskim zemljama*. Orijentalni institut. Sarajevo, 1986. Str. 48–49.

(Gâh eve girdükçe bakup gülerin bâ-ihtiyâr  
Hep düttün derdinden ağlar görsem oğlancıkları)

U analizi ovih stihova, kao i njihovom poistovjećivanju sa autorovim životom, kao što smo ranije već rekli, treba biti vrlo oprezan. Djeca, koja su spomenuta u datom stihu, ne moraju biti pjesnikova djeca, niti konačno “lirsko ja” u stihovima ne podrazumijeva, a priori, pjesnikovo ja. O pjesnikovom porodičnom životu jedini pouzdan podatak koji posjedujemo, jeste to da je imao sina, također, pjesnika koji je koristio pjesnički mahlas ’Ubejdi. O ’Ubejdiji kao pjesniku s kraja 16. i početka 17. stoljeća kratko govore i Bašagić<sup>18</sup>, Handžić<sup>19</sup> i Šabanović i, dok u rukopisnom djelu Enverije Kadića *Tarih-i Enverî* možemo naći sljedeće riječi: “Kada je umro Zijaija Čelebija, ostao mu je sin po imenu ’Ubejdi-efendija. I on je također pjesnik.” (Kadîzâde, 342) O ’Ubejdijinom pjesničkom identitetu svjedoče i sačuvani rukopisni primjerci njegovih gazela i pojedinačnih distiha u različitim međmuama<sup>20</sup>. Ovaj podatak o sinu Hasana Zijaije od velike je važnosti u rasvjetljavanju njegovog života jer govori o tome da je Zijaija morao biti neko ko je njegovao pjesništvo u svom bliskom okruženju i tako potakao vlastitog sina da se afirmira na tom polju.

Pjesničke vrste kakve su gazeli i kit’e, a koje dominiraju u Divanu Hasana Zijaije ne govore neposredno o životnoj stvarnosti, niti su eventualna stanja i događaji opisani u njima direktno vezani za pjesnikov život (o njihovoj autoreferencijalnosti i sadržaju bit će posebno govora u daljim poglavljima rada) pa se ne mogu ni prihvatiti kao direktni dokazi o pjesnikovom životu. S druge strane, poeme u formi kaside, nisu u potpunosti lišene nekih indicija koje bi nas mogle uputiti na određene činjenice iz pjesnikovog života.

Ako se osvrnemo na kasidu, kao pjesničku vrstu koja ima određeni cilj, odnosno, pjesmu kojom se pjesnik često želio dodvoriti nekoj istaknutoj ličnosti, moći ćemo saznati, ne kakva je bila osoba kojoj je posvećena kasida, ali svakako ko je osoba kojoj je posvećena, odnosno, s kim je pjesnik imao kontakt i u kojim krugovima se, eventualno, kretao. Analiziramo li u ovom svjetlu kaside Hasana Zijaije, uočiti ćemo da su od njih jedanaest, četiri posvećene Hasan-begu, odnosno Hasan-paši<sup>21</sup>, dvije Mehmed-begu, i po jedna

---

<sup>18</sup> Vidi: Safvet-beg Bašagić. *Bošnjaci i Hercegovci u islamskoj književnosti*. Preporod. Sarajevo. 2007. Str. 603.

<sup>19</sup> Vidi: Hazim Šabanović. *Književnost muslimana BiH na orijentalnim jezicima*. Svjetlost – izdavačko preduzeće. Sarajevo, 1973. Str. 208.

<sup>20</sup> Katalog GHB, svezak IV: R 2012, L 52b–56a, R 1063, L 58a i L 63a, L 81b. Svezak V: R 7303 *Tarih-i Enverî*. Svezak III. Str. 264.

<sup>21</sup> Iako Gürgendereli navodi da se radi o alžirskom beglerbegu, sinu Barbarose Hajrettin-paše, Hasan-paši, poznatom po tome što je učestvovao u vojnom pohodu i opsadi Malte s mora i komandi nad određenim jedinicama (u *Ziyâ’î*, 2002: 23); teško je ovu historijsku ličnost povezati sa Hasanom Zijaijom i sjeverozapadnim dijelom Osmanskog carstva. Možda je vjerovatnije da se radi o Hasan-paši Prodoviću koji je bio hercegovački sandžak-beg od aprila 1572. do aprila 1574. godine. Prije ove funkcije Hasan-paša bio je i temišvarski beglerbeg. (Zlatar, 1978:131) Također je moguće i da se radi o Hasan-paši Sokoloviću, sinu velikog vezira Mehmed-paše Sokolovića, koji je bio 969. (1561) godine sandžak-beg Bosne (Islam Ansiklopedisi.V/1. 325–330) Također je bio sandžak-beg u Erzurumu, Anadolu, Temišvaru i Budimu, kao i

Mustafa-begu<sup>22</sup>, Osman-begu<sup>23</sup> i Sinan-begu<sup>24</sup>. Nakon istraživanja identiteta ličnosti kojima su posvećene Zijaijine kaside, možemo utvrditi da se radi većinom o bosanskim namjesnicima, odnosno ličnostima iz Bosne, što nam može ukazati na eventualni lokalni utjecaj i afirmiranost Hasana Zijaije kao pjesnika. Drugim riječima, činjenica da Hasan Zijaija svoje kaside nije posvetio sultanima ili, pak, velikim vezirima, ukazuje da on, svakako, nije bio pjesnik blizak dvoru i da, možda, nikad nije ni bio u Istanbulu, kao centru Osmanskog carstva. Također, činjenica da je pisao o bosanskim begovima govori o tome da je većinu svog života proveo upravo u Bosni, odnosno da je bio upućen prije svega na bosanske velikodostojnike.

U ovom kontekstu značajno se osvrnuti i na Zijaijin odnos prema Mehmed-begu, čiji je identitet veoma teško utvrditi. Prema mišljenju nekih autora, radi se o velikom mostarskom legatoru, Karadoz Mehmed-begu, koji je gradeći džamije, medrese, mostove, hamame i druge značajne objekte u velikoj mjeri doprinio razvoju Mostara, kao kulturnog centra, u kome je sredinom 16. stoljeća stasao pjesnik Hasan Zijaija. Iako ne možemo pouzdano tvrditi da je Zijaija svoje kaside posvetio upravo Karadoz Mehmed-begu, postoje izvori koji direktno ukazuju na tu mogućnost. Naime, Hivzija Hasandedić u svom radu "Nekoliko novih podataka o životu i radu pjesnika Hasana Zijai Čelebije Mostarca", pozivajući se na "Vakufnamu zaima hadži Mehmed-bega Karadoza", napisanu u prvoj dekadi ramazana 977. (7–16 februar 1570) godine, tvrdi da je Zijaija po nalogu vakifa bio doživotno muderis u Karadoz-begovoj medresi. Dio teksta "Vakufname zaima hadži Muhamed-bega" napisane na arapskom jeziku koji se odnosi na ovu odredbu u prijevodu Muhameda A. Mujića glasi: "(Vakif) je odredio da dužnost muderisa obavlja mevlana Hasan-efendija, sadašnji muderis, sve dok bude vršio nastavničku dužnost, u uobičajeno vrijeme učenicima – musteidima koji stanuju u sobama (njegove medrese)." (Vakufname iz Bosne i Hercegovine, 1985: 117) Iako

---

beglerbeg u Dijarbekiru. Na upravu u smederevski sandžak došao je 1571. godine, gdje je nadzirao gradnju očevih zadužbina; njemu se pripisuje i izgradnja vezirovog saraja u Beogradu. (Zlatar, 1978:113–114) Na osnovu ovih podataka bilo bi moguće objasniti oslovljavanje ove ličnosti sa obje titule, odnosno, kako sa beg tako i paša.

<sup>22</sup> Gürgendereli navodi, pozivajući se na Ayverdija, da se radi o Mustafa-begu, bosanskom sandžak-begu u periodu od 1554–1560. godine. On je poznat još i kao Mustafa-paša Sokolović, utemeljitelj brojnih vakufskih objekata i institucija. (Zlatar, 1978:116) Također postoji i njegova Vakufnama iz 1555. godine o osnivanju grada Rudog. Zanimljivo je da se među prisutnim svjedocima navodi i Hasan Čelebi, propovjednik (Vakufname iz Bosne i Hercegovine, 1985:110), iako je teško utvrditi da li se radi baš o Hasanu Zijaiji, čije ime prepisivač, u njegovoj mesneviji *Priča o Šejh Abdurezaku*, navodi kao "Hasan Čelebi ibn-i Ali el-Mostari", i za kog se zna da je obavljao dužnost vaiza, odnosno, propovjednika, jer na osnovu njegovog tariha, znamo da je 991. (1584), neposredno prije svoje smrti, postao vaiz. Međutim, nemamo podatak da je tu dužnost vršio i ranije.

<sup>23</sup> Vjerovatno se radi o Kara Osman-begu, sinu Kara Mustafa-paše i Šah-Huban, sestre Sulejmana Zakonodavca, koji je bio sandžak-beg Moreje i Inebahti, a godine 962. (1554/55) postao valija Bosne. Umro je na položaju sandžak-bega Bosne, a turbe mu se i danas nalazi u selu Kopčić u blizini Prusca. (Muvekkit, 1999:141)

<sup>24</sup> Ako govorimo samo sa aspekta kasida, vrlo je moguće da se radi o Sinan-begu Boljaniću, sinu Bajram-age, zetu Mehmed-paše Sokolovića, i koji je od 972. (1564–65) godine postavljen za sandžak-bega Hercegovine, i obavljajući tu funkciju više od dvadeset godina, ostavio je brojne zadužbine u Počitelju, Stocu i drugim dijelovima Hercegovine. (Muvekkit, 1999:145) Međutim, ako su Sinan-beg, kojem je Hasan Zijaija spjevao kasidu, i onaj kome je spjevao hronogram ista osoba (što ne mora biti jer se u tom periodu spominje više Sinan-begova), onda se ne može raditi o Sinan-begu Boljaniću za koga se zna da je 990. (1582–1583) godine dao napisati svoju vakufnamu i da je umro prije 1000. godine po Hidžri, jer Hasan Zijaija u svom hronogramu kao datum smrti Sinan-bega navodi 989. godinu.



se iz vakufname saznaje samo da se radi o izvjesnom Hasan-efendiji, Hasandedić identificira ovu osobu sa pjesnikom Hasanom Zijaijom: “Mevlana Hasan-efendija je, sigurno, identičan s Hasanom Čelebi Zijaijom. U njegovo vrijeme, tj. u drugoj polovini 16. stoljeća, u Mostaru je radila samo Karađoz-begova medresa koja slovi kao prvi i najstariji nastavni zavod, ne samo u Mostaru nego i cijeloj Hercegovini. Hasan Čelebi Zijai bio je profesor medrese od njenog osnivanja 1570. godine do svoje smrti 1584/85. godine.” (Hasandedić, 1978: 106)

Hasandedićeva tvrdnja svakako ima osnova, ako imamo u vidu da je Mostar u drugoj polovini 16. stoljeća bio prilično mala kulturna sredina u kojoj je bila nekolicina učenih ljudi, pa je manje vjerovatna mogućnost da je u Mostaru u to vrijeme bilo više visoko obrazovanih osoba po imenu Hasan. Tome u prilog ide i korišćenje titule mevlana u vakufnami, u značenju “učeni, vjerski autoritet” koja je značenjem vrlo bliska tituli čelebija koja se u izvorima koristi uz Zijaijino ime. Podatak da je Zijaija bio muderis Karađoz-begove medrese, ukoliko bi se mogao smatrati potpuno vjerodostojnim, bio bi od velike važnosti za rasvjetljavanje života i rada ovog pjesnika. Takav podatak ukazivao bi da je pjesnik imao klasično obrazovanje iz islamskih vjerskih disciplina, mogućnost da se koristi fondom Karađoz-begove biblioteke te da je imao osiguranu egzistenciju od dvadeset dirhema dnevno, kako se u vakufnami navodi.

S druge strane, stihovi pjesnika u poglavlju Priče o Šejhu Abdurezaku pod naslovom “Povod pjevanju knjige o Abdurezaku” ukazuju da je njihov autor napuštao svoju sredinu tražeći podršku i da je proveo život u bijedi i neimaštini. Naravno, kao što smo već rekli, sadržaj stihova se mora uzimati sa rezervom, jer iako su ovi dijelovi teksta autoreferencijalni, ne znači da su autobiografski. Premda, prema osmanskoj književnoj tradiciji uvodni dio mesnevije koji se naziva *sebeb-i nazm* (povod pjevanja, pisanja) upravo treba da sadrži određene podatke o pjesnikovom životu, poetici i kontekstu pisanja datog djela<sup>25</sup>. Imajući u vidu ovakvu književnu praksu autora mesnevija, stihove Hasana Zijaije iz tog poglavlja možemo smatrati u određenoj mjeri referentnim kada je njegov život u pitanju. Iako u pjesničkom maniru i uz česta pretjerivanja, u stihovima ovog poglavlja možemo prepoznati neke činjenice o pjesnikovom životu i stvaralaštvu koje nam potvrđuju i drugi pouzdani izvori. Tako naprimjer, na početku ovog poglavlja pjesnik navodi da je prije mesnevije spjevao divan:

U tom ozračju brojne gazele spjevah  
Već ranije skupih čak i divan (Ziyâ`i, 2007:148)

---

<sup>25</sup> Vidi: Cem Dilçin. *Türk Şiir Bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları. Ankara. 1999. Str. 167–202.

(Ol hevâ ile diyüp nice gazel  
Cem'-i dîvân dahi itdüm ezel)

Ovaj bejt ne samo da govori o tome da je Zijaija sakupio i uredio Divan već i o karakteru njegovog Divana kojim dominira lirika, odnosno, gazeli. U daljem tekstu pjesnik navodi da njegova poezija nije naišla na pozitivnu recepciju u sredini u kojoj je živio, ili možda o nemogućnosti da nađe mecenu, pa da je zato bio primoran napustiti domovinu:

Mojim stihovima niko ne ukaza pažnju  
Preostade mi samo napustiti domovinu (Ziyâ'i, 2007:153)

(Şi'rüme itmedi kimse rağbet  
Bana yeg oldı vatandan gurbet)

U stihovima se dalje navodi kako je pjesnik, napustivši domovinu, mnogo propatio i na kraju se naselio u mjestu na obali mora:

Poput smeća i otpadaka sa svojom ženom  
Naselih se na obali mora (Ziyâ'i, 2007:159).

(Hâr u has gibi 'ıyâlümle tamâm  
Eyledüm sâhil-i deryâyı makâm)

Da li je pjesnik, zaista, napustio Mostar i naselio se u nekom primorskom mjestu, teško je dokazati. Ipak, imajući na umu uobičajenu namjenu pisanja ovakvih poglavlja u osmanskim mesnevijskim, ne možemo reći da pjesnik samo zbog čiste retorike govori o datim događajima. Sasvim je moguće da je Hasan Zijaija na neko vrijeme napustio Mostar i uputio se vjerovatno prema istoku, odnosno sa periferije Carstva ka njegovom središtu. Tome u prilog ide i činjenica da je Hasan Zijaija, godine 983. (1575) posvetio čak dva hronograma povodom smrti pjesnika Emrija iz Edirne, na čiji gazel je spjevao i tahmis, te da je jedini rukopisni primjerak njegovog Divana pronađen upravo u Edirni. Sve ovo nas može navesti na pretpostavku da je grad na moru, u kome se pjesnik naselio sa porodicom, bio možda baš u blizini Edirne.

Kad uporedimo tvrdnju Hifzije Hasandedića o tome da je Zijaija od 1570. godine pa do svoje smrti bio muderis Karađoz-begove medrese sa sadržajem ovih stihova koji govore o

napuštanju domovine u potrazi za podrškom i priznanjem, možemo govoriti o neusaglašenosti, odnosno, ostaje otvoreno pitanje da li je, zaista, Hasan Zijaija, taj Hasan-efendija kome se povjerava dužnost muderisa u Vakufnami Karadžoz-bega? Sadržaj ostalih stihova u poglavlju “Povod pjevanju knjige o Abdurezaku” otvara i pitanje da li je uopće Mehmed-beg, kome su posvećene Zijaijine kaside, Karadžoz Mehmed-beg jer pjesnik kasnije navodi da je pronašao zaštitu u Jahjali Mehmed-begu.

To jeste Jahjali Mehmed-beg što  
Ovlada svijetom svojom pravednošću (Ziyâ’i, 2007: 186)

(Ya’ni Yahyâli Mehemmed Beg kim  
Oldı ‘adl ile cihâna hâkim)

Hazim Šabanović u knjizi Književnost muslimana BiH na orijentalnim jezicima identificira ovu ličnost:

Taj “Mehmed-beg”, zaštitnik našeg pjesnika, identičan je sa ondašnjim hercegovačkim sandžak-begom, Mehmed-begom Jahjapašićem, koji je upravljao hercegovačkim sandžakom od 1591. do 1593. godine. Sasvim je jasno što Zijai hvali pjesnička dostignuća Mehmed-bega, jer je i on bio zaista dobar pjesnik, koji je pisao pod književnim imenom (Vusûli / Wusûlî) (umro 1000/1591), i ostavio kompletan divan pjesama. (1973: 73)

Nameće se pitanje ko je Mehmed-beg kome je Zijaija posvetio svoje kaside, da li je to Karadžoz-beg ili Jahjapašić? Teško je kategorički tvrditi da se radi o jednom ili drugom a, također, postoji mogućnost da je pjesnik tražio mecenu u obojici. Za Mehmed-bega Karadžoz pouzdano znamo da je bio u Mostaru kad i Zijaija, te da je bio nadzornik izgradnje Mosta sultana Sulejmana u Mostaru (Nametak, Alija, 1933:36) kome je i Zijaija spjevao hronogram o izgradnji. Kada je u pitanju Mehmed-beg Jahjapašić, čiji se život hronološki, prema navodima Šabanovića, podudara sa nastankom Zijaijine mesneviye, nemamo podataka koji bi nam kazali nešto više o toj osobi. Naime, tvrdnja Hazima Šabanovića, koju smo prethodno citirali, daje nam oprečne podatke kad kaže da je Jahjapašić upravljao Hercegovačkim sandžakom od 1591. do 1593, što je u koliziji sa datumom njegove smrti 1591/1000, koju isti autor navodi. Prema porodičnom stablu Jahjapašića (Elezović, 1940:210), Mehmed-beg Jahjapašić hronološki bi odgovarao Kačinikli Mehmed-paši, ali ni o ovoj ličnosti nemamo pouzdanih podataka koji bi potvrdili njen identitet kao Mehmed-bega o kom Zijaija piše. Rekonstrukcijom roda Jahjapašića,

utvrdili smo da oni potječu od Jahja-bega koji je bio sandžak-beg Bosne 900. (1494/95) godine. (Muvekkit, 1999:93) Jahja-beg je imao dva sina od kojih je jedan, Jahjali Mehmed-beg, bio savremenik Gazi Husrev-bega i smederevski sandžak-beg 944. (1538) godine. (Muvekkit, 1999:122) Mehmed-beg je imao sina Arslan-pašu koji je bio budimski beglerbeg 973. (1566.) (Muvekkit, 1999:149), a ovaj opet sina Kačnikli Mehmed-bega koji, hronološki gledano, mogao bi biti onaj Jahjali Mehmed-beg kome je Zijaija posvetio svoju Priču o Šejhu Abdurezaku koju je završio 991. (1583.) godine. Međutim, ne postoje podaci da je ijedan od navedenih Jahjapašića pisao poeziju pod pseudonimom Vusûlî.

Konačno, prema izvorima kojima raspoložemo, jedini Mehmed-beg koji je imao pseudonim Vusûlî, te bio Zijaijin savremenik jeste Mehmed, sin Abdi-age iz Skoplja koji je umro 1596/998. godine. Za Mehmed-bega Vusûlîja poznato je da je vršio dužnost kadije u Konji, Kutahiji i Istanbulu, a kasnije postao i kazasker. Pored ovih dužnosti, on je bio i pjesnik. Napisao je djelo Selim-name posvećeno sultanu Selimu II. Ovakav profil Mehmed-bega Vusûlîja iz Skoplja sasvim odgovara epitetima koje Zijaija iznosi o svom meceni, ugledniku i pjesniku kome je posvetio svoju Priču o Šejhu Abdurezaku, a također i općem opisu mecena u osmanskih pjesnika koji daje Suraiya Faroqhi u svojoj knjizi *Osmanska kultura i svakodnevni život*<sup>26</sup>:

U 16. i 17. stoljeću napredovanje u profesiji jednog mladića iz sloja uleme, zavisilo je, prije svega, od njegovog obrazovanja i uspjeha koji je pokazao u obrazovanju; ali vrlo značajnu ulogu imali su i naponi određenog zaštitnika na koga bi se mogao osloniti. Ovakav zaštitnik, u čiju bi se potragu krenulo odmah nakon dolaska u Istanbul, i pored nekih izuzetaka, većinom je bio istanbulski kadija ili kazasker. (2002: 73)

Tome u prilog idu podaci iz osmanskih izvora koje Mustafa Isen prenosi u svom radu pod naslovom "Turska književnost osmanskog perioda na Balkanu"<sup>27</sup>, a gdje se za Mehmed-bega kaže:

Pred njegovim vratima uvijek je bilo tri-četiri stotine ljudi. Smatrao je poželjnim da peterica ili deseterica od njih budu pjesnici. Dakle, njegovao je prijateljstvo sa učenicima i zanimao se za pjesnike. Ponekad bi u darivanju bio tako izdašan da bi dao

---

<sup>26</sup> Vidi: Suraiya Faroqhi. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. Çev. Elif Kılıç. Tarih Vakfı. İstanbul. 2002. Str. 73–76

<sup>27</sup> Vidi: Mustafa İsen. 'Balkanlarda Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatı' PDF – <http://www.makturk.com>

odjeću ne samo iz svoje riznice nego i sa svojih pleća pa bi ostao go i bos... Poznato je da ima izvrsne divane<sup>28</sup>. (2008:7)

Ovaj opis Mehmed-bega definira ga kao pjesnika, autora divana, poklonika umjetnosti, posebno poezije, te velikog mecenu koji se nije susprezao u nagrađivanju pjesnika. Sve ove osobine itekako se slažu sa kvalifikacijama koje Hasan Zijaija donosi o Mehmed-begu kome je posvetio svoju Priču o Šejhu Abdurezaku, posebno onim koje govore o begu kao zaštitniku pjesnika:

Ako posjeduješ umijeće, pokaži mu ga  
Pred njegove noge dođi, ne zapostavljaj ga  
Danas nema mnogo takvih viteza umijeća  
Čija je zaštita siromaha od neimaštine veća (Ziyâ'i, 2007: 194-95)

(Hünerün var ise kıl 'arz-ı kemâl  
Hâk-ı pâyna var itme ihmâl  
Çok degüldür bugün ol mîr-i hüner  
Fakrdan kurtara bir mûrı eger)

Identitet Mehmed-bega, pjesnika sa mahlasom Vusûlî, potvrđuju i osmanski izvori, mada postoji određena neusklađenost u pogledu datuma smrti. U knjizi pod naslovom Osmanski sidžil<sup>29</sup>, navodi se vrlo kratka informacija o ovoj ličnosti: "Vusûlî Mehmed-beg je iz Skoplja. Plemenita roda. Umro 1007. godine. Pjesnik koji posjeduje divan." (Süreyya, 1888:39, tom 4) S druge strane, značajan izvor o životu osmanskih autora jeste i knjiga Osmanski pisci<sup>30</sup> gdje se navode detaljniji podaci o Vusûlî Mehmed-begu, opisujući ga kao pripadnika uleme i pjesnika koji je za sobom ostavio uređen Divan. Također, ovdje se navodi da je Vusûlî napisao djelo pod naslovom Cihâd-name, dijelom u prozi a dijelom u stihu, u čast Selima II. (Bursalı Mehmed Tahir, 1910: 475) Zanimljivo je da se ovdje susrećemo sa različitim godinom smrti u odnosu na Osmanski sidžil, koja se opet poklapa sa onom koju navodi Mustafa Isen. Naime, prema podatku iz enciklopedijskog djela Osmanski pisci, Vusûlî Mehmed-beg umro je 998. hidžretske godine.

Uprkos neslaganjima izvora o godini smrti Vusûlî Mehmed-bega, oba datuma, odnosno i 998. i 1007. godina po Hidžri, uslijedila su nakon 991. kada je Hasan Zijaija napisao svoju

---

<sup>28</sup> Vidi: Mustafa Isen. 'Balkanlarda Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatı'. Str.7 (12.06.2008.)

<sup>29</sup> Vidi: Mehmed Süreyya. *Sicil-i Osmânî*. (III) Maârif-i Nazâret. İstanbul. 1311. (1888)

<sup>30</sup> Vidi: Mehmed Tahir Bursalı. *Osmânî Müellifleri*. (II i III) Maârif-i Umûmyye Nazâreti: İstanbul. 1333/1910.

Priču o Šejhu Abdurezaku. Drugim riječima, ma koji datum smrti Vusûlî Mehmed-bega bio tačan, svaki od njih ostavlja mogućnost da je ovaj pjesnik, uglednik i mecena bio u životu 991. i da je upravo on osoba kojoj je Zijaija posvetio svoje djelo. S druge strane, 991. godine po Hidžri, ni Karadoz Mehmed-beg niti Mehmed-beg Jahjapašić<sup>31</sup> nisu bili u životu. Sve ovo ukazuje da, iako je Hasan Zijaija možda imao kontakte sa Karadoz Mehmed-begom ili eventualno Mehmed-begom Jahjapašićem, oni nisu mecene i zaštitinici kojima je posvetio svoju mesneviju, već je to, po svemu sudeći, Vusûlî Mehmed-beg.

U rekonstrukciji života Hasana Zijaije, može nam pomoći hronologija događaja koje je pjesnik zabilježio u svojim tarihima, odnosno hronostihovima. Hronogrami, koji već po svojim žanrovskim odlikama imaju za cilj zabilježiti godinu nekog značajnog događaja, mogu se promatrati kao pouzdani izvori u analizi slijeda događanja koja su obilježila pjesnikov život. Hronološki gledano, prvi tarih koji se pripisuje mostarskom pjesniku, jeste hronogram uklesan iznad vrata Sinan-begove džamije u Čajniču, a odnosi se na 972. (1564/65) godinu. Ovaj hronogram, koji se ne nalazi u Divanu niti sadrži pjesnikov mahlas, kao Zijaijin, jedini bilježi Bašagić, ne navodeći na osnovu kojih podataka pripisuje njegovo autorstvo Hasanu Zijaiji. Hronogram o izgradnji džamije u Čajniču, koji u prijevodu Safvet-bega Bašagića glasi:

Svoju domovinu Sinan-beg preporodi; načinivši  
ovu džamiju, učini dobro djelo  
Razmišljajući, sastavim joj hronogram: Lijepa je i  
dolična zgrada gdje će se slaviti Svemilostivi. (Bašagić, 2007:109)

odnosi se na Sinan-bega, koji je bio Zijaijin savremenik i kome je pjesnik vjerovatno posvetio jednu svoju kasidu, pa to može ukazivati na mogućnost da je ovaj hronogram zaista Zijaijin, iako nemamo pouzdane dokaze kod Bašagića, ni u Divanu niti u poeziji, a ni u dosadašnjim identificiranim medžmuama, koje se pripisuju mostarskom pjesniku. Iako i drugi autori spominju ovaj hronogram, ne iznose dokaze koji bi upućivali na to da je njegov autor Hasan Zijaija. I Enverija Kadić u svom zborniku *Tarîh-i Enverî*, kaže da je prilikom svoje posjete 1314. (1896/97) godine džamiji u Čajniču, koju je podigao Gazi Sinan-beg, vidio nad njenim vratima ovaj hronogram<sup>32</sup>. Međutim, Kadić ne navodi ko je autor navedenog hronograma. (Kadîzâde, 263)

---

<sup>31</sup> Jahjali Mehmed-beg ili Mehmed-beg Jahjapašić umro je kao budimski vezir 958/1551. (Pečevića, 2000: 42) Karadoz Mehmed-beg umro je ubrzo nakon 1570. (Alija Nametak, 1933:38)

<sup>32</sup> *Tarîh-i Enverî*. svezak II. Str. 263.

Prvi tarih u Zijaijinom Divanu jeste “Tarih o mostarskom mostu”, odnosno, izgradnji Starog mosta u Mostaru iz 974. (1566/67) godine, a zatim slijede tarihi smrti Keyvan-bega<sup>33</sup> iz 977. (1569/70) i tarih posvećen smrti pjesnikovog oca iz 980. (1572/73) godine. S obzirom da se sva tri tariha, po svoj prilici, odnose na događaje vezane za grad Mostar, možemo pretpostaviti da se Hasan Zijaija u tom periodu nalazio u Mostaru, odnosno da je direktno pratio značajne događaje iz Mostara. Bitno je istaći da je tarih o izgradnji Starog mosta u Mostaru odavno bio poznat znanstvenoj javnosti, ali se nije znalo kome pripada. Ovaj hronogram pominje i Evlija Čelebija u svojoj *Sejihatnami*, pa se pretpostavlja da ga je prepisao sa samog mosta odakle je nestao poslije 1660. godine. (Mujezinović, 1998:151) Također, ovaj hronogram neko vrijeme pripisivan je i Zijaijinom savremeniku, Derviš-paši Bajezidagiću, zbog stiha u kome se kaže: “Gledajuć u čudu jedan znalac izreče mu tarih”(1/2) (‘İbretle bakup didi târîhini bir ‘ârîf) gdje je riječ ârif često prevedena u značenju derviš što je izazvalo zabunu da se radi o Bajezidagiću<sup>34</sup>. Pored toga, razlog ovoj zabuni može biti i to da je Zijaijin “Hronogram mostarskom mostu” zabilježen i u medžmui Derviš-paše Bajezidagića, o čemu u svom zborniku govori i Muhamed Enverija Kadić<sup>35</sup>.

Problem autorstva veže se i za hronogram o smrti Čejvan Čehaje. Ovom tarihu, koji je sačuvan u rukopisnoj zbirci Arhiva grada Mostara, dugo vremena nije se znao autor, pa su postojale različite pretpostavke, poput one Mehmeda Mujezinovića koji, u svojoj knjizi *Islamska epigrafika Bosne i Hercegovine* (tom III), ovaj tarih komentira riječima: “Istina, autor ne navodi svoj pseudonim, ali bi to mogao biti pjesnik Kandži koji je, kako smo vidjeli, spjevao i hronogram za Čejvan Čehajinu džamiju, godine 960. (1552/53).” (1998:172) Otkrićem rukopisa Divana Hasana Zijaije, otklonjene su sve eventualne nedoumice o autorstvu ovih hronograma.

Navedene hronograme slijedi “Tarih o stupanju na prijesto sultana”<sup>36</sup>, iz 982. (1574) godine, svakako najvažnijeg događaja te godine u čitavom Osmanskom carstvu. Zatim, tu su tarihi smrti, jedan posvećen muftiji hodži Čelebiju iz 982. (1574/75) godine i dva tariha posvećena smrti pjesnika Emri Čelebija<sup>37</sup> iz 983. (1575/76) godine.

Tarih koji je zapisan neposredno nakon ovoga u Divanu, više je lokalnog karaktera. Odnosi se na vodu koja je došla u Mostar 983. (1575/76.) godine kako je i u naslovu navedeno: “Hronogram vakufskoj vodi koja je došla u Mostar”. Ne možemo sa sigurnošću reći o

---

<sup>33</sup> Keyvan-beg ili Čejvan-čehaja ili Kethoda sin Abdurahmana jedan je utemeljitelj najvećih zadužbina u Mostaru i okolici. (Hasandedić, 36) Također, sačuvane su i dvije njegove vakufname iz 1554. i 1558. godine. (*Vakufname...* 81–95, 111–129)

<sup>34</sup> Vidi: Fehim Nametak. “Kronostihovi mostarskog pjesnika Hasana Zijaije”. *Trava od srca hrvatske Indije* II. Zagreb. 2000. Str. 191.

<sup>35</sup> Kadić u svom djelu *Tarih-i Enverî*. svezak II. Str. 253, govoreći o Starom mostu u Mostaru, kaže sljedeće: “O izgrađenom mostu u medžmui Derviš-paše Mostarca zabilježeni tarih izgleda ovako” i zatim navodi spomenuti hronogram.

<sup>36</sup> Tarih se odnosi na stupanje na prijesto Murata III, sina Selima II, odnosno, unuka Sulejmana Zakonodavca, koji je vladao u periodu 1574–1595. godine, a na prijesto stupio 8. ramazana 982. (1574) godine. (*Islam Ansiklopedisi*. VIII.1997: 615–625)

<sup>37</sup> Emri Čelebi je poznati pjesnik iz Edirne, umro 1575. godine.

dolasku kakve vode se radi; no ipak se iz sadržaja tariha vidi da se radi o značajnom događaju za grad Mostar:

Površina grada je voda i to istovjetna Selsebilu<sup>38</sup>  
Napisaše joj tarih da je druga voda života (T 8/2)

(Şehrün yüzi suyıdur hem ‘aynı Selsebîlün  
Yazdılar ana târih âb-ı hayât-ı sâni)

Iako nemamo podataka da je te godine izgrađen neki vodoopskrbni sistem u Mostaru, iz izvora znamo da je u Mostaru postojao vodovod prije 1610. godine<sup>39</sup>, pa je vrlo moguće da se hronogram odnosi na izgradnju vodovoda ili neki drugi način dovođenja pitke vode u grad. Svakako je očigledno da je ovaj tarih lokalnog karaktera, što može ukazivati na to da je pjesnik u tom periodu boravio u Mostaru. To potvrđuje i podatak da je iste godine, 983/1576. Zijaija u Mostaru prepisao “Zbirku vjerodostojnih hadisa”, što se navodi u kolofonu samog rukopisa<sup>40</sup>.

Tarih koji se odnosi na sljedeću godinu, odnosno 984. (1576/1577.), prema naslovu u transkripciji Gürgendereli, posvećen je podizanju džamije u gradu Plevne<sup>41</sup> od strane Mustafa-bega (Mustafâ Begün Plevnede Binâ Eyledügi Câmi’-i Şerîfün Târîhidür). Uvidom u rukopis Divana utvrdili smo da se prvo slovo u nazivu mjesta gdje je podignuta džamija može čitati i kao “h”, što znači da se naziv toponima čita kao Hlevne ili Hlivne, a što je stari naziv za današnje Livno. Identifikaciji ovog mjesta kao Livna ide u prilog i činjenica da se u Livnu zaista nalazi Mustafa-pašina (Lala-pašina) ili Begluk džamija koju je podigao Mustafa-paša Sokolović, koji je bio kliški sandžak-beg u periodu 1574–1577. godine. (Mujezinović, 1998:103) Također, jedna od upečatljivih odlika Lala-pašine džamije jeste i njena visoka kupola što je bila rijetkost za džamije građene u Bosni u 16. stoljeću kada su potkupolne džamije predstavljale značajna arhitektonska ostvarenja. (Mujezinović, 1998:95) Zanimljivo je da je džamijska kupola spomenuta i u Zijaijinom tarihu:

---

<sup>38</sup> Selsebil, ime jedne od džennetskih rijeka koja ima sladak ukus. (Nametak, 2007:219)

<sup>39</sup> Hifzija Hasandedić, u svojoj knjizi *Spomenici kulture u tursko doba u Mostaru*, ukazuje na postojanje vodovoda u Mostaru riječima: “Mostarski pjesnik Medžazija (metaforski), koji je umro 1610. godine, u jednoj svojoj pjesmi o Starom mostu kaže ‘da jedna voda iznad njega teče, a druga ispod njega.’ Ovo jasno govori da je u Mostaru postojao vodovod prije 1610. Ovaj vodovod bio je sigurno proveden kroz drvene čunkove, koje je Roznamedži Ibrahim 1630. godine zamijenio zemljanim ili, kako kaže Evlija Čelebija, mjedenim čunkovima.” (2005:132)

<sup>40</sup> Vidi: Hifzija Hasandedić, “Nekoliko novih podataka o životu i radu Hasan Zijai Čelebije Mostarca”, gdje se navodi: “Ovo djelo je, pomoću Božijom, prepisao grešni i ponizni Zijaija, da mu Bog oprost, u kasabi Mostaru, u pokrajini Hersek (Hercegovina), u drugoj dekadi ševala 983. (1576) godine.” (1978:107)

<sup>41</sup> Današnji grad Pleven, na sjeveru Bugarske, prema granici sa Rumunijom



Nigdje joj nema mahane, poput džennetskih je dvora  
A njena kupola tamnoplava nadvila se poput nebeskog svoda (T 9/2)

(Bî-kusûr oldî kusûr-ı cennet-âsâ her yeri  
Kubbesi tâk-i sipihr-âsâ dūşûpdür nîl-gûn)

Na osnovu svega ovoga možemo utvrditi da se radi o džamiji u Livnu, a ne u Plevenu, posebno zato što nemamo podataka da je Mustafa-paša Sokolović ikada izgradio džamiju u tom mjestu. U kontekstu rekonstrukcije Zijaijinog života lokalitet ove džamije ima izuzetnu važnost, jer činjenica da je džamija izgrađena u Livnu ukazuje na to da je pjesnik bilježio događaje koji su se dešavali u njegovoj bližoj i daljoj okolini, odnosno, području današnje Hercegovine, a ne čak u Bugarskoj.

Prema hronološkom redu, ovaj hronogram slijede tri tariha smrti od kojih se prvi odnosi na Behlul-bega i 987. (1579/80) godinu, zatim na Šemsi-pašu<sup>42</sup> iz 988. (1580/81) i Sinan-bega 989. (1581/82) godine. Posljednja dva referiraju na događaje više lokalnog karaktera pa se može pretpostaviti da je Zijaija i tada boravio u svom zavičaju. To potkrepljuje i sljedeći tarih koji svjedoči o namještenju Mehmed-bega na položaj bosanskog timarskog defterdara iz 990. (1582/83) godine. Posljednji tarih zapisan u Divanu odnosi se na pjesnikovo imenovanje vaizom, 991. (1583/84), odnosno, godinu dana prije njegove smrti.

S obzirom da je većina hronograma Hasana Zijaije vezana za lokalne događaje u Mostaru i okolici, to nas upućuje na zaključak da se pjesnik baš i nije mnogo udaljavao iz svoga zavičaja. Ipak, to ne isključuje mogućnost da se na kraće vrijeme mogao preseliti na “neko mjesto na obali mora”, kako sam u uvodu svoje mesnevijske kaže, ali gdje i kada je to moglo biti, teško je ustanoviti.

Kao što smo vidjeli, hronogrami Hasana Zijaije u značajnoj mjeri mogu doprinijeti rasvjetljavanju njegovog života i percepcije događaja iz vlastite sredine. Jednako tako, hronogrami drugih autora povodom Zijaijine smrti, ukazuju na njegovu afirmaciju i recepciju kao pjesnika u sredini i vremenu u kojem je živio. Naime, Muhamed Enverija Kadić u svom zborniku bilježi dva hronograma posvećena smrti Hasana Zijaije, koje opisuje riječima: “Kada je Zijaija Čelebija, sin Ali-efendije, jedan od čuvenih stanovnika i pjesnika grada Mostara u Bosanskom sandžaku, umro u spomenutom gradu, spjevani su hronogrami:” (Kadîzâde, tom II :342) Nakon ovog uvoda slijede dva hronograma nepoznatih autora, prvi duži od četiri, a drugi kraći od dva distiha. Ovdje ćemo navesti prvi, koji opširnije govori o značaju ovog događaja za mostarsku sredinu:

---

<sup>42</sup> Vjerojatno se odnosi na Šemsi Ćehaju, savremenika Ćejvan Ćehaje, čija se mahala nalazila u Mostaru. (Hasandedić, 1958:37)

1. Rekoh, o zaljubljeni, zaista je  
Za rahmetli Zijaiju Čelebiju komad zemlje
2. Zbog njegove smrti izgori i sruši se svijet  
Kragna poezije sasvim se poderala
3. Svoj odlazak nam obznani  
Nek bude jasno ovom bolnom srcu
4. Reče nek bude smrti tarih  
Božijoj Milosti prispjeh čist.

(Vâkıada Ziyâ'î Çelebî merhûma  
Dedim ey ehl-i şevk arsâ-i hâk  
Mevtinle yanup yakıldı cihân  
Oldı nazmın yakası mehkem-i çâk  
İntikâln bize beyân eyle  
Ola meşrûh bu dil gam-nâk  
Dedi olsun vefâte tarih  
Rahmet Hakk'a vâsıl oldum pâk)

Navedeni hronogram svojim sadržajem može upućivati na percepciju Zijaije kao pjesnika i sufije. Kada se u stihovima kaže: “Kragna poezije sasvim se poderala”, spominjaje poezije svakako nije slučajno, posebno u kontekstu “deranja kragne” što u sufijskoj praksi predstavlja čin odvajanja i odustajanja od svega ovozemaljskog. Također, već u prvom stihu pjesnik, govoreći o Zijaijinoj smrti, obraća se “ehl-i şevk”, odnosno, pripadnicima, sljedbenicima zanosa i čežnje što može biti sinonim za sufije. Jednako koliko sadržaj ovog hronograma, toliko i činjenica da su, povodom smrti Hasana Zijaije u samom Mostaru, spjevana čak dva hronograma, govori o značaju koji je pjesnik imao u svom okruženju, kao učen čovjek i sufija.

O obrazovanju i mističkoj orijentaciji Hasana Zijaije može se zaključiti i iz samog karaktera njegovih djela, odnosno, može se uočiti da je posjedovao književno obrazovanje i pismeno se izražavao na osmanskome turskom jeziku. Činjenica da je prepisao Sunbulistan, te da je i sam u svom Divanu spjevao jednu kasidu, četrnaest gazela i jednu kit'u, kao i pojedine bejtove u Priči o Šejhu Abdurezaku na perzijskom jeziku, ukazuje na njegovo poznavanje ovog jezika u toj mjeri da je u njemu pronašao svoj pjesnički izraz. Iako nije pisao poeziju na arapskom jeziku, prepisivanje djela iz oblasti islamske tradicije, kao i česta upotreba citata iz Kur'ana i hadisa u stihovima, predstavljaju značajne indicije o pjesnikovom klasičnom islamskom obrazovanju, kakvo se moglo steći u osmanskim medresama. Ipak, osim mišljenja Hifzije Hasandedića da je Zijaija bio muderis u Karađoz-begovoj medresi u Mostaru, nemamo podataka o tome da li je i gdje završio medresu. Za sebe u predgovoru

mesnevije pjesnik kaže da nema nikakvog umijeća niti zanata kojim bi se bavio niti novaca kojim bi sebi osigurao egzistenciju:

Novca nemam da trgujem  
Zanata nemam da poslujem  
Da sam bar kovač ili kožar  
Da sam crna lica bojadžija (Ziyâ'i, 2007: 174–75)

(Yok nukûdum ki ticâret ideyin  
San'atum yok nice san'at ideyin  
Bâri haddâd ya debbâg olsam  
Yüz karasıyla ya sabbag olsam)

S obzirom da nemamo podataka o tome da li se Zijaija bavio nekim određenim zanimanjem koje bi mu pružilo egzstenciju, Divan i Priča o Šejhu Abdurezaku potiču nas da pjesništvo i književnu umjetnost definiramo kao njegovu primarnu vokaciju. U tom kontekstu, analiza njegovih djela bit će od posebnog značaja u razumijevanju poetike, te smještanju uloge i stvaralaštva Hasana Zijaije u okvire orijentalno-islamske književne tradicije.

## 2. Djelo Hasana Zijaije Mostarca

Stvaralaštvo Hasana Zijaije Mostarca sastoji se iz dva, književno zaokružena, djela: pjesničke zbirke *Divana* i narativne poeme pod naslovom *Priča o Šejhu Abdurezaku*. U analizi i valorizaciji navedenih djela, bilo je neophodno dovesti ih u kontekst drugih tekstova orijentalno-islamske književne tradicije, odnosno, promatrati ih u svjetlu njihove žanrovske pripadnosti i karakteristika. Ovakav odnos Zijaijinog stvaralaštva sa drugim tekstovima istog žanra, odgovara tipu transtekstualnosti koji Gerard Genette naziva arhitekstualnost. Klasifikacija međutekstualnih odnosa koju uspostavlja savremeni francuski teoretičar književnosti, Gerard Genette, tretira intertekstualnost samo kao jedan tip odnosa među tekstovima što ih on sve zajedno naziva transtekstualnošću. Unutar transtekstualnosti, kao pojma kojim označava tekstualnu transcendentnost teksta, Genette razlikuje pet tipova:

- 1) *Intertekstualnost* – podrazumijeva doslovno i efektivno prisustvo nekog teksta u drugom tekstu (plagijat, citat, aluzija)
- 2) *Paratekstualnost* je odnos u kome se spajaju različiti segmenti (naslovi, podnaslovi, ilustracije itd.) unutar teksta;
- 3) *Metatekstualnost* je odnos komentara i teksta koji se komentira (kritički žanrovi, tradicionalni komentari itd.);
- 4) *Arhitekstualnost* je odnos koji povezuje tekst sa tipovima diskursa iz kojih potječe (žanrovska pripadnost);
- 5) *Hipertekstualnost* je svojstvo nekog teksta (hipoteksta) da imitira ili transformira neki drugi tekst (hipotekst), a da ga ne komentira. (Genette, 1997: 3–7)

Kao što smo mogli uočiti, *arhitekstualnost* jeste odnos inkluzije koji povezuje tekst sa tipovima diskursa iz kojih potječe, odnosno s književnim žanrovima. Naravno, parametri žanrovske sistema uvijek nastaju naknadno, nakon kumulacije tekstova određenog tipa iz kojih se kasnije rekonstruira arhitekst, kao izvorni oblik datog žanra. U analizi pojedinačnih književnih vrsta, u djelu Hasana Zijaije posegnuli smo za teorijskim izvorima nastalim u 20. stoljeću, koji su na osnovu obimne građe divanske književnosti ponudili model, i rekonstruirali karakteristike klasičnih orijentalno-islamskih žanrova kakvi su kaside, gazeli, masneviye, kit'e, hronogrami i dr.

## 2.1 Divan

Klasični divani imali su strogo određenu formu, odnosno, uređen divan sadržavao je pjesničke forme svrstane prema tradicionalno utvrđenom redosljedju. U orijentalno-islamskoj tradiciji divani su uglavnom započinjali uvodnim tekstom, sačinjenim od poglavlja kao što su tevhid i / ili munadžat (veličanje Božijeg Jedinstva), na't (pohvala Božijem poslaniku Muhammedu, a. s.), pohvale značajnim ličnostima u historiji islama, kao što su četverica halifa, Poslanikova porodica, ashabi i dr. Dužina i broj poglavlja u uvodnom dijelu divana je varirala, i često zavisila od pjesnikove orijentacije i izbora. Nakon uvodnog dijela dolazile bi kaside, potom različite višestrofne forme koje se zajedničkim imenom nazivaju musammat (murabba', muhammes, tahmîs, müseddés, tesdîs, terkîb-i bend, tercî-i bend i dr.), zatim gazeli koji su se redali po alfabetu na osnovu posljednjeg slova svoje rime. Nakon ovih formi u klasičnim divanima obično su se susretali nešto kraći žanrovi, poput rubajja i kit'a, te tarîha (hronograma), muammâ i lûgaza (rebusa i zagonetki), te pojedinačnih bejtova tj. müfreda. Naravno, svaki divan nije morao sadržavati baš sve žanrove klasične poezije, niti je omjer među njima bio strogo određen, pa su u nekim divanima prevladavale kaside, u nekim drugim, pak, gazeli, sve zavisno od pjesnikovih ličnih sklonosti i karatera njegove poezije.

Kada u svjetlu uređenja klasičnog osmanskog divana pogledamo *Divan* Hasana Zijaije Mostarca, možemo uočiti da se svojim formalnim osebenostima značajno ne udaljava od tradicije. Naime, raznovrsnošću žanrova i svojim obimom ne zaostaje značajno za divanima osmanskih pjesnika 15. i 16. stoljeća. U pogledu prisutnosti i rasporeda, Zijaijin *Divan* je uređen prema sljedećem redosljedju: 1. Dîbâce (Predgovor); 2. Kasîde (11); 3. Musammati: 1 Trekîb-i Bend, 1 Tercî'-i Bend, 1 Mu'aşşer, 1 Müseddes i 3 Muhammesa; 4. Gazeli (496); 5. Târîhi (Hronogrami) (14); 6. Mu'amme (Zagonetke) (11); Kit'e (Epigrami, kupleti) (56); 7. Müfredi i Matle (samostalni bejtovi).

Müberra Gürgendereli, priređivačica latiničnog izdanja *Divana* Hasana Zijaije, u uvodu napominje da su pjesme na perzijskom jeziku, odnosno, jedna kasida, četrnaest gazela i jedna kit'a, bile raštrkane u *Divanu*, te ih je ona objedinila u poglavlju "Poezija na perzijskom".<sup>43</sup>

Prema brojčanoj zastupljenosti može se jasno uočiti da Zijaijinim *Divanom* dominiraju gazeli, čiji kvantitet prelazi dvije trećine *Divana*, značajan je i broj kit'a, dok su ostali žanrovi prisutni u mnogo manjoj mjeri. U daljem tekstu nastojat ćemo predstaviti *Divan* Hasana Zijaije prema pojedinačnim žanrovima i ukazati na njihove osobenosti u kontekstu osmanske književne tradicije. Drugim riječima, fokusirat ćemo se na *arhitekstualnost*, kao

---

<sup>43</sup> Hasan Ziyâ'î. *Hayatı- Eserleri-Sanatı ve Divanı*. Priredila: Müberra Gürgendereli T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara. 2002. Str. X.

fenomen kojim Genette definira odnos koji povezuje tekst sa tipovima diskursa iz kojih potječe, tj. koji određuje njegovu žanrovsku pripadnost.

### 2.1.1 Dibace

*Divan* Hasana Zijaije počinje poglavljem “*Dîbâce*” koje predstavlja svojevrsan predgovor samog *Divana*. Ovakva poglavlja vrlo su rijetka u divanima klasičnih osmanskih pjesnika što potvrđuje i istraživanje Tahira Üzgöra koji je, u svojoj knjizi pod naslovom *Dîbadže u divanima na turskom jeziku*,<sup>44</sup> analizirao preko 500 divana 492 divanska pjesnika, čuvanim u istanbulskim bibliotekama i utvrdio svega 40 poglavlja *dîbâce* kod 38 pjesnika. (210) Iako vrlo rijetko, ovo poglavlje, čije rječničko značenje jeste “početak, predgovor, uvod” (Devellioğlu, 1998:184), od posebnog je značaja za razumijevanje motiva koji su nagnali pjesnika da napiše divan, njegovih stavova o umjetnosti i poeziji, ukratko rečeno, pjesnikove poetike.

Poglavlja *dîbâce* obično počinju zahvalom Bogu i veličanjem Njegove moći, što se potkrepljuje brojnim citatima na arapskom i perzijskom jeziku, često iz Kur’ana, hadisa ili nekih drugih tekstova poučnog sadržaja. U tom smislu, ni Zijaijin *dîbâce* posebno se ne izdvaja od tradicije, te kao i većina uvodnih poglavlja klasičnih divana sadrži više tematskih cjelina koje bi se mogle okarakterizirati kao *tevhîd* (veličanje Božijeg Jedinstva), na’*t* (pohvala Božijem poslaniku Muhammedu, a.s.), pohvala četverici halifa i drugim ličnostima iz historije islama, te kao dio teksta posvećen pjesnikovim stavovima o pjesništvu i vlastitoj poetici.

Zijaijin predgovor, koji je uglavnom napisan u prozi, ponegdje upotpunjenoj stihovima, uglavnom u formi *kit’e*, počinje zahvalom Bogu što je stvorio ljudske duše i odredio njihove sudbine, kao mjesto u Džennetu, odnosno Džehennemu. Unutar ove tematske cjeline koja obiluje citatima iz Kur’ana, u kontekstu Zijaijinog poimanja pjesništva posebno je značajan dalji dio teksta gdje pjesnik, citirajući 224; 225. i 226.<sup>45</sup> ajet sure “Pjesnici”, govori o strahu, beznadežnosti i nesreći pjesnika, nakon što su im objavljeni ovi ajeti, u kojima su okarakterizirani kao izgubljeni i kao oni koji govore ono što ne čine.

Ipak, Zijaija, navodeći 227. ajet iste sure, kaže da su izuzeti oni pjesnici koji vjeruju i čine dobra djela, pa su ti pjesnici opjevali Božiju Veličinu i Moć nakon čega i sam pjeva *kit’u* sličnog sadržaja. Osvrt na kur’ansku suru “Pjesnici” i razmatranje uloge pjesnika u islamskom kontekstu, česte su teme uvoda u divane osmanskih klasika (Üzgör, 1990:214), ali u Zijaijinom slučaju, takve teme su od velike važnosti, jer pokazuju da mu je bilo stalo

---

<sup>44</sup> Vidi: Tahir Üzgör. *Türkçe Divân Dibaceleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara. 1990.

<sup>45</sup> “A pjesnici – njih zavedeni slijede.”( 224.), “Zar ne vidiš kako svakom dolinom blude.”( 225.), “Te da govore ono što ne rade.” (226. ) Kur’an, XXVI:224-26. (Prev. E. Duraković)

da se afirmira kao islamski pjesnik, ali, također i da je poznao rasprave o pjesnicima u islamskom društvu, kao i običaj da se o njima govori u uvodima divana. O poetici Hasana Zijaije u kontekstu islamskih vrijednosti posebno će biti govora kasnije u poglavljima posvećenim autoreferencijalnosti i citatnosti.

Kao što smo već rekli, nakon proznog teksta Zijaija uvodi pjesmu u formi kit'e, koja značajno mijenja ritam poglavlja *dîbâce* i predstavlja završetak jedne tematske cjeline, tj. dijela teksta upućenog Uzvišenom Bogu. Ova kit'a od deset misraa mogla bi se posmatrati kao *tevhîd*, odnosno, poglavlje kojim obično počinju djela divanske književnosti i u kome se slavi Božije Jedinstvo i Veličina, što pokazuju već njeni prvi stihovi:

Okeani su samo kaplja mora Njegove Veličine  
Nebo je samo list susama u vrtu Njegove Moći (Ziyâ'î, 2002:74)

(Kibiryâsı kulzüminden katredür bahr-ı muhît  
Bûstân-ı kudretinden berg-i sûsen âsumân)

Kao sljedeća tematska sredina, nakon kit'e, slijedi prozni dio teksta koji je sadržajno posvećen pohvali poslaniku Muhammedu, a.s., gdje Hasan Zijaija navodi kako Božijem poslaniku ne može pripisati pjesništvo, te da je Kur'an upravo mudžiza koja mu je podarena. Ovaj dio teksta, koji se može percipirati kao na't, također, sadrži citate na arapskom jeziku, uglavnom preuzete iz Kur'ana. Na't dalje nastavlja stihovima, ovaj put u mesnevi formi, u kojima pjesnik hvali Muhammeda, a.s., koji su, također, isprepleteni citatima iz Kur'ana i hadisa:

Sunce neba: "Budi! I to će biti!"<sup>46</sup>  
On nije od poludjelih pjesnika  
"Ja sam onaj koji najtačnije govori"<sup>47</sup>, proljetna stabljika  
Rijeka u ružičnjaku posredovanja (Ziyâ'î, 2002:74)

(Âfitâb-ı sipîhr-i kün feyekûn  
Vemâ hüve bişâ'irin mecnûn  
Ene efsah bahârinun bâğı  
Gül-sitân-ı şefa'at ırmağı)

---

<sup>46</sup> Kur'an, XXXVI:82. (Prev. E. Duraković)

<sup>47</sup> Hadis

Nakon na'ta, u poglavlju dîbâce nailazimo na tematsku cjelinu u prozi koja sadrži pohvalu četverici halifa, ashabima i Poslanikovoj porodici. U ovom dijelu posebno je istaknuta uloga Hassana ibn Sabita, Poslanikovog pjesnika, “pod čijom su zastavom svi islamski pjesnici” (Ziyâ'î, 2002:74) i koji je bio počašćen prisustvom meleka Džebraila, koji mu je donio inspiraciju. I ova cjelina završava stihovima u formi kit'e od dva bejta, koji govore o ulozi Džebraila u pružanju nadahnuća pjesnicima i božanske poruke poslaniku Muhammedu, a.s.:

Kakva je sreća kad tako Džebrail  
Bude mu, u sricanju riječi pomoćnik

Često je tako Šahu vjerovjesnikā i poslanikā  
Uljepšao njegovu lijepu prirodu (Ziyâ'î, 2002:74)

(Ne sa'âdetdür öğile Cebrâ'il  
Ola nazm-ı suhanda ana mu'în

Niçe kez Şâh-ı enbiyâ vü rüsül  
Hüsni-i tab'ma eyledi tahsîn)

Posljednja tematska cjelina posvećena je pjesnikovim razlozima za nastanak *Divana* i stavovima o vlastitoj poeziji. Hasan Zijaija je i ovdje pronašao svoj izraz u prozi koju započinje riječima: “Mladost je dio ludila” te nastavlja, govoreći da je u mladosti pao u svijet zaljubljenosti i ljubavi, tuge i bola, nadajući se sjedinjenju. Tada se njegova “sufijska priroda” okrenula umjetnosti riječi, pa je spjevao brojne pjesme, da bi na kraju sakupio *Divan* sastavljen od kasida, gazela i drugih pjesničkih vrsta, a sve to u strahu da se njegovi stihovi ne bi rasuli poput jesenjeg lišća. Nakon toga, pjesnik kaže kako se nada da će oni, koji budu gledali njegov *Divan*, oprostiti mu manjkavosti i pogreške, jer od zaludenog bez pameti, kakav je on, nije moguće očekivati mudre riječi. Zijaija manjkavosti u svom *Divanu* obrazlaže time da je često patio i mučio se, pa su njegovi stihovi izraz pritužbi na tešku sudbinu ili je, pak, neke stihove zapisao kako ne bi uvrijedio svoje prijatelje. Zbog svega toga, autor konačno donosi i sud o vlastitim stihovima za koje kaže: “Neki su izraz mašte i umjetnosti poput kose drage, a neki poput čistog lica voljene, bez crtice i tačke lijepi kao čisto lice (kimi zülf-i dilber gibi musanna' vü muhayyeldür ve kimi ruhsâr-ı dildâr gibi bîhatt ü hâl misâl-ı sâde-rû güzeldür)”. (Ziyâ'î, 2002:74) Iako izrečen metaforički, ovaj pjesnikov sud o vlastitoj poeziji govori nam o njegovim očekivanjima i kriterijima vrijednosti poezije, tako da možemo reći da su maštovitost, umjetnički ali i jednostavan izraz svakako karakteristike koje pjesnik priželjkuje i nastoji ostvariti u svom stvaralaštvu.



Hasan Zijaija svoje uvodno poglavlje *Divana* završava riječima da njegovi stihovi spram onih drugih pjesnika njegovog doba i nisu tako loši, te da će se možda dopasti onom ko ih bude čitao, čemu dodaje stihove koji izražavaju njegova nadanja u tom smislu:

Nadam se da će u mojim stihovima  
Pojaviti se više originalnih značenja  
Poput vladara čiste prirode  
Shvatih to da svaki pjesnik  
Jeste onaj koji govori lijepe riječi  
I kaže: "Nek uđe u uho bez dozvole." (Ziyâ'i, 2002:74)

(Umarın ki naymumda benüm  
Ekser ebkâr-ı ma'ânî zâhir  
Mâlik gibi tab'-ı pâke  
Anladuğum bu ki her bir şâ'ir  
Vasf idenler sühan-ı matbû'ı  
Yedhulü'izne bilâ izn dir'

Na kraju, još jednom želimo potvrditi kako je poglavlje "Dîbâce" u *Divanu* Hasana Zijaije od posebnog značaja za sagledavanje autorove poetike i odnosa prema orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji, o čemu ćemo posebno govoriti u poglavlju posvećenom autoreferencijalnosti.

### 2.1.2 Kaside

U Zijaijinom *Divanu*, odmah nakon uvoda, odnosno "Dibace", slijede kaside, i to njih jedanaest na osmanskome turskom jeziku, i jedna na perzijskom, pod nazivom "Kasida posvećena perzijskim pjesnicima",<sup>48</sup> koja ovdje neće biti predmetom analize. Kaside na turskom jeziku u *Divanu* su poredane sljedećim redoslijedom i nose naslove<sup>49</sup>: 1. "Kasîde-i Deryâ Der Medh-i Hasan Paşa 'Yessera'llâhu mâyeşâ'" (Kasida moru u pohvalu Hasan-paši 'Olakšao mu Allah ono što želi'),

2. "Kasîde-i Berf-i Şitâ Der Medh-i Fahrü'l Ümerâ Hasan Beg" (Kasida zimskom snijegu u pohvalu Hasan-begu, najvrednijem među begovima),

---

<sup>48</sup> Kasida je objavljena na bosanskom jeziku u prijevodu Sabahete Gačanin, kao i četrnaest gazela i jedna kit'a koji su napisani na perzijskom jeziku u *Prilozima za orijentalnu filologiju* 55/2005. U ovom radu koristit ćemo se isključivo tim prijevodom.

<sup>49</sup> Nazive kasida ovdje navodimo u izvornom obliku na osmanskome turskom jeziku, kao i u prijevodu na bosanski jezik. U daljem tekstu bit će spominjane samo pod naslovima prevedenim na bosanski jezik.

3. “Kasîde-i Bahâr Der Medh-i Mustafâ Beg” (Kasida proljeću u pohvalu Mustafa-begu), 4. “Kasîde-i Güneş Der Medh-i ‘Osmân Beg” (Kasida suncu u pohvalu Osman-begu),
5. “Kasîde-i Hazân Der Medh-i Mehmed Beg” (Kasida jeseni u pohvalu Mehmed-begu), 6. “Kasîde-i Kalem Der Medh-i Mehmed Beg” (Kasida peru u pohvalu Mehmed-begu), 7. “Kasîde-i Ahvâl-i Rûzgâr Der Medh-i Hasan Beg” (Kasida vjetru u pohvalu Hasan-begu),
8. “Kasîde-i Bahâr Der Medh-i Sinân Beg” (Kasida proljeću u pohvalu Sinan-begu),
9. “Kasîde-i Seng-istân” (Kasida kamenjaru),
10. “Kasîde-i Hasb-i Hâl Der Medh-i Hasan Beg” (Kasida pritužba u pohvalu Hasan-begu),
11. “Kasîde-i Hâne-i Vîrâne” (Kasida razrušenoj kući).

Već iz samih naslova možemo steći određeni dojam o sadržaju ovih kasida, posebno ako znamo tradicionalno utvrđenu strukturu kaside u klasičnoj divanskoj književnosti, odnosno da se uglavnom radi o poetskim formama, koje su u pogledu sadržaja bile pohvalnice posvećene uglednicima kao potencijalnim mecenama. (İnalçik, 2003:22–23)

Forma kasida potječe još iz predislamske arapske poezije, a u osmansku tursku književnost došla je preko perzijske. Sam naziv ove pjesničke vrste na arapskom jeziku znači “ono što se ima za cilj, što vodi cilju”, drugim riječima, određenim ciljem je definiran sadržaj kaside ili kako Fehim Nametak u svojoj knjizi *Divanska poezija XVI i XVII stoljeća* kaže: “Kasida je pjesma koja se pjevala s određenim ciljem, što joj i samo ime govori; često je njen autor tražio namještenje, ili kakvu drugu uslugu od onoga kome posvećuje pjesmu.” (1991:19) Kao što smo vidjeli iz naslova Zijaijinih kasida na osmanskom turskom jeziku, osim dvije, sve su posvećene bosanskim begovima od kojih pjesnik traži podršku za svoj književni rad. Naravno, sadržaj kaside nije ograničen samo na “postizanje cilja”, odnosno na pohvalu ugledne osobe kojoj se obraća za pomoć, već je kasida sadržavala i druge tematske dijelove koji su tradicionalno određivali strukturu ovog žanra divanske književnosti. Većina teoretičara klasične osmanske književnosti govori o šest osnovnih dijelova kaside, a to su : 1) nesîb ili teşbîb, 2) girîz-gâh ili girîz, 3) medhiye, 4) tegazzül, 5) fahriye i 6) dua. U daljem tekstu pokušat ćemo sagledati kaside Hasana Zijaije u kontekstu tradicionalnih Karakteristika ovih šest poglavlja.

a) *Nesîb* ili *teşbîb* jeste uvodni dio kaside, koji zauzima prvih 15–20 bejtova. Ovim estetski posebno vrijednim dijelom kaside prevladavaju opisi, najčešće prirode, dolaska

proljeća, zime, Bajrama, ramazana, ratnog pohoda i sl. Upravo zahvaljujući ovom poglavlju, kaside su dobivale svoja imena, odnosno, nazivane su *bahariye* (kaside posvećene opisu proljeća), *šitâiye* (kaside posvećene opisu zime), *temmûziye* (kaside posvećene opisu ljeta), *ramazaniye* (kaside posvećene opisu ramazana), *'idiye* (kaside posvećene opisu Bajrama), *hammâmiye* (kaside posvećene opisu hamama i hamamskih ljepotica) itd. U *Divanu* Hasana Zijaije nalazimo dvije bahariye (3. i 8. kasida po redoslijedu u *Divanu*), zatim jednu šitâiyu (2. kasida), i po jednu kasidu posvećenu opisu jeseni (5. kasida), opisu mora (1. kasida), opisu sunca (4. kasida), opisu pera (6. kasida), opisu vjetra (7. kasida), opisu kamenjara (9. kasida), opisu pjesnikovog stanja (10. kasida) i razrušene kuće (11. kasida). Odmah treba naglasiti da su posljednje tri kaside dosta neuobičajene u osmanskoj tradiciji, posebno 9. i 11, koje nisu posvećene niti jednoj uglednoj ličnosti. Iz naslova kasida Hasana Zijaije, vidimo da je tematika uvodnih poglavlja bila dosta raznovrsna, te da se tema nesîba samo jednom ponavlja.

Osvrnemo li se, pak, na njihov sadržaj, uočiti ćemo dosta apstraktne i nimalo realistične opise prirode. Opisi mora, sunca ili snijega u Zijaijinim kasidama su uopćeni i ni po čemu nisu specificirani, pa ovdje ne možemo govoriti o opisu konkretnog prizora, već snijega ili mora kao općeg pojma. Tome posebno doprinosi česta upotreba personifikacije, koja opis dodatno udaljava od uvjerljivosti i realističnosti. Pogledajmo opis sunca u sljedećim primjerima:

Kao da je nebeska kupola berberska radionica  
Pa je na njoj rastvorilo svoje sjajno ogledalo sunce (K 4/19)

(Sanki bir berber dükânıdur spihrûn kubbesi  
Açmış içinde anun mir'ât-ı rahşânı güneş)

Svaki dan na nebu ispisuje suru "Nur" sunce  
Kao da uči napamet ajete sure "Furkan" sunce

Ponovo je na nebu glavu podigao vladar istoka  
Kao da je svojim lijepim konjem mejdan zauzelo sunce (K 4/25–6)

(Sûre-i Nûrı yazar eflâke her gün âfitâb  
Ezber eyler gûyiyâ âyâtı Furkânı güneş)

Yine baş kaldırdı eflâk üzre şâh-ı hâveri  
Tutdı gûyâ esb-i hüsn ile bu meydânı güneş)

Iz prethodnih bejtova, koji obiluju personifikacijama sunca, može se saznati samo da sunce krasi sjaj i ljepota, što su opća svojstva sunca. To nas navodi na zaključak da ovakav opis

nije rezultat neposrednog zapažanja, već unaprijed poznatog obrasca. Slično je i sa opisom dolaska jeseni:

Na svijet dođe jesen, a na dušu tuga i žal  
Na zemlju pade snijeg, a na dušu teški jad (K 5/1)

(Cihâna vakt-i hazân irdi câna hüzn ü melâl  
Cihâna berf-i şitâ yagdi câna derd-i zevâl)

Povezivanje dolaska jeseni i padanja snijega sa lošim raspoloženjem, rezultat je uvriježenog narodnog vjerovanja da dolaskom jeseni u ljudskom organizmu dolazi do porasta crne žuči (sevda), jedne od osnovne četiri tjelesne tečnosti koja izaziva melanholiju.<sup>50</sup> Percipiranje prirode kao skupa općih pojava i njeno opisivanje, kao već utvrđenog dekora, nije samo osobina opisa u Zijaijinim kasidama. Takav pristup prirodi i spoznaji svijeta, odnosno, nerazlikovanje općeg od pojedinačnog, odlika je pogleda na svijet osmanskih pjesnika, vjerovatno i svakog osmanskog učenog čovjeka.

Abdülbaki Gölpınarlı, jedan od istaknutih istraživača na polju divanske književnosti, u svom radu “Priroda i divanska književnost”<sup>51</sup> opise prirode kod osmanskih pjesnika ocjenjuje kao ranije definiran i uopćen dekor, te kaže: “Priroda u divanskoj književnosti je priroda ustrojena usred neke sobe ili iscrtana u hiljadu boja na nekoj maloj stranici. Naravno, ovako opisana priroda, prestala je biti priroda.” Gölpınarlı, dalje dodaje: “Proljeće kod ovih pjesnika istovjetno je proljeću svakog pjesnika, štaviše istovjetno svakom proljeću.” (1999:92)

Ove odlike opisa prirode u divanskoj književnosti upućuju nas na zaključak da u istraživanju kasida Hasana Zijaije ne trebamo tragati za njegovim opisima specifičnog krajolika ili predmeta, već za odnosom koji pjesnik uspostavlja sa tradicijom i tradicionalnim načinom stvaranja ovih dijelova teksta kaside. U tom smislu, poseban značaj dobivaju ne spomenute kaside o proljeću, zimi ili jeseni koje su vrlo česte u osmanskoj književnoj tradiciji već, upravo, 9. i 11. kasida koje su posvećene razrušenoj kući i kamenjaru. Ove dvije kaside ne samo da tematikom svojih opisa stvaraju otklon spram književne tradicije, već činjenicom da nisu posvećene niti jednoj istaknutoj ličnosti. U obje pjesme pjesnik se žali na pustoš, siromaštvo i uvjete u kojima živi. Posebno je interesantna “Kasida razrušenoj kući” u kojoj pjesnik, opisujući svoj oronuli dom, stvara atmosferu koja je prilično daleka onoj koja vlada u uvodnom poglavlju klasičnih kasida. Naime, u ovoj

---

<sup>50</sup> Vidi: Alena Čatović. “Osmanski kalendari iz rukopisne zbirke GHB biblioteke u Sarajevu: Prateće bilješke u kalendarskim tablicama”. *Pismo I/1*. Sarajevo. 2003. Str. 259–275.

<sup>51</sup> Vidi: Abdülbaki Gölpınarlı. “Tabiat ve Divan Edebiyatı”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. 1999. Str. 92–94.

kasidi dominira ironičan ili čak sarkastičan ton, iz čega se može prepoznati pjesnikov smisao za humor. Pogledajmo nekoliko bejtova ove kaside:

Svako malo pauk je raspleo svoje mrežaste zastore  
On je moj zastornik, a ja vladar zemlje siromaštva (K 11/13)

(Câ-be-câ çekmiş müşebbek zarların bir ‘ankebûd  
Perde-dârumdur benem iklîm-i fakrun serveri)

Iz njene vatre vjetar izbija, a iz zemlje voda  
Zaista su na svakom njenom mjestu okupljena četiri elementa  
(K 11/23)

(Âteşi yel dağıdır su kaynağıdır toprağı  
Çâr ‘unsur mecmu’ıdır fi’l-hakîkâ her yiri)

Miševi su svako malo izvirili iz svojih rupa  
Kao da posmatraju i zavitlavaju mene bijednika (K 11/27)

(Fareler yir yir deliklerden çıkarmış başını  
San temâşâ idüp istihzâ ider ben ahkarı)

Zidovi su joj prašnjavi, al’ tek vidi prašine kad vjetar zapuše  
Još je veća nevolja ako se krene oprati tavan kuće (K 11/29)

(Tozlıdır dîvârı ammâ yil eserse gör tozi  
Hânenün sakfin yıkarsa gör belâ-yı ekberi)

Za razliku od drugih kasida, ovdje se može uočiti izrazita plastičnost opisa. Iako i ovdje imamo stilske figure pretjerivanja, odnosno, hiperbole (mübalaga), opisi su mnogo konkretniji od onih u klasičnim osmanskim kasidama. Premda se ova kasida značajno udaljava od tradicije, s obzirom da i tematski sadrži samo poglavlje nesîba, odnosno, sva je sačinjena od opisa, postoje indicije da je bila prihvaćena u Zijaijinom i kasnijem periodu. Naime, jedina kasida Hasana Zijaije, za koju pouzdano znamo da je zabilježena i izvan *Divana*, jeste upravo ova, odnosno, zapisana je u jednoj medžmui koja se čuva u Arhivu Hercegovine u Mostaru,<sup>52</sup> a također, i u rukopisu br. 4287. Orijentalnog instituta u

---

<sup>52</sup> Hifzija, Hasandedć. *Katalog Arapskih, turskih i perzijskih rukopisa*. R 74: 92a. Izdanja Arhiva Hercegovine Mostar. Mostar. 1977.

Sarajevu.<sup>53</sup> Činjenica da je ova “Kasida razrušenoj kući” našla mjesto uz još par Zijaijinih gazela i mufreda među stihovima drugih odabranih pjesnika, svakako govori o njenoj recepciji i nakon pjesnikove smrti, odnosno u 17. stoljeću, s obzirom da u međžmui iz arhiva u Mostaru stoji da je zabilježena 1601. (1652.) godine.

Iako je uvodno poglavlje – nesîb, vrlo znakovito u valorizaciji Zijaijinih kasida, i ostala poglavlja, također, pružaju određene podatke neophodne za rasvjetljavanje stvaralaštva ovog autora.

**b) *Girîzgâh*** ili *girîz*, označava jedan ili više bejtova koji čine prijelaz između uvoda i poglavlja *medhiye*, posvećenog pohvali osobe kojoj je kasida upućena. U ovom dijelu kaside pjesnici su nastojali naći posebno zgodne, britke riječi kojima bi započeli pohvalu svog potencijalnog mecene.

U Zijaijinim kasidama nailazimo na, više-manje, uspješne prijelaze, odnosno, *girîzgâh*, osim u 9. i 11. za koje smo već rekli da ne sadrže pohvalu, pa tako ni *girîzgâh*. U nekim kasidama dešava se da pjesnik u samom tekstu čak ne navodi ime osobe kojoj je kasida posvećena (1. i 4), pa je vrlo teško utvrditi početak *girîzgâha*. U nekim je, pak, vrlo jasan prijelaz iz uvodnog poglavlja u poglavlje *medhiye*, kao naprimjer, u onoj posvećenoj Mustafa-begu:

Šta je povod pa je Božija milost tako ukrasila svijet  
Ima li razlog pa su na svijet stigli ovi ukrasi i sjaj

Razmišljajući o ovome u tišini, odjednom  
Blagoj čudi skriveni glas objavi vijest

Nek Bog poživi Mustafa-bega  
Postao je slavno sunce ummeta Muhammedovog (K 3 /15-17)

(N’oldi sebeb ki ‘âlemi zeyn itdi lutf-ı Hakk  
Bâ’is mi var ki irdi cihâna bu zîb ü fer

Tenhâda bumı fikr iderek nâ-gehân hemân  
Tab’-ı selîme mülhem-i gayb eyledi haber  
Hakk’ömrini ziyâde ide Mustafâ Begün  
Oldı Muhammed ümmetine mihr-i nâm-ver)

---

<sup>53</sup> Tri Zijaijina gazela, kao i ova kasida prevedene su u radu Džemala Čehajića “Diyâ’î Hasan Čalabî al-Mostarî”. POF XXII–XXIII (1972–73). Sarajevo. 1976. Str. 329–344.

Ovi stihovi, kojima prethodi opis dolaska proljeća, predstavljaju svojevrsan most koji spaja opis prirode sa osnovnim predmetom kaside, odnosno, panegirikom sadržanom u poglavlju *medhiye*.

c) *Medhiye* jeste, kao što smo već ranije rekli, poglavlje kaside u kojem se hvali osoba kojoj je kasida posvećena. Pohvale izražene u ovom poglavlju često su prenaplašene i opjevane uz obilato korišćenje pjesničkih figura, tako da nisu odraz stvarne ličnosti osobe koja se hvali. Teoretičari divanske poezije nisko ocjenjuju estetsku vrijednost ovog poglavlja u kome pjesnici, u cilju dodvoravanja, pretjerano hvale uglednu ličnost, često je poredeći sa historijskim i mitskim likovima. U Zijaijinim medhiyama uporedba uglednika sa ličnostima iz mitologije ili historije dosta je rijetka. Jedan od rijetkih primjera možemo pronaći u kasidi posvećenoj Mustafa-begu, o kojoj smo već govorili. Ovdje pjesnik govoreći o pravednosti Mustafa-bega poredi ga sa halifom Omerom i Kisrom:

Kisra po pravednosti mu nije ravan  
Nakon Poslanika po pravednosti on je jednak Omeru  
(K 3/19)

(Kisrâ ‘adâlet ile mu’âdil degül ana  
Ba’de’n-nebî ‘adâletile bir bu bir ‘Ömer)

Ovaj bejt aludira na halifu Omera i Kisru, odnosno, poznatog iranskog vladara Nuširevana Pravednog, koji su u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji postali simboli pravednosti. Aluzivnom karakteru bejta posebno doprinosi i konstrukcija “Ba’de’n-nebî” u značenju “nakon Poslanika” koja je izrečena potpuno na arapskom jeziku i na taj način uvodi čitaoca u islamski kontekst. Zanimljivo je da pjesnik favorizira islamski uzor pravednosti halife Omera, u odnosu na predislamskog sasanidskog vladara Nuširevana.

Pohvale pravednosti uglednika prisutne su i u drugim Zijaijinim kasidama, kao i isticanje vrline kao što su plemenitost, velikodušnost, odvažnost, snaga i moć. Za pjesnika je posebno značajno opisati određenu ličnost, kao zaštitnika pjesnika i siromaha. Tako je opisan i Hasan-beg u “Kasidi vjetru u pohvalu Hasan-begu”:

To njega sva tvoja plemenitost čini sretnim  
O plemeniti vladaru, o izvoru velikodušnosti i dobrote

Hasan-beže, ti si taj koji dariva dobrobit  
Da Hassan vidi tvoje vrline rekao bi bravo!

Ti mnoge paćenike oslobađaš od okrutnosti sudbine  
Pred tvojim vratima mnoge se nevolje razriješe

Moj sultanu, siromasi su zadovoljni i spokojni  
U doba tvoje pravednosti niko se ne žali (K 7/23-26)

(Međer anı ide ma'mûr kemâl-i lutfûn  
Ey emîr-i kerem ey menba'-i cûd u ihsân  
Sensin ol muhsin-i ihsân Hasan beg ki senün  
Görse eltâfunı ahsente diyeydi Hassân  
Kurtarursın niçe mazlûmı felek zulminden  
Niçe müşgil iş olur hâk-i deründe âsân  
Fukarâ zevk ü huzûr itmededür sultanum  
Devr-i 'adlünde senün itmeyorur kimse figân)

Navedeno poglavlje medhiye, sadržajno je vrlo slično onima u ostalim kasidama Hasana Zijaije, kao u većini klasičnih kasida. Već smo ranije rekli da je prisutno uvriježeno mišljenje književnih historičara da medhiye ne posjeduje posebnu umjetničku vrijednost, pa u tom smislu ni Zijaijine medhiye ne mogu se pohvaliti originalnim pjesničkim slikama i upotrebom figura. U medhiyi koju smo citirali možda je ponajviše interesantan 24. bejt gdje se pjesnik poslužio pjesničkom figurom paranomazije, odnosno, figurom *cinas* prema klasičnoj stilistici koja je zasnovana na igri riječi koju pjesnik uspostavlja između imena Hasan-bega i imena Hassan gdje aludira na Hassana ibn Sabita i arapske riječi "ahsente", u značenju "bravo" a koja dolazi od istog korijena kao i vlastita imena Hasan i Hassan. Ipak, ni ova figurativna upotreba riječi Hassan i "ahsente" nije originalna, jer prisutna je i kod drugih pjesnika, a čak je i u Zijaijinom *Divanu* možemo naći jednako upotrijebljenu i u jednom gazelu. (G 27/5) Treba napomenuti da su poglavlja medhiye u Zijaijinim kasidama srazmjerno kratka, s obzirom da se njegove kaside-pohvalnice (ovdje izuzimamo "Kasidu razrušenoj kući" i "Kasidu kamenjaru" koje nisu posvećene određenoj ličnosti) variraju između 26 i 46 bejtova, i mogu se smatrati kraćim kasidama u okviru divanske književnosti, gdje kaside često dostižu i do stotinu bejtova. Utjecaj ograničenog kvantiteta u Zijaijinim kasidama ogleda se ne samo u poglavlju medhiye već i u drugim poglavljima, kao što je *tegazzül*, koja izostaju, možda upravo zbog relativne kratkoće kaside, ali i odsustva potrebe za lirskom osjećanošću u ovim formama.

d) *Tegazzül* jeste poglavlje koje najčešće dolazi nakon medhiye, a označava dio posvećen pjevanju gazela, odnosno, stihova u stilu gazela. Ovaj gazel koji se u potpunosti slaže sa kasidom u pogledu metra i rime, pjesnici su imali običaj posebno najaviti, odnosno, napraviti svojevrstan uvod od jednog bejta prije pjevanja gazela. U kasidama Hasana Zijaije ne susrećemo ovo poglavlje; možda je tome uzrok njihova kratkoća zbog koje se pjesnik



odlučio fokusirati samo na sadržajno neophodne dijelove kaside. Tegazzül u klasičnim kasidama ne utječe na sadržaj pohvale, već je samo prijelaz, pauza između poglavlja medhiye, gdje pjesnik hvali uglednu ličnost i *fahriye*, u kojoj hvali samoga sebe. Kod Zijaije, prijelaz između ovih poglavlja mnogo je direktniji, kao u primjeru “Kaside pritužbe u pohvalu Hasan-begu” gdje pjesnik za Hasan-bega kaže:

Skroman je kao voda, uzvišene sudbine  
Nije nimalo sklon gordosti i taštini

Blago je pod nogama njegovim  
Uzdam se u taj dragulj čisti (K10/19-20)

(Gönli alçak su gibi kadri yüce  
Meyli yok zerre kibr ü i'câba  
Hâk-i pâyında bulinur kıymet  
Var ümidüm bu gevher-i nâba)

Ove bejtove odmah prate sljedeći koji bi se mogli okarakterizirati kao *fahriye*, odnosno, poglavlje u kome pjesnik hvali samoga sebe:

Kako bi bilo kad bi mu se dopali moji stihovi  
Savršenom, njemu najvećem sretniku

Zaista mnoštvo mojih stihova  
Na vodu koja čisto protječe podsjeća (K 10/ 21–22)

(N'ola nazmum beğense meyl eyler  
Kâmil olan kemâl-i kâm-yâba  
Fi'l-hakîka selâset-i nazmum  
Benzer ol pâk akup giden âba)

e) *Fahriye*, poglavlje koga smo se već dotakli, u pogledu sadržaja zasniva se na samohvali pjesnika. Kao što se vidi iz prethodnog primjera, pjesnik, kao i u poglavlju medhiye, kad govori o osobi kojoj je kasida posvećena, i ovdje o samom sebi, često figurativno pjeva koristeći hiperbolu u izražavanju vlastitih pjesničkih sposobnosti. Ovo poglavlje prisutno je u manjem obimu u Zijajinim kasidama, dok u 5, 8. i 10. kasidi potpuno izostaje. Naravno, ovdje izuzimamo 9. i 11. kasidu za koje smo rekli da se sadržajno sasvim udaljavaju od tradicije.

Fahriye je vrlo bitan odjeljak kaside, posebno u pogledu sagledavanja pjesnikove percepcije vlastite poetike i pjesništva uopće, ali tome ćemo posvetiti posebnu pažnju kada budemo

govorili o autoreferencijalnim dijelovima teksta pjesnikovog stvaralaštva. U Zijaijinim fahriyama prisutna je pohvala vlastitog stvaralaštva, ali isto tako i izrazi skromnosti i traženja materijalne pomoći od uglednika. Kao primjer tome, možemo navesti fahriyu iz “Kaside o zimskom snijegu u pohvalu Hasan-begu”:

Kad bi mi ukazao dobročinstvo sa malo opskrbe  
Dao ti Gospodar u džennetskom ružičnjaku hiljadu puta više

Istina, stidim se tvog uzvišenog darivanja  
Nevolja me je natjerala, šta da činim jad i bijeda

Jao meni ako mi kažeš nek ti snijeg na glavu padne  
Dok molim za mrvicu tvoje dobrote (K 2/25–27)

(Ger azıktan azacık bana idersen ihsân  
Birine bin vire gül-zâr-ı cinânda Mevlâ  
Gerçi şermendeyem ihsân-ı safâ-bahşundan  
Beni söyleti zarûrî n'ideyin fakr u fenâ  
Ârzû eyler iken tûşe-i ihsânundan  
Kâr yagsun başuna dir isen ey vay bana)

Kada ove stihove uporedimo sa poglavljima fahriye kod drugih osmanskih pjesnika, koji su posvećivali značajan prostor favoriziranju vlastitih sposobnosti i poezije, Zijaijin pristup bi se mogao ocijeniti kao nenametljiv i relativno skroman. Ovo se posebno može uočiti u uporedbi sa osmanskim klasikom iz 17. stoljeća, Nef'ijem, koji je bio poznat kao majstor kaside, ali i pjesnik, čije su kaside počinjale poglavljem fahriye, koje je ponekad brojalo više od trideset bejtova. (Dilçin, 1995:160-62)

**f)** *Dua*, predstavlja posljednji dio kaside u kome se pjesnik obraća Bogu sa molbama i željama za dobrobit svoga potencijalnog zaštitnika. Dua ili dova prisutna je kao završetak svih Zijaijinih kasida-pohvalnica; pa čak i u “Kasidi kamenjaru”, na kraju nalazimo dovu, koja ovaj put nije namijenjena nikome drugom, već dobrobiti samog pjesnika. Jedino je ne nalazimo u “Kasidi razrušenoj kući”, što opet odgovara posebnom statusu ove pjesme spram osmanske tradicije.

Hasan Zijaija u poglavlju dua, u nekoliko bejtova, izražava svoje želje za dug život i uspješnu vladavinu begova kojima je uputio kasidu. Jedan od tipičnih primjera jeste i dova upućena Osman-begu u četvrtoj kasidi:

Neka mu Gospodar svjetova uvijek podari što mu srce želi  
Sve dok sunce obasipa svijet obilnom svjetlošću

Nek taj vladar neprestano uživa u svijetu blagostanja  
Dok tlo zemlje sjajno sunce obasjava (K 4/45–46)

(Dâ`imâ gönli murâdın vire Rabbü`l-âlemîn  
Virdügince `âleme nûr-ı firâvânı güneş  
`Âlem-i sıhhatda seyrân itsün ol şeh muttasıl  
İtdügince `arsa-i `âlemde nûrânî güneş)

Posebno je zanimljivo poglavlje dove u prvoj kasidi posvećenoj Hasan-paši, zbog brojnih aluzija na znamenite likove iz orijentalno-islamske književne tradicije:

Neka Bog kao Kejdefu potopi tvoje neprijatelje  
Nek more bude pod tvojom vlašću dok si živ

Želim da ti Bog, Nuhov život podari  
Kao što more svijet s kraja na kraj obuhvati (K 1/ 39-40)

(Kaydefâ gibi Hudâ düşmenün gark itsün  
`Ömrün oldukça ola sana musahhar deryâ  
Nûh ömrin dilerin vire sana ol Bâkî  
Tuta mâdâm ki dünyâyı ser-â-ser deryâ)

Govoreći o porazu neprijatelja Hasan-paše, Zijaija ga poredi sa potopom Kaydefe. U klasičnoj osmanskoj književnoj tradiciji, Kaydefâ ili Kaydâfe bila je vladarica u oblasti Berda' u Iranu, koja je ratovala sa Iskenderom,<sup>54</sup> i bila poražena. Ova vladarica, poznata još i pod imenom Nûşâbe, prema Evliji Čelebiji živjela je 5079 godina nakon Adema, a.s., za vrijeme vladavine Iskendera Velikog i vladala gradovima Makedonijom i Izmirnom. Iskender sklapa sporazum o miru s njom, ali po savjetu svoga vezira Hizira odlučuje izliti Crno more na Makedoniju. Radeći tri godine sa sedam stotina hiljada radnika, uspijeva potopiti sedam stotina gradova Kejdefinog kraljevstva. Iz tog velikog potopa nije se spasio niko od Kejdefine vojske, pa je ova vladarica u književnoj tradiciji postala simbolom potopljenog i savladanog neprijatelja. (Onay, 1996:309) Zanimljivo je da se i u sljedećem pjesnikovom poređenju, bolje reći skraćenom poređenju, jer se radi o metafori "Nuhov život", zadržava aluzivni kontekst potopa, odnosno, upućuje dova za dug život Hasan-paše

---

<sup>54</sup> Aleksandar Veliki

poput Nuhovog. Nuh, a.s., u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji, osim što je direktna aluzija na Veliki potop, također je i simbol dugog života. Prema različitim legendama, Nuh, a.s., živio je 700, odnosno 1000 godina. (Onay, 1996:386)

Poglavlje dua prisutno je u svim kasidama-pohvalnicama Hasana Zijaije, pa čak i u posljednjem bejtu "Kaside kamenjaru". Naime, iako ova kasida nije upućena niti jednoj uglednoj ličnosti, već pjesnikovim izrazima nezadovoljstva životom i okruženjem, ona sadrži dovu u kojoj se pjesnik obraća Bogu za vlastiti spas:

Ono što tražim od Boga jeste da se poput jutarnjeg lahora koji ovdje puše  
Konačno oslobodim patnji zbog planina i kamena (K 9/21)

(Dağ u taşı yaradan Tanrıdan oldur maksûd  
Çıkam âhir buradan bâd-ı sabâ gibi esen)

Promatrajući kaside Hasana Zijaije, u pogledu njihovog sadržaja, može se uočiti da one pokazuju izvjesna odstupanja u odnosu na osmansku književnu tradiciju. Kada je u pitanju forma, gotovo da se ne može govoriti o većim odstupanjima. Naime, u pogledu metra Zijaija je ostao u okvirima najučestalijih metara divanske poezije, i tako čak osam kasida spjevao u metru: Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün (kaside: 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 11), dvije u metru: Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün (kaside: 3, 5) i jednu u varijanti ovog metra: Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün (kasida 10). Također, u pogledu rime pjesnik je ispunio zahtjeve tradicije; čak u tri kaside možemo govoriti o redifu, odnosno, svojevrsnom refrenu na riječi deryâ (more, K1), güneş (sunce, K4) i kalem (pero, K6). U osmanskoj pjesničkoj tradiciji posebno su česte kaside sa redifom posvećenim suncu i peru, koje se nazivaju: *şemsiye*, odnosno, *kalemiye*.

Jedina formalna odlika Zijajinih kasida, koja se donekle udaljava od osmanske tradicije, jeste njihova dužina. Naime, kao što smo i ranije spomenuli, kaside kod Hasana Zijaije variraju između 26 i 46 bejtova, što je relativno kratko u odnosu na prosječnu dužinu klasičnih kasida koje se kreću između 31 i 99 distiha. (Dilçin, 1995:123) Ovakve kvantitativne odlike kasida mogu upućivati na to da je pjesnik preferirao kraće, odnosno, lirske pjesničke forme, čemu u prilog ide i činjenica da većinu njegovog *Divana* čine gazeli, čak njih 496, u odnosu na svega 11 kasida.

### 2.1.3 Forme musammat

U *Divanu* Hasana Zijaije nakon kasida slijedi poglavlje koje sadrži forme *musammat*, odnosno, tu su pod ovim općim nazivom sabrani pjesnički oblici sastavljeni od više strofa. Fehim Nametak *musammat* definira na sljedeći način:

Forma sa više strofa u divanskoj poeziji zove se musammat. Musammat se dijeli na više drugih formi, s obzirom na broj strofa i stihova u strofi kao i njihovog unutrašnjeg rasporeda. Podvrste musammat imaju vrlo raznoliku tematiku. Musammat je arapska riječ, a u osmanskome turskom jeziku znači niz, niska, ogrlica, te stoga označava nisku međusobno povezanih strofa. (1991:26)

Prema redoslijedu, u Zijaijinom *Divanu* od formi musammat susrećemo: dva *tercî-i benda*, jedan *mu'aşşer*, jedan *müseddes*, i četiri *muhammesa*. Muhammesi nose sljedeće nazive: "Muhammes-i Gazel-i Vusûlî Beg", "Muhammes-i Gazel-i Emrî Çelebî", "Muhammes-i Gazel-i Bâkî Efendi" i "Muhammes-i Gazel-i Bâkî Efendi". Ove pjesničke vrste kao i njihove osobenosti analizirat ćemo prema njihovom slijedu u *Divanu*.

Müberra Gürgendereli, u latiničnoj transkripciji Zijaijinog *Divana*, kod naziva prvog *tercî-i benda* intervenira, navodeći da se radi o *terkîb-i bendu*. (Ziyâ'î, 2002:105) Opravdanje za ovakav postupak autorice, možemo naći u klasičnoj definiciji ove dvije, u osnovi vrlo slične pjesničke forme. Definicija kaže da je osnovna razlika među njima to što u *tercî-i bendu* postoji takozvani *vasîta beyt*, odnosno, distih koji se ponavlja na kraju svake strofe i tako stvara svojevrsan prijelaz među strofama. (Dilçin, 1995:250) Gledano u svjetlu te definicije, u prvom *tercî-i bendu* ne može se pronaći takav distih, odnosno, svih pet strofa, koje se završavaju različitim bejtovima, prati sljedeću rimu: aa xa xa xa xa xa xa xa bb – cc xc xc xc xc xc xc xc xc dd, što u potpunosti odgovara klasičnoj shemi rimovanja i formi *terkîb-i benda*. Kada je u pitanju drugi *tercî-i bend* koji se sastoji od devet strofa od po osam distiha prisutnost tzv. *vasîta beyta* koji glasi: "Revâ mîdur gidem zulm ile boynunda kala kanum / Umarken lutfuni ihsânuni devletlü sultanum" (Zar priliči da odem, a moja krv nasilno ostane na tvom vratu / Još dok sam se nadao tvojoj plemenitosti i dobroti moj blaženi vladaru) ukazuje da se zaista radi o formi *tercî-i benda*. Iz ovoga možemo zaključiti da je došlo do pogreške pri imenovanju ovih pjesničkih formi, mada pouzdano ne možemo utvrditi kome da pripišemo pogrešku, Hasanu Zijaiji ili nepoznatom prepisivaču *Divana*.

S druge strane, u pogledu sadržaja, ove dvije pjesme prate tradicionalne norme *tercî-i benda*, odnosno, *terkîb-i benda*. Tematika *terkîb-i benda* uglavnom se zasniva na vjerskim, sufijskim i filozofskim idejama, kritici društva i pritužbama na život i sudbinu. Ovakva tematika i forma *terkîb-i benda* stvorile su od njega najpogodniji pjesnički žanr za pjevanje tužbalica, odnosno, *mersiya*. U pogledu sadržaja, *terkîb-i bend* Hasana Zijaije nije tužbalica, već prije izraz nezadovoljstva vlastitom sudbinom i prolaznošću svijeta. Ideja o prolaznosti svijeta i životnim poteškoćama prisutna je već u prvom bejtu i dominira cijelim *terkîb-i bendom*:

Avaj! Ovaj prolazni svijet  
Stalno rasplakuje sufije (strofa 1/1)

(Ey dirîgâ bu ‘âlem-i fânî  
Ağladur her dem ehl-i ‘irfânî)

Pjesnikove pritužbe završavaju se u posljednjem bendu, odnosno, strofi gdje se upućuje dova Uzvišenom Bogu za pomoć i spas:

O srce, dođi i dovu učini  
Pojadaj se Uzvišenom Stvoritelju

O Plemeniti Bože, od svoje milosti  
Ti lijeka nađi jadima srca (strofa 5/1-2)

(Ey gönül gel berü du’â eyle  
Hazret-i Hâlîka nidâ eyle  
Kendü lutfundan ey Hudâ-yı Kerîm  
Sen gönül derdine devâ eyle).

Treba napomenuti da u ovom terkîb-i bendu, koji se sastoji od pet strofa od po deset bejtova spjevanih u metru: Fe’ilâtün Mefâ’îlün Fe’ilün, u četvrtoj strofi ima samo osam bejtova. S obzirom da je ovaj terkîb-i bend prema našim saznanjima zabilježen samo u rukopisnom primjerku *Divana*, ne možemo utvrditi da li se radi o ispuštanju dva bejta prilikom prepisivanja ili, pak, o autorovom propustu. Ipak, imajući u vidu da su u tercî-i bendu koji slijedi i koji je u pogledu oblika zahtjevnija forma od terkîb-i benda, kao i u ostalim musammat formama zadovoljene sve formalne karakteristike žanra, vrlo je mala vjerovatnoća da se radi o pjesnikovom propustu.

Kao što smo prethodno rekli, tercî-i bend Hasana Zijaije odgovara formalnim karakteristikama svoga žanra, odnosno, sastoji se od devet strofa sa po osam distiha. Ispjevan je u metru: Mefâ’îlün Mefâ’îlün Mefâ’îlün Mefâ’îlün, i sa rimom koja prati klasični obrazac: aa aa aa aa aa aa aa – bb bb bb bb bb bb bb aa.

Jednako kako u pogledu forme tercî-i bend Hasana Zijaije prati tradiciju divanske poezije, tako je i u pogledu sadržaja. Naime, ova forma tradicionalno se bavi božanskom moći i neprolaznošću, kao i prolaznošću ljudskog života. (Dilçin, 1995:250) Ipak, Zijaijin tercî-i bend više se odnosi na ovu posljednju, odnosno, govori o tuđini, ljubavnoj boli i razdvojenosti. Žalosni ton i temu tercî-i benda ilustrira već prvi bejt:

Pao sam u tuđinu, tuga i bol postaše mi prijatelji  
Na ovom prolaznom svijetu niti imam dvor niti dućan (1/1)

(Diyâr-ı gurbete düştüm gam u derd oldı yârânım  
Bu fânî ‘âlem içre ne serâyum var ne dükkânım)

U vrlo sličnom maniru spjevana je i sljedeća pjesma u *Divanu*, odnosno, *mu’aşşer* koji ima isti metar i slijedi isti obrazac rime: aa aa aa aa aa – bb bb bb bb aa. Ova forma, sastavljena od četiri strofe od po pet bejtova, odnosno, deset misraa (odakle joj i dolazi ime: *mu’aşşer* – udesetostručan), također, tematski obrađuje nezadovoljstvo pjesnika svojom sudbinom, otuđenošću i patnjom. Posebno su interesantni dijelovi *mu’aşşera* u kojima se pjesnik osvrće na svoje umijeće u pjesništvu koje ne nailazi uvijek na željenu recepciju:

Çudno da sam mnogo puta sposoban spjevati bejt  
Je li to možda sudbina pa sam ostao ovako unesrećen (strofa 1/3)

(‘Acebdür kâdirem bir beyt-i nazma niçe müddetde  
Felekten midür âyâ kalduğum böyle felâketde)

Bejtovi ovakvog sadržaja, kao osvrti na pjesnikovu svijest o vlastitom stvaralaštvu, bit će posebno analizirani u poglavlju o autoreferencijalnosti. Međutim i ostale forme *musammat*, koje slijede u *Divanu*, mogu se promatrati kao autoreferencijalne, jer se radi o eksplicitnoj intertekstualnosti, odnosno, citatnosti tekstova drugih pjesnika, što nam opet mnogo govori o pjesnikovoj orijentaciji i uzorima. Naime, *mu’aşşer* slijedi *müseddes* koji je Hasan Zijaija spjevao na matlu pjesnika Pîrî Çelebîja. Ovaj *müseddes* se sastoji od pet strofa od po tri bejta, odnosno, šest misraa. U svakoj strofi citiran je matla bejt, odnosno početni bejt gazela Piri Çelebîja, kome su dodata još dva nova bejta, čime broj misraa iznosi šest, tj. ušesterostručan je, što i jeste osnovno značenje forme *müseddes*. Hasan Zijaija je i sadržajem i formom vlastitih stihova oponašao svoj uzor, odnosno, stihove koje je citirao. Ako imamo u vidu da se ovdje radi o citatnosti, onda u pitanje dolazi imenovanje žanra ove pjesme, jer *müseddes* kao forma nastaje kao djelo isključivo jednog pjesnika, odnosno, ukoliko se radi o formi gdje pjesnik pjeva stihove na već postojeće nekog drugog pjesnika u strofama od po šest misraa, onda možemo govoriti o *tesdisu*, a ne *müseddesu*. Problem imenovanja pjesničkih formi nalazimo i u nastavku ovog poglavlja koje završava sa četiri pjesme u formi *muhammes*, odnosno kako je u *Divanu* navedeno “Muhammes na gazel Vusuli-bega”, “Muhames na gazel Emrija Çelebîja”, te dva *muhammesa* na gazele Baki-efendije. Osvrnemo li se na definiciju *muhammesa* kao vrlo rasprostranjene forme u klasičnoj turskoj književnosti, uočiti ćemo da je to forma koja se sastoji od četiri do osam strofa koje imaju po pet polustihova, odnosno, misraa, što na arapskom jeziku i znači sama riječ *muhammes* tj. upeterostručan. Po formalnim karakteristikama i definiciji, vrlo sličan *muhammesu* jeste i *tahmis*. Osnovna razlika među njima jeste da je *muhammes* forma koja primarno nastaje u strofama od po pet misraa, dok *tahmis* podrazumijeva dodavanje po tri

polustiha na već postojeće bejtove nekog gazela, kaside i sl. Dakle, za razliku od muhammesa, tahmis nastaje u dvije faze: prvo imamo prototekst, odnosno, gazel ili kasidu nekog drugog pjesnika, koja služi kao predložak autoru tahmisa koji će na nju, u istom metru i rimi, spjevati još po tri polustiha. Mahlas bejt upravo referira na autora na čije je stihove spjevan tahmis, kao i na to da se ne radi o muhammesu, već tahmisu.

Ako se u ovom kontekstu osvrnemo na muhammese Hasana Zijaije, možemo zaključiti da se ne radi o muhammesima već o tahmisima. Ipak, činjenica da su tahmisi u imenovanju zamijenjeni muhammesima ne bi trebala čuditi, jer to nije bila nimalo neobična pojava u klasičnim divanima i medžmuama. Naime, Mustafa Erdoğan u svojoj knjizi *Muhammes u turskoj književnosti*<sup>55</sup> navodi brojne primjere klasičnih autora u čijim se divanima mogu pronaći slične pogreške u imenovanju tahmisa, odnosno, muhammesa.<sup>56</sup> S obzirom na ovakvu praksu klasičnih divana, slučaj Hasana Zijaije ne bi trebalo smatrati neuobičajenim, ali u daljem tekstu i analizi ovih pjesničkih formi našeg autora, govorit ćemo o njima kao tahmisima, a ne muhammesima.

U kontekstu oponašanja uzora svakako se treba bliže pozabaviti tahmisima koje je na Vusulijeve, Ermijeve i Bakijeve gazele spjevao Hasan Zijaija. Naime, u ovim tahmisima susrećemo se sa zanimljivim fenomenom međutekstualnog semantičkog “nadovezivanja” stihova u pjesničku cjelinu. Kao prototekst, ovdje imamo gazele drugih pjesnika koje je Hasan Zijaija citirao u svojoj pjesmi i na njih spjevao vlastite stihove, koji su semantički subordinirani spram prototeksta. Sama forma tahmisa ima strogo definiranu paradigmu citiranja koja izgleda ovako:

3 originalna (polustiha) misraa + distih prototeksta (dva citirana polustiha)  
= 5 polustihova jedne strofe.

Ovakav oblik nizanja strofa nastavlja se kroz sve tahmise, odnosno, koliko bejtova (distiha) ima gazel, toliko će i strofa imati forma tahmisa. O samom postupku nastajanja i osobinama tahmisa, Fehim Nametak u svojoj knjizi *Divanska poezija XVI i XVII stoljeća* kaže:

Kad je riječ o tehnici sastavljanja tahmisa, dakle, osnovno je jezikom, rimom, metrom i misaonom logičnošću, uklopiti se u ove komponente pjesnika koji se interpretira ili proširuje ovim tahmisom. Međutim, mnogo je važniji stav autora u određivanju gazela koji će komentirati svojim tahmisom. To je element koji ukazuje na neposredno odavanje ukusa pjesnika tahmisa koji izborom gazela koji će

---

<sup>55</sup> Vidi: Mustafa Erdoğan. *Türk Edebiyatında Muhammes*. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara. 2002. Str. 18–19.



razrađivati svojim stihovima pokazuje afinitet prema određenom pjesniku gazela.  
(1991:27)

U ovom kontekstu, tahmisi Hasana Zijaije vrlo su nam važni u razmatranju pjesnikove poetike, odnosno, na osnovu izbora gazela pojedinih autora možemo govoriti o Bâkîju, Emrîju i Vusûlî-begu kao o njegovim pjesničkim uzorima. S druge strane, tahmisi predstavljaju poseban fenomen kao pjesnička forma koja se zasniva na citatnom postupku, odnosno, dijalogu između dva teksta, o čemu će posebno biti riječi u poglavlju posvećenom citatnosti.

#### 2.1.4 Gazeli

Kao što smo već ranije rekli, u *Divanu* Hasana Zijaije dominiraju gazeli kojih ima čak 496 na osmanskome turskom i 14 na perzijskom jeziku, što posebno privlači pažnju u odnosu na svega 11 kasida, 56 kit'i i manji broj drugih pjesničkih formi. Svakako treba napomenuti da i u drugim divanima osmanskih pjesnika, prije svega gazeli čine najzastupljeniji žanr, ali da ovakav omjer kakav vidimo kod Zijaije, u odnosu na klasike poput Şeyhiya (186 gazela), Ahmed Paşe (352 gazela), Fuzûlîja (302 gazela), Nedîma (155 gazela) ili Şeyh Galiba (331 gazel), daje nam osnove da ga definiramo kao pjesnika gazela. Možda bi bilo ispravnije reći lirika, s obzirom da većina savremenih turskih teoretičara divanske književnosti definira gazel kao lirsku formu.

Sam termin *lirski* došao je iz zapadne poetike i njegovo je korišćenje u kontekstu gazela novijeg datuma, odnosno vezano je za 20. stoljeće. Klasična osmanska stilistika, koja je svoje postulate naslijedila od arapske, posredstvom perzijske, nije poznavala ovaj termin, ali je u svojoj definiciji tematike gazela bila vrlo blizu onome što danas podrazumijeva pojam lirike. Kao i većina pjesničkih vrsta divanske poezije, gazel je u tursku književnost došao preko perzijske u koju je opet stigao iz arapske književnosti. Sam gazel u arapskoj književnosti nastao je izdvajanjem iz dijela kaside, koji je bio posvećen opisu pjesnikove ljubavi prema dragoj, što se i podudara sa značenjem same riječi gazel (udvaranje). Tematski gazel se definira kao poezija koja govori o ljubavi i vinu, dok, kao i većina savremenih turskih teoretičara, Cem Dilçin za gazel kaže: "Gazel ponajviše izražava osjećajni i subjektivni aspekt divanske poezije." (1995: 109)

Koliko je termin *lirika* primjeren u kontekstu divanske poezije, posebno gazela, neophodno je razmotriti značenje tog termina te porijeklo i primjerenost upotrebe zapadnog termina u ovom kontekstu. Sam termin lirika dolazi iz antičkog doba i označavao je pjesme koje su se pjevale uz instrument *lyru*, dok kasnije, u periodu renesanse, pjesma postaje definirana kao *tekst pisan za čitanje* što je odvaja od muzike, pa se njena muzikalnost počinje očitovati u samoj tekstualnoj strukturi. Razvojem romantičarske osjećajnosti krajem 18. stoljeća, liriska

poezija je dobila na značaju kao “spontani izliv snažnih osjećanja”; subjektivnost, emocionalnost i spontanost postali su distinktivni kvaliteti lirike. Moderna koncepcija poezije definira liriku upravo na osnovu njenog porijekla – veze sa muzikom i romantičarskom osjećajnošću. (Lešić, 205:368–370)

Vođeni ovakvim poimanjem lirike, možemo uočiti dva njena distinktivna obilježja, a to su: osjećajnost i muzikalnost, koja se mogu primijeniti i na gazel. Već kroz klasičnu definiciju uočili smo da je gazel bio poetski žanr kojim dominiraju osjećanja. S druge strane, njegovu muzikalnost uvjetovale su odrednice izuzetno stroge forme. Forma gazela podrazumijevala je rimu definiranu na sljedeći način: prva dva polustiha se rimuju, dok kod sljedećih distiha imamo rimu samo u drugom, tj. na kraju bejta što, shematski prikazano, izgleda ovako: aa ba ca da itd. Također, gazel je obavezno spjevan u jednom od oblika aruz metra, što posebno doprinosi njegovoj muzikalnosti. Treba napomenuti da je gazel u osmanskome društvu, također, izvođen uz različite instrumente, najčešće uz saz, te da nije bila rijetkost da se na njega komponira muzika, kako bi bio otpjevan, a ne recitiran. Imajući u vidu ove osobenosti gazela, gledano sa današnjeg aspekta, gazel bi se svakako mogao definirati kao lirska poetska forma, a pjesnik Hasan Zijaija kao lirik. Ipak, da bismo vidjeli kako pojedine osobenosti gazela funkcioniraju u njegovim stihovima, neophodno ih je detaljnije analizirati.

Formalne karakteristike Zijajinih gazela svjedoče o tome da se pjesnik pridržavao standarda utvrđenih klasičnom stilistikom. U osmanskoj književnoj tradiciji broj gazela kreće se između 5 i 15, mada najčešće između 5 i 9. Broj bejtova je uglavnom neparan (5, 7, 9), mada ima rijetkih primjera gazela od četiri ili šest bejtova. Kod Zijaije prevladavaju kraći gazeli, od po pet bejtova sa mahlasom u posljednjem bejtu; njih po učestalosti slijede gazeli sa po sedam bejtova, od kojih s mahlasom u pretposljednem, odnosno, šestom bejtu ima petnaest. Što se tiče najdužih gazela od po devet bejtova, njih u *Divanu* ima svega dva (81. i 350), dok su i gazeli sa parnim brojem bejtova u manjini: tri sa po četiri bejta (345, 398. i 483.), i po jedan od šest (216) i osam (442) bejtova. Tradicionalni manir pisanja gazela autor je zadržao i u pogledu rime, na osnovu koje su i gazeli raspoređeni unutar *Divana*, odnosno, prema klasičnom načinu uređenja divana, gazeli se redaju prema alfabetskom redu slova na koje se završava rima. Iako su kod Zijaije zastupljena sva slova arapskog alfabeta, najviše je onih, čak 109, koji imaju rimu na “râ”. Ovakva učestalost rime na slovo “râ” može se objasniti samom prirodom turskog jezika, odnosno, upotrebom glagolskog vremena, trajnog prezenta ili takozvanog “prezenta na r”, koji se zbog svog semantičkog polja koje obuhvaća širu vremensku sferu, vrlo često koristi u poeziji. Također, učestalost rime na “ra”, moguće je objasniti i upotrebom kopule “dir”, koja u turskom jeziku, osim što označava sadašnje vrijeme glagola biti za treće lice jednine, ima vrlo raširenu upotrebu, koja u datom kontekstu daje specifična značenja, kao što su rezultativnost, trajnost, akcentiranost i sl.

Zastupljenost određenih slova u rimi može nam reći dosta toga o stvaralačkom procesu pjesnika i načinu uređenja divana. Kao što smo već vidjeli, veliku zastupljenost rime na “râ”

moguće je objasniti morfološkim karakteristikama turskog jezika. Isto tako, prisustvo samo jednog gazela koji ima rimu na “*hâ*” ili “*zâl*”, također, možemo pripisati odsustvu tih glasova (odnosno, grafema) u izvornim turskim riječima. Ovakva situacija utjecala je i na pjesnikovu inovativnost u tvorbi rime, pa dok, naprimjer, u rimi na “*râ*” u pjesmi slobodno koristi prezent različitih glagolskih oblika, kopulu “*dir*” u različitim kontekstima i značenjima, arapske, perzijske i turske riječi na “*râ*”, u gazelima na “*hâ*” ili “*zâl*” ne pokazuje posebnu kreativnost; tako naprimjer, u gazelu sa rimom na “*hâ*” (G 49), svaki bejt završava perzijskom riječju “*šuh*” u značenju slobodna, nesputana zavodljiva žena. Nepostojanje turskih riječi ili morfema koje se završavaju na “*hâ*”, u ovom slučaju, ograničava pjesnika, tako da je on primoran osloniti se na riječi arapskog i perzijskog porijekla. S druge strane, Zijajino insistiranje da u svom *Divanu* zastupi rimu na sva slova arapskog alfabeta, makar to bilo i samo jednim gazelom, govori o njegovoj potrebi da se dokaže kao pjesnik pisane kulture, te ostane vjeran tradiciji uređivanja divana. Osim toga, ovakav postupak govori nam i o značaju pisane kulture kod osmanskih pjesnika, odnosno, značaju stvaralaštva u pisanoj formi. Drugim riječima, Zijaija kao pjesnik, spreman je isforsirati nastanak pjesme sa određenom rimom kako bi zadovoljio, na nivou grafije, formalne standarde uređenja divana.

Metričke osobine Zijajinih gazela, također su u skladu sa tradicionalnim normama, tj. pjesnik je vrlo uspješno koristio najčešće oblike aruz metra. Müberra Gürgendereli, u izdanju Zijajinog *Divana*, koje je priredila u latiničnoj transkripciji, zapaža u pojedinim bejtovima manjkavosti u metrici. Tako Gürgendereli za prvi bejt 293. gazela, u fusnoti navodi da se kombinacijom svojih kratkih i dugih slogova ne uklapa u oblik: Mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün. Ovaj bejt, u njenoj latiničnoj transkripciji, glasi ovako:

Bu zülmi görmedüm ben çok meh-pâreler gördüm  
Dil-i ‘uşşâkı tîg-i hicrün ey meh yareler gördüm. (G 293/1)

(Nisam vidio ovakvog nasilja, a vidio sam mnogo ljepotica  
O mjeseče, vidio sam mnogo srca zaljubljenih, ranjenih tvojom  
sabljom rastanka)

Međutim, isti ovaj gazel zapisan je i u jednom rukopisnom primjerku medžmue (R 74, L 71b) Arhiva Hercegovine u Mostaru, gdje se javlja u nešto proširenoj verziji, odnosno, prvi polustih glasi ovako:

Bu zülmi görmedüm ben gerçi çok meh-pâreler gördüm.

Analiziramo li metriku ovog polustiha, vidjet ćemo da se u potpunosti uklapa u kalup metra koji je u gazelu:

· \_ \_ \_ \_ · \_ \_ \_ \_ · \_ \_ \_ \_ · \_ \_ \_ \_ ,<sup>57</sup> odnosno:

bu zül mig ör me düm ben ger çi çok meh pâ re ler gör düm.

Po svemu sudeći, verzija gazela, koja se nalazi u rukopisnoj zbirci Arhiva Hercegovine, odgovara originalu, pa ispada da Zijaija i nije napravio grešku u metru, već je do greške došlo prilikom zapisivanja gazela. Ova situacija nas navodi na poseban oprez pri donošenju zaključaka, jer greške u prepisivanju često mogu ozbiljno ugroziti ustrojstvo određene pjesničke forme.

U kontekstu muzikalnosti gazela, svakako veliku ulogu imaju rima i metar, i time je ispunjen jedan uvjet “definicije” lirike. Drugu komponentu lirike, odnosno, osjećajnost, morat ćemo potražiti u sadržajnom aspektu gazela. Walter G. Andrews, u djelu *Glas poezije, pjesma društva*,<sup>58</sup> posvećenom osmanskoj lirskoj poeziji, kaže da se neposrednost, iskrenost i osjećajnost u gazelu postiže načinom izražavanja koji je vrlo blizak svakodnevnom govoru. Specifična struktura rečenice koja je prisutna u ovoj poeziji, ukazuje na bliskost pjesnika / govornika i recipijenta, što Andrews objašnjava na sljedeći način:

Prisnost se očituje u temeljnoj razlici u rasporedu rečeničkih elemenata, posebno kod formiranja inverzivne rečenice, jer nastankom inverzivne rečenice odgađa se prijenos informacije i stvara se veliki potencijal neodređenosti koji se oslanja na to da govornik i slušalac u velikoj mjeri znaju osnovni sadržaj poruke i dijele ista saznanja. (2000:139)

Iz navedenog možemo zaključiti da elemente koji doprinose ili, pak, ukazuju na osjećajnost i neposrednost gazela svakako treba potražiti u sintaksi stihova. U gazelu je misao ograničena bejtom, tako da vrlo rijetko možemo naići na duge i kitnjaste konstrukcije, kao što je to slučaj u klasičnoj osmanskoj prozi. S druge strane, sintaksička pravila u divanskoj poeziji su dosta labava i ostavljaju pjesniku veliku slobodu izražavanja, što mu svakako olakšava da poštuje kalupe zadane aruz metrom.

Poigravanje sa turskom sintaksom (svjesno ili nesvjesno) ili udaljavanje od njenih normi, osobenost je bejtova i u Zijaijinim gazelima. Kao i u većini osmanskih gazela i ovdje dominira inverzivna rečenica; međutim, inverzija se ne zadržava samo u odnosu na položaj subjekta i predikata, već i drugih rečeničkih elemenata. Nije rijetkost da pjesnik čak razdvoji i zamijeni mjesta elementima složenih glagola. Kao primjer ovakvom postupku pogledajmo sljedeći bejt:

---

<sup>57</sup> Za dugi / zatvoreni slog korišćena je oznaka “\_”, dok za kratki/otvoreni “.”

<sup>58</sup> Vidi: Walter G Andrews. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. İletişim Yayınları. İstanbul. 2000.

Bože, kakav li je samo čarobnjak taj ben na tvom licu  
U jednom trenu je ulovio moju ćud kao Simurg pticu  
(G 100/3)

(Allâh ne şâh-bâz imiş ol hâl-ı ‘ârızuñ  
Sîmurg-i tab’um eyledi bir lazada şikâr)

Kako bismo bolje uočili inverziju i pjesnikovo dosta slobodno formiranje rečenice, osvrnimo se na to kako bi izgledao ovaj bejt napisan prema pravilima turske sintakse: “Allâh, ol hâl-ı ‘ârızuñ ne şâh-bâz imiş, bir lahzada Sîmurg-ı tab’um şikâr eyledi.” Uporedimo li Zijaijin bejt sa ovom rečenicom, vrlo lahko ćemo uočiti efekat “odgađanja” o kome Andrews govori. Dok nam “sintaksički pravilna” rečenica odmah daje informaciju ko je subjekt, odnosno nosilac svojstva, raspored riječi u bejtu pobuđuje pažnju i radoznalost recipijenta da sazna odgovor na pitanje: “Ko je taj čarobnjak?” ili u drugom stihu: “Šta je u jednom trenu učinila s mojom dušom Simurg ptica?” Efekat začudnosti i odgađanja se posebno očituje razdvajanjem složenog glagola “şikâr eylemek” (şikâr – lov; eylemek – činiti, raditi) u značenju *loviti*. Inverzijom i udaljavanjem dijelova ovog složenog glagola, recipijent prvo dobiva informaciju da je subjekat učinio nešto, a da bi saznao šta, mora sačekati kraj bejta. Prema Andrews, ovakav sintaksički slobodan izraz uveliko podsjeća na neobavezan i prislan svakodnevni razgovor. Svakako, prisnost poetskog izraza u gazelu postiže se ne samo inverzijom već i nizom drugih stilskih postupaka. Ovdje ćemo se osvrnuti na neke koji su posebno naglašeni u gazelima Hasana Zijaije, a to su eksklamacija, upotreba retoričkog pitanja i imperativa.

Naime, na sintaksičkom planu gazela vrlo često možemo naići na figuru retoričkog obraćanja ili eksklamacije. Uzvici “âh” (ah, oh!), “Allah” (O, Bože!), “Dirîgâ” (Upomoć! Avaj!) vrlo su česti u gazelima Hasana Zijaije. U sljedećim primjerima može se uočiti izrazita afektivnost uzvika:

Avaj, draga se ne odvaja od suparnika  
Šta da činimo da je razdvojimo od tog psa (G 229/1)

(Yâr agyârdan olmadi dirîgâ münfek  
Anı ol segden ayırmağa ne kılsak n’itsek)

Uzvikom već u prvom bejtu ostvaruje se direktno obraćanje, koje je pojačano upotrebom retoričkog pitanja u prvom licu množine u drugom misrau. Ovo pitanje ne samo da stvara

začudnost već direktno emocionalno angažira recipijenta. Sličnu funkciju ima i upotreba eksklamacije i drugog lica jednine u sljedećem bejtu:

Hej ti, vragolasta ljepotice, zar si zaboravila onog što si ga  
unesrećila  
Zar si svog zaljubljenog koji je zapao u tuđinu, zaboravila (G 456/1)

(Be hey belâlu güzel pür-belân unuttun mî  
Diyâr-ı hicre düşen mübtelan unuttun mî)

B. Vuletić, smatra da osjećajnost iskaza upravo počiva na upotrebi drugog lica: “govorenje u drugom licu oznaka je emotivno angažiranog govorenja: govornik i sugovornik aktivno su uključeni u govorenje.” (U: Katnić-Bakaršić, 2001:319). U ovom kontekstu svakako treba spomenuti i upotrebu imperativa koja je vrlo česta u Zijaijinim gazelima:

Pitaj mene, a ne druge za bol zbog rasute kose  
Patnje dugih noći zna samo duša bolnog (G 445/1)

(Bana sor gayra sorma derd-i gîsû-yî perîşânî  
Uzun gice belâsm bilür ancak hastenün cânî)

U ovom primjeru upotreba imperativa nije stilogena samo u smislu ostvarivanja prisnog govora u drugom licu, već i podražavanja govornog jezika. Ipak, dok je prvi dio iskaza vrlo blizak govornom jeziku (“pitaj mene, a ne druge”), drugi dio je izuzetno figurativan (“bol zbog rasute kose”). Ovakva opozicija elemenata govora mogla bi se shvatiti kao pokazatelj prisnosti između govornika i recipijenta. Drugim riječima, “bol zbog rasute kose” vrlo je česta sintagma u tradiciji klasične osmanske poezije, a vrlo rijetka u svakodnevnom govoru. Njeno razumijevanje, odnosno, povezivanje sa svim konotacijama koje ona tradicionalno posjeduje, zahtijeva upućenog recipijenta. Historijski gledano, gazel i jeste čitan, odnosno, recitiran u određenom sloju društva, vrlo obrazovanom i često sačinjenom upravo od pjesnika. W. Andrews, u tom smislu, iznosi sljedeće zapažanje o gazelu:

S jedne strane, čitanje ili slušanje određenog gazela, automatski datu osobu stavlja u prislan i emocionalno nabijen dijalog, što u onoj mjeri, ukoliko je definirano osnovnim elementima ograničenog obima i njihovog čestog ponavljanja tokom tradicije, postaje postupak koji nosi odlike rituala. (2000:153)

Percipiranje gazela, kao rituala u sociološkom smislu vrlo je moguće, ukoliko imamo u vidu da je gazel često bio dio obreda derviša, ili je, pak, reproduciran na različitim okupljanjima

pjesnika, učenih ljudi, pa i nekih drugih elitnih grupa. U samoj poeziji vrlo su česte reference koje upućuju na pjesnička okupljanja u baščama, uz jelo i piće koje služi peharnik (sâkî), te recitiranje stihova. U ovom kontekstu, gazel postaje sredstvo dijaloga unutar određene grupe, te tako stvara posebnu emocionalnu povezanost među njenim članovima.

Lirizam gazela možemo posmatrati i na semantičkom nivou, odnosno, vokabularom osmanske poezije dominira leksika koja se semantički odnosi na osjećanja. Walter G. Andrews u svojoj strukturalističkoj analizi osmanskog gazela, na osnovu uzorka od 160 gazela osmanskih pjesnika klasičnog perioda, formirao je listu najučestalijih leksema. (2000:57–58) Ovdje ćemo se zadovoljiti navođenjem samo prvih deset za koje smatramo da dovoljno ilustriraju lirski karakter gazela: cân (duša, broj ponavljanja: 99), şâh<sup>59</sup> (vladar, 93), dîl (srce, 77), yüz (lice, 67), ‘ışk / aşk (ljubav, zaljubljenost, 74), gönül (srce, 68), yüz (lice, 67), cihan (svijet, 65), yâr (draga, 64), âh (uzdah, 61), gam (tuga, 55). Ovaj popis, već na prvi pogled, vrlo je znakovit u pogledu određivanja statusa teksta osmanskog gazela kao lirske poezije. Iako mi nismo pravili takvu analizu gazela Hasana Zijaije, nakon iscrpnog čitanja, mišljenja smo da bi ovakva analiza Zijaijinog diskursa dala na semantičkom polju vrlo slične rezultate. Semantikom gazela, odnosno, njegovim semantičkim figurama baviti ćemo se u posebnom poglavlju, gdje ćemo nastojati istražiti njihovu vezu sa drugim tekstovima u okviru orijentalno--islamske književne tradicije.

### 2.1.5 Hronogrami

Tarihi ili hronogrami jesu specifičan žanr divanske poezije čiji sadržaj govori o izvjesnom događaju, dok je godina u kojoj se zbio taj događaj izražena zbirom numeričke vrijednosti slova arapskog alfabeta kojima je ispisan hronogram. Sa semiotičke tačke gledišta, hronogrami predstavljaju svojevrsan fenomen zbog izrazito motiviranog odnosa između označitelja i označenog, jer označitelj kao dio znaka nije sadržan samo u tekstu stihova, već i u svakom pojedinačnom slovu, pa time možemo govoriti o hronogramima kao o skupu, ne samo jezičkih već i grafičkih znakova. Imajući u vidu zahtjevnost ovog žanra, u smislu uspostavljanja sklada na grafičkom i jezičkom nivou unutar jedne pjesme, možemo naslutiti kakav je to artistički izazov bio za divanske pjesnike. Složenost ovog žanra svakako je uvjetovala njegovu dužinu, pa tako u divanskoj tradiciji tarihi su uglavnom kraće forme, često izražene jednim bejtom ili u formi kit'e.

U *Divanu* Hasana Zijaije nalazi se četrnaest hronograma, zapisanih prema njihovom hronološkom redu:<sup>60</sup> “Hronogram mostarskom mostu” (974) (Târîh-i Cîsr-i Mostâr), “Hronogram smrti Ćejvan-bega” (977) (Târîh-i Vefât-ı Keyvân Beg), “Hronogram očevoj

---

<sup>59</sup> Treba naglasiti da se riječ najčešće koristi u obraćanju voljenoj osobi tako da se i ona u tom kontekstu može percipirati kao emotivno obojena.

<sup>60</sup> Naslove hronograma ovdje navodimo u njihovom izvornom obliku na osmanskome turskom jeziku, kao i u prijevodu na bosanski jezik. U daljem tekstu za imenovanje hronograma bit će korišteni nazivi prevedeni na bosanski jezik.

smrti” (980) (Târîh-i Vefât-ı Peder), “Hronogam o stupanju na prijesto Sultana zaštitnika svijeta” (982) (Târîh-i Cülûs-ı Pâdişâh-ı ‘Âlem-penâh), “Hronogram smrti muftije hodže Čelebije” (982) (Târîh-i Vefât-ı Merhûm Müftî Hâce Çelebi), dvije pjesme koje nose naslov “Hronogram smrti Emrija Čelebije” (983) (Târîh-i Vefât-ı Emrî Çelebî), “Hronogram vakufskoj vodi koja je stigla u Mostar” (983) (Mostâra Gelen Nâzır Suyuna Târîhdür), “Hronogram časnoj džamiji koju je u Livnu sagradio Mustafa-beg” (984) (Mustafâ Begün Plevnede Binâ Eyledüği Câmi’-i Şerîfün Târîhidür), “Hronogram smrti Behlul-bega” (987) (Târîh-i Vefât-ı Behlül Beg), “Hronogram smrti Šemsi-paše” (988) (Târîh-i Vefât-ı Şemsî Pâşâ), “Hronogram smrti rahmetli Sinan-bega” (989) (Târîh-i Vefât-ı Merhûm Sinân Beg), “Hronogram postavljenja Mehmed-bega za timarskog defterdara u Bosni” (990) (Bosna’da Mehmed Beg Tîmâr Defterdârı Olduğuna Târîhdür) i “Propovjednički hronogram” (991) (Târîh-i Va’ziyye).

O značaju ovih hronograma u rekonstrukciji biografije Hasana Zijaije već smo govorili u poglavlju posvećenom njegovom životu, pa ćemo se ovdje više zadržati na njihovim formalnim karakteristikama. Osim “Hronograma smrti muftije hodže Čelebije” (982) i dva “Hronograma smrti Emrija Čelebije” (983) koji su izraženi jednim bejtom, svi ostali su spjevani u formi kit’*e*, najčešće od dva bejta, osim “Hronograma smrti Čejvan-bega” (977) i “Hronogama o stupanju na prijesto Sultana zaštitnika svijeta” (982) koji se sastojе od po tri bejta, i najdužeg “Hronograma časnoj džamiji koju je u Livnu sagradio Mustafa-beg” (984) koji ima čak četiri bejta. Zanimljivo je napomenuti da je “Hronogram smrti muftije hodže Čelebije” napisan u potpunosti na arapskom jeziku, što nam ukazuje da je Hasan Zijaija ovim jezikom vladao dovoljno dobro da može na njemu pjevati u ovako zahtjevnom žanru. Teško je odgonetnuti zašto je pjesnik baš ovaj hronogram napisao na arapskom jeziku. Možda odgovor treba tražiti u činjenici da se radi o hronogramu muftiji, vjerskom službeniku koji se služio i bio upućen, prije svega, na jezik Objave, odnosno, arapski jezik.

Kada je u pitanju metrika Zijaijinih hronograma, možemo uočiti prisutnost četiri metra: *Mef’ûlü Mefâ’ilün Mef’ûlü Mefâ’ilün* u 1. i 14. hronogramu, *Fe’ilâtün Fe’ilâtün (Fe’ilâtün) Fe’ilün* u 3, 5, 6, 9, 10. i 11. hronogramu, *Mefâ’ilün Mefâ’ilün Fa’ûlün* u 2, 4, 7. i 13. hronogramu, *Mef’ûlü Fâ’ilâtün Mef’ûlü Fâ’ilâtün* u 8. i 12. hronogramu.

Može se uočiti da hronogrami po svojim formalnim karakteristikama ostaju u okvirima osmanske književne tradicije, dok je njihov sadržaj vrlo značajan, u smislu referiranja na autorov život i poetiku, o čemu ćemo posebno govoriti u poglavlju posvećenom autoreferencijalnosti.

### 2.1.6 Muamme

U *Divanu* Hasana Zijaije, nakon hronograma slijedi poglavlje *mu’ammâ*. *Mu’ammâ* u osmanskoj književnoj tradiciji predstavlja vrstu zagonetke, odnosno, rebusa izrečenog



distihom, koji je strukturiran prema određenim pravilima kombiniranja glasova, iz kojih proističe određeno vlastito ime. Za razliku od *lügaza*, koji predstavlja zagonetku u općem smislu, odnosno, opisujući osobine nekog objekta ili pojave, zahtijeva odgovor recipijenta, *mu'ammâ* već na početku nudi odgovor, odnosno, ime koje treba dobiti kombiniranjem glasova sadržanih u stihu.

Kod Zijaije nalazimo jedanaest *mu'ammâ*, i to: “U ime Memija”, “U ime Kubada”, “U ime Sanija”, “U ime Šejlija”, “U ime Izarija”, “U ime Alija”, “U ime Resma”, “U ime Husama”, “U ime Sadrija i Suna”, “U ime Alija”, “U ime Šemsa”. Iako se sve *mu'amme* sastoje od po jednog bejta, vrlo su raznovrsne u pogledu metrike, tako da u jedanaest *mu'ammâ* pronalazimo čak pet različitih oblika metra i to: “Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fa'ülün” (1, 3, 6), “Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün” (2, 5), “Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün” (4, 11), “Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün” (7, 10), “Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün” (8, 9).

U pogledu sadržaja, Zijajine *mu'amme* se ne udaljavaju od tematike gazela, odnosno, vrlo lahko bi se mogle percipirati kao bejt bilo kojeg gazela. Ovakav sadržaj *mu'amme* kod Zijaije vrlo je sličan onom kod osmanskih klasika, poput Nâbija ili Sünbülzâde Vehbija i rijetko bi se mogao poistovjetiti sa osobinama neke ličnosti. Također, u pogledu rješenja *mu'amme*, odnosno, dobivanja navedenog imena kombinacijom slova, Zijajine zagonetke, kao i većina u osmanskoj književnoj tradiciji, podliježu dosta teškom i zatvorenom sistemu pravila koji je ponekad jedino poznat samom autoru. To lahko možemo uočiti ukoliko se osvrnemo na jednu od njegovih *mu'ammâ* :

U ime Šejlija  
Zar je sramota ako srce bude zadivljeno gledajuć bašču i proljeće  
Znaj da u svemu vidi moć Uzvišenog Boga (3)

(Be-nâm-ı Şeylî

Seyr idüp bâg u bahârı tan mı hayrân olsa dil  
Kudretin bârî Ta'âlânun görür her şeyde bil)

Ukoliko u drugom stihu *mu'amme* iz riječi “şeyde” oduzmemo prvi slog, dobit ćemo prvi slog vlastitog imena koje tražimo. Oba stiha završavaju se, odnosno, rimuju na “il”, oduzmemo li ovaj konsonat “l” i dodamo slogu “şey”, preostaje nam još da uzmemo dugi vokal “î” iz riječi i dobit ćemo ime Şeylî.

Često je vrlo teško proniknuti u logiku kojom je strukturirana *mu'ammâ* i njeno rješenje. Ipak, ovaj žanr divanske književnosti, kao i hronograme, treba smatrati posebnim semiotičkim fenomenom, zbog specifične motiviranosti između označitelja i označenog,

odnosno, grafema koji čine tekst *mu'amme*, njenog sadržaja i naslova / odgovora koji je autor unaprijed zadao recipijentu.

### 2.1.7 Kit'e

U *Divanu* Hasana Zijaije, nalazi se 57 kit'a od čega 56 na osmanskome turskom i jedna na perzijskom jeziku. Kit'e se obično sastoje od dva bejta, čiji se drugi i četvrti stih rimuju, što bi se shematski moglo prikazati u sljedećem obliku: ba – ca – da – ea.

Prema osmanskoj književnoj tradiciji, kit'e obično ne sadrže pjesnikov pseudonim – mahlas, mada nailazimo na pjesnike koji su ga koristili, među njima čak klasike kakvi su Bâkî i Fuzûlî. (Dilçin, 1995:202) Sagledamo li Zijaijino stvaralaštvo u tom kontekstu, uočiti ćemo sličnu situaciju. Naime, u većini njegovih kit'a nije prisutan autorov pjesnički pseudonim, izuzetak su samo u tri kit'e (7, 11. i 23) u čijem posljednjem bejtu se navodi pjesnikov mahlas. Ovdje posebno treba istaći pet kit'a (29, 32, 38, 46. i 47) koje počinju mahlasom Zijaiji, uglavnom u eksklamativnom obliku “Ey Ziyâ’î” i to su kit'e koje se sadržajno odnose na pritužbe na ovozemaljske patnje i neprilike.

S druge strane, u pogledu dužine, Zijaijine kit'e ne udaljavaju se posebno od tradicije, izuzetak predstavlja njih pet koje se sastoje od tri bejta, i u divanskoj književnosti se nazivaju *velike kit'e* (10, 17, 36, 47. i 48). Divanska tradicija definira formu kit'e čiji broj bejtova prelazi dva, kao veliku kit'u, odnosno *kit'a-i kebîre*, koje oblikom podsjećaju na gazele bez početnog matla bejta. S druge strane, ovakve kit'e se svojim sadržajem značajno razlikuju od gazela i najčešće se koriste za pisanje hronograma. (Dilçin, 1995:203) Iako je u velikim kit'ama uobičajeno da pjesnik koristi svoj mahlas, Hasan Zijaija to nije učinio.

S aspekta metrike može se zapaziti izrazita raznolikost, s obzirom da je pjesnik koristio čak deset različitih oblika aruz metra. Ipak, kao najučestalije oblike, mogli bismo izdvojiti: “Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün” i “Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün”.

Iako osmanska književna tradicija poznaje znatnu raznovrsnost u pogledu tematike kit'a, odnosno, definira kit'e kao žanr koji izražava pjesnikove ideje, mudrosti, stavove, sudove i kritiku (Dilçin, 1995:202), odnosno, jednu misao, dosjetku, satiru ili opis događaja (Nametak, 1991: 28), mnoge Zijaijine kit'e svojim sadržajem često se ne mogu razlikovati od gazela. Ove kit'e izrazito su lirskog karaktera i bave se upravo tematikom tipičnom za gazel, poput ljubavi i vina, što se jasno može uočiti u sljedećim stihovima ovih formi :

Opio se tvojom čašom ljubavi  
To vino srce neprestano poteže  
Kakva li je samo Zijaijina nevolja  
Kad stojeći stalno za flašom poteže (KT 23)

(Câm-ı 'aşkunla oldı mest-âne  
Ol müdâmı gönül hemîşe çeker  
Derdi âyâ nedür Ziyâ'nün  
Ki ayakdan müdâm şişe çeker)

Naredna kit'a čak posjeduje i oblik rime identičan onom u gazelu, odnosno, umjesto "ba – ca", ovdje imamo oblik "aa – ba":

Da sam zavolio tu ljepoticu, sav svijet je znao  
Da sam stalno patio, Sveznajući Bog je znao  
Da sam srce dao za tu boju rubina, čuli su  
Da sam krvave suze prolijevao, znali su (KT 3)

(Sevdügüm ol âfeti hep halk-ı 'âlem bildiler  
Hep elem çekdüklerüm Allâhu â'lem bildiler  
Duydılar ol la'l-i rengîne benüm dil virdügüm  
Kandan akar eşkümün hûmı dem-â-dem bildiler)

Navedena kit'a nije jedina koja posjeduje oblik rime svojstven gazelu; naprotiv, može se reći da se u *Divanu* Hasana Zijaije prepliću kit'e sa dva oblika rime – jedan tipičan za kit'u i drugi svojstven gazelu. Možda bi se fenomen, to što su mnoge Zijajine kit'e formom i sadržajem svojevrstni skraćeni gazeli, mogao objasniti time da je i sam autor "majstor gazela", odnosno, da je gazel forma koja mu je omiljena i u kojoj se najbolje izražava, o čemu svjedoči činjenica da je spjevao čak 510 gazela, što je više od dvije trećine njegovog *Divana*. Iako bi nas ovakve prilike mogle nagnati na zaključak da Hasan Zijaija nije poznavao odlike žanra kit'e, neki drugi primjeri njegovih kit'a napisani su u izrazito klasičnom maniru. Osim što svojom rimom i formom, općenito, odgovaraju klasičnom osmanskome modelu kit'e, i sadržajno ostaju u okvirima klasične tematike. Ovakve kit'e sadrže mudrosti i savjete koje pjesnik potkrepljuje citatima na arapskom jeziku, porijeklom iz Kur'ana Časnog ili usmene narodne tradicije na arapskom jeziku.

Ne poseži za netačnom optužbom poput psa  
Ne uzimaj na jezik prljavu laž  
Uistinu je zapisana istina dovoljna  
Kur'anski ajet je najbolji dokaz na svakom koraku (KT 55)

(Mâ-sadak düşme it gibi ifke  
Dilüne alma kizb-i nâ-pâkı)

Râstî sîdk-ı nüsha kâfidür  
“Nassun veliyün liküllü effâki”)

Neke od ovih kit'a, u kojima autor analizira određene stavove i vrijednosti, jesu autoreferencijalnog karaktera, odnosno, govore o pjesnikovom propitivanju vlastite recepcije i poetike.

Na osnovu uvida u oblik i tematiku kit'a koje se nalaze u *Divanu* Hasana Zijaije, može se reći da su se kod pjesnika izdiferencirale dvije vrste: jedna, koja je formom i sadržajem vrlo bliska gazelu i gotovo se može poistovjetiti s njim, i druga, koja u potpunosti odgovara maniru klasične kit'e. U klasičnom maniru je i jedina kit'a koju je Zijaija napisao na perzijskom jeziku, koja, kao i većina onih na osmanskome jeziku, sadrži citat na arapskom i to poznate izreke Ali Ebi-Taliba. Ovdje ćemo je prenijeti u prijevodu Sabahete Gačanin:

Loši i zli, samo sebi sličnih oni se drže  
Dobrotu ne vide oni kojim to nedostaje  
Na umu nek ti budu ove riječi duboke:  
Čuvajte se svih stvari što su nejasne!  
(205)

### 2.1.8 Mufredi i matle

Posljednje poglavlje u *Divanu* Hasana Zijaije posvećeno je mufredima i matlama, odnosno, zasebnim bejtovima kojih ima 29. Ovaj, vrlo čest pjesnički žanr u divanskoj književnosti, Fehim Nametak u svojoj knjizi *Divanska poezija XVI i XVII stoljeća*, definiše na sljedeći način: “Ako, pak, bejt predstavlja sasvim zaokruženu cjelinu, poruku, misao, i ispjevan je sam za sebe bez konteksta sa drugim bejtovima, on se tada pojavljuje kao samostalna pjesnička vrsta i naziva se *mufred*.” (1991:15) Razlika između mufreda i matli jeste formalne prirode, odnosno, dok su stihovi u mufredu slobodni, u matli se obavezno rimuju. U tom smislu, u Zijaijinom *Divanu* možemo izdiferencirati sedam mufreda i 22 matle. Ova kratka forma u Zijaijinom *Divanu* pokazuje raznolikost u pogledu metra, pa se može uočiti čak sedam različitih oblika metra. Ipak, kao najčeća dva, izdvajaju se oblici: “Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün” i “Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün”.

Kada se osvrnemo na sadržajne karakteristike ovih bejtova, možemo uočiti da su oni izrazito lirskog karaktera i da bi se vrlo lahko mogli uklopiti u gazel. Vrlo slično, kao što smo vidjeli u primjerima kit'i, i ovdje je prisutna tipična tematika gazela, poput opisa ljepote drage, te ljubavi i patnji za njom, kao i izrazito ekspresivan ton gazela. Ove osobnosti jasno se mogu uočiti u sljedeće dvije matle:

Upomoć, svaki zaljubljeni ima svoju dragu, a ja nemam  
Pomagajte, svaki bolesnik ima svog ljekara, a ja nemam (M14)

(Dirîgâ her muhibbün bir habîbi var benüm yok  
Meded her derd-mendün bir tabîbi var benüm yok)

Kna ti se lijepi za ruku i kako je samo krasi  
Kosa ti se uvija o vratu i kako neobičnom se čini (M 10)

(Yapışur destüne hinnâ ne güzel el eyler  
Sarmaşur boynuna zülfün ne ‘aceb hâl eyler)

Ipak, ovdje posebno treba istaći posljednji u nizu samostalnih bejtova, odnosno, posljednju matlu, koja se tematski bitno izdvaja od ostalih i za koju Gürgendereli, autorica latinične transkripcije *Divana*, u fusnoti navodi da ne pripada Zijaiji, već njegovom prepisivaču.

Neka mu zlo u dobro upišu Kiramen Katibin  
Ne bi li se sa dovom spominjao pisar ovih redaka (M 29)

(Hayra yazsun şerrini anun Kirâmen Kâtibîn  
Kim du’â ile anarsa iş bu hattun kâtibin)

S obzirom da na kraju rukopisnog primjerka *Divana* stoji da je napisan u Mostaru 992. hidžretske godine, a to je godina Zijaijine smrti, te da iz njegove mesnevice, završene 991, znamo da je prethodno napisao *Divan*, možemo zaključiti da *Divan* nije prepisan Zijaijinom, već rukom nekog drugog. Iako je teško pouzato tvrditi ko je autor ovih stihova, stilski nedostaci ukazuju da se ne radi o vrsnom pjesniku. Naime, rima koja je upotrijebljena ovdje, vrlo je nategnuta, odnosno, uspostavljena je između riječi “kâtîp” u arapskom pluralu i iste riječi u turskom genitivu. Međutim, iako između ovih riječi postoji paranomazija, na fonetskom nivou postoji ozbiljna razlika, odnosno, dok se prvi stih završava slogom sa dugim vokalom “î”, to nije slučaj sa drugim stihom. Također, i sa aspekta sadržaja ovaj bejt je lišen maštovitosti i pjesničkih slika, što nije baš čest slučaj sa Zijaijinim stihovima. Ovakvo ustrojstvo stihova može upućivati na to da se radi o poeziji čiji autor nije Hasan Zijaija, već prepisivač njegovog *Divana*.

## 2.2 Mesnevija

Aluzije na priču o bogobojaznom šejhu koji se zaljubljuje u djevojku kršćanku i zbog ljubavi prema njoj napušta svoju vjeru i biva izložen brojnim poniženjima, često su prisutne u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji, u opisima beskrajne i bezrezervne tesavufske ljubavi. Ova priča, koja je u različitim varijantama prisutna u usmenoj književnosti na arapskom, perzijskom i turskom jeziku, prema dosadašnjim saznanjima, u pisanoj formi prvi put se pojavljuje u djelu *Govor ptica*, perzijskog pjesnika Feriduddina Attara u 12. stoljeću. Priča o Šejhu Abdurezaku ili San'anu kasnije će postati poglavlje i osmanskih mesnevija koje obrađuju Attarovo djelo kao što su Gülşehrîjeva u 14. i Alî Şir Nevâîjeva u 15. stoljeću. Do danas jedina poznata mesnevija, čiji se cjelokupni tekst odnosi na ovu priču, upravo je *Priča o Šejhu Abdurezaku*, mostarskog pjesnika Hasana Zijaije iz 16. stoljeća. O odnosu Zijaijine mesnevice spram njegovih eventualnih uzora, odnosno, osmanskih i perzijskih predložaka, bit će posebno riječi u poglavlju koje će se baviti *Pričom o Šejhu Abdurezaku* kao transtekstualnim / hipertekstualnim postupkom. Ovom prilikom, nastojat ćemo dati kraći osvrt na njenu fabulu, te odlike kompozicije i žanra.

### 2.2.1 Fabula

*Priča o Šejhu Abdurezaku* započinje opisom u narodu čuvenog Šejha San'ana iz Jemena, kao šejha koji je pedeset puta obavio hadž, imao četiri stotine sljedbenika i život proveo u ibadetu i bogobojaznosti. Jedne noći Šejh usni da je obišao cijeli svijet te da se zaustavio u Bizantu i tu se u jednoj crkvi poklonio idolu. Uznemiren ovim snom Šejh se sa svojim muridima od Kabe zaputio u Bizant. Došavši u prijestolnicu Bizanta, zastaje pred dvorom bizantskog cara i tu na prozoru ugleda njegovu prelijepu kćer u koju se silno zaljubi. Zaljubljeni Šejh dolazi pred vrata svoje drage i tu plače i zapomaže moleći je za ljubav. Njegovi sljedbenici, odnosno muridi se okupljaju i pozivaju Šejha da se okani kršćanke djevojke, pokaje i vrati islamu. Na ove pozive Šejh im odgovara da se samo kaje što do sada nije bio zaljubljen, te muridi shvaćaju da njihovi pozivi i upute ne nailaze na Šejhovo razumijevanje.

Zaljubljeni Šejh od silne ljubavi sve više slabi i kopni, te konačno, sprijateljivši se sa uličnim psima počinje živjeti pred vratima drage. Jednog dana djevojka, izlazeći u šetnju, ugleda Šejha u tako jadnom stanju i obrati mu se pogrđnim riječima, na šta je Šejh stade moliti da mu uzvрати silnu ljubav koju on osjeća za nju. Djevojka mu obeća uzvratiti ljubav, ali pod četiri uvjeta: da se klanja idolima, spali Kur'an, pije alkohol i postane kršćaninom. Šejh joj na to odgovori da jedino može prihvatiti pijenje alkohola, a da ostala tri uvjeta nije u stanju ispuniti. Na to djevojka okupi sijelo na kom se obilato točilo vino i napi Šejha. Pijani Šejh na sijelu poželje dotaći djevojku i tad ga ona podsjeti da mora ispuniti preostala

tri uvjeta. Izgubljeni Šejh napusti svoj višegodišnji ibadet i opasa se zunnarom, a djevojka mu zatraži mehr, kako bi se mogla za njega udati. Pošto nije imao ni srebra ni zlata, Šejh na prijedlog djevojke prista čuvati svinje godinu dana kako bi zaradio za mehr.

Šejhovi muridi, kad ga vidješe kako čuva svinje, odustaje od pokušaja da ga dozovu pameti i vratiše se u Kabu, gdje ih je dočekao jedan Šejhov murid, koji bijaše upućen u sve njegove tajne. Saznavši šta se desilo sa Šejhom, ovaj murid ih prekori, rekavši da pravi prijatelji nikada ne ostavljaju jedni druge u nevolji. Na to svi Šejhovi muridi uđoše u osamu-itikaf, i bez jela i pića predaše se danonoćnom ibadetu. Uzvišeni Allah primi njihove dove, a vjernom muridu se u snu ukaza poslanik Muhammed, a.s., koga on zamoli da posreduje za Šejha. Poslanik mu reče da ukoliko se budu trudili oko Šejha, njegovi grijesi bit će oprošteni. Radosni muridi požuriše u Bizant da Šejhu jave ovu sretnu vijest, pa ga nađoše kako luta, pokajnički odvezana kršćanskog pojasa, odnosno zunnara. Šejh koji se za sve pokajao, vrati se u Kabu sa svojim muridima.

Nakon što se Šejh vratio u Kabu, djevojka kršćanka usni san u kome sunce pade pored nje i reče joj da mora postati muslimanka i moliti Šejha za oprost. Djevojka, koja se ujutro probudila duše ispunjene svjetlošću i radošću, napusti dvorac i zaputi se u planine, moleći Boga da je uputi na pravi put i dovede Šejhu. Njene dove bivaju primljene, pa se uskoro proču da je djevojka spoznala Boga i da jadna i izgubljena luta svijetom. Čuvši to Šejh, odluči potražiti je, pa krenu na put sa svojim muridima. Nakon dugog traženja, pronašli su je u pustinji u jadnom stanju, pocijepane odjeće i rasute kose. Rastrojena djevojka počela je moliti Šejha da je uputi u vjeru, te se oni zajedno zaputiše u Kabu gdje je djevojka primi islam. Nakon dana provedenih u namazu, postu i dovi, djevojka se obrati Šejhu tražeći oprost za sve što mu je učinila. Pošto joj Šejh oprosti, djevojka, izmučena asketskim životom, umrije. Smrću djevojke završava pripovijest o Šejhu Abdurezaku.

## 2.2.2 Odlike kompozicije Priče o Šejhu Abdurezaku

Prilikom analize kompozicije *Priče o Šejhu Abdurezaku*, u kontekstu odnosa prema tradiciji, među odlikama koje je vežu za orijentalno-islamsku tradiciju, svakako u prvom redu dolazi pitanje žanra. Kao što je poznato, Zijaija je svoje djelo *Priča o Šejhu Abdurezaku* napisao u formi mesneviye. Sama definicija mesneviye, kao književnog žanra u klasičnoj turskoj književnosti, oslanja se na rječnički termin *mesnevi* u značenju “dva po dva”, što određuje rimu ove forme, odnosno, tzv. unutrašnju rimu koja postoji između dva misraa (polustiha) unutar bejta. (Diliçin, 1995:167) Ovakav tip rime omogućio je da ova forma, koja izvorno dolazi iz perzijske književnosti, u klasičnim orijentalnim književnostima bude iskorišćena za pisanje veoma obimnih djela.

Mesnevija Hasana Zijaije koja se sastoji od 1725 bejtova, svojim obimom, svakako, spada u manje mesneviye, ukoliko je uporedimo sa velikim djelima pisanim u ovoj formi, često u

više tomova (dovoljno je samo prisjetiti se mesnevijske Mevlane Dželaludina Rumija sa kojom se i poistovjećuje ovaj književni žanr, koja se sastoji od 25.700 bejtova, sakupljenih u šest tomova).

Među karakteristikama forme mesnevijske, kao književnog žanra, svakako je i metrika, odnosno, aruz metar koji se javlja u šest najučestalijih oblika. Jedan od najčešćih, prisutan je upravo i u *Priči o Šejhu Abdurezaku*, odnosno, oblik Fe'ilâtün (Fâ'ilâtün)-Fe'ilâtün-Fe'ilün (Fa'lün). Naravno, odstupanja od ovog metra uočljiva su kada pjesnik u svoje djelo integrira druge pjesničke vrste, najčešće gazele i kit'e, koji posjeduju vlastiti oblik metra, neovisno o metru mesnevijske. Ovakav postupak nije ništa neobično u okvirima osmanske tradicije pisanja mesnevijske, čak se i smatra primjerenim, kako bi dodatno obogatilo pjesnički izraz i produbio određenu temu. S druge strane, kraće pjesničke forme, koje su utkane u mesneviju, doprinose razvodnjavanju pažnje recipijenta, odnosno, usporavaju i odgađaju tok razvoja događaja ispejvanih u mesneviji.

Odgađanje pripovijedanja osnovne teme, karakteristika je i same, tradicionalno utvrđene, strukture mesnevijske, odnosno, njenih obaveznih dijelova. Cem Dilçin u svojoj knjizi *Teorija turske poezije*<sup>61</sup> navodi dijelove mesnevijske sljedećim redom: Uvod – *dîbâce* koji može biti u stihu ili u prozi, i nije obavezno poglavlje mesnevijske, no slijedi ga obavezno poglavlje gdje se očituje i veliča Božije Jedinstvo – *tevhîd*, zatim, također, obavezna himnodija – *münacât* gdje pjesnik upućuje dovu Bogu, te poglavlje pohvale poslaniku Muhammedu, a.s. – *na't*. Ove dijelove u većini mesnevija, mada ne uvijek, slijedi miradžija (*mirâciye*), odnosno, poema koja govori o odlasku Muhammeda, a.s., na nebo i o njegovom susretu s Bogom. Naredno poglavlje ili više njih, koji, također, nisu obavezni, sadrže pohvalu četverici halifa (*medh-i çihâr-yâr-ı gûzîn*), ili nekim drugim značajnim ličnostima u islamskoj tradiciji, i na kraju pohvalu (*medhiye*) osobi kojoj je posvećeno djelo. Prije prelaska na osnovnu temu mesnevijske, pjesnik posvećuje jedno poglavlje razlozima zbog kojih se odlučio napisati svoje djelo (*sebeb-i telîf* ili *sebeb-i nazm-ı kitâb*). Ovo poglavlje je obavezno u svim mesnevijama i veoma je značajno u pogledu rasvjetljavanja pjesnikove poetike i pristupa pjesništvu. Konačno, nakon svih ovih poglavlja koja referiraju na islamsku književnu tradiciju, te društvenokulturni kontekst u kome pjesnik djeluje, dolazi osnovni tekst mesnevijske (*âğâz-ı dâstan*), odnosno, dio gdje se pristupa pripovijedanju osnovne teme. Ovaj tekst svakako je podijeljen u više poglavlja, koja su naznačena podnaslovima i odnose se na određene epizode pripovijesti. Posljednje poglavlje klasične mesnevijske jeste njen završetak (*hâtîme*), gdje pjesnik navodi svoje ime, datum završetka pisanja iskazan hronogramom i zaključak.

Osvrnemo li se na *Priču o Šejhu Abdurezaku* Hasana Zijaije, u kontekstu tradicionalno utvrđene strukture mesnevijske, uočiti ćemo da se autor, uz manja odstupanja držao tradicionalne organizacije teksta. Zijaijina mesnevija nema predgovor (*dîbâce*), već počinje tevhidom od 78 bejtova, odnosno "bismilom" čiji značaj i karakteristike pjesnik posebno

---

<sup>61</sup> Vidi: Cem Dilçin. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları. Ankara. 1995. Str. 168–73.



ističe, kako bi u daljem tekstu veličao Boga, Njegova imena i svojstva. Drugi dio, odnosno naredne bejtove (79–108), čini na't, pohvala poslaniku Muhammedu, a.s., poslije slijedi himnodija od 37 bejtova (109–146), u kojoj pjesnik upućuje dovu Uzvišenom Bogu kako bi mu njegovi grijesi bili oprosteni, a poezija prihvaćena. U nizanju ova dva poglavlja može se primijetiti odstupanje od tradicionalnog redosljed, odnosno to, da su ova dva poglavlja zamijenila svoja mjesta, što opet ne narušava značajno strukturu samog djela, s obzirom da je tematika oba poglavlja vrlo bliska i omogućava pjesniku da lahko prelazi iz jednog u drugo poglavlje.

Kao relativno odstupanje od tradicije, možemo zapaziti i to da kod Hasana Zijaije ne postoji poglavlje miradžije, niti poglavlja posvećena pohvali četverici halifa i drugim istaknutim ličnostima u islamskoj tradiciji. Ipak, ova pojava ne predstavlja ništa neuobičajeno, s obzirom da navedena poglavlja nisu obavezni dijelovi mesnevijske, i vrlo često ih i ne nalazimo kod brojnih drugih autora mesnevijske. Relativno kratak uvodni dio pohvalnica možda se može objasniti i činjenicom da *Priča o Šejhu Abdurezaku* spada u kraće mesnevijske klasičnog perioda. Interesantno je da je Zijaija zamijenio redosljed i naredna dva poglavlja, odnosno da odmah nakon himnodije slijede bejtovi (147–297) pod naslovom “Razlog pjevanju knjige o Abdurezaku” koji govore o pjesnikovim motivima za pisanje mesnevijske, da bi nakon njih, tek u petom po redu poglavlju dosta opširno (bejtovi 208–245) govorio o svom meceni Vusûlî Mehmed-begu. Također, kao dodatak uvodnom dijelu mesnevijske, prije prelaska na njenu osnovnu temu, moglo bi se izdvojiti posebno šesto poglavlje (bejtovi 246–330), gdje pjesnik govori o svom nezadovoljstvu prihvaćanja pjesništva i vrijednosti u vremenu u kome živi. Ova tri poglavlja sadrže veoma značajne podatke o pjesnikovom pogledu na umjetnost i književnost, pa donekle i na život, što će biti predmetom posebne analize u poglavlju ovog rada koji se odnosi na fenomen autoreferencijalnosti u stvaralaštvu Hasana Zijaije. S druge strane, činjenica da je Zijaija posvetio veliki dio uvoda u svojoj mesnevijskoj vlastitom promišljanju i temama koje se odnose na njega samog, ukazuje na određeni otklon spram vladajuće književne tradicije.

Pristupanje osnovnoj temi mesnevijske započinje naslovom “Početak priče o hazreti Abdurezaku, šejhu zaljubljenih”. Zanimljivo je da zagrebački rukopis mesnevijske počinje upravo ovim dijelom, što nam ukazuje na to da je prepisivač, kao suštinski dio teksta mesnevijske, percipirao upravo samu priču o Šejhu Abdurezaku.

Ovaj osnovni tekst mesnevijske podijeljen je na 28 poglavlja koja se odnose na određene epizode i nose sljedeće podnaslove:<sup>62</sup>

1. “Âğâz-ı hikâyet-i şeyh-i uşşâk Hazret-i Abdürrezzâk” (Početak priče o hazreti Abdurezaku, šejhu zaljubljenih) 331–97. bejt;

---

<sup>62</sup> Kako bismo ukazali na unutarnju rimu i ritam koji postoji u naslovima poglavlja *Priče o Šejhu Abdurezaku*, naslove navodimo u izvornom obliku na osmanskom turskom jeziku kao i u prijevodu na bosanski jezik. U daljem tekstu navedena poglavlja bit će spominjana samo pod nazivima u prijevodu na bosanski jezik.

2. “Şeyh-i San’an ‘alem-i batında bir vaki’a seyran idüp fi’l-vaki ol vaki’adan müztaribü’l-hâl ü münkesirü’l-bâl olup diyâr-ı Rûma revân olduğıdur” (Şejh San’an je vidio jedan događaj u skrivenom svijetu, pa zbog tog događaja u stvarnosti, posta jadan i nesretan, i zaputi se u Bizant) 380–425 bejt;
3. “Şeyh-i San’an merdân-ı müridan ile diyâr-ı Rûma geldikde bir duhter-i tersayı görüp ‘aşk ile şeyda olduğıdur” (Kad je Şejh San’an sa svojim muridima stigao u Bizant, ugledao je djevojku kršćanku i u nju se silno zaljubio) 426–448. bejt;
4. “Vasf-ı duhter” (Opis djevojke) 449–501. bejt;
5. “Ol mugbeçe peçesin serpüp ‘arızın ‘arz itmek ile Şeyh-i San’an âşufte ve sre-gerdân olduğıdur” (Kad je djevojka skinula svoju koprenu i pokazala lice, šejh je od silne ljubavi pamet izgubio) 502–550. bejt;
6. “Şeyh-i San’an derd-i bî-dermâna düşüp âh u figân itdüğü ve müridân ana pend-i firâvân idüp mukayyed olmadıgınınun beyânıdur” (Şejha San’ana je obuzela neizlječiva bol pa uzdiše i zapomaže, a kad ga njegovi muridi savjetuju, on ih ne sluša) 551–584. bejt;
7. “Şeyh-i mümtâz firkat gicesini dirâz görüp bülend âvâzıla figâna âğâz eyledüğüdür” (Şejh je, preživljavajući dugu noć razdvojenosti, iz sveg glasa počeo jaukati) 585–655. bejt;
8. “Şeyh-i pür-ıztıraba ashâb u ahbabı ‘itâb ile hitab itdüklerinde ‘âşikâne cevâb-ı savâbıdur” (Zaljubljeni odgovor bolom obuzetog šejha kad su mu se prijatelji i drugovi obratili) 656–706. bejt;
9. “Şeyh-i Sanân segân-ı kûy-i cânân olan segân ile ihtilât idüp yarân olduklarıdur” (Şejh San’an se sprijateljio sa psima iz ulice drage) 707–749. bejt;
10. “Şeyh-i San’ân asitân-ı cânânda hasta vü nalân olduğıdur” (Şejh San’an je bolan i uplakan na pragu drage) 750–795. bejt;
11. “Duhter-i bî-misâl Şeyh-i San’âna ‘arz-ı cemâl idüp Şeyh-i pür-melâl devlet-ı visâle irüp ‘arz-ı hâl itdüğüdür” (Djevojka kojoj nema ravne pokazala mu je svoju ljepotu, na što je šejh sav tužan zatražio od nje sreću sjedinjenja) 796–860. bejt;
12. “Duhter-i tersânun hitâbı ve şeyhün ana ‘âşikâne cevâbıdur” (Obraćanje djevojke krćanke i šejhov zaljubljeni odgovor njoj) 861–899. bejt;
13. “Duhter-i kayser meclis idüp şeyhe şarâb içirüp mest-i bed-nâm itdüğüdür” (Careva kći je napravila pijanku i napojivši šejha vinom izložila ga sramoti) 900–954. bejt;
14. “Mezemmet-i bâde” (Osuda vina) 955–1012. bejt;
15. “Şeyh-i San’ân deyre varup tersâ olduğı ve duhterden iltimâs-ı visâl itdüğüdür” (Şejh San’an je stigao u crkvu, postao kršćanin i zatražio od djevojke da mu pripadne) 1013–1058. bejt;

16. “Ol mihr-i münîr Şeyh-i fakîrden mehr isteyüp bir yıla dek hinzirin gütmeğe takdîr itdügîdür” (Taj svijetli mjesec zatražio je od jasnog šejha mehr, pa mu je naložila da čuva svinje godinu dana) 1059–1104. bejt;
17. “Ta’rîf-i ‘aşk” (Opis ljubavi) 1105–1128. bejt;
18. “Şeyh-i San’ân ‘aşk-ı cânân ile hûk-bân olduĝunun beyanıdır” (Şejh San’an je zbog ljubavi prema dragoj postao čuvar svinja) 1129–1179. bejt;
19. “Şeyh-i San’ân ile yârânı vedâ’ itdükleridür” (Priatelji su se oprostili od Šejha San’ana) 1180–1225. bejt;
20. “Mürîdân-ı Şeyh-i San’ân Ka’beye gelüp bir mürîd-i pâk nazar şeyden hader alup anlara ta’n-ı firâvân itdügünün beyanıdır” (Muridi su došli na Kabu i jedan murid čista pogleda, saznajući šta se dogodilo sa šejhom, veoma ih je osudio) 1226–1292. bejt;
21. “Mürîdân-ı Şeyh-i San’ân Ruma varup dergâh-ı Kadıyyü’l-hâcâta münâcât idüp du’âları müstecâb” (Muridi Šejha San’ana su stigli u Bizant i obratili se Božijem dergahu, pa su njihove dove prihvaćene) 1293–1326. bejt;
22. “Ol mürîd-i ferîd ‘alem-i rü’yâda Sultan-ı enbiyâyı görüp şefâ’at itdügün hikâyet ider” (Taj murid pripovijeda da je u svijetu snova vidio Sultana poslanikâ i da je Poslanik za nj posredovao) 1327–1375. bejt;
23. “Şeyh-i San’ân tevbe kılduĝunun beyanıdır” (Šejh San’an se pokajao) 1376–1448. bejt;
24. “Duher-i tersa rü’yâda mihr-i ‘alem-ârâyı görüp şeydâ olduĝudur” (Djevojka kršćanka u snu je vidjela sunce što svijet krasí i zaljubila se) 1449–1494. bejt;
25. “Duhter-i ahter peyker-i ‘aşk ile ‘azm-ı sefer eyledügîdür” (Djevojka sjajne ljubavne zvijezde na put je krenula) 1495–1533. bejt;
26. “Şeyh-i ricâl duhtere istikbal irüp telkîn-i dîn-i güzîn eyledügîdür” (Šejh ljudi susreće djevojku i upućuje je u vjeru odabranu) 1534–1574. bejt;
27. “Duhter-i tersâ İslâma gelüp salâha meyl itdügîdür” (Djevojka kršćanka je primila islam i vjeri se predala) 1575–1608. bejt;
28. “Vefat-ı duhter” (Smrt djevojke) 1609–1660. bejt;

Pod navedenim naslovom zabilježeno je posljednje tematsko poglavlje i ujedno posljednja epizoda mesnevice. Naravno, treba reći da mesnevice sadrži još jedno poglavlje koje nosi naslov “Hâtîme-i Kitâb” (Završetak knjige) 1661–1725. bejt, i predstavlja svojevrstan pogovor knjizi, gdje autor iznosi svoje stavove i receptivna očekivanja vezana za djelo.

Već prilikom prvog čitanja podnaslova *Priče o Šejhu Abdurezaku*, možemo primijetiti da se radi o rečenicama koje obuhvaćaju suštinu fabule, koja se bitno ne razlikuje od one koju susrećemo još u *Govoru ptica* Feriduddina Attara, ali i drugih autora koji su obradili istu

temu. Ono po čemu se Zijaijina priča razlikuje od drugih pripovijesti o Šejhu San'anu, svakao je sama razrada osnovnih epizoda, opisi, dijalozi, gazeli i kit'e koje je pjesnik integrirao u svoj tekst, kao i povremeni komentari pripovjedača. Kakav je odnos Zijaijinog teksta spram tekstova koji mu prethode, odnosno, na koji način je Hasan Zijaija obradio već poznatu priču kao prototekst za svoju interpretaciju, posebno ćemo obraditi u poglavlju koje tretira *Priču o Šejhu Abdurezaku* kao transtekstualni postupak.

### 2.2.3 Žanrovske karakteristike

Kada su u pitanju žanrovske karakteristike mesnevijske, za razliku od izrazito lirskih književnih vrsta klasične književnosti kakav je gazel, nesumnjivo je da se radi o literarnom žanru kojim dominira naracija. U radovima historičara turske književnosti iz 20. stoljeća, česta je komparacija mesnevijske sa romanom, odnosno, odsustvo romana u orijentalnim književnostima sve do kraja 19. ili čak početka 20. stoljeća, često je tumačeno stavom da je mesnevijska, ustvari, "istočna varijanta" romana. U ovom kontekstu, Birol Emil, jedan od savremenih turskih istraživača na polju divanske književnosti, citira u svom radu pod nazivom "Ljudska osjećanja u *Lejli i Medžnunu*"<sup>63</sup>, poznatu rečenicu velikog turskog pjesnika Yahye Kemala, koja kaže: "Naši romani su naše pjesme" (1997:482), smatrajući da je odsustvo romana u klasičnoj književnosti, u potpunosti nadoknadila Fuzulijeva mesnevijska *Lejla i Medžnun*. U ovom kontekstu postavlja se pitanje, na koji način odsustvo ili prisustvo romana kao specifične književne vrste govori o odlikama jedne književnosti ili jednog društva uopće?

Poznato je da je nastanak romana na Zapadu bio uvjetovan određenim promjenama na polju filozofije, odnosno, epistemologije te ljudskog pogleda na svijet uopće. Postavljanje čovjeka kao osnovnog mjerila u filozofiji, pa tako i književnosti na Zapadu, dovelo je do pojave romana kao specifičnog književnog žanra, u kome je mjesto i vrijeme događaja specificirano i definirano ljudskom spoznajom vremena i prostora, odnosno, jedinstvenog ljudskog iskustva. Ian Watt u svojoj knjizi pod naslovom *Uspon romana*<sup>64</sup>, govoreći o razvoju romana u Engleskoj, u 18. stoljeću, ističe da su teorije Descartesa i Lockeja, utjecale na prekid veze epistemologije, pa i književnosti sa tradicijom. Watt smatra da je najveći Descartesov pronalazak upravo njegov metod u epistemologiji, koji se bazira na nepovjerenju i sumnji u svako saznanje. Tako je pitanje istine u Descartesovom učenju postalo logički nezavisno od tradicije i individualno, što prema Wattu, roman kao književni žanr najbolje reflektira. Zbog toga je roman, koji se zasniva na jedinstvenom i individualnom iskustvu, napustio književnu tradiciju i unio nove vrijednosti u književnost

---

<sup>63</sup> Vidi: Birol Emil. 'Leylâ ve Mecnûn'da Beşerî Duygular'. *Türk Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler*. Akçağ Yayınevi. Ankara. 1997.

<sup>64</sup> Vidi: Ian Watt. *The Rise of the Novel*. The Hogart Press. London. 1957.

poput “individualnosti” i “originalnosti”. (1957:13–14) U kontekstu individualnog, prema Wattu, elementi vremena i mjesta imaju značajnu ulogu, odnosno “individualni princip” kojeg Locke uspostavlja, a koji se manifestira tek u specifičnom mjestu i vremenu, jer kako Locke kaže: “Pojmovi, kada se izdvoje iz mjesta i vremena, postaju opći”, prema tome, tek kada su ova dva uvjeta specificirana, možemo govoriti o određenoj situaciji ili pojmu. (1957:21)

S druge strane, na Istoku, ili bilo gdje drugo, gdje se nije uspostavio “individualni princip” u epistemologiji, nije ni moglo doći do prekida dominacije tradicionalnog pogleda na svijet i književnost, pa tako ni kod nastanka romana. Odsustvo romana na Istoku ne znači manjkavost književnosti tog prostora, već samo da se određene promjene u društvu i pogledu na svijet nisu dogodile, odnosno, da se nisu razvili preduvjeti za nastanak romana. U našem konkretnom slučaju, osmanska književna tradicija, ne poznavajući pojam originalnog i specificiranog kakav poznaju pravci poput realizma na Zapadu, kao ni potrebu da sumnja u “opće istine” (s obzirom da se radi o književnosti prožetoj religijom, nastaloj u državi koja svoje pravo i ideologiju bazira na islamu), nije ni mogla pronaći svoj izraz u književnom žanru, koji je zasnovan na logičnom i racionalnom kakav je roman. U tom kontekstu, i riječi Yahye Kemala mogle bi se shvatiti tako, da zapravo klasičnoj turskoj književnosti nije ni trebao roman, odnosno, da je ona svoj izraz našla, prije svega, u poeziji.

Ako se vratimo opet žanrovskim karakteristikama mesnevijske u odnosu na roman, za kog smo rekli da ga odlikuju, prije svega, specifično mjesto i vrijeme (naravno, ovdje izuzimamo postmoderni roman koji se često poigrava i sa parametrima mjesta i vremena), primijetit ćemo odsustvo poimanja definiranog vremena i prostora u mesnevijskoj. Cem Dilçin u svojoj definiciji mesnevijske potcrtava njene osnovne odlike, koje je upravo razlikuju od romana :

Osnovna karakteristika koja prva privlači pažnju u mesnevijskim, bez obzira na njihovu tematiku, jeste pripovijedanje događaja u maniru bajke. U mesnevijskoj se niže čitav niz nadnaravnih i nelogičnih događaja. Mjesto i vrijeme događaja je neodređeno. Ne postoji jedinstvo teme. Poglavlja priče izgledaju kao nepovezani dijelovi dodati jedan drugom. Opisi prirode i mjesta događanja nisu realistični. Junaci priče često se ponašaju nadnaravno. (1995: 177)

Kada u ovom kontekstu promatramo mesnevijsku Hasana Zijaije, jasno možemo uočiti sve navedene karakteristike. Nelogičnost u slijedu događaja dosta je česta u *Priči o Šejhu Abdurezaku*. Možda najbolji primjer za to možemo pronaći već u prvim epizodama, gdje narator, u poglavlju pod naslovom “Opis djevojke”, pripovijeda kako se Šejh, vidjevši djevojku na balkonu dvorca, zaljubio u nju, da bi zatim detaljno opisao ljepotu djevojke, a posebno njenog lica :

Njen obrve i pogled su luk i strijela  
Krvave, okrutne ubice svijeta (462)

(Gamze vü ebrûsı tîr ile kemân  
Hûnî vü zâlim ü kattâl-i cihân)

Ili opis lica i usana:

Njene svježe usne su slatko vino  
Žednome su kao priviđenje

Njeno lice je Kaba za zaljubljene ovog svijeta  
A njen ben poput Hadžerulesveda (475-76)

(La'l-i sîrâbı anun tatlu şarâb  
Teşne-dil olana mânend-i serâb  
Tal'atı Ka'be-i 'uşşâk-i cihân  
Hacerü'l-esvedidür hâli hemân)

Nelogičan slijed opisa događaja odražava se u tome da sljedeće poglavlje nosi naslov “Kad je djevojka skinula svoju koprenu i pokazala lice, šejh je od silne ljubavi pamet izgubio”, odnosno, prema slijedu događaja, tek tada je šejh mogao biti u mogućnosti da vidi to lice koje je prethodno tako detaljno opisano. S druge strane, vratimo li se na sam opis djevojke, sadržan u navedenim stihovima, nije teško uočiti da on ni po čemu nije specificiran. Poređenje očiju i obrva sa lukom i strijelom, ili, pak, usana sa vinom, jesu veoma stari motivi koje možemo pronaći još u predislamskoj poeziji orijentalnih književnosti, a vrlo su učestali u klasičnoj osmanskoj poeziji.

Mehmed Kalpaklı u svom radu pod naslovom “Ljubav u divanskoj poeziji”<sup>65</sup> navodi kako su opisi voljene osobe u divanskoj književnosti toliko neodređeni, da je ponekad teško ustanoviti i sam spol opisane osobe:

Tip voljene osobe koju opisuje divanski pjesnik, ustvari, posjeduje karakteristike koje je iscrtala tradicija i prihvatio svaki pjesnik; lice poput mjeseca, duga i kovrdžava crna kosa, obrve izvijene poput luka, čeznutljive oči, mala usta, zubi poput bisera, usne crvene poput rubina i slično. Svi ovi elementi ljepote mogu

---

<sup>65</sup> Vidi: Kalpaklı, Mehmed, 1999, “Divan Şiirinde Aşk”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. Str. 454–456.

pripadati kako muškarcu tako i ženi, čak voljenoj osobi neodređenog spola... (1999: 454)

U ovom kontekstu, svojstva djevojke opisane u Zijaijinoj mesneviji ni po čemu je ne razlikuju od bilo koje voljene, opisane u divanskoj književnosti, tako da ne možemo govoriti o njenoj specifičnosti, u kontekstu individualnog ljudskog iskustva koje je prisutno u romanu. Vratimo li se i na ostale karakteristike mesnevijske koje je razlikuju od romana, tu svakako trebamo imati u vidu neodređenost pojma vremena i mjesta.

Prostor u kojem se zbiva radnja mesnevijske je fokusiran na dva lokaliteta: Kabe i Bizant, odnosno, prijestolnicu bizantskog cara. Opisujući dolazak šejha i murida iz Kabe u prijestolnicu Bizanta, prisutan je vrlo nerealističan opis njihovog savladavanja tog velikog prostora :

Išao je ne hodajući nikako  
Napredovao je sve trčeći  
Nisu se odmarali ni noću ni danju  
Stigli su u Bizant i ostvarili svoju namjeru  
Ponekad bi se poput vjetra na planinu penjali  
Ponekad bi kao voda ka bašči potekli  
Poput vode su sve obišli  
Sa svih strana su zemlju pregledali (437–440)

(Bî-revân ile revân oldî tamâm  
Sa'y-ı akdâm ile kıldî ikdâm  
Rûy u şeb eylemediler ârâm  
Kıldılar Rûma gelüp revm-i merâm  
Çıkıldılar yel gibi gâhî taga  
Akdılar su gibi gâhî bâga  
Su gibi geşt ü güzâr eylediler  
Sû-be-sû seyr-i diyâr eylediler)

Bajkovit pristup opisu mjesta i vremena, odnosno, savladavanju, i za današnje pojmove, veoma velikog prostora, uočljiv je iz ovih stihova. Neodređenost vremena ogleda se u tome da ne znamo koliko je trajao put Šejha i njegovih murida od Kabe do Bizanta, a koji su oni prešli “nikako se ne odmarajući i sve trčeći”. S druge strane, od adverbijalnih oznaka za vrijeme u ovim stihovima prisutan je jedino prilog “ni noću ni danju”, koji samo generalizira radnju.

Odsustvo individualizacije ili specifikacije koju susrećemo u opisu drage, prisutno je ne samo u opisima fizičkog izgleda već i osjećanja. Tako su patnje koje osjeća šejh ili, pak, njegova zaljubljenost do te mjere uopćeni i izraženi tradicionalno ustaljenim i naučenim

epitetima, da se njegova osjećanja ni po čemu ne mogu razlikovati od osjećanja nekog drugog zaljubljenog, u djelu nekog drugog osmanskog pjesnika tog vremena. Svakako ovdje treba istaći i tesavufsku dimenziju ljubavi koja je prisutna u većini djela osmanske klasične poezije, pa tako i u *Priči o Šejhu Abdurezaku*. Iz samog karaktera tradicionalne priče o Šejhu San'anu znamo da se radi o priči sufijskog karaktera, tako da i ljubavi opisanoj u njoj, automatski nastojimo dati tesavufsko značenje. Ali, ukoliko pobliže analiziramo koncept ljubavi zastupljen u mesnevijski Hasana Zijaije, možemo uočiti da on odgovara tradicionalnom tesavufskom obrascu.

Za sufijskog pjesnika ili zaljubljenog, pojavna i skrivena strana života simboliziraju postojanje dvaju svjetova – svijeta koji se može spoznati osjetilima (âlemü'l-hiss) i skrivenog svijeta (âlemü't-temsîl). Nevidljivi svijet je stvaran, a ovaj je samo njegov odraz iskrivljen percepcijom naših osjetila. Cilj svakog sufije jeste spoznati ono što je izvan ovog svijeta i tako spoznati Istinu, Suštinu Bitka, odnosno Boga. Put spoznaje Istine jeste ljubav i stvarni svijet se može spoznati samo “okom srca”. Kako bi opisali svoj put spoznaje, pjesnici su kao metaforu koristili ovozemaljsku ljubav, a svoje stanje opijenosti poredili su sa pijanstvom. Zaljubljeni se u svojoj zaljubljenosti potpuno odvaja od ovog svijeta i zanemaruje sve izvanjsko. Za ilustraciju ovog stanja dovoljno se prisjetiti opisa Madžnuna u mesnevijski *Lejla i Medžnun*.

Walter Andrews, u poglavlju pod naslovom “Glas tesavufa i vjere” svoje knjige *Glas poezije, pjesma društva*, ovakvo stanje zaljubljenog opisuje na sljedeći način:

Zaljubljeni, dok je u ovom stanju, poput pijanog koji je izvan sebe, može prevazići svijet osjetilnog (âlemü'l-hiss), svijet uma. Uz pomoć ljubavi, koja se na ovom svijetu smatra ludilom, na drugom svijetu pronalazi spoznaju, i sa tom spoznajom dostiže istinsko jedinstvo sa voljenom osobom. Ovo nije tjelesno sjedinjenje, već trenutak kada zaljubljeni dostiže stepen spoznaje u kome ne uočava razliku između vlastitog bitka i bitka voljene osobe; on tada više nije objekat koji je vezan za ovaj svijet, već lice Stvoritelja koje je sadržano u svakom biću. (2000:88)

Promatramo li *Priču o Šejhu Abdurezaku* u ovom svjetlu, uočiti ćemo da ono, što Šejh osjeća prema djevojci kršćanki, ili, pak, ljubav koju ona, na kraju, počinje osjećati za Šejha, upravo odgovara ovom obrazcu tesavufske ljubavi, koji dominira u mesnevijski i lirskoj poeziji orijentalno-islamske književne tradicije. Hasan Zijaija u svojoj mesnevijski, opisujući kako se djevojka u snu zaljubila, vrlo eksplicitno izražava sufijsku doktrinu koja ovozemaljsku ljubav percipira kao metaforu Istinske ljubavi:

Ljubav prema dragom samo je sredstvo  
Za ljubav prema Gospodaru posredstvo (bejt 1452)



(‘Aşk-ı yâr arada bir vâsitadur  
‘Aşk-ı Mevlâya hemân râbitadur)

Vođen ovim osnovnim tesavufskim principom, ljubavni odnos koji nalazimo u *Priči o Šejhu Abdurezaku*, uvijek je zasnovan na jednostranim emocijama koje zaljubljeni gaji prema voljenoj osobi. Drugim riječima, između zaljubljenog i voljene osobe nikada ne dolazi do sjedinjenja, odnosno, ako, pak, i dođe, takvo sjedinjenje znači smrt, upravo, kao kad na kraju mesnevine djevojka pokajnički dolazi Šejhu i tražeći njegov oprost umire.

Ovakav ljubavni odnos Mehmed Kalpaklı, u svom radu pod naslovom “Ljubav u divanskoj poeziji”, definira kao zakonitost relacija koje postoje između zaljubljenog i voljene u klasičnoj osmanskoj poeziji:

Ljubav o kojoj se govori u divanskoj poeziji jeste ustvari jednostrana ljubav. Ovdje je zaljubljeni onaj koji voli, onaj koji trpi sve ljubavne patnje, i konačno onaj koji pjeva o ljubavi. Što se tiče reakcije voljene osobe, ona se samo sastoji od koketerije, ostavljanja zaljubljenog da gori u vatri čežnje, kao i ravnodušnosti spram svega što on čini. (1999: 455)

Ukoliko se vratimo na tekst *Priče o Šejhu Abdurezaku*, ovakav odnos između zaljubljenog i voljene osobe, lahko možemo uočiti i kod opisa ljubavnih patnji Šejha Abdurezaka i odnosa djevojke kršćanke prema njemu:

Pao je u tugu Abdurezak  
Kao psa, mučio ga je rastanak

Ako sunca drage nije dostojan  
Zaljubljeni je više no pas ništavan

A ni to djevojče u njega ne gledaše  
O čovječe, ni jesi l’ pas ne upitaše (734-36)

(Düşmüş idi gama ‘Abdürrezzâk  
Sızladurđı anı it gibi firâk  
Olmasa mihr-i nigâra lâyıık  
Hele itden beter olur ‘âşık  
Bakmaz idi ana ol mugbetçe hem  
İt misin dimez idi yâ âdem)

Unutar mesnevi je moguće je pronaći niz sličnih primjera ljubavi i odnosa koji se realiziraju po obrascu sufijske doktrine, ustaljene u divanskoj poeziji. Sve to ukazuje da se svijest pjesnika o poimanju ljubavi, kao specifičnog ljudskog iskustva, nije razvila. Emocije i doživljaji koje pronalazimo u *Priči o Šejhu Abdurezaku* jesu uopćeni i nalikuju onima koje nalazimo u klasičnim osmanskim mesnevijama, pa tako, kao što u pogledu vremena i prostora ne možemo govoriti o individualnom principu, tako ne možemo ni u pogledu ljudskih emocija i iskustva. Ovakve karakteristike, u žanrovskom i epistemološkom smislu, udaljavaju mesnevi od romana, kao književne vrste zasnovane na “individualnom principu” i potiču nas da je definiramo kao narativnu poemu sufijskog karaktera, odnosno epistemološki određenu vjerskom spoznajom.

### 3. Transtekstualnost u stvaralaštvu Hasana Zijaije

U ovom poglavlju nastojat ćemo, prema teorijskom obrazcu koji je razvio Gerard Genette, predstaviti i analizirati transtekstualne postupke koji su prisutni u tekstovima Hasana Zijaije. Prije svega, tu mislimo na postupke kao što su *autoreferencijalnost*, koja, kao svijest o sebi i vlastitom tekstu predstavlja metatekst,<sup>66</sup> citatnost i aluzivnost kao intertekstualnost, te transformaciju, odnosno, *transpoziciju* kao vid hipertekstualnosti. Drugim riječima, dijelovi teksta u kojima autor pravi osvrte na samog sebe, svoje djelo i poetiku, zatim oni u kojima citira vlastite i tuđe tekstove ili ih, pak, transformira, parafrazira i komentira, od posebne su važnosti za sagledavanje pjesnikovog odnosa prema orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji i njegove vlastite poetske orijentacije.

#### 3.1 Metatekstualnost: Autoreferencijalnost

U razmatranju odnosa poezije Hasana Zijaije i orijentalno-islamske književne tradicije, značajno mjesto zauzimaju autoreferencijalni dijelovi njegovih tekstova. Iako je autoreferencijalnost, kao književni postupak, postala predmetom književnih analiza pretežno 20. stoljeća, to ne znači da ona nije imala svoju primjenu u klasičnim tekstovima mnogo ranijih perioda, kako u književnostima zapadno-kršćanskog kruga tako i orijentalno-islamskog. Svakako, osobine i funkcionalnost ovakvih postupaka u klasičnoj književnosti treba razlikovati od onih u modernom, ili čak postmodernom diskursu. Krenimo od definicije autoreferencijalnosti, koju donosi Pavao Pavličić u svom radu pod nazivom “Čemu služi autoreferencijalnost?”<sup>67</sup>, ona glasi:

Autoreferencijalnost je postupak kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istog djela. U jednim slučajevima u središtu pažnje takvih osvrta nalazi se pisac, u drugim slučajevima tekst, a u trećim slučajevima čitatelj. Ovisno o tome koji je od tih aspekata najvažniji, variraju i motivacijski postupci kojima se takvi pasaži u djelo uvode, a i sam njihov sastav i oblik. A variraju, naravno, i značenja koja se takvim postupcima u djelu generiraju. (1993:105)

---

<sup>66</sup> Vidi: Dubravka Oraić-Tolić. “Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst”. Zbornik: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Zagreb. 1993. Str. 135.

<sup>67</sup> Vidi: Pavao Pavličić. “Čemu služi autoreferencijalnost?”. Zbornik: *Inter-tekstualnost & Auto-referencijalnost*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb. 1993. Str. 105.

Na osnovu ove definicije, možemo shvatiti da se radi o dijelovima teksta u kojima autor, tematizirajući literarnost vlastitog djela, zapravo se osvrće na jedan od tri osnovna elementa književnokomunikacijskog odnosa, a to su autor, djelo i čitatelj, odnosno, u slučaju divanske književnosti, bolje reći recipijent. Autor, na ovaj način, rušeći iluziju stvarnosti koju djelo pobuđuje kod recipijenta, neminovno skreće pažnju na književni postupak nastanka vlastitog djela u kontekstu književne tradicije kojoj pripada.

### 3.1.1 Tipologija autoreferencijalnosti

Kroz historiju književnosti moguće je uočiti različite tipove autoreferencijalnih postupaka, kako u pogledu žanra, tako i njihove funkcije i motiviranosti. U kontekstu tipologije autoreferencijalnosti posebno se ističe istraživanje hrvatske autorice Dubravke Oraić-Tolić, koja definira autoreferencijalnost kao književnoumjetnički postupak na području metatekstualnosti, u kojemu su autor i njegova poetika postali predmetom vlastitog teksta. Oraić-Tolić predstavlja fenomen autoreferencijalnosti na sljedeći način:

“Kao i svaki mentalni i semiotički fenomen, autoreferencijalnost se može shvatiti i sustavno opisati pomoću preuređenog kategorijalnog semiotičkog trokuta u kojemu mjesto označitelja zauzima dani TEKST, mjesto označenog svijest o vlastitom tekstu – AUTOMETATEKST, a mjesto označenog predmeta, denotata ili referenta – taj isti ili koji drugi autorov tekst, AUTOTEKST.” (1993: 136)

Na osnovu ovog trokuta, tj. *kategorijalnog autoreferencijalnog trokuta*, kako ga sama autorica naziva, može se izvršiti određena tipologija autoreferencijalnosti koja se bazira na svakom od ova tri elementa pojedinačno i njihovom međusobnom odnosu. Autorica tako razlikuje tipove autoreferencijalnosti po četiri osnova :

a) Po vrsti autoteksta;

b) Po vrsti autometateksta;

c) Po žanrovskoj pripadnosti samoga autoreferencijalnog teksta;

d) Po suodnosima koji se uspostavljaju u sklopu autoreferencijalnog trokuta s jedne strane i po njegovom položaju u sustavu kulture. (1993:136–38)

Kada govorimo o prvom kriteriju tipologije, odnosno, onom koji je zasnovan na vrsti autoteksta, prema Oraić-Tolić, možemo govoriti o *poetičkoj* i *biografskoj* autoreferencijalnosti. U poetičkoj autoreferencijalnosti, predmet teksta jeste imanentni autor i njegova poetika, stil, shvaćanje žanra i funkcije teksta, njegov odnos prema čitatelju i sl. Dok u biografskom tipu, predmet teksta jeste građanski autor i “tekst” njegovog života.

Druga kategorija razlikuje autoreferencijalnost po vrsti autometateksta, odnosno, svijesti o vlastitom tekstu, pa autoreferencijalnost može biti *eksplicitna* i *implicitna*. U prvom slučaju, autor je svjestan susreta sa samim sobom i izravno tematizira sebe i svoju poetiku, dok u drugom slučaju, implicitne autoreferencijalnosti autor je nesvjestan ili se samo pravi takvim da bi, govoreći uopćeno o literarnosti, ustvari, posredno govorio o samom sebi i vlastitoj poetici. Kao primjeri eksplicitnih autometatekstova, mogu se navesti predgovori i proslavi koje autor piše u vlastito ime, dok implicitne prepoznajemo u strukturi teksta, kao iskaze o književnosti ili umjetnosti koje iznosi autorski lik ili transcendentni pripovjedač, a odnose se na autorovu poetiku.

Treća kategorija određivanja tipa autoreferencijalnosti zasniva se na žanrovskoj pripadnosti teksta, na osnovu čega se izdvajaju tri tipa autoreferencijalnosti: *personalna*, *esejističko-znanstvena* i *umjetnička*. *Personalna* autoreferencijalnost realizira se u žanrovima kao što su: autobiografija, memoari, dnevници, pisma, bilješke, intervjui i sl. *Esejističko-znanstvena* odvija se u sklopu *umjetničkih metažanrova* kao što su: programi, manifesti, eseji i sl. I napokon, *umjetnička* autoreferencijalnost dio je imanentne strukture književnog teksta, te kako autorica navodi: “obuhvaća sve implicitne i eksplicitne autometatekstove koji se pojavljuju po rubovima ili u samoj strukturi teksta.” (Oraić-Tolić, 1993:138)

Četvrti kriterij zasnovan je na suodnosu koji se uspostavlja u sklopu autoreferencijalnog trokuta, kao i njegovog položaja u sastavu kulture, pa možemo govoriti o *neutralnoj*, *stilogenoj* i *kulturogenoj* autoreferencijalnosti. Autoreferencijalnost je neutralna kada u trokutu vlada sklad između njegovih članova, pa se, recimo, biografska autoreferencijalnost ostvaruje u za to predviđenim žanrovima, poput autobiografije, intervjua i sl. Ili, pak, kad se poetička autoreferencijalnost ostvaruje u umjetničkoj strukturi ili esejističkim žanrovima. *Stilogena* autoreferencijalnost javlja se kada dođe do napetosti ili poremećaja unutar trokuta, npr. ukoliko biografska autoreferencijalnost postane dijelom imanentne strukture teksta. I konačno, kao posljednji tip *kulturogena* autoreferencijalnost, koja nastaje kada se autoreferencijalni trokut uzdigne kao dominantna umjetničkog teksta, a u krajnjim slučajevima, kulture u cjelini. Oraić-Tolić ovdje posebno ističe periode u historiji književnosti kad pojedini autori, upravo na primjeru autoreferencijalnosti, napuštaju svoj stil i kulturu, te postaju začetnici novoga kulturnog koda. (1993: 139)

Ovakav model tipologije autoreferencijalnosti bit će nam od velike pomoći u pokušaju osvjetljavanja autoreferencijalnih postupaka koje susrećemo u tekstovima mostarskog pjesnika iz 16. stoljeća. U daljem tekstu pokušat ćemo kroz pojedine žanrove ili karakteristične dijelove teksta analizirati tip autoreferencijalnosti i njegovu realizaciju.

### 3.1.2 Autoreferencijalnost u tekstovima Hasana Zijaije

Promatrajući Zijaijine tekstove, u ovom kontekstu možemo uočiti autoreferencijalne dijelove teksta u gotovo svim pjesničkim formama, odnosno, kako u *Divanu* tako i u

mesneviji. Kada govorimo o *Divanu*, autoreferencijalnost ćemo pronaći već u uvodnom dijelu – *dībâce* gdje pjesnik preispituje ulogu pjesnika u islamskoj kulturi, ali i vlastite porive i motive za pisanje poezije. Također, u nastavku *Divana* prisutni su autoreferencijalni dijelovi teksta, prije svega, u mahlas bejtovima koji su sastavni dio svih Zijajinih kasida, gazela, formi musamat, te ponekih tariha i kit'i. Naravno, osobenosti svakog žanra divanske književnosti uvjetuju vrstu i funkciju autoreferencijalnosti, odnosno, uzmemo li za primjer žanr kaside iz njene tradicionalno utvrđene strukture, znat ćemo da poglavlje *fahriye* donosi pjesnikov osvrt na vlastito pjesništvo i pohvalu samog sebe, pa će se tako ovo poglavlje nametnuti kao prostor za pjesnikove autoreferencijalne postupke. Naravno, to ne isključuje mogućnost prisustva autoreferencijalnosti i u drugim dijelovima kaside.

Kada su u pitanju gazeli, kao izrazito lirski žanr divanske poezije, rijetko donose stihove u kojima pjesnik propituje vlastitu poetiku. No, ipak i u gazelima, pored mahlas bejta, moguće je pronaći poneki bejt koji predstavlja autorov osvrt na vlastitu literarnost.

S druge strane, forme musamat, odnosno, tazmini koji u samom autorskom tekstu ne sadrže uvijek autoreferencijalne osvrte, samim svojim žanrom, tj. autorovim odabirom određenog predloška, poezije određenog pjesnika, koja se želi oponašati ili afirmirati, ukazuju na autorovu poetiku, ukus i orijentaciju u pjesništvu. Slična situacija jeste i sa hronogramima koji, također, po svom žanru predstavljaju pjesničku formu koja ima za cilj zabilježiti događaje kojima je pjesnik bio svjedok, pa tako samim svojim sadržajem direktno referiraju na zbivanja iz stvarnog života autora. I konačno, kit'e su posljednji žanr u *Divanu* koji sadrži autoreferencijalne dijelove teksta; iako dosta rijetke i ograničene uglavnom na one kit'e koje sadrže pjesnikov mahlas i izražavaju njegove stavove o recepciji vlastite poezije.

Kada se govori o autoreferencijalnim dijelovima teksta mesnevije, odnosno, *Priče o Šejhu Abdurezaku*, treba napomenuti da su oni uglavnom koncentrirani u uvodnom i završnom poglavlju mesnevije, odnosno, dijelovima koji nose naslove "Povod pisanja knjige o Abdurezaku" i "Završetak knjige". Tu treba posebno istaći i gazele i kit'e koji su utkani u tekst same priče i koji, sadržavajući mahlas bejt, direktno referiraju na autora, gdje, prije svega, mislimo na one koji potječu iz *Divana* i predstavljaju autorove citate vlastitog teksta.

Na osnovu ovog kratkog pregleda prisustva autoreferencijalnih postupaka u tekstovima Hasana Zijaije, možemo uočiti da su oni prilično raznovrsni, da variraju od žanra do žanra, te da imaju različite motive i funkcije. Kako bismo jasnije mogli shvatiti njihovu funkciju i značenje, a samim time i pjesnikovu poetiku, neophodno je klasificirati i definirati autoreferencijalne postupke koje smo pronašli u *Divanu* i u *Priči o Šejhu Abdurezaku*. Za klasifikaciju i analizu ovakvih postupaka u pojedinim žanrovima, odnosno, različitim dijelovima teksta, poslužiti ćemo se modelom koji je hrvatska teoretičarka književnosti Dubravka Oraić-Tolić ponudila u svom radu pod naslovom: "Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst".

### a) Autoreferencijalnost u predgovoru / pogovoru

Predgovor ili uvodno poglavlje *Divana*, uvodno poglavlje *Priče o Šejhu Abdurezaku*, kao i njen pogovor – završnog poglavlja pod naslovom “Završetak knjige” pokazuju izrazitu sličnost u svojim autoreferencijalnim postupcima, odnosno, prisutna je autoreferencijalnost koju bismo mogli okarakterizirati kao biografsku, eksplicitnu, personalnu i neutralnu. S obzirom na ove sličnosti, navedena tri poglavlja obradit ćemo zajedno kao eksplicitno autoreferencijalne dijelove teksta. Naime, ovdje pjesnik, iznoseći motive koji su ga potakli da napiše svoje djelo, pravi autoreferencijalne osvrtne na vlastiti život, način na koji je proveo mladost, djela koja je ranije napisao i njihovu recepciju, svoje zaštitnike i uzore u pjesništvu, te izvore koje je poznao i čitao. Naprimjer, iz uvoda *Divana*, odnosno, *dībâce* može se saznati na koji način je pjesnik sakupio i uredio svoj *Divan*, kako ga ocjenjuje, te kakvu mu recepcijsku sudbinu priželjkuje. Slične strepnje vezane za recepciju vlastitog djela, prisutne su i u završnom poglavlju mesnevijske, kao i dva hronograma koji direktno referiraju na godinu nastanka djela, a tako i na stvarni život, odnosno, biografiju pjesnika.

U svim ovim dijelovima teksta, koji u svojstvu biografske autoreferencijalnosti upućuju na “tekst” pjesnikovog stvarnog života, autor je svjestan susreta sa samim sobom, što je opet uvjetovano karakteristikama samog žanra, tj. kao što smo već ranije rekli, prisutna je eksplicitna i personalna autoreferencijalnost. Drugim riječima, u divanskoj književnoj tradiciji uvodna poglavlja, kako mesnevijska tako i divana, upravo i jesu posvećena “glasu autora” gdje on preispituje vlastitu poetiku, motive za nastanak djela i sopstvenu ulogu pjesnika, tako da pjesnik nema potrebu implicirati određene poruke, već se slobodno može obraćati recipijentu u vlastito ime. (Dilčin, 1995:168-69)

Također, iz samog žanra ovih poglavlja proističe njihova personalna autoreferencijalnost, jer oni tradicionalno i jesu osmišljeni kako bi osvijetlili ličnost autora, njegovu biografiju i poimanje književnosti. Sklad, koji postoji između žanra, sadržaja i pjesnikove svijesti o susretu sa samim sobom, utiče na to da ovakav autoreferencijalni postupak možemo ocijeniti neutralnim, odnosno, ne može se govoriti o napetosti ili poremećaju unutar autoreferencijalnog trokuta.

Pored određivanja tipologije ovih poglavlja, potrebno je posebnu pažnju posvetiti njihovom sadržaju koji je od velike važnosti za rekonstrukciju autorove poetike. Krenemo li od *dībâce*, uvodnog poglavlja *Divana*, kao prvu temu uočiti ćemo pjesnikovo propitivanje odnosa islama prema pjesništvu. Hasan Zijaija ovdje navodi 224, 225. i 226. ajet sure “Pjesnici”<sup>68</sup> iz Kur’ana, gdje je položaj pjesnika u islamu doveden u pitanje. Međutim, pjesnik, citirajući: “Osim onih koji vjeruju, dobra djela čine, često Allaha sjećaju se i

---

<sup>68</sup> “A pjesnici – njih zavedeni slijede.”; “Zar ne vidiš kako svakom dolinom blude”; “Te da govore ono što ne rade” Kur’an, XXVI:224-26. (Prev. Esad Duraković)

pobjedu odnose kad im se nepravda nanese,”<sup>69</sup> tj. 227. ajet, nalazi uporiše za opravdanost pjesništva, da bi i konačno sam rekao: “Taj izuzetak bio je uzrokom pohvale pjesnika muslimana, te oni počeše hvaliti Uzvišenog Stvoritelja svijeta i veličati Stvoritelja neba i zemlje.” (Ziyâî, 2002:73)

Iz ovih riječi može se saznati da je Hasanu Zijaiji vrlo važan položaj pjesnika u islamu, kao i njihova motivacija i dužnosti koje se baziraju na pjevanju panegirika Uzvišenom Bogu. Ovakav pjesnikov stav nije ništa neobično u okvirima orijentalno-islamske književne tradicije, s obzirom da su se i drugi pjesnici često bavili tim pitanjem u svojim uvodnim tekstovima. Ipak, Zijajin islamski pristup pjesništvu potvrđuje i nastavak poglavlja dîbâce, gdje on posebno ističe ulogu “Poslanikovog panegiričara”<sup>70</sup> Hassana ibn Sabita za koga kaže da je počašćen riječima: “Islamski pjesnici su pod tvojom zastavom!” i “Ismijavaj nevjernike, zaista je Džebrail sa tobom!” Ovaj dio proznog teksta nastavlja se stihovima :

Kakva je sreća kad tako Džebrail  
Bude mu pomoćnik u sricanju riječi (Ziyâî, 2002:74)

(Ne sa'âdetdür ögile Cebrâ'îl  
Ola nazm-ı suhanda ana mu'în)

Navedeni odlomak je posebno značajan jer se iz njega može uočiti da Hasan Zijaija uzorom svih pjesnika, pa tako i vlastitim, smatra Hassana ibn Sabita. Također, vrlo je bitan aspekt pjesničkog nadahnuća koji je, također, povezan sa islamskim kontekstom, odnosno, izvor pjesnikove inspiracije prema Zijaiji ne dolazi sa ovog svijeta ili od samog pjesnika, već njega prenosi melek Džebrail. Tako da pjesničko nadahnuće Hassana ibn Sabita dolazi iz skrivenog svijeta, a posredstvom meleka Džebraila. Zanimljivo je da Zijaija “pjesničku prirodu” posmatra kao nešto odvojeno od same pjesnikove ličnosti. Pa i kad govoreći o sebi samom kaže da je u burnoj mladosti, u kojoj se predao ljubavi i zanosu, pretrpio bol i tugu, izgubljenost i ludilo, te razvio sklonost ka pjesništvu, on ne govori u prvom licu već kaže: “Plemenita priroda se u tom zanosu priklonila stihovanoj riječi”. (Ziyâî, 2002:74) Otklon koji postoji između pjesnika-ličnosti i njegove prirode, može se objasniti sufijskim poimanjem pjesništva, koje podrazumijeva da pjesnik svoju inspiraciju dobiva ne iz ovog, pojavnog, već iz skrivenog svijeta; upravo, kao što i Hassan ibn Sabit prima nadahnuće posredstvom meleka Džebraila.

Također, ovakvo poimanje pjesničkog nadahnuća može se povezati i sa predislamskim vjerovanjem Arapa da je pjesničko stvaralaštvo u tijesnoj vezi sa djelovanjem džina ili šejtana. Ovo vjerovanje predislamskih Arapa, Esad Duraković, u svojoj knjizi *Muallaqe* –

---

<sup>69</sup> Kur'an, XXVI:227.

<sup>70</sup> Vidi: Esad Duraković. *Muallaqe. Sedam zlatnih arabljanskih oda*. Sarajevo Publishing, Sarajevo. 2004. Str. 23.



*Sedam zlatnih oda*, opisuje na sljedeći način: “Smatrali su da pjesniku u trenutku nadahnuća došaptava šejtan po imenu Džin, pa je pjesnik, vjerovalo se, u času kazivanja stihova bio madžnun (mağnûn) – dakle, opsjednut džinom ili šejtanom.” (2004: 22) Zanimljivo je kako je ova, u načelu predislamska ideja, u svijesti sufijskih pjesnika, koju dijeli i Hasan Zijaija, dobila izrazito vjersko-tesavufsku dimenziju, pa je i izvor inspiracije umjesto džina ili šejtana postao melek Džebrail.

Vratimo li se na sadržaj *dîbâce*, u daljem tekstu Zijaija naglašava da su mnoge spjevane pjesme izgubljene, te da je konačno prikupio ih u *Divan*, kako se ne bi rasule poput jesenjeg lišća i nestale. Nakon toga, iznosi svoje stavove i očekivanja koja se tiču recepcijske sudbine *Divana*, i kaže: “Nadati se da će plemeniti i iskreni prijatelji, koji budu gledali *Divan* ovog opsjednutog, oprostiti kad zatreba, njegove manjkavosti jer ‘Izvinjenje prihvaćaju plemeniti’. Budući da mudrima nije mudro tražiti mudre riječi od zaludenog bez pameti.” (Ziyâî, 2002:75)

Iz navedenih riječi možemo vidjeti da je pjesnik svjestan nedostataka svojih stihova, ali da svakako želi usmjeriti njihovu recepciju, odnosno, stalo mu je do pozitivne recepcije i afirmacije vlastite poezije. Ovakvi autoreferencijalni osvrti direktno uključuju recipijenta i pokazuju da autor nije nimalo ravnodušan spram recepcijske sudbine njegovog djela, ili kako Pavao Pavličić kaže:

Uloga koja se čitatelju namjenjuje nije nikada emocionalno neutralna: ili se od njega očekuje da ima neke osjećaje prema tekstu, ili prema njegovom tvorcu, ili se očekuje da tekst izazove nekakve emocije, ili se, ponekad, čitatelj želi isprovocirati ili dovesti u emocionalnu konfuziju. (1993:108)

Pored toga, Hasan Zijaija ovdje definira i svoga recipijenta, odnosno, čitalačku publiku, koju čine njemu bliski ljudi, osobe koje pripadaju njegovom krugu i istoj interpretativnoj zajednici. Poseban utjecaj bliskih prijatelja – recipijenata poezije, očituje se i u autorovim riječima koje pokazuju da je njihova uloga bila presudna u uvrščivanju određenih pjesama u *Divan*: “Neki naši stihovi izrečeni na nagovor prijatelja spjevani su čisto iz razloga poštivanja uspomene na njih.” (Ziyâî, 2002:75)

Riječi kojima Hasana Zijaija završava predgovor svog *Divana*, posebno su značajne sa aspekta rekonstrukcije njegovog pogleda na kvalitet vlastite poezije i položaja u odnosu na savremenike. Za svoje stihove pjesnik kaže: “Zbog toga neki od njih su ukrašeni i imaginarni poput kose drage, neki su, pak, čisti i jednostavni poput lica voljene, na kom nema benova i dlačica. Ali naspram poezije savremenih pjesnika nijedan od njih nije prazan.” (Ziyâî, 2002:75)

Premda je ovaj opis stihova dosta apstraktan, ipak, iz same činjenice da ih pjesnik poredi sa atributima voljene osobe, čija je ljepota neprikosnovena u divanskoj tradiciji, možemo

zaključiti da cijeni i vlastitu poeziju te da je uvjeren u njenu estetsku vrijednost. S druge strane, ako se osvrnemo na attribute koje pripisuje svojim stihovima, onda možemo reći da dva tipa poezije smatra estetski vrijednim: čistu i jednostavnu, odnosno, izuzetno ukrašenu i maštovitu poeziju. Ovdje se, svakako, treba zadržati na drugom tipu, kojeg pjesnik opisuje riječima “musanna” i “muhayyel”. Posebno je leksema “musanna” koju smo ovdje, u kontekstu kose drage, preveli jednim od njenih značenja sa “ukrašena”, mada ova riječi znači još i “nastati kao umjetničko djelo, izaći iz ruku majstora” (Develioğlu, 1998:687), što je vrlo znakovito kada je u pitanju poezija. Iz ovoga možemo zaključiti da pjesnik upravo insistira na majstorstvu stvaranja stihova, odnosno, na tehničkoj komponenti poezije, što se uklapa u vladajuće kriterije orijentalno-islamske književne tradicije. Esad Duraković, u svojoj knjizi *Orijentologija*, posebno se zadržava na ovom formalnom aspektu orijentalno-islamske poezije, koji je i definiran kroz termin *san'a*, u značenju “nešto majstorski proizvoditi”, koji je književna kritika i filologija često koristila. Ovakav pristup kritici poezije, Duraković opisuje riječima: “Filolozi i kritičari su tvrdili da je pjesništvo *san'a*. Time se naglašavalo, prije svega, da je pisanje poezije svojevrsan majstorski rad koji uključuje njegov zanatski aspekt u vrhunskim postignućima. Akcent je na *tèchnē*.” (2007: 303)

U kontekstu književne tradicije i epitet “muhayyel”, odnosno “imaganaran, plod mašte, imaginacije”, također je vrlo bitan, jer je imaginacija bila jedan od temeljnih zahtjeva divanske poezije. Divanska tradicija djelovala je vrlo poticajno, ali i zahtjevno u smislu razvoja pjesničke imaginacije, tražeći od pjesnika da unutar strogo određene forme i sadržaja pronade novo rješenje, novu, do tada neizrečenu kombinaciju već postojećih simbola i motiva. Razvoj imaginacije, uprkos brojnim ograničenjima u divanskoj poeziji, svakako je pitanje kojim su se bavili brojni teoretičari klasične osmanske književnosti, a među njima i Ali Nihad Tarlan, koji u svom radu pod naslovom “Razvoj umjetnosti u divanskoj književnosti”<sup>71</sup> ističe imaginaciju kao osnovni kriterij uspjeha u poeziji: “Umjetnik se smatra uspješnim u onoj mjeri u kojoj može sabiti što više simbola unutar granica jednog bejta i pobuditi u ljudskoj mašti što više slika i pojmova.”(1999:106). Činjenica da Hasan Zijaija u predgovoru svog *Divana* definira vlastite stihove kao imaginarne, pune vizija koje su plod kreativne mašte, govori o njegovoj osvješćenosti o estetskim kriterijima i parametrima poetike osmanske divanske tradicije, te vlastitom mjestu unutar nje.

Za razliku od predgovora *Divana*, uvodna poglavlja *Priče o Šejhu Abdurezaku* u svojim autoreferencijalnim osvrtima odnose se u većoj mjeri na pjesnikov životni put, nego na samu poetiku, odnosno, više referiraju na “tekst pjesnikovog života” nego na tekst njegove poezije. Ipak, ovdje možemo pronaći neke autoreferencijalne signale koji upućuju na književne izvore koje je pjesnik poznao, kao i stavove o recepciji sopstvenog stvaralaštva.

---

<sup>71</sup> Vidi: Ali Nihad Tarlan. “Divan Edebiyatında Sanat Telâkkisi”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Ured. Mehmed Kalpaklı. Yapı kredi Yayınları. İstanbul. 1999. Str. 104–110.

U mesneviji, nakon nat'a i munadžata, slijedi poglavlje pod nazivom "Povod pjevanju knjige o Abdurezaku" u kojem nam se autor obraća u prvom licu i kaže da je u mladosti spjevao brojne gazele, koje je, zatim, sakupio u *Divan*, da bi kasnije, zbog neimaštine i nerazumijevanja s kojima se suočio u vlastitoj sredini, bio primoran na odlazak u tuđinu, i konačno pronašao podršku u Jahjali Mehmed-begu, također pjesniku. Ovi podaci su vrlo važni, u smislu osvjetljavanja pjesnikove biografije, o čemu smo već govorili u poglavlju o životu Hasana Zijaije. Ovdje ćemo više pažnje posvetiti referencama na proces nastanka mesneviije.

Nakon brojnih pohvala izrečenih na račun ličnosti i pjesništva Jahjali Mehmed-bega, pjesnik navodi kako su mnoge sufije opjevale različita stanja i spjevale brojne knjige i divane, kako bi nakon toga počeo nabrajati klasične mesnevije orijentalno-islamske književne tradicije:

Neko je zemlju pjesništva obišao  
Priču o Jusufu našao i napisao

Neko je Vamika i Azru izrekao  
A neko Medžnuna i Lejlu opjevao

Neko je Husreva i Širin izrekao  
A neko Vejs i Ramin opjevao

Već ranije i ja Varaku i Gulšah  
Spjevah i ukratko ispričah

Izgleda da na svijetu poznata  
Priča o zaljubljenom i voljenoj nije ostala

Ali priča o Abdurezaku postoji  
Što je šejh puta zaljubljenih (199–204)

(Kimisi mülket-i nazmı gezmiş  
Kıssa-ı Yûsufi bulmuş yazmış

Kimisi Vâmık u 'Azrâyı dimiş  
Kimi Mecnûn ile Leylâyı dimiş

Kimisi Husrev ü Şîrîni dimiş  
Kimisi Veyse vü Râmîni dimiş

Ben dahı Varaka vü Gülşâhı ezel  
Nazm idüp eylemiş idüm mücmel

Gâlibâ kalmadı meşhûr-ı cihân  
Kıssa-i 'âşık u ma'sûkî hemân

Var ise kıssa-ı 'Abdürrezzâk  
Ki odur pîr-i tarîk-i 'uşşâk)

Ovi stihovi su vrlo značajni u pogledu sagledavanja motiva koji je pjesnika nagnao da izabere baš priču o Abdurezaku, odnosno, jasno se vidi da je želio spjevati poemu u kojoj se još niko nije okušao do tada. Također, iz navedenih bejtova se uočava da je Zijaija bio upoznat sa svim klasičnim mesnevijama ljubavne tematike, te da svoju inspiraciju nije tražio van likova i motiva orijentalno-islamske književne tradicije. To je vrlo značajan podatak sa aspekta poimanja originalnosti u divanskoj poetici, jer ono ne poznaje stvaralaštvo *ex nihilo*, već samo novo i originalno pričanje već poznatog. Drugim riječima, ne možemo govoriti o postojanju fikcije u današnjem smislu, jer autor ne producira novu priču, već traga za već postojećom koju bi opjevao. Tome u prilog ide nastavak teksta u kome se navode vrline Šejha Abdurezaka, kao da se radi o stvarnoj ličnosti, što se posebno očituje u posljednjem bejtu, gdje pjesnik upućuje dovu čistoj duši Abdurezakovoj:

Njegovoj čistoj duši naša dova je stalna  
Tom pobožnjaku neka je milost vječna (245)

(Zât-ı pâkine du'âmuz dâ'im  
Lutfi dâ'im ola zâtî kâ'im)

Ako se vratimo na sadržinu prethodnih stihova koji spominju klasične mesnevijske i među njima priču o Šejhu Abdurezaku, moramo istaći i njenu ulogu u recepcijskom smislu, odnosno, u usmjeravanju očekivanja recipijenta u pogledu žanra, tematike i konteksta kome pripada tekst mesnevijske. Ovakvi autoreferencijalni osvrti na samom početku definiraju poziciju teksta i recipijenta, pa kako Pavao Pavličić kaže: "usmjeravanjem recepcije i određivanjem čitateljske uloge, zapravo se osigurava da tekst bude prihvaćen kao pripadnik nekog žanra, kao predstavnik nekog stila, kao donosilac nekog značenja i slično. (1993:108) U konkretnom Zijaijinom slučaju može se reći da pjesnik želi spjevati poemu u formi mesnevijske koja će biti u maniru klasičnih, kakve su *Lejla i Medžniun*, *Husrev i Širin* ili *Vamik i Azra*, tesavufsko-ljubavne sadržine, te da to treba biti poznata priča kojoj do tad nije

posvećena nijedna mesnevija, što će mu osigurati da bude prihvaćen kao pripadnik orijentalno-islamskog poetskog kruga. Hasan Zijaija čitateljsku recepciju usmjerava i tako što tematizira literarnost vlastitog djela u stihovima, kojima započinje pripovijedati *Priču o Šejhu Abdurezaku*:

Neka sirotom pomogne Allah  
Da započnem pjevati odmah

Da na nit poezije nanižem bisere  
Da poredam uzvišeno te ljupke perle

Da se nanižu ti carski biseri  
Kako bi se pred begove noge rasuli (205–07)

(Ki fakîre ola Allâh mu'în  
İbtidâ eyleyeyin nazma hemîn

Rište-i nazma çekem lü'lü'yi  
Dizem a'lâ o dür-i dil-cûyî

Nazm ola çünki o dürr-i şehvâr  
Hâk-i pâyına begün ola nisâr)

Današnjem čitaocu ovi stihovi srušili bi iluziju stvarnosti i podsjetili ga da je to samo pripovijest koju će nam pjesnik opjevati, dok u divanskoj tradiciji takva iluzija nije ni postojala. Ustvari, divanski pjesnici nisu imali svijest o fikciji kakvu poznamo danas, te je tako ovaj postupak uvođenja recipijenta u pripovijest mesnevice bio uobičajen postupak, koji Zijaiju, kao autora, ni po čemu ne odvaja od drugih pjesnika. Ali nas zato, svakako, informira o autorovoj percepciji sebe i svoje poezije. Pjesnik, koji nam se do sada obraćao u prvom licu jednine, za sebe kaže: “Neka sirotom pomogne Allah / Da započnem pjevati odmah.” Ovakav stilski postupak upotrebe trećeg lica jednine, ukazuje na udaljavanje od prvog, odnosno, njegovo obezličavanje, što Marina Katnić-Bakaršić obrazlaže na sljedeći način: “Jednostavno, bezlične rečenice umjesto ličnih potenciraju ili činjenicu da je govorno lice (ili neko drugo lice) nemoćno da svjesno djeluje, budući da njegovo djelovanje otežava ‘viša sila’, vanjske okolnosti kojima se to lice ne može suprotstaviti ili izražavaju potrebu da se umanjí značaj lica za neku radnju.” (2001:245). U kontekstu Zijaijinog percipiranja sebe kao pjesnika, ovaj stilski postupak mogao bi ukazivati na potrebu da umanjí vlastiti značaj, te izrazi stav da njegovo pjesništvo uveliko zavisi od Božije pomoći, odnosno da nije sam zaslužan za vrijednost i inspiraciju u poetskom stvaralaštvu. Naravno, ovakav pristup

“samoobezvređivanja” može se pronaći i kod drugih divanskih pjesnika i zapravo je dio sufijske književne tradicije koja odražava mistička uvjerenja i svjetonazor.

Jednak pristup prisutan je i u završnom poglavlju, svojevrsnom pogovoru mesneviye koji nosi naslov “Završetak knjige” gdje pjesnik zahvaljuje Bogu na pomoći u pisanju mesneviye:

Hvala Allahu pa su ovi stihovi  
Uz brojne nedostatke završeni

U doba ruža ovi bijeli listovi  
Uz Božiju pomoć bijahu ispisani (1661–62)

(Minnet Allâha ki bu nazm-ı kelâm  
Nice eksüklüg ile oldı tamâm

Mevsim-i gülde bu erâk-ı sefid  
Avn-i Mavlâ ile oldı tesvid)

Pjesnik ovim stihovima umanjuje svoju ulogu u nastanku djela i pripisuje je “višoj sili”, odnosno, Uzvišenom Bogu. Također, ovim postupkom ponovo u prvi plan stavlja i artifičijelnost vlastitog teksta i tako kod čitalaca ruši književnu iluziju. Artifičijelnost teksta postat će osnovnom temom daljih stihova u pogovoru, gdje Hasan Zijaija pravi autoreferencijalne osvrte koji se odnose na sami tekst, tačnije na njegove grafeme:

Na morske lađe podsjećaju nunovi  
Mimovi kao da su topova otvori

Da pomisliš da je svaki elif jarbol lađe  
A lamovi njeno sidro, o dervišu

Sa hareketima što su sa svih strana  
Svaki list podsjeća na jedra prava (1665–67)

(Nûnlar keştî-i bahre benzer  
Mîmlerdür dehen-i tob meger

San geminün diregidür her elif  
Lâmlar lengeridür ey ‘ârif

İki cânibde görenler harekât  
Her varak yelkene benzer bi'z-zât)

Da se primijetiti da se ovi autorovi osvrtni na vlastiti tekst ne bave njegovim sadržajem već formom, štaviše i kaligrafijom, što ih stavlja u razinu intersemiotičkog. Drugim riječima, ovakvo autorovo tretiranje vlastitog teksta – kao skupa lijepo ispisanih grafema – izlazi iz semiotičkog polja književnosti i prelazi u polje druge umjetnosti – kaligrafije. Nadalje, ovdje prisutna percepcija teksta, koja je kao skup svojevrsnih ikona, više odgovara nepismenom recipijentu. Možemo pretpostaviti da su nepismeni, u islamskim sredinama, kaligrafiju doživljavali kao sliku i kao takvu je razumijevali, vrlo slično kao što je u kršćanskoj kulturi ikona služila da uputi u vjeru “one koji ne mogu da čitaju sveto pismo”. (Uspenski, 1979:285) Upravo nepismeni i neuki recipijent jeste onaj koga se Zijaija pribojava, govoreći da čitalac, koga želi i koji će razumjeti njegove stihove, treba biti znalac:

Znalac je onaj ko razumije ovu predstavu  
Što poče nalikovati Halilovom vrtu (1687)

(Anlayab 'ârifedür bu temsîl  
Oldı gûyâ ki gülistân-ı Halîl)

Dalje stihove pjesnik posvećuje ismijavanju neukosti pripadnika različitih profesija, koji ne samo da ne razumiju njegove riječi nego ne mogu ni shvatiti vrijednost knjige:

Da kovač na ovo baci pogled  
Od tačaka bi pomislio da su iskre

Da se nekom sedlaru ukažu ovi redovi  
Mislio bi da su šila elifi svi

Šta da taj bijednik s umjetnošću čini  
Kad za oštrim šilom odmah mu lete oči

Da iznenada na nj pogleda čoban  
Mislio bi od svih elifa da je štap (1680-83)

(Bir demirci buna kılsaydı nazar  
Sanur ol noktaları cümle şerer

Bir semerciye görünürse bu sutûr  
Elifin cümle çuvâldûz sanur

Neylesün san'âtıdur ol ebter  
Gözini sivri çuvâldûya diker

Baksa çûbân eger nâgeh ana  
Sanur anunelifin cümle 'aşâ)

Zijaijino tematiziranje percepcije vlastitog teksta, ukazuje na njegovu zabrinutost za recepcijsku sudbinu djela. Pjesnik svakako želi usmjeriti recepciju vlastitog teksta, definirajući “model čitatelja” koji nikako nisu neuke ili nepismene zanatlije, već obrazovana elita. Hasan Zijaija ovdje jasno postavlja granicu između učenih sufija, kao interpretativne zajednice kojoj i sam pripada, i drugih skupina u društvu. U tom smislu će i u stihovima kojima završava *Priču o Šejhu Abdurezaku* još jednom naglasiti da su pripadnici *mističkog bratstva* njegovi ciljani čitaoci:

Od ljudi srca samo tražim sljedeće  
Da Zijaijinoj duši dovu prouče

Pjevajući ovo jedina mi je želja  
Zaista bila, samo hajr-dova (1722–23)

(Ehl-i dilden budur ammâ ki ricâ  
Eyleye rûh-i Ziyâ'îye du'â

Bunı nazm eyledüğinden el-hak  
Garazı hayır du'âdur ancâk)

Svoju ciljanu publiku Zijaija je definirao kao *ehl-i dil*, u značenju “ljudi srca, derviši, pripadnici tarikata, pripadnici mističkog bratstva.” (Nametak, 2007: 86) Pripadnici tarikata trebali bi biti ljudi koji će svakako razumjeti i moći dati pravu interpretaciju i vrijednost njegovim stihovima. Emotivno uključen odnos pjesnika spram svojih recipijenata, uočava se i u njegovim očekivanjima koja stavlja pred njih, tražeći da upute dovu njegovoj duši.



Zanimljivo je da pripovjedač (namjerno ga nazivamo pripovjedačem) ovdje kaže da mu je dova plemenitih ljudi bila i jedini motiv za pisanje mesnevice, što svakako treba uporediti sa njegovim riječima iz predgovora, gdje kaže da je mesnevicu posvetio Jahjali Mehmed-begu. Započinjući pjevanje *Priče o Šejhu Abdurezaku* on kaže: “Da se nanižu ti carski biseri / Kako bi se pred begove noge rasuli” (27) misleći na svog zaštitnika i mecenu Mehmed-bega. Šta je stvarni motiv pjesnika Hasana Zijaije – odobrovoljiti svoga zaštitnika i dodvoriti se meceni ili spjevati mesnevicu, bez ikakvih drugih motiva, do da stvori Bogu ugodno djelo? Teško je rekonstruirati lične motive autora, ali odgovor na ovo pitanje može se pronaći u osmanskoj tradiciji pisanja mesnevice. Većina mesnevice upravo je započinjala posvetom nekoj uglednoj ličnosti od koje se očekuje podrška i zaštita, a završavala dovom. Vrlo vjerovatno da kod pjesnika i nije postojala svijest o motivima pisanja, kakvu mi danas posjedujemo, pa ukazivanje na dovu, kao jedini motiv pisanju mesnevice, izražava, prije svega, islamsko-mistički svjetonazor pjesnika, kao i književne tradicije kojoj je pripadao. Također, u tradicionalnom maniru Zijaija završava svoju mesnevicu sa dva hronograma koji označavaju hidžretsku 991. (1583/84), odnosno, godinu završetka pisanja djela. Stihovi hronograma predstavljaju direktan autoreferencijalni osvrt na stvarni život autora jer, ukazujući na godinu nastanka djela, svakao pomažu u rekonstrukciji njegovog života.

Na osnovu svih navedenih osobina, može se uočiti da su predgovori *Divana* i *Priče o Šejhu Abdurezaku*, te njen pogovor, u Zijaijinom stvaralaštvu, dijelovi teksta koji odišu uglavnom biografskom, eksplicitnom, personalnom i neutralnom autoreferencijalnošću. Mada, kada je u pitanju kriterij žanra teksta, ne možemo se ograničiti samo na personalnu, već možemo govoriti i o umjetničkoj autoreferencijalnosti, što je opet rezultat neizdiferenciranosti književnih žanrova u divanskoj tradiciji spram podjele žanrova kakvu poznajemo danas. I u drugim žanrovima, koje pronalazimo u Zijaijinom stvaralaštvu, susrest ćemo se u još većoj mjeri sa nejasnim granicama između personalnog i umjetničkog, poetičkog i biografskog, eksplicitnog i implicitnog. U daljoj analizi pojedinih poetskih žanrova slijedit ćemo redoslijed koji je zastupljen u *Divanu*.

## **b) Autoreferencijalnost u kasidama**

Promatrajući ostale pjesničke vrste u *Divanu* Hasana Zijaije, a u kontekstu autoreferencijalnosti, svakako treba obratiti pažnju na kaside koje, po samoj svojoj žanrovskoj osobenosti, direktno referiraju na pjesnika i njegovo opredjeljenje da se dodvori određenoj istaknutoj ličnosti, odnosno, svom potencijalnom meceni. Ako imamo u vidu da se pjesnik svojom kasidom obraća stvarnoj osobi, koja je postojala u “tekstu” pjesnikova života, onda možemo govoriti o biografskoj autoreferencijalnosti. Također, s obzirom, da se u kasidi pjesnik uglavnom oglašava u prvom licu, govori o sebi kao o pjesniku, te konačno navodi vlastito ime u mahlas bejtu, možemo reći da je svjestan susreta sa samim sobom, odnosno da se radi o eksplicitnoj autoreferencijalnosti. S druge strane, kada je u pitanju

žanrovska pripadnost autoreferencijalnog teksta, u ovom slučaju kaside, ne možemo reći da se radi o personalnom tipu jer nije u pitanju autobiografija, bilješke ili pisma autora, već je autoreferencijalnost dio imanentne strukture umjetničkog teksta, pa je možemo definirati kao umjetničku. Realiziranje biografske i eksplicitne autoreferencijalnosti u umjetničkom tekstu, dovest će do *napetosti* u autoreferencijalnom trokutu, pa ne možemo govoriti o neutralnoj, već više o stilogenoj, odnosno, kulturogenoj autoreferencijalnosti. U tom smislu, bit će potrebno podrobnije pozabaviti se autoreferencijalnim dijelovima teksta kasida Hasana Zijaije.

U kontekstu autoreferencijalnosti, posebno su značajni dijelovi kaside pod nazivom *fahriye*, odnosno, oni u kojima pjesnik hvali samog sebe, te *medhiye*, kao dijelovi, gdje pjesnik hvali onog kome je kasida posvećena. Hasan Zijaija napisao je jedanaest kasida u svom *Divanu* na turskom jeziku, od čega su četiri posvećene Hasan-begu, odnosno, Hasan-paši, dvije Mehmed-begu, po jedna Mustafa-begu, Osman-begu i Sinan-begu. Preostale dvije kaside nisu upućene nijednoj ličnosti, već ih je pjesnik posvetio kamenjaru i razrušenoj kući, kako i sam u naslovu kaže “Kasida kamenjaru” i “Kasida razrušenoj kući”. U kasidama koje su posvećene navedenim namjesnicima u Osmanskom carstvu, uglavnom na području Bosne, u dijelu koji se naziva *medhiye*, pjesnik svesrdno hvali i veliča plemenitost i velikodušnost begova, da bi u završnom dijelu, koji se naziva *dova*, uputio molitvu Bogu za dobrobit ličnosti kojoj je kasida posvećena. Ipak, ovakav manir *medhiye* nameće pitanje da li se autotekst, koji postaje predmetom vlastitog teksta, odnosi na pjesnika biografski ili poetski? Odnosno, u kojoj mjeri se radi o biografskoj autoreferencijalnosti? Iako pouzdano znamo da su ličnosti opjevane u kasidama postojale i da im se pjesnik na određen način obraćao za pomoć i zaštitu, ne možemo tvrditi da je bio upoznat sa svim njihovim vrlinama koje hvali. Pohvala velikana u poglavlju *medhiye* jeste uobičajen postupak divanskih pjesnika i rezultat je ustaljenog manira orijentalno-islamske književne tradicije, a ne ličnog iskustva pjesnika. Ovo potvrđuju i riječi Cema Dilçina, istaknutog turskog teoretičara divanske književnosti, koji kaže: “Medhija je panegirik sačinjen od pretjeranih i ukalupljenih simbola i poređenja, bez ikakvog uvažavanja stvarnih kvaliteta hvaljene osobe.”(1995:153) U tom smislu, ovakvi osvrti bi se prije mogli okarakterizirati kao poetski jer su preuzeti iz drugih tekstova i predstavljaju normu vladajuće poetike.

Slična situacija je i sa dijelovima koji se nazivaju *fahriye* i gdje pjesnik govori o samom sebi. Ovdje će se pjesnik često osvrnuti na svoje stvaralaštvo i svoju poetiku, favorizirajući vlastite stihove u odnosu na one drugih pjesnika. U tim dijelovima teksta, često će, umjesto biografske, biti prisutna poetska autoreferencijalnost, ali također, pjesnikova svijest o vlastitom tekstu, odnosno, o susretu sa samim sobom, često će pokazivati nedosljednost. Drugim riječima, iako se pjesnik najčešće u *fahriyama* obraća u prvom licu i govori o sebi kao pjesniku, ponekad nailazimo na mjesta gdje o sebi, kao pjesniku govori u trećem licu:

Nema više nikoga ko bi se takmičio s plemenitim pjesnikom  
Baš čudno kako svaka nezalica prolazi kao pjesnik (K 7/17)

(Şâ'ir-i fâzıla bir rağbet ider kalmadı hiç  
Ne 'acebdür bu ki şâ'ir geçinür her nâdân)

Ovakav autoreferencijalni osvrt prije bi se mogao okarakterizirati kao implicitan, odnosno, pjesnik se doima nesvjesnim susreta sa samim sobom i, tobože, govori o nezahvalnom položaju u kome su se našli pjesnici njegovog vremena. Ovakvi iskazi o pjesništvu i umjetnosti, iako saopćeni posredstvom "pripovjedača" odnose se na autorovu poetiku. Stavovi o pjesnicima i poeziji izneseni u kasidama, najčešće u odjeljku fahriye, bilo implicitno bilo eksplicitno, posebno su zanimljivi u smislu rasvjetljavanja autorove poetike. Takav primjer susreće se u desetoj po redu kasidi, posvećenoj Hasan-begu, gdje je odjeljak fahriye koji se sastoji od sedam bejtova najduži u odnosu na ostale kaside, te predstavlja pjesnikov osvrt na vladajuće poetske okvire i njegovo mjesto u njima:

Nije čudno ako mu se dopadnu moji stihovi  
Pa im bude naklonjen najsretniji čovjek savršeni  
Zaista moji stihovi puni rječitosti  
Podsjećaju na čistu vodu koja teče i odlazi  
Ej, zapovjedniče, pogledaj svojim plemenitim očima  
Ove stihove što im nema ravna  
Mnogo je onih koji hvale crne kose  
Ne poredi me s njima, ne diraj u uvojke ruse  
Mnogo puta je moje srce slomila tuga  
Tad moji stihovi u najljepšem biseru imaju druga  
Ponekad se tako užari Zijaijino srce  
Da liči na, u crnom mraku, svíce (K 10/21–26)

(N'ola nazmum begense meyl eyler  
Kâmil olan kemâl-i kâm-yâba)  
Fi'l-hakîka selâset-i nazmum  
Benzer ol pâk akup giden âba  
'Avn-i 'aynunla ey emîr-i kelâm  
Nazar eyle bu nazm-ı nâ-yâba  
Kâkül-i zülfi medh ider çokdur  
Beni benzetme değme mû-tâba  
Niçe kez deldi bağrumı gam-ı derd  
Nazmum uynca dürr-i hoş-âba  
Şevke gâhî gelür Ziyâ'î gönül  
Benzedi zulmet içre şeb-tâba)

U ovim stihovima, na osnovu autorove pohvale vlastitog stvaralaštva, možemo rekonstruirati osobine pjesništva do kojih mu je posebno stalo, a to su, prije svega, rječitost, čistota i tečnost izraza, što posebno možemo uočiti u poređenju stihova sa vodom. Kada je, pak, u pitanju pjesnikov stvaralački poriv, emocija tuge se može zapaziti kao osnovni pokretač pjesničke kreativnosti iz kog proizilaze najljepši stihovi. Također, interesantan je i 24. bejt, gdje se pjesnik želi ograditi od onih koji "hvale crne kose", tj. onih koji nastoje, služeći se uobičajenim epitetima, postati pjesnicima. U pjesnikovom izrazu prisutna je ironija, kojom prilazi ovoj pojavi u njemu aktuelnoj poetskoj praksi, kao i jasna želja za izdvajanjem od mnoštva onih koji se žele okušati u pjesništvu.

Vratimo li se na prve stihove fahriye gdje pjesnik smatra da nije čudo ako se njegovi stihovi dopadnu begu, uočiti ćemo njihov značaj, kako u kontekstu favoriziranja vlastite poezije, tako i sigurnost u sopstveno stvaralaštvo, i to da će se ono dopasti osobi kojoj je kasida posvećena. Međutim, ovakav postupak pohvale vlastitih stihova jasno je angažiran, tj. pjesnikov emocionalni odnos spram recipijenta nije neutralan, već izražava nastojanje da se pridobiju simpatije ličnosti kojoj je posvećena kasida, odnosno, svog potencijalnog mecene. Takav odnos se može uočiti u svim kasidama koje je Zijaija posvetio uglednicima. Tako naprimjer, svoja očekivanja on iznosi, direktno se obraćajući svom adresatu u petoj kasidi posvećenoj Mehmed-begu:

Slatka pohvala tebi na mom jeziku posta šećer sami  
Stanje srca moga tebi u čast se predstavi

Sreća je da Zijaiju iz mraka tuge  
Spašava i vodi tvoja velikodušnost bez zadržke (K 5/25–26)

(Dilümde midhat-i şîrînün oldı sükker-i ter  
Der-i şerîfüne ‘arzoldı hâl-i mâ-fi’l-bâl  
Rızâ budur ki Ziyâ’îyi zulmet-i gamdan  
‘Atân rehber olup kutara bilâ-ihmâl)

Međutim, česti su stihovi u kojima pjesnik izražava svoje očekivanje da će ga beg zaštititi i podržati, stvarajući određeni otklon, odnosno, govoreći o svom adresatu u trećem licu jednine. Takav primjer vidimo u kasidi posvećenoj Sinan-begu:

Nadam se da će smatrati da umjetnicima ne priliči  
Da u njegovo vrijeme budu pregaženi i prokleti (K 8/23)

(Umarın bunı revâ görmeye kim ehl-i hüner  
Pây-mâl ola zamânında olup kahra karîn)

Iako savremena stilistika smatra da obraćanje u trećem licu jednine u značenju drugog lica izražava negativan odnos prema adresatu, jer govori o njemu kao da je njegovo prisustvo nebitno (Katnić-Bakaršić, 2001:255), u kontekstu kaside i obraćanju uglednoj ličnosti kao adresatu, to ne bismo mogli primijeniti. Divanski pjesnik nikako ne gaji negativan stav, već upravo pozitivan odnos ispunjen očekivanjima i poštovanjem prema adresatu. Tako upotreba trećeg lica izražava pjesnikov otklon da se direktno obrati svom adresatu / recipijentu.

U pogledu recepcije, kasida je poetski žanr koji se posebno izdvaja unutar divanske književnosti, jer se može govoriti o dva različita nivoa recepcije i receptivnih očekivanja: jedan namijenjen adresatu, ugledniku kome je posvećena i potencijalnom meceni, i drugi namijenjen ostalim “emocionalno neutralnim” recipijentima. Možda je upravo to jedan od razloga što su kaside u odnosu na gazel rjeđe recitirane na pjesničkim skupovima, rjeđe bile predmetom oponašanja i reproduciranja (kada ih poredimo sa gazelom, ovdje svakako ne treba zaboraviti i značajnu razliku u dužini). Ipak, vratimo li se pitanju autoreferencijalnosti, možemo reći da pjesnikovi osvrti, kojima se želi voditi recepcija, namijenjeni, prije svega jednom adresatu, nisu biografskog karaktera, već izražavaju opise tradicionalno utvrđenih očekivanja. Teško je povući jasnu granicu između biografske i poetske autoreferencijalnosti u kasidama, posebno u poglavljima *fahriye*. Snažan utjecaj tradicije ograničavao je individualnost pjesnika. Ipak, svi divanski pjesnici koji su pisali kaside nisu jednako davali prostora *fahriyama*, odnosno, kod nekih ovaj odjeljak ne bi ni postojao ili bi, pak, bio izrečen u svega jednom bejtu. Također, pjesnici su imali različit pristup *fahriyama*, odnosno, služeći se njima za promociju sebe i pjesništva uopće, ponekad bi fokus cijele kaside stavili na ovo poglavlje. To se posebno može uočiti kod poznatog pjesnika Nef’î’ja, majstora klasične osmanske kaside iz 17. stoljeća, koji je često uobičavao započeti kasidu ovim odjeljkom ili čak zanemariti odjeljak *medhiye*, ističući da je za vladara već velika čast što ga ovakav jedan pjesnik uopće hvali. (Şentürk, 1999:513)

Ako, pak, posmatramo Zijaiju u kontekstu književne tradicije *fahriye*, ne možemo reći da se on posebno ističe i da daje osobito mjesto samohvali u odnosu na druge pjesnike svog doba, kada su u pitanju njegove kaside na osmanskom turskom jeziku. Međutim, u ovom kontekstu moramo izdvojiti čak tri Zijaijine kaside koje uopće nisu napisane u maniru klasične kaside, a to su: “Kasida kamenjaru”, “Kasida razrušenoj kući” i jedina njegova kasida na perzijskom jeziku: “Kasida posvećena perzijskim pjesnicima”. Ove kaside, niti su posvećene nekom ugledniku niti sadrže klasična poglavlja kaside, i u tom pogledu predstavljaju značajan iskorak u odnosu na tradiciju. Kada su, pak, autoreferencijalni osvrti u pitanju, odnosno, iskazivanje autorovog odnosa spram orijentalno-islamske književne tradicije, onda posebnu pažnju svakako zaslužuje “Kasida posvećena perzijskim

pjesnicima”. Ovdje pjesnik upoređuje svoje stvaralaštvo sa poezijom perzijskih ili, bolje reći, orijentalnih klasika, i na taj način nam ukazuje na vlastito poznavanje orijentalno-islamske književne tradicije, kao i uzore u pjesništvu. Sabaheta Gačanin u svom radu pod nazivom “Iz Divana Hasana Zijaije Mostarca: stihovi na perzijskom”<sup>72</sup> prevela je Zijaijine pjesme sa perzijskog jezika na bosanski jezik, tako da ćemo citirati ovu kasidu u njenom prijevodu:

“Kasida posvećena perzijskim pjesnicima”

Premda nisam nit iz Širaza ni Hodženda ni Hamadana  
Poznato mi je sve u pogledu poetskog stila perzijskoga.

Iako sa Džamijem<sup>73</sup> ne pih vina po sijelima,  
Od irfana sav sam pijan i svog vremena sam Džamija.

Ljepše su mi pjesme od pjesama Husreva iz Delhija<sup>74</sup>  
A kad bi priliku imao da ih vidi, uživao bi u njima.

Poezija Nizamijeva<sup>75</sup> baš dotjerana i nije  
Ako bi se zagledalo pažljivo u gazele moje

Svaki uzdah bi sreća bio, da se zvijezda posrećila  
Da je moja poezija ljepote kao što je Sadijeva.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Vidi: *Prilozi za orijentalnu filologiju* 55. Sarajevo. 2006. Str. 189–217.

<sup>73</sup> Mevlana Džami je živio u timuridskom periodu (umro 1492) i posljednji je veliki klasični perzijski pjesnik. Ubrajaju ga u sedam sjajnih zvijezda perzijske poezije. Njegovo najpoznatije djelo je umjetnička proza *Beharistan*, majstorska imitacija Sadijevog *Dulistana*. Od poezije Džami je napisao i divan pjesama, te sedam mesneviya, a od proznih djela, sedam traktata posvećenih filozofskim temama, kao i druga djela iz oblasti filologije, teologije i biografije poznatih ličnosti. (Gačanin, 2006:207)

<sup>74</sup> Hurev Dihlevi, najistaknutiji indoperzijski pjesnik mongolskog perioda u Indiji (umro 1325). Ima uređen divan pjesama, koji se sastoji od pet dijelova. (Gačanin, 2006:207)

<sup>75</sup> Perzijski romantični epovi su kulminirali u djelima Nizamija, pjesnika iz 12. st. (1147–1203), koji potječe iz Gendže, grada u današnjem Azerbejdžanu. Njegova zbirka romantičnih poema koja obuhvaća pet poema, svojim dotjeranim stilom i jezikom pripada majstorskim radovima perzijske književnosti i svjetske književne baštine. Bio je veoma popularan i mnogi su ga nastojali oponašati u stilu. (Gačanin, 2006:208)

<sup>76</sup> Sadi Širazi, pjesnik 13. stoljeća, najafirmiraniji perzijski pjesnik nakon Firdusija. Najpoznatije mu je didaktičko djelo *Dulistan*, djelo pisano u stihu i prozi, *Bustan*, u stihu, te nekoliko proznih djela. Sadijevo djelo i stil poznati su i na Istoku i na Zapadu, osobito po mudrosti i misaonosti, jer pojedini dijelovi iz *Dulistana* predstavljaju prava minijturna remek-djela opisa ljudskih osjećanja i strasti. Njegova poezija se odlikuje vrlo često aforističnošću, pa su mnogi stihovi, kao poslovice postali dio iranskog folklora. (Gačanin, 2006:208)

Da je jedan gazel moj naučio Hafiz<sup>77</sup> iz Širaza,  
Rekao bi nek mu se ne donosi drugih poezija.

Fettahi<sup>78</sup> u prisustvu mom i ne progovara  
Jer ja sam car rječitosti i govora.

Firdusi<sup>79</sup> i u raju, premda svoju poeziju ima,  
Sluša moj poetski ružičnjak kao da je iz edena.

Sjajnije od zvijezde nebeske je blještavilo poezije  
Enverija<sup>80</sup>, samo ako prepozna blještavilo moje poezije.  
Ne posegoh za ambrom iz Attarovog bujedana.  
Vasiona se napuni mirisom što je tajna moja.

Ne dolazi do izražaja ljepota Zahirova<sup>81</sup> gazela  
Ukoliko do izražaja dođe dobrota moje duše i srca.

S Božijom pomoći poezija i od Muinove<sup>82</sup> ljepša mi je  
Samo ako bi se pažljivo zagledalo u stil i značenje.

---

<sup>77</sup> Širazi, najpoznatiji perzijski liričar iz 14. stoljeća (umro 1390), koji je proslavio perzijsku književnost na Istoku i na Zapadu. Lirsku formu gazela doveo je do savršenstva i njegov divan pjesama obuhvaća oko 500 gazela, kao i nekoliko drugih pjesničkih formi. Pored toga, pisao je i prozna djela te komentare klasičnih djela. Hafiz Širazi, prije svega, jeste pjesnik gazela koji imaju ezoterički smisao i poruke, mada postoje i drugačije interpretacije njegovih gazela. Hafiz je proširio tematski okvir gazela i doveo ga do savršenstva i u formalnom i u sadržajnom pogledu, stoga su brojni epigoni njegove umjetnosti. Međutim, nije nikada dostignuto njegovo umijeće u pisanju gazela. (Gačanin, 2006:208)

<sup>78</sup> Muhammed Yahya b. Sibak iz Nišabura, čije je pjesničko ime Fettahi (umro 1448/9). Njegovo djelo nosi naslov *Šabestân.e xayâl* i sadrži mistične i pjesničke imaginacije koje su postale omiljene ne samo u Iranu već i u Turskoj. Interpretacije ovih slika bile su kriterij za potonje pjesnike u ocjenjivanju pjesničkog potencijala. (Gačanin, 2006:208)

<sup>79</sup> Firdusi je najveći epski pjesnik Irana, koji je živio u vrijeme Samanidske dinastije. Napisao je *Šahnamu*, legendarnu, poetizovanu historiju Iranaca od stvaranja svijeta do kraja VII st. (Gačanin, 2006:209)

<sup>80</sup> Enveri, pjesnik iz 12. st. Porijeklom iz Horasana. Pripada periodu kada je perzijska književnost bila u usponu i smatra se najvećim majstorom kaside na prostoru Perzije. Klasični historičari književnosti ubrajaju ga u poslanike perzijske poezije, među kojima je Firdusi i Sadi. Iza sebe je ostavio divan pjesama, zatim oko 200 kasida, nešto gazela, kao i epigrama. Nazivaju ga i majstorom neponovljive lahkoće (sehle momtane'), što znači da se njegova poezija odlikuje lahkoćom koju je teško imitirati. (Gačanin, 2006:209)

<sup>81</sup> Zahir, poznati iranski dvorski pjesnik iz 12. st. (umro 1202. u Tabrizu), pripadnik je tradicionalnog panegiričkog pravca, majstor retoričnosti i preciznosti. Iza sebe je ostavio uređen divan pjesama. (Gačanin, 2006:209)

<sup>82</sup> Za pjesničko ime Mu'in ne može se sa sigurnošću utvrditi na kojeg se pjesnika tačno odnosi; Mu'inuddin Džuvejni (14. st.); Mu'inuddin Muhammed Džami (umro 1381), učenjak i pjesnik iz Horasana; Mu'inuddin Ebil-Kasim Džunejd Širazi, pisac i pjesnik, koji je iza sebe ostavio divan gazela i kasida.

Vladar sam u carstvu riječi, jer savršeni sam u tom ja  
I od savršenih, i Kemala Hodžendija<sup>83</sup> i Kemala Isfahanija<sup>84</sup>.

Ej prvače među rječitima, meni bi se obratio  
Hadžu,<sup>85</sup> sumnje nije, kad bi moje pjesme znao

Premda u umijeću stihovanja slovi Imad<sup>86</sup> za majstora  
I sâm sam jedan od stubova znalaca jezika.

Nasir<sup>87</sup> kao umjetnik od malenkosti moje ništa nije bolji,  
Uz pomoć Stvoritelja svijeta ja sam čak i bolji.

Selman<sup>88</sup> me blagoslovi “Allah sačuvao tebe”  
Kad gleda moje majstorije na mejdanu poezije.

Ono što nije bilo suđeno Kasimu<sup>89</sup>, još od ezela  
Iskonski djelatelj sudbine dodijeli mi moć izražavanja.

---

<sup>83</sup> Sadi Širazi, pjesnik 13. stoljeća, najafirmiraniji perzijski pjesnik nakon Firdusija. Najpoznatije mu je didaktičko djelo *Dulistan*, djelo pisano u stihu i prozi, *Bustan*, u stihu, te nekoliko prozних djela. Sadijevo djelo i stil poznati su i na Istoku i na Zapadu, osobito po mudrosti i misaonosti, jer pojedini dijelovi iz *Dulistana* predstavljaju prava minijaturna remek-djela opisa ljudskih osjećanja i strasti. Njegova poezija se odlikuje vrlo često aforističnošću, pa su mnogi stihovi, kao poslovice postali dio iranskog folklora. (Gačanin, 2006:208)

<sup>84</sup> Kemaluddin Hodžendi iz Hodženda, živio je u 14. st., ima svoj *Divan* i poznati je pjesnik vrlo lijepih gazela prožetih mističnošću. (Gačanin, 2006: 209)

<sup>85</sup> Hadžuji Kermani, čiji je mahlas Hadžu (1280–1352). Ima svoj uređen *Divan*, u kojem su mu gazeli puni elegancije i veoma profinjeni, a ugledao se na Sanaija, Attara, Rumija i Sadija. Napisao je, po ugledu na Nizamija, pet mesneviya. Iza sebe je ostavio i brojne kaside, dijelom kao panegirike svojim savremenicima, a dijelom su u potpunosti prožete irfanom. (Gačanin, 2006: 210)

<sup>86</sup> Imadi, perzijski pjesnik iz 12. st. *Divan* mu je bio veoma popularan među savremenicima, tako da su mu stihovi veoma često bili uvrščivani u poeziju njegovih savremenika. Stil mu je veoma lagahan i tečan i odlikuje se finoćom, originalnošću i dopadljivošću. (Gačanin, 2006: 210)

<sup>87</sup> Imadi, perzijski pjesnik iz 12. st. *Divan* mu je bio veoma popularan među savremenicima, tako da su mu stihovi veoma često bili uvrščivani u poeziju njegovih savremenika. Stil mu je veoma lagahan i tečan i odlikuje se finoćom, originalnošću i dopadljivošću. (Gačanin, 2006: 210)

<sup>88</sup> Selman Savedži, pjesnik 14. st. (umro 1376), zadnji veliki panegiričar mongolskog perioda. Napisao je pored *Divana*, brojne kaside, gazele, rubaije i dvije mesneviye.

<sup>89</sup> Kasim Anvar, pjesnik i sufija iz safevidskog perioda (umro 1433). Autor je više sufijskih traktata i jednog *Divana*, koji sadrži gazele, rubaije i mesneviye (na osmanskom turskom i perzijskom jeziku). Književni historičari za njegove poeme kažu da su pisane pod hurufijskim utjecajem. (Gačanin, 2006:210)



U pohvalu meni Katibi<sup>90</sup> čitav divan napisa  
Jer ja sam vladar što osvoji riječi kraljevstva.

Po meni Ismet<sup>91</sup> ko kakvo nedužno dijete da je  
A ja iskusan pjesnik, i mudrost i mladost sa mnom je.

Carevi su sluge pred vratima carstva moga  
Jer ja sam padišah carstva riječi, svijeta cijeloga.

Strijelom i lukom osvojih carstvo riječi  
Zato se od moga luka Hilali<sup>92</sup> skloni i bježi

U sjeni mojoj Rijazi poput tratine obične je  
A ja na toj tratini poput šimšira šepurim se

Ako Suzeni<sup>93</sup> u oči ih bode i to im se dopada  
Ja ću svojom poezijom kao kopljem ostaviti traga.

Slike su moje poetske od Hajalovih<sup>94</sup> dopadljivije  
Premda sam tek u čoporu pasa mahale moje drage.

Ja se hvalim i tako žalostim one što prigovaraju mi  
Ne bi li oni što me optužuju od jada svisnuli.

---

<sup>90</sup> Katibi, perzijski pjesnik iz Nišabura, približno savremenik Džamija (umro 1436). Pisao je gazele, kaside i mesnevije. Iako je Nevai pun hvale za njegovu poeziju, Džami u svom *Beharistanu* kaže da su njegovi stihovi neujednačenog pjesničkog izraza u nastojanju da imitira poznate pjesnike. (Gačanin, 2006:210)

<sup>91</sup> Ismet čiji je mahlas Hadže Ismet, poznati je iranski pjesnik iz doba Timurida. Kako sam navodi u svojim stihovima, svoj stil je gradio ugledajući se na Hisreva Dihlevija. (Gačanin, 2006:210)

<sup>92</sup> Hilali, čagatajski pjesnik iz 15. st. rodom iz Astrabada. Savremenik je Džamija i Emira Ališira. Pogubljen je 1529. godine kao šijski heretik, iako su njegovi savremenici tvrdili da je sunija. Ostavio je *Divan*, uglavnom sa gazelima, kao i tri mesnevije. (Gačanin, 2006:211)

<sup>93</sup> Suzeni, pjesnik iz 16. st. (umro 1569), bio je savremenik Sanaija, Enverija i Emiri Mu'izzija, kojima se nemilosrdno izrugivao u svojoj poeziji. Imao je veoma lagahan i dopadljiv stil. U poeziji je uglavnom koristio forme kaside i kit'e, a iza sebe je ostavio *Divan*, čiju su prijepisi bili brojni. Svoj mahlas Suzeni (poput igle) vjerovatno je dobio zbog svog sarkazma. U tom smislu igra riječi u stihu: ako Suzeni kao igla bode oči, Zijaija sebe vidi velikim kao koplje. (Gačanin, 2006:211)

<sup>94</sup> Hajali, čuveni osmanski pjesnik iz 16. st. (umro 1556–7). Ime mu je Mehmed, a nadimak Bekâr Memi. Potiče iz mjesta Vardar Yenicesi. Aşik Čelebi za njega navodi da je u mladosti čitao i nadahnjivao se Sadijevim *Dulistanom* i *Bustanom*. Iako se u mladosti pridružio skupini lutajućih kalenderija, dolaskom u Istanbul, napušta ovaj red i nalazi zaštitnika i mecenu u defterdaru Iskenderu Čelebiju, a zatim Velikom veziru Ibrahim-paši. Iza njega, kao jedino poznato djelo, ostao je *Divan* na osmanskom turskom jeziku. (Şentürk, 1999:263–4)

Ako i, na koncu, nisam u ružičnjaku prethodnika u poeziji  
Makar sam Zijai (svijetli) što je ko list jesenji.

Ako se osvrnemo na imena svih pjesnika koje Hasan Zijaija navodi u ovoj kasidi, lahko ćemo uočiti da je tu prisutan veliki broj pjesnika od najranijih perioda klasične perzijske književnosti, kao što su Firdusi, zatim Nasiri Husrev iz 11. stoljeća, Nizami, Enveri, Attar, Zahir i Imadi iz 12, Sadi Širazi, Kemaluddin Isfahani, Hadžuji Kermani iz 13, Husref Dihlevi, Hafiz Širazi, Kemaluddin Hodžendi, Selman Savedži iz 14, Mevlana Džami, Fettahi, Kasimi Anvar, Katibi iz 15. stoljeća pa sve do svojih savremenika Hilalija, Suzenija i Hajalija. U kontekstu biografske autoreferencijalnosti, samo nabrojanje svih ovih pjesnika, prije svega, ukazuje nam na široko obrazovanje Hasana Zijaije u oblasti klasične književnosti, posebno perzijske. Ako se osvrnemo na činjenicu da je Zijaija i kaligrafski prepisivao djelo *Sunbulistan* perzijskog klasika Šejha Šudžauddina Guranija, te da su se u Zijaijinom rodnom gradu Mostaru, u biblioteci njegovog savremenika Derviš-paše Bajezidagića nalazili rukopisni primjerci nekih od djela pomenutih perzijskih klasika, može se ustanoviti podudarnost između izvora na kojima je stasao pjesnik ili bar sa kojima je imao priliku da se susretne i autora na koje referira u svojim stihovima. Zanimljivo je da se u ovoj kasidi Zijaija, govoreći o pjesnicima, ne bavi karakteristikama njihove poezije, već se više poigrava sa značenjima pjesničkih mahlasa, pjesnika koje navodi, pa tako kaže “jer savršeni sam u tom ja, i od savršenih, i Kemala Hodžendija i Kemala Isfahanija”, koristeći riječ “mokammal” i “akmal” koje su istog korijena kao i Kemal, odnosno, imena pjesnika, ili, pak, kad govori o Hajaliju spominje pjesničke slike, odnosno “hiyalat”, koristeći pjesničku figuru paronomazije ili *cinasa* kako je naziva klasična orijentalna stilistika.

U kontekstu analize autoreferencijalnosti, možda je za nas, od stilskih figura koje koristi Zijaija, važnije pronaći vezu između osvrta na divanske klasike i autorove poetike. Istraživši porijeklo navedenih pjesnika, svakako se može utvrditi da se radi većinom o perzijskim pjesnicima, odnosno, kako je u originalnom naslovu navedeno “šo’arā-ye ‘ağam”. Izvorno značenje arapske riječi *acem* koja je kasnije ušla u perzijski i turski jezik jeste *ne-Arapin*, da bi se kasnije proizvelo značenje Iranac. Ako uzmemo u obzir da su u ovoj Zijaijinoj pjesmi uz dominaciju iranskih pjesnika, spomenuti i čagatajski pjesnik Hilali, ili, pak, osmanski pjesnik Hajali, možda bi bilo primjerenije govoriti o kasidi posvećenoj nearapskim, odnosno, pjesnicima iransko-turskog kulturnog kruga. S druge strane, sama činjenica da je Hasan Zijaija odlučio spjevati svoju jedinu kasidu na perzijskom jeziku, kao pohvalu vlastitom pjesništvu, a u spomen svojim pjesničkim uzorima, a ne nekoj visokopozicioniranoj osobi, kao potencijalom meceni, govori o njegovoj poetskoj orijentaciji, odnosno, o potrebi da problematizira književnu tradiciju kojoj je pripadao. Dovodeći u fokus pjesnike koje je čitao ili za koje je čuo i upoređujući sebe sa njima, može se reći da Zijaija izražava želju za vlastitom afirmacijom i priznanjem u okvirima ove pjesničke tradicije.

Također, navedena kasida je posebno zanimljiva u kontekstu suodnosa, koji se uspostavljaju unutar autoreferencijalnog trokuta i njegovog položaja u kulturnom sistemu, odnosno, autoreferencijalnost koja je prisutna u ovoj kasidi nije neutralna, već postoji napetost unutar trokuta. Drugim riječima, ovdje nailazimo na kasidu koja se u pogledu sadržaja značajno udaljava od svojih žanrovskih karakteristika, gdje je teško uspostaviti granicu između biografske i poetske autoreferencijalnosti unutar strukture umjetničkog teksta, te bi se tako ovakva autoreferencijalnost mogla čak nazvati kulturogenom. Hasan Zijaija svojom “Kasidom posvećenom perzijskim pjesnicima”, kao i “Kasidom razrušenoj kući” te “Kasidom kamenjaru”, kao predstavnik klasičnog osmanskog stila i kulture, napušta norme svoje kulture i dominantnog umjetničkog stila, što predstavlja značajan iskorak u kontekstu književne tradicije kojoj je pjesnik pripadao. Naravno, iz današnje perspektive veoma je teško proniknuti u razloge koji su pjesnika motivirali na ovakav iskorak, kao i njegovu svijest o ovakvom postupku. Moguće je da su “Kasida razrušenoj kući” i “Kasida kamenjaru” upravo nastale, kao pjesnikov autoreferencijalni osvrt na vlastiti život koji je, prema njegovim riječima iz predgovora oba djela, protekao u patnji i neimaštini. Ako se prisjetimo sadržaja dîbâce, tamo nailazimo i na pjesnikova opravdanja u kojima kaže da neke pjesme, zbog patnji i bola u kojima mu je prošao život, nisu nastale kao umjetničke, već kao izlivi nezadovoljstva i tuge. (Ziyâ’î, 2002:75) Možda su upravo navedene kaside nastale kao referencije na pjesnikov “građanski” život i tako napustile okvire tradicije umjetnosti i kulture unutar koje pjesnik stvara.

Dosadašnja razmatranja autoreferencijalnih osvrta u kasidama Hasana Zijaije, pokazuju da je veoma teško uspostaviti tipologizaciju cijelog teksta ovog žanra. S obzirom da tekst ove književne vrste sadrži različite odjeljke u kojima se autoreferencijalni osvrti ponašaju različito, odnosno, prelaze iz poetskih u biografske, iz eksplicitnih u implicitne, iz personalnih u umjetničke, pa je nemoguće žanru kaside pripisati isključivo jedan tip autoreferencijalnosti. Ovakva situacija proističe iz samih žanrovskih karakteristika jedne književne tradicije koja nije poznavala svijest o autoreferencijalnosti kakvu imamo danas, kao ni o razlici između realnog i fiktivnog, individualnog i kolektivnog. Ipak, autoreferencijalni osvrti u kasidama svoju najveću važnost dobivaju u kontekstu rekonstrukcije autorove poetike.

### c) Autoreferencijalnost u gazelima

U kontekstu rasvjetljavanja poetike pjesnika Hasana Zijaije, posebno mjesto zauzimaju autoreferencijalni osvrti u gazelima, kao njegovoj omiljenoj književnoj formi, koja čini dvije trećine *Divana*. U pokušaju tipologiziranja autoreferencijalnosti gazela, moramo, prije svega, uzeti u obzir njegove žanrovske karakteristike, odnosno, ako imamo u vidu da se radi o izrazito lirskoj poeziji, u kojoj se obraća “lirski subjekt”, to će nas potaknuti da kažemo da se radi o poetskoj, a ne biografskoj autoreferencijalnosti. Također, činjenica da pjesnik nije

“svjestan” susreta sa samim sobom, već nam se obraća posredstvom “lirskog ja”, ukazuje na implicitnu, a ne eksplicitnu autoreferencijalnost, koja se opet realizira kao umjetnička autoreferencijalnost, odnosno, dio imanentne strukture književnog teksta, a ne kao personalna ili, pak, esejističko-znanstvena. Ipak, pitanje koliko je autoreferencijalnost Zijaijinog gazela neutralna, stilogena ili, pak, kulturogena, zahtijeva detaljniju analizu ovakvih autorovih osvrti koji su koncentrirani u dva vida: u mahlas bejtovima i bejtovima u kojima se propituje vlastita poetika. U tom smislu, pokušat ćemo istražiti ove “jake pozicije teksta” unutar gazela, ovog mostarskog pjesnika iz 16. stoljeća.

### ***Mahlas bejti***

*Mahlas bejti* jeste stih u koji je pjesnik utkao svoje ime, odnosno, pjesnički pseudonim – mahlas. Pjesnici divanske poezije su se redovno služili pseudonimom, još u vrijeme kad su počeli pjevati pjesme, i bili su poznati upravo po tim imenima koja su utkivali najčešće u posljednji ili preposljednji stih pjesme, često ga ispisujući krupnijim slovima ili drugom bojom tinte radi bolje uočljivosti.<sup>95</sup> Dakle, prisustvo pjesnikovog imena u poeziji, osim što je imalo osnovnu funkciju da pokaže kome pripadaju dati stihovi, referirajući na samog autora, činilo je i to da on postane fiktivan, i kao drugi likovi ravnopravan element umjetničke strukture. U tom kontekstu, zanimljivo bi bilo osvrnuti se na sadržaj mahlas bejtova.

U poeziji *Divana* Hasana Zijaije pronaći ćemo mahlas bejti u svih jedanaest kasida, 496 gazela, u formama musamat, tarihima i ponekoj kit'i. S obzirom da najveći dio Zijaijinog *Divana* predstavljaju gazeli, kao izrazito lirska poetska forma, što i pjesnika definira kao izrazitog lirika, bit će potrebno ove pjesme promatrati u duhu lirske poezije. U samoj definiciji lirske poezije, za razliku od epske, kao osnovna karakteristika, javlja se odsustvo fabule. S druge strane, ovom vrstom poezije dominira emotivna ili ekspresivna funkcija, koja se realizira kroz lice koje govori, koje nam se obraća, odnosno, *lirsko ja*. Gazeli Hasana Zijaije izrečeni su u prvom licu i to upućuje na subjektivnu situaciju govornog lica, što ne mora, a priori, biti njen autor, već predstavlja unutarnje biće pjesme.

Podrobnom analizom mahlas bejta u Zijaijinim gazelima ustanovili smo da se pjesnički mahlas može javiti u sva tri lica, odnosno, prvom, drugom i trećem. U daljem tekstu pogledat ćemo kako se *mahlas bejti* ponaša izražen u sva tri lica.

1) Najčešća upotreba u gazelima Hasana Zijaije jeste iskazivanje mahlas bejta u trećem licu. Tako uveden mahlas, odnosno, pjesnikov pseudonim, postaje sastavni dio strukture gazela, kao i drugi likovi. U narednom gazelu, koji bi se mogao smatrati tipičnim za stvaralaštvo Hasana Zijaije, glas koji nam se obraća, odnosno pripovjedač, razlikuje se formalno od pjesnika koji je naveden u trećem licu:

---

<sup>95</sup> Vidi: Fehim Nametak. *Divanska poezija XVI i XVII stoljeća*. Institut za književnost Svjetlost. Sarajevo. 1991. Str. 16.

O srce, ako si spoznalo istinu u tebi čaša ljubavi Džema  
Svijet ljubavi što donosi zadovoljstvo na svijeta oba

Da je na Sulejmanovom prstu bio pečat ljubavi  
Na nebu bi se priklonio melekovoju naredbi

Nisu vidjeli tvoj mjesec jer je tvoje nebo obuklo  
Sinoć, crninu ljubavi i u tami rastanka ostalo

Misli o tvojim očima, benu i usnama iz srca mi ne izlaze  
Vladavine ljubavne tuge u mom srce ne nedostaje

U ovozemaljskoj bašči zbog snova o tvom licu rumenom  
Zijajine oči uplakane su rosom ljubavnom (G 221)

(Ey gönül 'ârif isen iç yürü câm-ı Cem-i 'aşk  
Ki değer iki cihân zevkine bir 'âlem-i 'aşk  
Felek üstine melek emrine râm olmuş idi  
Olsa engüşt-i Süleymânda eğer hâtem-i 'aşk  
Mihrûni görmediler çün ki spihrûn giceler  
Geydiler zulmet-i firkatde kalup mâtem-i 'aşk  
Çeşm ü hâl ü dehenün fikri gönilden gitmez  
Eksük olmadı derunumdan efendi gam-ı 'aşk  
Bâğ-ı 'âlemde hayâl-i gül-i ruhsârün ile  
Dem-be-dem çeşmi-i Ziyâ'î akıdur şebnem-i 'aşk)

Ovdje smo mogli vidjeti jedan tipičan gazel kojim dominiraju emocije ljubavne čežnje i tuge. Kroz cijeli gazel se oglašava lirsko ja koje se eksklamativno obraća srcu, i kroz ustaljene simbole govori o svom bolu, da bi na kraju pomjerio tačku gledišta, i iz prvog lica prešlo u treće lice, odnosno, uvelo Zijaiju kao treće lice. Dakle, pjesnikov mahlas utkan je u stihove kao lik u “priči”, pa se Zijaija u pjesmi javlja ne kao njen autor, već kao dio njenog sadržaja, kao predmet koji se opjevā. Gazeli sa ovakvom funkcijom, dosta su česti u *Divanu* Hasana Zijaije, kao i kod drugih divanskih pjesnika, gdje postoji distanca između lirskog ja i imena navedenog u mahlas bejtu. Kao ilustraciju ovakvog postupka u osmanskoj književnoj tradiciji, navest ćemo *mahlas bejti* iz jednog gazela osmanskog pjesnika Melîhîja, kojeg antologije ubrajaju u klasike divanske književnosti 15. stoljeća. Kao i kod Zijaije, i ovdje je cijeli gazel izrečen u prvom licu i izrazito liričnom tonu, da bi završio mahlas bejtom u trećem licu:

Prošle su godine, a draga se na Melihijevo stanje ne osvrće  
Naravno da se sretni vladar prosjakom baviti neće

(Yıllar oldı gözlemez hâlin Melihî'nün habîb  
Pâdişâh-ı kâmrân lâbûd gedayı gözlemez)  
(U Şentürk, 1999: 96)

Dakle, ovakva upotreba mahlasa u trećem licu jednine, za razliku od savremenog čitaoca, ne bi trebala izazivati posebnu začudnost kod recipijenta iz 16. stoljeća, jer se takav stilski postupak smatrao uobičajenim u klasičnoj književnosti. Slično je i sa mahlas bejtovima u prvom i drugom licu.

2) Kao drugu vrstu mahlas bejta, mogli bismo diferencirati one koji su izraženi u drugom licu, odnosno, gazeli u čijem mahlas bejtu lirsko ja obraća se samom pjesniku, tj. njegovom pjesničkom pseudonimu. Ovakvi primjeri su dosta česti kod Zijaije, a ovdje ćemo navesti 229. gazel prema redoslijedu u *Divanu*:

Avaj, draga se od suparnika ne rasta  
Šta da učinimo da je odvojimo od tih pasa

Kao da sam beg i svime upravljam  
Meni je u Rumeliji kao sandžak data Hercegovina

Stavlja sebi dragocjenu krunu od zlata, a da se još nije obukla  
Obući će odjeću ljupko ta moja divlja gazela

Pjesnici ovakve stihove nikad ne bi spjevali  
Ne može se mjeriti s topom mog uzdaha ni puška kad opali

Zijaija, nikako da se smiluje na nas  
Ma koliko mi hvalili njene ruke, laktove i stas (G 229)

(Yâr agyârdan olmadı dirîgâ münfek  
Anı ol segden ayırmağa ne kılsak n'itsek  
Beglüğüm varur kabâ cem'ine mîrem gûyâ  
Rûmilinde bana sancak virilmiş Hersek  
Geymeden efser-i zerrîni mukaddem kuşanur  
Nâz ile câmesin ol vahşi gazâlim geyicek  
Vezne gelmez şu'arâ-yı şî'r bu nazma nisbet  
Tob-ı âhumla çakışmaz dahı çatlarsa tüfek

Ey Ziyâî bize rahm itmek elinden gelmez  
Ne kadar vâsf-ı kef ü sâ'id ü destin dirsek)

U navedenom primjeru, lirsko ja se zadržava kroz cijeli gazel s tim da varira između prvog lica množine i jednine, da bi u posljednjem distihu bilo uvedeno pjesnikovo ime, kao nekome kome se lirsko ja sve vrijeme obraća i zapravo dijeli emocije o kojima se govori. U ovom gazelu je jasna distinkcija između lirskog ja i pjesnikovog mahlasa, kao sugovornika kome se ono sve vrijeme obraća. S druge strane, s obzirom da se često javljaju eksklamacije poput “dirîgâ” (u prvom stihu u značenju: avaj, jao), “ey” na kraju pjesme, te obraćanje u prvom licu množine, ovakav stilski postupak ima retoričku funkciju kojom se postiže direktno obraćanje i na taj način angažira recipijenta, bilo čitaoca ili slušaoca. Zanimljivo je da je ovdje Zijaija neko kome se lirsko ja obraća, ali ujedno i dijeli istu sudbinu, pa se tako pozicija autora izjednačava sa pozicijom recipijenta. Možda nam to može nešto više reći o autorovom odnosu prema recepciji svog djela. Tačnije, s jedne strane, vidimo da njegov odnos prema recipijentu nije emocionalno neutralan, on itekako gaji određena očekivanja po pitanju saosjećanja recipijenta. Ipak, ako posmatramo društvenu uvjetovanost gazela, prilike u kojima je on “izvođen”, vidjet ćemo da se radilo o slušaocima / recipijentima, koji su najčešće dijelili isti pogled na svijet i iste stavove prema tumačenju (često zasnovanom na tesavufskom učenju) poezije. Tako da obraćanje u prvom licu množine može podrazumijevati i određenu identifikaciju, poistovjećivanje autora i recipijenta.

S druge strane, posebno je interesantan četvrti bejt, gdje pjesnik govori o svojim stihovima i favorizira ih u odnosu na stihove drugih pjesnika. Ovdje je, također, prisutna stilska funkcija autoreferencijalnog postupka, jer se na taj način pjesnik poigrava sa iluzijom o istinitosti emocija i stanja o kojima se govori u pjesmi, podsjećajući nas da se, ipak, radi o pjesmi. S druge strane, možda pjesnik uključujući i sebe i slušaoca u sam proces nastanka i izvođenja gazela, ukoliko se radi o pripadnicima određene grupe koja posjeduje jednak pogled na svijet, pa samim tim i na interpretaciju poezije (ili čak pripada istom učenju određenog derviškog reda), govori o nepobitnoj stvarnosti za njega i recipijente, odnosno “pripadnike interpretativne grupe”.

Iz današnje pozicije, jako je teško rekonstruirati dijalog koji je postojao između autora i recipijenta, ali poznavajući odnose koji su vladali u određenim krugovima, gdje se njegovao i “izvodio” gazel, znamo da se radilo o elitnoj grupi koja je posjedovala izuzetno književno obrazovanje i dijelila isti pristup u interpretaciji, što donekle može potvrditi našu pretpostavku o poistovjećivanju autora i recipijenta, kao osoba koje posjeduju jednak pristup poeziji i isti doživljaj njenog sadržaja.

3) Treću kategoriju predstavljaju gazeli čiji su mahlas bejtovi izrečeni u prvom licu jednine. Iako su ovakvi mahlas bejtovi dosta rijetki u poeziji Hasana Zijaije, pa i u divanskoj tradiciji

uopće, mogu se naći i kod nekih klasičnih osmanskih pjesnika. Zanimljivo je da je upravo ovaj postupak direktnog identificiranja autora i lirskog ja najrjeđi, što nam govori da baš nije bio omiljen i da su pjesnici, pa tako i Hasan Zijaija, preferirali upotrebu drugog i trećeg lica, odnosno, imali određeni otklon između lirskog ja, autora i mahlasa kao lika.

Vežan sam okovima ljubavnim, zatočenik sam tamnice razdvojenosti  
Niti držim do krijeposti niti sam rob imena i časti

Srce je očistila od podlosti i mržnje čaša ljubavna  
Tako mi Boga, niti sam licemjer niti podlac

Na kraju će ljubavna žar i vatra tuge tijelo mi uništiti  
Zbog njih ću poput Kaknusa zapomagati

“Svako požanje što posije” mržnja mi ne može nauditi  
Izgubio sam želju i nadu, ja sam čovjek nesretni

Ja sam Zijaija, moji sjajni stihovi bude zanos  
Ja sam iskreno zaljubljen, naviknut na bol kom nema lijeka (G 278)

(Esîr-i kayd-ı ‘aşkem mahbes-i hicrâna mahbûsem  
Ne ‘ırzun mübtelası ne esîr-i nâm-ı nâmûsem  
Dili câm-ı mahabbet gıll u gussdan pâk kılmışdur  
Be-hakk-ı Hazret-i Râzık ne zerrâkem ne sâlûsem  
Vücûdum mahve ider âhir hevâ-yı ‘aşk u nâr-ı gam  
Anunçün dürlü feryâd itmede mânend-i kaknûsem  
Hasûd-ı lâ-yesûdun bana bugzı bir zarar kılmaz  
Murâdumdan ümîdüm kesmişem bir merd-i me’yûsem  
Ziyâ’îyem benüm nazm-ı bedî’üm şevke bâ’isdür  
Muhibb-i bî-riyâyem derd-i bî-dermâna me’nûsem)

U navedenom gazelu jasno možemo uočiti paralelu koja postoji na relaciji autor / pjesnik – pripovjedač/ lirski subjekt – lik / Zijaija. Iako postoji ovako eksplicitna autoreferencijalnost, što nije osobenost gazela, kao izrazito lirske forme, ne možemo reći da je i biografska. Naime, emocije izražene u ovom ili bilo kojem drugom gazelu Hasana Zijaije, uveliko podsjećaju na emocije koje susrećemo kod drugih osmanskih pjesnika. Međutim, ovdje prisutni autoreferencijalni osvrti referiraju na Zijaiju kao pjesnika i njegove stavove o vlastitoj poeziji, pa bi se mogli okarakterizirati kao poetički.



Dakle, kada govorimo o autoreferencijalnosti mahlas bejtova, u prvom planu nalazi se njena poetska funkcija, koja se realizira ili kao osvrt autora na samog sebe, kao pjesnika ili, pak, na vlastiti tekst. Ovakvih primjera mnogo je u *Divanu*, ali će svakako biti potrebno fokusirati se na one koji su posebno znakoviti u pogledu sagledavanja pjesnikove poetike.

Kao što se moglo uočiti u prethodnom gazelu, autor sebe, odnosno, osobu pod mahlasom Zijaija, vrlo često definira kao pjesnika. Na taj način potcrtava artificijelnost prisne i emocionalno nabijene ispovijesti, koja je izrečena u poeziji, odnosno, podsjeća recipijenta da su ispjevane riječi djelo pjesnika. Takav pristup može se uočiti u sljedećem mahlas bejtu:

Od tuge za dragom ti načini ukrase  
O, Zijaija, pjesniku govor pristaje (G 214/ 5)

(Ey Ziyâ'î gam-ı cânânun ile  
Fahrlar kıl uyar şâ'ire lâf)

Jednako kako ovi posljednji bejtovi gazela tematiziraju Zijaijin pjesnički identitet, tako i upućuju na njegove stavove o načinu nastanka poezije, njenom cilju i karakteristikama. Sljedeća tri mahlas bejta, ne samo da u svojim autoreferencijalnim osvrtima referiraju na pjesnikovu poetiku već i na karakteristike poetike orijentalno--islamske književne tradicije:

O, Zijaija, pet bejtova što ih u dahu izreče  
Za pet godina niko im muhames spjevati neće (G 468/5)

(Beş beyti bir nefesde ki didi Ziyâ'iyâ  
Beş yılda dimeye ana kimse muhammesi)

Na mejdanu poezije Zijaijin konj se propinje  
Svako ko ima umijeća nek na mejdan izbije (G 359/5)

(‘Arsa-i nazm Ziyâ’înün atı oynagıdur  
Her kimün kim hüneri var ise meydân alsun)

Među zaljubljenim ove dirljive melodije  
Zijaija, nijedan pjesnik ne sačini ranije (G 485/5)

(Ashâb-ı şevk içinde bu muhrik edâları  
Evvel Ziyâ'iyâ hele bir şâ'ir itmedi)

Pjesnik u navedenim stihovima, jasno hvaleći svoje stvaralaštvo, govori i o vlastitoj sposobnosti da u jednom dahu izrekne stih kao kvalitetu, koju treba posjedovati divanski pjesnik. U isto vrijeme, on stalno ističe vlastitu nadmoć i na taj način poziva druge pjesnike da spjevaju muhames na njegove stihove i stupe u književni dijalog s njim. Ovdje saznajemo i ponešto o poetici divanske književnosti, kao književnosti koja počiva na dinamičnom odnosu među pjesnicima i stalnom dijalogu među književnim djelima. U isto vrijeme, Zijaija nazivajući svoju pjesmu “dirljivom melodijom” potcrtava njenu melodičnost i ekspresivost, kao bitne osobine koji se očekuju od jednog gazela.

S druge strane, određeni stihovi pružaju i informacije o procesu nastanka pjesničkih zbirki – divana, njihovom uvezivanju i prepisivanju, kao postupcima koji su njegovani unutar klasične osmanske književne tradicije:

O, Zijaija, dođi i sakupi svoje pjesme, nek se zapišu  
U knjige stihovane, pa i u korice zlatne povežu (G 373/5)

(Cem' eyle Ziyâ'î gel eş'ârı ki hatt olsun  
Hem nazm-i mürettebden hem cild-i müzehhebden)

O, Zijaija, gospodaru moje poezije, zaista su moje riječi ispravne  
Plašim se samo da ih pisar divana ne zabilježi pogrešne (G 204/5)

(Ey Ziyâ'î şeh-i nazmem sühanum togrusı râst  
Korkum oldur ki ide kâtib-i dîvân galat)

Hasan Zijaija, tematizirajući svoje pjesništvo, u mahlas bejtu progovorit će i o motivima, ciljevima i porivima svog stvaralaštva. Naredni stihovi ukazuju na to da je najčešća namjera pjesnika da opjeva svoju ljubavnu bol:

O, Zijaija, gorim od vatre ljubavne  
Nek ovi moji dirljivi stihovi to obznane (G 354/7)

(Ey Ziyâ'î âteş-i 'aşk ile sûzân oldugum  
İş bu şî'r-i sûz-nâkûm eylesün bir bir beyân)

Zijaija, sve što napisah na plamen tuge su pritužbe  
Zato su sve moje riječi postale ko od vatre žive (G 314/5)

(Nâr-ı gamdan hep şikâyetdür Ziyâ'î yazduğum  
Anun içün sûz-nâk olmış kelâmum cümleden)

Na osnovu prethodnih stihova, uočava se da je temeljni motiv pjesnika u stvaralaštvu, potreba za iskazivanjem vlastitih osjećanja, što nije ništa neobično s obzirom da se radi o lirskoj poeziji. Međutim, interesantno je to, da pisanje poezije za autora, posebno se to odnosi na pjesnike sufijske orijentacije, predstavlja proces sazrijevanja na putu približavanja objektu svoje istinske ljubavi – Bogu. Savremeni turski teoretičar divanske književnosti Atilla Şentürk za osmanske pjesnike kaže da su oni, kao put približavanja Bogu, birali ljubav, a ne um, i da je njihovo stvaralaštvo u potpunosti bilo vođeno tom idejom:

Jedan od značajnih momenata na kojima stalno insistira klasična poezija, jeste opjevati ljubav koja će čovjeka dovesti do ovog osnovnog cilja. Pošto je prema uvriježenom mišljenju prva stepenica božanske ljubavi voljeti nekog čovjeka – kao što je u Fuzulijevom Medžnunu i Lejli, prva “faza cilja” stvoriti djela koja će hvaliti i uzdizati čovjeka i njegovu ljepotu. (1999: 10)

Imajući u vidu ovakvo tumačenje, možemo povući paralelu između “istinskog” poriva za pisanjem poezije jednog sufije-pjesnika i onog o čemu nam govori lirski subjekt u samoj pjesmi. U prilog tesavufskom tumačenju pjesničkog stvaralaštva idu i sljedeći stihovi:

Ljepotu tvojih obrva Zijaija je tako lijepo opisao  
Da priliči kad bi njegove stihove na mihrabu zapisao (G 438/6)

(Kaşlarun vasfin Ziyâ'î şöyle tahrîr itdi kim  
Yiridür mihrâblarda yazsalar eş'ârım)

Ovdje pjesnik u toj mjeri hvali svoje stihove da ih smatra dostojnim ispisivanja na mihrabu, mjestu prema kome se okreću vjernici prilikom namaza u džamiji, prema kome se klanjaju Uzvišenom Bogu. Predstavnici ortodoksnog islama smatrali bi ovakav postupak blasfemijom, jer jedina ljepota i hvala kojoj priliči da se, zaista, nađe ispisana na mihrabu, pripada Bogu. Zijaijino izricanje ovakvih ideja u vlastitoj poeziji ukazuje na božanski identitet opjevanog objekta ljubavi i sufijski karakter Zijaijine poezije.

Hasan Zijaija, iznoseći slične pohvale na račun vlastitih stihova, svakako utječe i na njihovu recepciju, odnosno, izražava svoje nastojanje da njegova poezija bude priznata i cijenjena u okviru divanske književne tradicije. Ipak, i pored uvjerenosti u vlastitu vrijednost, pjesnik će

mahlas bejtove često iskoristiti i kao prostor za izraze nezadovoljstva zbog svoje recepcijske sudbine, neshvaćenosti sredine u kojoj živi, stanja u tadašnjem akutelnom pjesništvu:

Ej, Zijaija, svaka tvoja riječ je dragulj rijetko prisutni  
A sad si pao na takvu pijacu gdje je nema ko kupiti (G 447/5)

(Ey Ziyâ'î her sözün bir gevher-i nâ-yâbdur  
Şimdi bir bâzâra düşdün kim bulunmaz müşterî)

Ovakva pohvala sopstvene poezije spram one drugih pjesnika, dosta je česta kod divanskih pjesnika, a Hasan Zijaija je u svojim stihovima prilično sklon takvom postupku. U mahlas bejtovima, gdje hvali svoje stihove, spominje i druge pjesnike koji su mu često uzor ili autoritet u pjesništvu. Navodeći pjesnike koje uvažava, Zijaija otkriva svoj pjesnički ukus, ali u isto vrijeme govori i o svojoj poetici, odnosno, o vrijednostima koja očekuje od djela. Primjere takvih autoreferencijalnih osvrta vidimo u sljedećim bejtovima:

Kad bi moje blistave stihove vidio Džami “Neka ga Allah nagradi”  
Rekao bi: Zijaija je peharnik skupa rječitosti (G 64/5)

(Bu şi'r-i âb-dârun görse ger Câmî ‘Sekâhu’llâh’  
Diyeydi kim Ziyâ'î sâkî-i bezm-i belâgatdur)

Na ovozemaljskom skupu kao Zijaija vinopija  
Moja plesačice, ne bi te ni Džami mogao da opjeva (G 495/5)

(Bzm-i ‘âlemde Ziyâ'î-i mey-âşâm gibi  
Kâse-bâzum seni vasf eylezemezdi Câmî)

Iz navedenih stihova može se vidjeti da iranski pjesnik Džami<sup>96</sup> za Zijaiju predstavlja autoritet čijoj se pohvali pridaje velika važnost. Osim toga, spominjući imena različitih pjesnika, autor nam pokazuje svoje znanje i eventualne uzore iz klasične poezije. U jednom gazelu naći će se i sljedeći bejt:

---

<sup>96</sup> Džami – Mevlana Nurudin Abdurahman Džami, rođen je u selu Hargerd ili Hardžerd u pokrajini Džam u blizini grada Nišabura 1414. Evropski iranisti ga smatraju posljednjim velikim klasičnim iranskim pjesnikom. Iako je poeziju smatrao ispod nivoa svog naučnog ugleda, najveću slavu stekao je upravo kao pjesnik koji je svoju poeziju, na nagovor učenika Ali Šir Nevaija, sakupio u divan. Pored Divana autor je brojnih djela na arapskom i perzijskom jeziku, u prozi i stihu, iz oblasti zakonodavstva, teologije, sufizma, lingvistike, teorije i historije književnosti. (Džaka, 1997: 421–42)

Vidi kako su Sadi i Fettahi pomogli Zijaiji  
Od svih postojećih riječi od jedne nastaju tri (G 94/5)

(Bu Sa'dî gör ki Fettâhî Ziyâ'îye mu'în oldı  
Kemâlinden zahîrûn sözlerinden yeg selâset var)

Ovdje pjesnik, osim što navodi dva klasika iz 13. i 15. stoljeća, Sadija<sup>97</sup> i Fettahija,<sup>98</sup> izravno ih uključuje u svoj stvaralački proces, odnosno aktuelizira nastanak svojih stihova, i na taj način, ne samo da tematizira svoje uzore u pjesništvu već i sami svoj tekst. Prisjetimo li se njegove "Kaside posvećene perzijskim pjesnicima", kao izrazito značajne reference za Zijaijinu pjesničku orijentaciju, uočiti ćemo da se tamo navedeni pjesnici pojavljuju i ovdje, što ukazuje na njegovu dosljednost u pogledu poštivanja autoriteta. Također, u pogledu uzora, posebno onih iz islamske tradicije, mahlas bejtovi u gazelima iznose iste ideje koje nalazimo u predgovoru *Divana* – dîbâci. Podsjetimo li se na Zijaijine stavove u uvodnom poglavlju *Divana* o arapskom pjesniku Hassanu ibn Sabitu, pjesniku ponajviše cijenjenom od poslanika Muhammeda, a.s., kao uzoru kome se teži u pjesništvu, jednak stav naći ćemo i u gazelima:

Ja sam drugi Hassan, u pjevanju poezije  
Zijaija, je li me to narod Hassanom zove (G 14/5)

(Eş'âr dimeđe hele Hassân-ı sâñfem  
Bana Ziyâ'î halkı cihânun Hassan mı dir)

Ovdje je prisutna i igra riječi, jer je pravo ime pjesnika Zijaije Hasan, koje, iako dolazi na drugu paradigmu arapskog jezika u odnosu na ime Hassan, u izgovoru je vrlo slično. S druge strane, pohvala Hassana ibn Sabita jeste ono što pjesnik posebno priželjkuje:

Ako Hassan i Selman vide Zijaijine stihove  
Jedan bi rekao "bravo", a drugi "dopada nam se"(G 27/5)

---

<sup>97</sup> Sadi Širazi, pjesnik 13. stoljeća, najafirmiraniji perzijski pjesnik nakon Firdusija. Najpoznatije mu je didaktičko djelo *Dulistan*, djelo pisano u stihu i prozi, *Bustan*, u stihu, te nekoliko proznih djela. Sadijevo djelo i stil poznati su i na Istoku i na Zapadu, osobito po mudrosti i misaonosti, jer pojedini dijelovi iz *Dulistana* predstavljaju prava minijturna remek-djela opisa ljudskih osjećanja i strasti. Njegova poezija se odlikuje vrlo često aforističnošću, pa su mnogi stihovi kao poslovice postali dio iranskog folklora. (Gačanin, 2006:208)

<sup>98</sup> Muhammed Yahya b. Sibak iz Nišabura, čije je pjesničko ime Fettahi (umro 1448/9). Njegovo djelo nosi naslov *Šabestân.e xayâl* i sadrži mistične i pjesničke imaginacije koje su postale omiljene ne samo u Iranu već i u Turskoj. Interpretacije ovih slika bile su kriterij za potonje pjesnike u ocjenjivanju pjesničkog potencijala. (Gačanin, 2006:208)

(Görse Hassân ile Selmân Ziyâ'î şî'rûn  
Biri 'ahsente' diyeydi birisi 'sellemna')

Ovdje, uz pohvalu i priznanje Hassana ibn Sabita, kao oličenje islamskog pjesnika, značajno je i spominjanje Selmana, odnosno, s obzirom na kontekst, najvjerojatnije Selmana Farsija, savremenika Hassana ibn Sabita i bliskog prijatelja Muhammeda, a.s. U tom kontekstu, navedeni stihovi nam svjedoče o pjesnikovom poznavanju rane islamske tradicije i poštivanju njenih autoriteta. Suprotno tome, Hasan Zijaija, prema pjesnicima predislamskog perioda, u svojim stihovima ne iskazuje takvo oduševljenje. Govoreći o Imru'l-Qaysu, najvećem predislamskom pjesniku on kaže:

Ne poredi Zijaijine stihove s onim Imru'l-Kajsa  
Jer ovo je slatka, a ono slana voda (G 44/5)

(Imrû'l-Kaysa kıyâs itme şî'rûn Ziyâ'î  
Ki budur 'ayb ü furât ol birisi milh-i ücâc)

Iz navedenih stihova jasno se može uočiti da se pjesnik distancira od poezije Imru'l-Qaysa koji predstavlja oličenje pjesnika predislamskog perioda, i koji posjeduje vještinu pjesništva, ali ne i sadržaj stihova koji bi afirmirao islam.

Zijaijinim, izrazito islamskim, porivima u poeziji idu u prilog i stihovi, gdje on izvor svoje inspiracije iz dimenzije ljudskog uzdiže na nivo božanskog, odnosno, pjesničko nadahnuće, jednako kao u poglavlju dîbâce, pripisuje meleku Džebrailu:

Ne može svaki pjesnik spjevati stihove poput Zijaije  
Nema sumnje "Sveti duh" nadahnuće svakom ne daje (G 182/5)

(Diyemez şî'r-i Ziyâ'î gibi her bir şâ'ir  
Lâ-cerem Rûh-i Kudüs herkese ilham itmez)

Ovakvi stavovi u gazelima, koje smo na početku na osnovu žanrovskih karakteristika definirali kao poetsku i implicitnu autoreferencijalnost, podudaraju se sa pjesnikovim idejama, iznesenim u predgovoru *Divana*, za koji smo rekli da sadrži biografske i eksplicitne autoreferencijalne osvrte. Ova podudarnost ukazuje na autorovu dosljednost u vlastitoj poetici, bilo da o njoj govori implicitno ili eksplicitno. U tom smislu, autoreferencijalni osvrti u gazelima svakako mogu dati osnovne smjernice o književnim stavovima Hasana Zijaije, pa možemo uočiti da pjesnik teži, prije svega, biti priznat među pjesnicima islamskog kruga, a nikako među onima čiji stihovi, bez obzira na njihovu

estetsku vrijednost, jesu u suprotnosti sa islamskim učenjem. Također, na osnovu njegovog navođenja klasika divanske književnosti, možemo ustanoviti koji su to pjesnici koji su ga posebno inspirirali i kojima se divio, odnosno, kakvo je bilo njegovo književno obrazovanje i ukus. U tom smislu, vidimo da se, prije svega, radi o perzijskim klasicima, kao što su Džami, Sadi i Fettahi.

Ipak, ostaje otvoreno i pitanje tipologije autoreferencijalnosti u gazelima, jer, iako smo, imajući u vidu lirski karakter i druge osobine ovog žanra, a priori, definirali je kao poetičku, implicitnu i umjetničku, ne možemo u potpunosti tvrditi da ona ponekad ne dobiva dimenzije biografske i eksplicitne. U pojedinim gazelima, *mahlas bejti* često napušta lirski ton prethodnih stihova i javlja se kao eksplicitan glas autora koji referira, ne samo na njegovu poetiku već i na biografiju. Možda jedino uporište u tipologiji autoreferencijalnosti u gazelima, možemo naći u žanrovskoj pripadnosti samog autoreferencijalnog teksta, i reći da se radi o umjetničkoj, odnosno autoreferencijalnosti, koja je dio strukture umjetničkog teksta, a ne personalnoj ili, pak, esejističko-znanstvenoj.

Napokon, kada je u pitanju tipologizacija po četvrtom kriteriju, odnosno, suodnosu unutar autoreferencijalnog trokuta i njegovom položaju u sastavu kulture, budući da postoji poremećaj, odnosno, miješanje biografske i poetičke, ili, pak, eksplicitne i implicitne autoreferencijalnosti, svakako možemo reći da se radi o stilogenoj autoreferencijalnosti. Ipak, treba biti oprezan u poimanju stilogenog danas i u kontekstu klasične osmanske poezije. Naime, današnjem recipijentu može se činiti posebno napetim unijeti vlastite stavove o poetici i recepciji u strukturu ljubavne poezije. No, takav postupak bio je uobičajen kod divanskih pjesnika, kako Zijaijinih savremenika, tako i prethodnika.

#### **d) Autoreferencijalnost u musammatima**

U kontekstu stihova koji referiraju na pjesničke uzore Hasana Zijaije svakako treba spomenuti i njegove pjesme u formi musamat, odnosno pet tazmina. U Zijaijinom *Divanu* nalazi se museddes na matlu pjesnika Piri Čelebija, tahmis na gazel Vusuli-bega, tahmis na gazel Emri Čelebija i dva tahmisa na gazele čuvenog osmanskog pjesnika Bakija. Zijaijin izbor stihova ovih pjesnika govori o njegovom umjetničkom ukusu i orijentaciji. Zanimljivo je da je odabrao i manje poznate pjesnike, kao što je Piri Čelebi s jedne strane, ali i vrlo afirmirane poput Bakija, s druge, koji je bio Zijaijin savremenik i izrazito uvažen dvorski pjesnik 16. stoljeća. O samom Zijaijinom umijeću “upjevavanja” vlastitih stihova u stihove

drugih pjesnika, kao specifičnom obliku korespondencije sa književnom tradicijom, bit će više govora u poglavlju koje se odnosi na fenomen citatnosti u Zijaijinom stvaralaštvu.

S obzirom da su ove forme nastale kao nadgradnja gazela, odnosno, gazeli drugih pjesnika poslužili su Hasanu Zijaiji kao predložak na koji je dodao svoje stihove, tako će autoreferencijalni osvrti ovdje biti veoma slični onima u gazelima. Čak u konkretnom slučaju, u ova četiri tahmisa ne postoje dijelovi teksta u kojima se pjesnik posebno osvrće na svoju poetiku i stvaralaštvo. Dakle, ne bismo mogli reći da je prisutna biografska, eksplicitna ili personalna autoreferencijalnost. Naprotiv, pjesnik, izborom određene pjesme koju želi oponašati, implicira svoje stavove o poetici unutar strukture književnog teksta, pa bi se autoreferencijalnost, u formama musammata, mogla definirati kao poetička, implicitna, umjetnička i neutralna.

#### e) Autoreferencijalnost u hronogramima

U opisu *Divana* naveli smo da sadrži svega četrnaest hronograma. Ipak, iako čine vrlo mali dio sadržaja *Divana*, u kontekstu biografske autoreferencijalnosti su posebno zanimljivi, jer svjedoče o događajima iz pjesnikovog života i ukazuju na njihovu percepciju. Odnosno, sam pjesnikov izbor da govori o određenim zbivanjima, ukazuje na to da su oni imali važnost u njegovom životu, ali i referira na autorove stavove o određenim ličnostima, njegov pogled na život i smrt, ili, pak, važnost izgradnje određenih objekata. Na osnovu hronograma, možemo rekonstruirati određene činjenice koje se tiču njegove biografije, odnosno, građanskog života autora. Tako npr. iz hronograma saznajemo datume smrti pjesnikovog oca, njegovog namještanja na dužnost vaiza ili, pak, izgradnje Starog mosta u Mostaru, kao značajnog događaja za sredinu u kojoj je živio.

Kada, pak, govorimo o Zijaijinoj percepciji smrti značajnih ličnosti, na osnovu navedenih tariha, možemo uočiti da pjesnik o datim ličnostima izriče riječi hvale i dove za njihov ulazak u Džennet, prihvatajući smrt kao Božiju volju. Ovakav, izrazito islamski, Zijaijin stav može se uočiti i u hronogramu koji govori o izgradnji džamije u Livnu:

Za godinu dana potpuno je završena gradnja džamije  
Obradovaše se vjernici, a nemuslimani i kršćani pogeše glave  
(T 9/3)

(Câmi'ün bünyâdı bir yılda tamâm oldı kamu  
Şâd olup mü'minler oldı gebr ü terssâ ser-nigûn)



Ovakav islamski orijentiran pristup, jednako koliko je u skladu sa klasičnom osmanskim poetikom, toliko se podudara sa pjesnikovim stavovima o pjesnicima i njihovoj ulozi u islamu, koje je izrekao u predgovoru *Divana*.

Iako prevashodno biografski, autoreferencijalni osvrti u hronogramima imaju značajnu ulogu i u rasvjetljavanju Zijaijine poetike. U tom kontekstu, posebno su referentna dva tariha koja je posvetio smrti pjesnika Emrîja Çelebîja, ujedno i jedina dva tariha posvećena smrti iste osobe. Ova činjenica nam ukazuje da je pjesnik Emrî Çelebî predstavljao autoritet za Hasana Zijaiju, posebno kada ga u svom hronogramu naziva “emîr-i şu’arâ”, odnosno princ pjesnika. Pored toga, uzmemo li u obzir da je Zijaija napisao i muhammes na gazel ovog pjesnika, to nas upućuje na zaključak da je Emrî Çelebî, svakako, bio njegov pjesnički uzor.

Autoreferencijalnost, koju nalazimo u ovoj pjesničkoj formi, definirali smo kao primarno biografsku, međutim, kada je u pitanju svijest autora o “susretu sa samim sobom”, teško je odrediti da li se radi o eksplicitnoj ili, pak, implicitnoj autoreferencijalnosti. Naime, u nekim hronogramima pjesnik je svjestan sebe, kao autora stihova, koji referiraju na određeni događaj i takvi osvrti mogli bi se promatrati kao eksplicitni, što možemo vidjeti u primjeru “Hronograma smrti oca”:

Moj otac napustio je ovaj svijet, ja, Zijaija mu želim  
Da njegovi grijesi budu oprošteni, a on nađe milost i Džennet  
(T 3/1)

(Pederüm terk-i cihân itdi Ziyâ’î dilerin  
‘Afv olup mka’siyeti cennet ü rahmet bulsun)

Ovdje pjesnik piše u vlastito ime i obraća se u prvom licu, odnosno, eksplicitno govori o stvarnom događaju iz svog “građanskog” života. Međutim, postoje i hronogrami koji, iako su biografski, nisu tako eksplicitni u svojim autoreferencijalnim osvrtima. Pogledajmo zato posljednji hronogram u *Divanu* koji govori o pjesnikovom imenovanju vaizom “Tarîh-i Va’ziyye”:

Kad Božija volja učini Zijaiju vaizom  
Melek to ču i izreče mu hronogram o vazuu (T 14/1)

(İtdükde Ziyâ’îyi takdîr-i Hudâ vâ’iz  
Hâtif işidüp didi târîhini va’ziyye)

Za razliku od prethodnog hronograma, u ovom hronogramu pjesnik, odnosno autorski lik, o Zijaiji govori u trećem licu, a kao autora stihova navodi *hâtifa* – skrivenog govornika,

nevidljivog meleka donositelja vijesti. Ovakvo autorovo ignoriranje svijesti o samom sebi, čini ovaj autoreferencijalni osvrt implicitnim, ali u isto vrijeme, uveliko nas podsjeća na Zijaijine stavove iz predgovora *Divana* o pjesničkom nadahnuću, koje ne potječe od samog pjesnika, već dolazi sa onog svijeta, nošeno glasom meleka.

Kao što smo vidjeli, autoreferencijalne osvrte u hronogramima teško je definirati isključivo eksplicitnim ili implicitnim, a sa sličnim poteškoćama susrest ćemo se, pokušamo li ih tipologizirati po žanrovskoj pripadnosti teksta, odnosno, pokušamo li se odlučiti između personalnog i umjetničkog tipa. Naime, neosporno je da su hronogrami književnoumjetnički žanr; međutim, njihova funkcija u klasičnoj osmanskoj poetici bila je bilježenje događaja iz života autora, vrlo slično kako to u savremenoj književnosti čine dnevnic i bilješke. Ovo nam opet ukazuje da je žanrove klasične književnosti jako teško postaviti u okvire moderne, odnosno da jedan hronogram može sadržavati i personalnu i umjetničku autoreferencijalnost. Nadalje, ovakva neodređenost u tipologiji po prva tri kriterija, utjecat će i na nedefiniranost po četvrtom kriteriju, odnosno, ukoliko imamo biografsku i implicitnu ili eksplicitnu autoreferencijalnost realiziranu unutar umjetničkog teksta, to bi po pravilu značilo da postoji napetost i poremećaj unutar autoreferencijalnog trokuta, odnosno, stilogeni tip autoreferencijalnosti. S druge strane, potrebno se upitati kakva su bila očekivanja i percepcija žanrova i autoreferencijalnih osvrta kod osmanskog recipijenta? Da li je za njega, zaista, postojala stilogenost, nesklad između biografskog i umjetničkog, kako ga mi danas percipiramo? Sudeći po brojnim hronogramima drugih osmanskih pjesnika, koji se u tom smislu ne razlikuju od Zijaijinih, bit će da je autoreferencijalnost, koju susrećemo u hronogramima, bila dio tradicionalnog manira i nije predstavljala poseban autorov iskorak u tom smislu.

#### **f) Autoreferencijalnost u kit'ama**

Prema redoslijedu u *Divanu*, posljednja pjesnička forma jesu kit'e. Kao što smo već ranije rekli, ovaj žanr u pogledu sadržaja, po pravilu, treba sadržavati određene stavove, mudrost i ideje, što kod Hasana Zijaije nije uvijek slučaj, odnosno, kit'e vrlo često svojim sadržajem podsjećaju na gazel. U tom smislu, autoreferencijalnost, koju nalazimo u kit'ama, bit će bliska onoj u gazelima, s tim da rijetko prisustvo pjesnikovog mahlasa u kit'ama, posebno će reducirati autoreferencijalne osvrte. Prema tome, možemo govoriti o svega nekoliko kit'a, u kojima pjesnik tematizira sebe ili svoje stvaralaštvo. Uglavnom su to kit'e koje sadrže mahlas bejt i u kojima se autorski lik žali na recepcijsku sudbinu svoje poezije, što vidimo u primjeru 32. kit'e:

O, Zijaija, među narodom ovog grada  
Za mene nema nimalo plemenitosti i dobrote

Ili su oni neznalice  
Ili ja nemam nimalo umijeća (KT 32)

(Ey Ziyâ'î bu şehh halkında  
Bana hiç şefkat u 'inâyet yok  
Belki bunlar ya ma'rifetsizdür  
Bende yâ zerre kâbiliyyet yok)

Kao što se može vidjeti iz ove kit'e, autorski lik se obraća u prvom licu, dok je Zijaija, odnosno, pjesnički mahlas osoba kojoj se obraća, što ukazuje da se ne radi o eksplicitnom, već implicitnom iskazu autora. S druge strane, sam sadržaj kit'e mogao bi se protumačiti i kao poetička, ali i kao biografska autoreferencijalnost, jer autor ovdje tematizira svoje bivanje pjesnikom, preispituje svoje vrijednosti i recepciju, ali isto tako referira i na događaje iz svog "građanskog" života, posebno kada iz njegove biografije znamo da je bio neshvaćen u svojoj sredini i da dugo nije mogao naći mecenu. Ako ove autoreferencijalne osvrte promatramo s aspekta žanrovske pripadnosti teksta, možemo reći da se radi o umjetničkim, odnosno, osvrtima realiziranim unutar kit'e kao književnog teksta.

Na osnovu analize autoreferencijalnih osvrta u tekstovima Hasana Zijaije, na osnovu njihovih žanrova, moguće je konstatirati da ih je vrlo teško tipologizirati na osnovu modernih normi i shvaćanja književnosti. Ipak, tipologija koju je ponudila autorica Oraić-Tolić, uveliko nam je pomogla da sagledamo na koji način se autoreferencijalnost realizira u tekstovima ovog divanskog pjesnika iz 16. stoljeća. Na osnovu njene tipologije, mogli smo vidjeti da se biografska autoreferencijalnost može javiti i eksplicitno i implicitno, kao dio imanentne strukture književnoga teksta, ili da je ponekad teško uspostaviti granicu između poetičke i biografske ili, pak, personalne i umjetničke autoreferencijalnosti. Sve to jeste rezultat svijesti pjesnika o vlastitom tekstu, koja se u mnogome razlikuje od svijesti koju posjeduje moderni autor. Za *pred-modernog* autora, kakav je Hasan Zijaija, izrazito lirski žanrovi, poput gazela, mogu biti prostor za iznošenje stavova o književnosti ili, pak, kaside, kao pjesme koje imaju za cilj autorovo dodvoravanje autoritetima, mogu biti uporište za poetičke autoreferencijalne osvrte. Ponekad je naš pjesnik u ovakvim postupcima slijedio književnu tradiciju u kojoj je stasao i kojoj je pripadao, dok je ponekad, svojim autoreferencijalnim osvrtima, koji bi se mogli definirati kao kulturogeni, posebno u "Kasidi kamjenjaru", "Kasidi razrušenoj kući" i "Kasidi posvećenoj perzijskim pjesnicima", pjesnik napuštao stil te tradicije i kulture. Autoreferencijalnost, prisutna u tekstovima Hasana Zijaije po mnogo čemu ne odgovara današnjem poimanju ovog metatekstualnog postupka, ali za nas svakako ima veliku važnost u sagledavanju pjesnikove poetike.

## 3.2 Intertekstualnost

Kao što smo na početku rada naglasili, prema definiciji Gerarda Genettea, koji je u klasifikaciji međutekstualnih odnosa otišao najdalje, i čijim smo se modelom poslužili u analizi dijaloških relacija Zijaijinih tekstova sa drugim tekstovima orijentalno-islamske književne tradicije, intertekstualnost jeste samo jedan vid transtekstualnosti. Unutar transtekstualnosti, kao pojma kojim označava tekstualnu transcendentnost teksta, Genete intertekstualnost definira kao prisustvo nekog teksta u drugom tekstu, što se može realizirati na različite načine, bilo kao citat, plagijat ili aluzija.

Kada u ovom kontekstu promatramo tekstove Hasana Zijaije, možemo uočiti značajno prisustvo citata i aluzija, koji svojim porijeklom u velikoj mjeri mogu rasvijetliti pjesnikov odnos spram orijentalno-islamske književne tradicije. U tom smislu, posvetit ćemo posebnu pažnju fenomenima citatnosti i aluzivnosti u tekstovima mostarskog pjesnika.

### 3.2.1 Citatnost

Po svojoj dosadašnjoj upotrebi u teoriji književnosti, termin citatnost bio je prije svega vezan za avangardnu kulturu 20. stoljeća. Međutim, fenomen citatnosti u književnosti bio je prisutan mnogo ranije kako u pisanoj, tako i u usmenoj književnosti. Dubravka Oraić-Tolić u svojoj knjizi *Teorija citatnosti* bavi se pojmom citatnosti koji uvrštava u jedan od tipova intertekstualnih relacija, definirajući ga kao tekstualno podudaranje ili ekvivalenciju između vlastitog i tuđeg teksta. (Oraić-Tolić, 1990: 12–13) Autorica u navedenoj knjizi, zatim, dijeli citate prema određenim kategorijama koje će nam poslužiti kao teorijski okvir, kako bismo dali pregled upotrebe citatnosti u tekstovima Hasana Zijaije. Ona razlikuje citate na osnovu njihovih citatnih signala, njihovog opsega podudarnosti sa prototekstom, vrste prototeksta iz koga potječu, funkcije i, konačno, uspostavlja tipologiju citatnosti, na osnovu *kategorijalnog citatnog četverokuta* koji bazira na semantičkoj, sintaktičkoj, pragmatičkoj relaciji, te onoj u okviru globalne kulturne funkcije. U daljem tekstu promatrat ćemo različite kategorije tipologije citatnosti, u odnosu na Zijaijine tekstove.

#### a) Citati po citatnim signalima

Prvu kategoriju predstavljaju *citati po citatnim signalima*, odnosno, dijele se na *prave i šifrirane*. Za *prave citate* karakteristični su vanjski citatni signali, kao što su: navodni znaci, drugi tip slova, tačni podaci o predtekstu iz koga potječu i sl. S druge strane, *šifrirani citati* posjeduju unutarnje signale koji nam sugeriraju da se radi o citatnosti, a to su: spominjanje naslova ili autora citiranog teksta u bližem ili daljem kontekstu, različite druge

intertekstualne veze sa predtekstom, kao što su likovi, motivi, stilski postupci preuzeti iz njega, sintagme tipa: “kao što bi pjesnik rekao” i sl. (Oraić-Tolić, 1990: 16)

Ukoliko se prisjetimo opisa Zijaijinog *Divana* i *Priče o Šejhu Abdurezaku*, možemo zapaziti da su žanrovi u kojima se najviše susrećemo sa citatnim postupcima predgovori i forme musammat. U prvom slučaju, to su uglavnom citati iz Kur’ana Časnog ili hadisa, dok je u formama musammat, odnosno, prevashodno tahmisima, citirana poezija drugih osmanskih pjesnika. I u drugim žanrovima, mada dosta rjeđe, susrećemo se sa citatima na arapskom jeziku, uglavnom iz Kur’ana, ali i izrekama značajnih ličnosti iz islamske tradicije, kao i usmene kulture.

Posmatramo li ovakve citate u tekstovima Hasana Zijaije, u kontekstu citatnih signala, uočićemo da se oni uglavnom javljaju na arapskom jeziku, što ih čini uočljivim, već na prvi pogled pri čitanju poezije koja je na osmanskome turskom jeziku. Ova pojava, odnosno, korišćenje drugog jezika, moglo bi se podvesti pod vanjske signale citatnosti, jer oneobičavanjem, kako u pogledu jezika, a tako i stila, jasno se ukazuje na prisustvo tuđeg teksta. S druge strane, navođenje autora ili izvora citata, kao vanjske citatne signale, ne možemo pronaći, izuzev u formama musammat u mahlas bejtu prototeksta, gdje je ime autora koji se citira, zapravo, integrirano u samu strukturu citata. Ostali citatni signali, poput upotrebe kurziva ili navodnika, karakteristični su, prije svega, za evropska pisma, dok ih arapsko pismo ne poznaje. Nasuprot tome, arabički tekstovi, uglavnom prozni, razvili su specifičnu upotrebu margine i korišćenje tinte u drugoj boji, kao sebi svojstvene vanjske citatne signale. S obzirom na to da kod Zijaije uglavnom imamo poetske forme, ovakvih citatnih signala nema. Jednako tako, navođenje autora i prototeksta odakle potječu citati, uklapa se u kontekst tadašnje poezije, odnosno, pjesnik je podrazumijevao da njegovi recipijenti, kao interpretativna zajednica, poznaju ili prepoznaju izvore koji su citirani.

## **b) Citati prema opsegu podudaranja sa prototekstom**

Oraić-Tolić, na osnovu opsega njihovog podudaranja sa prototekstom, dijeli citate na: *potpune, nepotpune i vakantne ili prazne*. *Potpuni citati* podrazumijevaju da se fragment tuđeg teksta u cjelosti može pridružiti izvornom kontekstu, dok kod *nepotpunih*, pridruživanje je moguće samo djelomice. U trećoj vrsti citata, odnosno, u *vakantnim* ili *praznim citatima* pridruživanje izvornom kontekstu uopće nije moguće i ovakvi citati upućuju na to da vlastiti tekst može početi bez tuđega prototeksta, odnosno da cijela prethodna kultura nije bitna za novi tekst.

U citatnim postupcima koje susrećemo u stvaralaštvu Hasana Zijaije, možemo govoriti o prisutnosti potpunih i nepotpunih citata, ali ne i vakantnih. To se može tumačiti autorovom poetikom koja je orijentalno-islamsku književnu tradiciju doživljavala kao riznicu iz koje treba reproducirati i oponašati, što znači da Zijaija kao divanski pjesnik nije želio stvarati *ex nihilo*, niti eventualno polemizirati ili parodizirati kulturu u kojoj je stasao. U tom smislu, citati koje pronalazimo u njegovim tekstovima, *a priori*, bi trebali biti potpuni, što većina njih i jeste, posebno kada su u pitanju citati Sakralnog Teksta ili izreke na arapskom jeziku. Ipak, jedan manji dio može se smatrati nepotpunim, odnosno, ponekad su pojedine riječi izvađene iz konteksta, ponekad zamijenjene nekom drugom istoznačnicom ili blisko značnicom, o čemu ćemo posebno govoriti u poglavljima koja se bave citatima na arapskom i osmanskome turskom jeziku. Međutim, svakako treba napomenuti da se ovakvi nepotpuni citati mogu objasniti dominacijom usmene kulture u vremenu kada je naš pjesnik živio, odnosno, činjenicom da se veliki dio književnog dijaloga odvijao usmeno, što je moglo dovesti do toga da nemamo konačno definiran tekst, da se on u pamćenju i reproduciranju mijenja, pa ne možemo govoriti o postojanom prototekstu. Ova napomena posebno se odnosi na Zijaijine tahmise koji pokazuju određena odstupanja u odnosu na kritička izdanja poezije drugih pjesnika koju citiraju.

### c) Citati prema vrsti prototeksta

Autorica navodi još jednu podjelu citata, odnosno, onu koja se bazira na vrsti prototeksta, pa tako razlikuje :

a) *intrasemiotičke* tj. tekst i podtekst pripadaju istoj umjetnosti, odnosno, citatni suodnos se uspostavlja na relaciji književnost : književnost ili slikarstvo : slikarstvo.

b) *intersemiotičke*, gdje tekst pripada drugim umjetnostima, pa se citatni suodnos uspostavlja na relaciji, naprimjer književnost : slikarstvo i obratno.

c) *transsemiotičke* – podtekst uopće ne pripada umjetnosti, pa se citatni suodnos uspostavlja između umjetnosti i ne-umjetnosti, u najširem smislu riječi.

Kod Zijaije možemo uočiti dva tipa citatnosti prema vrsti podteksta, odnosno, on citira, ili književne tekstove najčešće divanskih pjesnika unutar formi musammat, ili, pak, tekstove koji nisu, a priori, umjetnički, kao što su Kur'an i hadis.

Intersemiotički, odnosno, citati koji uspostavljaju odnos između različitih umjetnosti u današnjem smislu, nisu prisutni u Zijaijinim tekstovima. Ipak, u njegovim stihovima nailazimo na dijalog sa drugim umjetnostima, kao što su: kaligrafija, arhitektura, muzika. Naravno, ovaj dijalog prije bi se mogao definirati kao referirajući, odnosno, pjesnikovo evociranje izvjesnih djela iz drugih umjetnosti. Poznavanje arapskog pisma, tačnije kaligrafije, jeste svakako nešto što se očekuje od recipijenta, kad je u pitanju poezija Hasana

Zijaije. Određene opise, pjesničke slike i poređenja pjesnik bazira upravo na izgledu arapskih slova, čime angažira znanje i iskustvo recipijenta u oblasti likovnog izraza. Govoreći o ljepoti drage, Zijaija će njenu kosu uporediti sa arapskim slovom *cim* (ج), a ben na licu drage sa tačkom na tom slovu.

Kako lijepo ti taj crni ben pod tamnom kosom pristaje  
Kao da podsjeća na tačku što se ispod džima ispisuje (G 27/2)

(Zülfün altında ne hoş yaraşur ol hâl-i siyeh  
Cîmun altında konan noktaya benzer gûyâ)

U opisima tjelesnih karakteristika, pjesnik često koristi poređenja sa oblicima arapskih grafema, pa će tako stas drage porediti sa *elifom*, a svoj, od teške patnje povijeni stas, sa slovom *ya*. Također, i opis obrva voljene gotovo uvijek je baziran na izgledu slova ili čak oznaka iz arapskog alfabeta, kao u sljedećim primjerima:

O draga, na čelu tvoja je obrva  
Kao na nebu izvučena medda (G 57/1)

(Kaşun alnunda ey habîb-i ferîd  
Âfitâb üzre şekl-i medd-i medîd)

Pogledalj ljutito svojim obrvama u obliku slova ra  
Izviđ ih, o, ti s obrvama poput polumjeseca (G 207/2)

(Nazar kıl hışm ile râ kaşlarun çat ey hilâl-ebrû  
Gönül kesb-i safâ eyler ider cânım bu râdan haz)

Sva ova poređenja bilo bi nemoguće vizuelizirati čitaocu koji ne poznaje arapsko Pismo, odnosno kaligrafiju. U tom smislu, bez obzira što ovdje nije citirano konkretno kaligrafsko djelo, neosporan je dijalog između dvije umjetnosti, veza između vizuelnog i sadržajnog, između likovnog i poetskog.

Tendencija povezivanja sadržaja sa zapisom, odnosno, ne samo sa vizuelnom vrijednosti arapskih slova već i sa numeričkom, ponajbolje se ogleda u hronogramima, kao književnoj vrsti koja objedinjuje umjetnost upotrebe slova, kako u njihovoj numeričkoj vrijednosti, tako i u riječima koje čine stihove. Među tarihima, odnosno, hronogramima u Zijaijinoj poeziji, u kontekstu dijaloga sa likovnom umjetnošću posebno su interesantni oni koji govore o izgradnji različitih objekata, kao što su Stari most u Mostaru ili, pak, džamija u

Livnu. Ovi hronogrami, kao što referiraju na događaje kojima je autor bio i sam svjedok, isto tako referiraju i na konkretna arhitektonska djela.

Naravno, ovdje se prije može govoriti o referencijalnosti nego citatnosti, što je i razumljivo, ukoliko imamo u vidu razvoj likovnih umjetnosti u osmanskome društvu ili u okvirima orijentalno-islamske civilizacije uopće. Naime, likovna umjetnost ovog perioda bila je usmjerena na arhitekturu i kaligrafiju, prije svega, kao umjetnosti koje su bile namijenjene većoj grupi recipijenata. S druge strane, slikarstvo se većinom baziralo na minijaturi, koja je ostala ograničena uglavnom na knjige, odnosno, ilustracije tekstova većinom didaktičkog sadržaja, koje su bile pristupačne samo užem krugu obrazovanih i dvoru bliskih osoba. Također, minijature nisu bile “definirane”, odnosno, poznate kao djelo jednog konkretnog umjetnika kome bi se mogle pripisati, te kao takve citirati. Poznato je da su minijature često bile djelo grupe autora i da su se prvi minijaturisti, koji su počeli potpisivati svoje minijature, pojavili tek u 17. stoljeću.<sup>99</sup> Samim tim, bilo je nemoguće u svijesti osmanskog čovjeka, intelektualca, obrazovanog umjetnika posmatrati određenu minijaturu individualno, van njenog konteksta ilustracije, pa samim tim, njena neindividualiziranost javlja se kao prepreka mogućnosti da bude citirana i prepoznata u tekstu.

Vratimo li se na treću kategoriju koju navodi autorica, odnosno, transemiotičke tekstove, koji bi se još mogli nazvati i izvanestetski citati, pored citata iz Kur’ana Časnog, mogu se možda pronaći u frazemima, također, prevashodno sakralnog karaktera, također, izraženi na arapskom jeziku, a koji su jednako često prisutni u Zijaijinim stihovima. Tako naprimjer, određeni frazemi na arapskom jeziku, koji su široko zastupljeni u usmenoj kulturi diljem islamskog svijeta, neizostavan su dio lirike našeg pjesnika. Pogledajmo njihovu upotrebu na primjeru 121. gazela:

Njeni prijatelji me smatraju zlonamjernim  
Ne znaju za moje patnje, to samo Allah zna

Tuga me je učinila sitim blaga duše i svijeta  
Zar nema nikoga ko put u zemlju nepostojanja zna

Ne slamaj mi srce, pazi, ej, ti, ljepotice svijeta  
Rušiti Kabu je grijeh, Allah to zna

Šta ako je srce palo u tugu za tobom, pa tugu ne mogu savladati  
Nek bude onaj ko dovu “Uzdam se u Allaha” zna

---

<sup>99</sup> Vidi: Gül İrepoğlu. *Levni: Painting, Poetry, Colour*. İstanbul. Republic of Turkey Ministry of Culture. 1999. Str. 37–46.



Šta ako zdravi ne znaju za Zijajine boli  
Ta bolnih očiju “Da ih Allah ozdravi” zna (G 121/ 1-5)

(Kendüye dôst beni kendüye bed-hâh bilür  
Çekdüğüm zahmeti bimez henüz Allah bilür)  
Gam usandurđı beni cân u cihân mülkinden  
Yok midur kimse ‘adem kişverine râh bilür  
Yıkma gönlüm sakın ey âfet-i devrân sakın  
Ka’be yıkmakça günâhı olur Allâh bilür  
N’ola ger derdüne düşdiyse gönül gam yimezem  
Ola kim vird-i ‘tevekkeltü’ala’llâh’ bilür  
Sağlar hâli Ziyâ’îyi n’ola bilmez ise  
Ol gözi haste hele ‘sellemehu’llâh’ bilür)

U ovom gazelu, u posljednja dva distiha upotrebljeni su frazemi na arapskom jeziku “tevekkeltü’ala’llah” i “sellemehu’llah” koji se često susreću i u Kur’anu Časnom, kao i u svakodnevnom govoru nativnih govornika arapskog jezika. Hasan Zijaija, ove frazeme, semantički je uklopio u smisao svojih stihova, oni čak njegovom izrazu daju notu prisnog obraćanja u razgovoru. Podražavanje prisnog i iskrenog obraćanja moglo bi se okarakterizirati i kao stilska odlika gazela, o čemu smo ranije govorili. Naime, gazel kao lirska vrsta, upravo se služi stilskim postupcima koji će stvoriti dojam iskrenog i emotivno nabijenog govora. S druge strane, sama činjenica da ih je ostavio na arapskom jeziku, unutar gazela koji je spjevan na osmanskome turskom, govori o tome da su ovi izrazi morali biti poznati recipijentima, ako ne i šire, kao frazem u govornome turskom jeziku. Interesantno je i to da ovi dijelovi teksta, koji su izrazito religijski obojeni, izražavaju se upravo arapskim jezikom, što može biti indikator orijentiranosti pjesnika ili sredine i tradicije, kojoj je pripadao, da svoje želje i nastojanja uklopi u islamski pogled na svijet i izrazi ih na arapskom, kao jeziku Kur’ana, a ne pomoću njihovih ekvivalenata na turskom. Ovakav postupak jasno povezuje autora sa orijentalno-islamskom usmenom kulturom i tradicijom, ali također je u skladu sa njegovim islamskim stavovima o poetici i pjesnicima koje je iznio u predgovoru svoga *Divana*.

#### d) Citati po funkciji

U sklopu analize književnog fenomena citatnosti, Oraić-Tolić razlikuje citate po funkciji, pa oni mogu biti *referencijalni* i *autoreferencijalni*. Referencijalni citati su orijentirani na podtekst i upućuju na njegov smisao, dok su autoreferencijalni orijentirani na tekst u koji je uključen i njegov smisao. Referencijalni citati mogu se smatrati obilježjem nauke, za razliku

od autoreferencijalnih, koji su karakteristični za umjetnost. Međutim, referencijalne citate možemo pronaći i u književnoj umjetnosti, najčešće u prozi, ali ponekad i u poeziji.

U Zijaijinom proznom tekstu, odnosno, predgovoru *Divana*, najviše su prisutni citati iz Kur'ana. Osnovna funkcija ovih citata jeste da potcrta autorove stavove o poeziji, odnosno da mu budu uporište i argumentacija, pa u tom smislu, donekle podsjećaju na naučne referencijalne citate. Vrlo slično je i sa citatima iz Kur'ana ili islamske tradicije koje nalazimo u stihovima. Oni često imaju funkciju uspostavljanja vjerodostojnosti i uvjerljivosti, ako ne određenih stavova, kao u predgovoru, onda pojava i osjećanja. Tako će Hasan Zijaija u 162. gazelu, opisujući dolazak proljeća u prirodi, referirati na kur'anski opis džennetskih vrtova:

Kako samo lijepim čini proljeće bašče i rijeke  
Pa one postaju poput "vrtove kojima protječu rijeke"<sup>100</sup> (G 162/2)

(Bâg u cûya şimdi bir hâlet virür devr-i bahâr  
Şive-i 'cennâti tecrî tahtehe' lenhâr' olur)

25. ajet sure "Bekare" koju je pjesnik ovdje citirao poslužio mu je kao referentno polazište za opis dolaska proljeća. Bitno je napomenuti da ovakvo poređenje opisa proljeća, dato godišnje doba čini konvencionalnim i apstraktnim, a ne rezultatom pjesnikovog subjektivnog i konkretnog zapažanja o proljeću, što je opet u skladu sa karakteristikama osmanske (predmoderne) poetike koja ne poznaje pojam individualnog.

Iako citatnim postupcima u tekstovima Hasana Zijaije dominiraju referentni citati, ponegdje u poeziji moguće je pronaći i citate iz Kur'ana koji bi se mogli okarakterizirati kao autoreferencijalni. Vrlo je zanimljiva veza koju pjesnik uspostavlja između citiranog ajeta iz sure "Nebe" i 15. gazela od sedam bejtova:

U dvoru pohvale tebi ovih sedam bejtova  
"I iznad vas Sedam Silnih sazdali"<sup>101</sup> (G 15/7)

(Serây-ı midhatünde bu yedi beyt  
'Beneynâ fevkaküm seb'an şidâdâ')

Navedeni bejt značajan je i u pogledu autoreferencijalnosti, jer izravno tematizira sam tekst, odnosno, gazel koji se sastoji od sedam bejtova. Također, i sam citat referira na broj sedam,

---

<sup>100</sup> Kur'an, II:25.

<sup>101</sup> Kur'an, LXXVIII:12.

kao broj distiha gazela, pa tako i na sami tekst. S druge strane, kada je u pitanju smisao bejta, vrlo ga je teško interpretirati, odnosno reći da li se pjesnik usudio svoje stihove porediti sa sedam katova nebesa ili ga je na ovaj ajet samo asociirao broj sedam. Dakle, postoji mogućnost da citat iz Kur'ana ima čisto estetsku funkciju, kao stilska figura, odnosno asocijacija na broj sedam, ali bez obzira na njegovu primarnu funkciju, on istovremeno tematizira gazel čiji broj bejtova iznosi sedam i tako postaje autoreferencijalan.

Kada je u pitanju tipologija citata po funkciji, onda svaki citat i kontekst u kome je upotrijebljen zaslužuju posebnu analizu. Ipak, nameće se utisak da u Zijaijinom stvaralaštvu preovladavaju referencijalni citati, odnosno, oni koji se odnose na smisao prototeksta. Ovo se posebno odnosi na citate iz Kur'ana, s obzirom da kur'anski tekst predstavlja apsolutni autoritet za Hasana Zijaiju, kao i ostale divanske pjesnike.

#### e) **Tipologija citatnosti prema kategorijalnom citatnom četverokutu**

Dubravka Oraić-Tolić govoreći o citatnosti, kao semiotičkom sistemu, u nastojanju da ga klasificira, uvodi termin *kategorijalnoga citatnog četverokuta*. Prema autorici, prvu stranicu ovog četverokuta čini a) *semantička relacija* (odnos između označitelja i označenog, znaka i referenta, teksta i predmeta), drugu b) *sintaktika* (odnos među elementima unutar sistema), treću c) *pragmatika* (odnos između znaka i korisnika, teksta i publike), a četvrtu d) *globalna kulturna funkcija koju tekst u cjelini svih svojih relacija obavlja u sklopu kulturnog sistema kome pripada*. (Oraić-Tolić, 1990: 33)

Na osnovu kategorijalnog citatnog četverokuta moguće je proučavati tekst, i tako uspostaviti tipologiju njegove citatnost, odnosno, kako autorica kaže:

Iz perspektive te jednostavne metodologije osnovno će pitanje na semantičkoj razini citatnosti biti pitanje o generiranju značenja u susretu teksta i citata (unutarnja semantika) ili teksta i podteksta (vanjska semantika), osnovno pitanje na razini sintaktike – pitanje o suodnosu između citata i vlastitih dijelova teksta unutar teksta kao minisustava (sintaktika citatne kompozicije) ili teksta i prototeksta u sustavu kulture (sintaktika žanrovsko-medijalnog sustava), osnovno pitanje na pragmatičkoj razini – pitanje o suodnosu između pošiljatelja citatne poruke i citatnog primatelja na bilo kojoj razini, dok će na posljednjoj stranici našega metodološkog lika biti riječi o globalnoj kulturnoj funkciji što citatni tekst obavlja u sustavu dane kulture, a citatna kultura u sustavu pripadne civilizacije kao Kulture svih kultura. (Oraić-Tolić, 1990: 38–39)

U kontekstu ove četiri relacije moguće je osvijetliti i citatnost prisutnu u svim književnoumjetničkim tekstovima, pa tako i u klasičnim tekstovima divanske književnosti i, konačno poeziji Hasana Zijaije.

a) Semantička relacija, prema autorici, može biti unutarnja (odnos između označenoga i označitelja u sklopu znaka) i vanjska (odnos između integralnog znaka i referenta, teksta i predmeta). Kada je u pitanju vanjska semantika onda se može govoriti o dvije osnovne orijentacije:

1. Orijehtacija na prirodni jezik ili zbilju
2. Orijehtacija na tuđi tekst ili jezik kulture.

Oraić-Tolić ove dvije orijentacije definira riječima:

U prvom slučaju tekst se primarno suodnosi s društveno-povijesnom i prirodnom zbiljom, u drugomu s tuđim tekstom; jednom se tekst orijentira na stvarni materijalni i kulturni svijet a u drugom na već nastale tekstove o svijetu; u jednom izvorno opisuje, drugi put se služi tuđim gotovim opisima; jednom je riječ o suodnosu tekst – zbilja, drugi put o suodnosu tekst – tekst. (1990: 34)

Na osnovu ove definicije, za prvu osnovnu orijentaciju autorica uzima termin transtekstualnost, a za drugu intertekstualnost.

U svim tekstovima i kulturama prisutne su obje orijentacije, ali u većini je dominantna jedna. Ako u ovom kontekstu posmatramo Zijaijine tekstove, odnosno, osmansku divansku književnost, već na prvi pogled moguće je uočiti dominaciju orijentacije na tuđi tekst ili jezik kulture. Ovakav stav je raširen i među historičarima i teoretičarima divanske književnosti koji su skloni reći da je ova književnost vrlo daleko od zbilje i predstavlja reprodukciju već naučenog šablona motiva i simbola.

Posmatrajući poeziju Hasana Zijaije možemo uočiti da njegova inspiracija ne potječe iz zbilje koja ga okružuje, već upravo iz tekstova koji su dominirali u socio-kulturnom okruženju kojem je pjesnik pripadao. Prisjetimo li se njegovih opisa prirode u uvodnim poglavljima kasida ili, pak, njegovih opisa voljene, lahko možemo uočiti da oni referiraju upravo na “gotove i shematizirane deskripcije” preuzete iz tuđih tekstova. Pogledajmo naredna dva bejta koja su iz različitih Zijaijinih gazela:

Kraj tvog rubina poljubac Širin je gorak  
Kraj tvoje kose Lejlina crna pletenica je nesreća (G 14/2)

(La'lün yanında bûse-i Şîrîn telh olur  
Zülfün yanında gîsû-yı Leylâ kara kaza)

Onaj ko ne zna sreću Dženneta tvog dolaska  
Ostat će zauvijek u Džehennemu rastanka (G 58/4)

(Bilmeyen kadr-i cennet-i vaslun  
Dûzah-ı hicrde kalur câvîd)

U prvom bejtu stvoriti mentalnu sliku usana drage ili njene kose bilo bi nemoguće bez poznavanja klasičnih orijentalnih mesnevija; također, ni emocije iz drugog bejta ne bi bilo moguće gradirati na najviši stepen bez kur'anskih pojmova Dženneta i Džehennema. U tom smislu, i naredni stihovi jasno ukazuju na intertekstualnost Zijajine poezije, odnosno, orijentaciju na tuđi tekst i jezik kulture:

Spriateljio sam se sa ribama mora tuge  
Ova blagodat mi je ostala u miraz od hazreti Zu'nnuna

Uzroci moje sadašnje ljubavne patnje za dragom  
Ostali su mi u miraz od Ferhata i Medžnuna

Ej ljudi, ova taština i samoljublje  
Ostalo vam je u miraz upravo od Hamana i Karuna

Otkrivena je tajna tvojih usana i stasa  
Ova mudrost je Zijaiji ostala u miraz od Platona (G 42/2–5)

(Belâ deryâsınun mâhîleriyle âşinâ oldum  
Kalupdur bu kerâmet Hayret-i Zü'n-nûndan mîrâs  
Benümdür şimdilik esbâb-ı derd-i 'aşk-ı cânâne  
Bana kalmışdur ol Ferhâd ile Mecnûndan mîrâs  
Meğer ey ehl-i dünyâ bu gurûr u bu enâniyyet  
Size kalmış hemân Hâmân ile Kârûndan mîrâs  
Dehânunla miyânun sırrını ma'lûm idinmişdür  
Ziyâ'ıye bu hikmet kaldı Eflâtûndan mîrâs)

Navedeni bejtovi potvrđuju da emocije i događaji opisani u tekstu nisu, ili su vrlo rijetko, nastali na relaciji tekst – zbilja, već vrlo često potječu iz drugih tekstova. U tom kontekstu,

posebno je znakovit treći bejt, kad lirsko ja, koje nam se obraća, kaže da uzrok njegove ljubavne patnje potječe od Medžnuna i Ferhada, likova iz najpoznatijih orijentalnih mesneviya, i koji su personifikacija zaljubljenog bića. Ovakav opis ukazuje na autorovo nepoznavanje drugog svijeta i konstelacije odnosa u poeziji izvan one zadate u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji. Ovakva vanjska semantička relacija, koja postoji među pjesnikovim tekstovima i tekstovima koji potječu iz kulturne riznice orijentalno-islamske civilizacije, odrazit će se i u citatnim postupcima koje pronalazimo u stvaralaštvu našeg pjesnika.

Naime, prema Oraić-Tolić, kao što smo već rekli, u tipologiji fenomena citatnosti semantička razina predstavlja prvu stranicu kategorijalnog semiotičkog četverokuta, te podrazumijeva dva tipa orijentacije citatnog teksta: orijentaciju na podtekst i citate, i orijentaciju na samoga sebe. U prvom slučaju, semantička determinacija ide od prototeksta, preko citata do teksta, dok je u drugom, proces obratan, odnosno, polazi od teksta prema citatu i prototekstu. U prvom tipu citatne orijentacije, smisao se gradi na mimezi starih kulturnih smislova, odnosno po načelu analogije, adekvacije i metaforičnosti, što autorica naziva *citatnom imitacijom*. U drugom, pak, smisao vlastitog teksta nije motiviran tuđim tekstom, tj. podtekstom, već nastaje na načelima oneobičavanja / očuđenja poznatih kulturnih smislova, kontrasta ili homologije, gdje se citatni kontakt, prema autorici, može ostvariti na dva načina, kao *citatna polemika* ili kao *citatni dijalog*. *Citatna polemika* nastaje kada vlastiti tekst posredstvom citata potpuno obara smisao podteksta da bi sebe ustoličio na njegovo mjesto, svoju kulturu na mjesto tuđe. S druge strane, u *citatnom dijalogu* vlastiti tekst se odnosi neutralno prema citatima iz podteksta, to jeste, posmatra ih kao prostor u kome može voditi slobodni međukulturni dijalog na načelu intertekstualnih nemiješanja i poštivanja suprotnih semantičkih uređenja vlastitog i tuđeg teksta.

Ako posmatramo osobenosti tekstova na semantičkoj razini kroz historiju književnosti, možemo reći da se orijentacija na podtekst ili citatna imitacija često susretala u srednjovjekovnom periodu, posebno u žanrovima kakvi su centoni i florilegije u Evropi, dok su citatna polemika i citatni dijalog, kao orijentacija na vlastiti tekst u odnosu na podtekst i kulturu koja mu prethodi, više karakteristični za 20. stoljeće. Posmatramo li divansku književnost u ovom kontekstu ili, pak, čitavu osmansku poetiku klasičnog perioda, možemo uočiti da se ona neće bitno razlikovati od opće ocjene evropskog srednjovjekovlja, odnosno da će i njom dominirati citatna imitacija, što se posebno očituje na žanrovima poput nazire, tahmisa, tesdisa i dr.

Do slične konstatacije može se doći kada su u pitanju citatni postupci kod Hasana Zijaije. Naime, kada su u pitanju intrasemiotički citati (oni koji se uspostavljaju na relaciji književnost – književnost), oni se kod mostarskog pjesnika realiziraju uglavnom u žanru tahmisa, koji smo već kvalificirali kao žanr zasnovan na imitaciji. Također, i u slučaju transemiotičkih citata (nastalih na relaciji umjetnički i neumjetnički tekst), najčešće su prisutni citati iz Kur'ana Časnog, kao neprikosnovenog teksta i nedostižnog uzora, pa se ne

može govoriti o kontrastu između teksta i prototeksta, niti o eventualnoj polemici. Naravno, o citatima pojedinačno govorit ćemo u poglavljima posvećenim citatima na arapskom i osmanskome turskom jeziku.

b) Sintaktička relacija, kao druga kategorija koja se navodi u općem smislu, odnosi se na opoziciju cjeline i dijela, odnosno sistema i njegovih elemenata. Ovdje se, ovisno o sistemu koji se proučava, može govoriti o sintaktici rečenice, kao najmanjeg sistema, preko sintaktike kompozicije, sintaktike žanrovsko-medijalnog sistema pa sve do sintaktike megakulture i sintaktike civilizacije.

Na sintaktičkoj razini citanost se najčešće veže za dva tipa sistema: vertikalni / subordinirani i horizontalni / koordinirani. Drugim riječima, na užem planu sintaktike citatni tekst može biti građen na načelu organske, zatvorene kompozicije gdje su citati subordinirani u odnosu na tekst, odnosno, tekst određuje njihov broj i položaj, ili je citatni tekst građen na načelu otvorene, montažne konstrukcije, gdje su citati slobodni u odnosu na cjelinu, odnosno, broj i položaj im nije strogo određen. Tako u kulturama *vertikalnog tipa* češće su citatne imitacije, a u kulturama *horizontalnog tipa* citatni dijalog i polemika. U vertikalnim kulturama postoji jasno određena hijerarhija žanrova, tako da se i citati ravnaju prema određenoj formi teksta. S druge strane, u horizontalnoj kulturi ne postoji takva hijerarhija, i citatni kontakt predstavlja ili polemiku ili dijalog između različito rangiranih tekstova u ranijoj kulturi.

U vertikalnim kulturama tradicija se shvaća kao uzor ili, kako je autorica naziva, dragocjena riznica iz koje teba uzimati i preuzimati antologijske odlomke i citatno je oponašati u vlastitom tekstu. U srednjovjekovnoj kulturi Evrope, ovakvu riznicu predstavljali su rimski klasici: Ovidije, Horacije, Vergilije i dr. S druge strane, horizontalne kulture sklone su rušenju autoriteta i vrijednosti kulturne tradicije. Posebno u 20. stoljeću vidljiva su stremljenja da se od cijele starije kulture napravi *prazna ploča* (tabula rasa) i krene sa stvaranjem ex nihilo.

Orijentalno-islamska poetika, samim tim i divanska književnost, mogla bi se posmatrati kao vertikalni sistem, odnosno, sistem u kome je kulturna tradicija, jednako kao na srednjovjekovnom zapadu, predstavljala riznicu iz koje su se crpili motivi i tematika. Odnosno, orijentalno-islamski pjesnik nije poznavao pojam stvaranja “iz ničega”, njegova inspiracija dolazila je iz tradicije, a njemu je ostajalo u zadatak samo tehnički obraditi već poznate motive. Ovako dominantan položaj tradicije u *islamskoj poetici* Esad Duraković opisuje na sljedeći način:

Zahvaljujući tako konstituiranoj poetici, tradicija kao takva stalno je otežavala, rasprostirala se dijahrono i sinhrono, usavršavala se do neslućenih granica. Njena težnja za rasprostiranjem i njena normativna strogost učinile su je jednom vrstom imperijalne poetike koja je vladala književnim stvaralaštvom cijeloga kulturno-

civilizacijskog kruga – u književnosti na arapskom, perzijskom i turskom jeziku.  
(2007: 310)

Na osnovu ovakvog opisa orijentalno-islamske poetike može se zaključiti da je Hasan Zijaija stvarao u okvirima jedne kulture vertikalnog tipa, pa je logično očekivati da su se i njegovi citati razvijali kao subordinirani, spram riznice orijentalno-islamske književne tradicije, što ćemo pobliže moći vidjeti kada budemo analizirali konkretne citatne postupke.

c) Pragmatička relacija jeste, po riječima autorice, najmlađa, najsloženija i najmanje istražena stranica citatnog četverokuta. Ona bi se, također, mogla podijeliti na unutarnju i vanjsku, gdje bi se problematika unutarnje bazirala na odnosu lirskog ja i sugovornika ti u lirici, ili na odnosu pripovjedača u prvom ili trećem licu i drugoga lica kome se pripovjedač obraća u naraciji. S druge strane, vanjska pragmatička relacija odnosila bi se na pitanje relacije između stvarnog autora i stvarnih sinhronijskih ljudi s kojima komunicira, odnosno, ova relacija, u prvom redu, problematizirala bi odnos autora i recipijenta.

Iz perspektive pragmatike, citatni tekst može biti orijentiran dvojako: na primatelja ili na pošiljatelja. Ukoliko je citatnost orijentirana na recipijenta, odnosno, čitatelja, u prvom planu je njegovo kulturološko znanje, obzor receptivnog očekivanja pa su i citati, pravi i potpuni, određeni tako da ih recipijent lahko može identificirati. S druge strane, citatnost koja se ravna prema autoru, prikazujući njegovo znanje većim, drugačijim ili čak lažnim, svjesno potkopava receptivno iskustvo i takva citatnost je otežana, a citati često šifrirani, nepotpuni ili vakantni.

Želimo li razmotriti pragmatičku razinu citatnosti u divanskoj književnosti, ili, pak, u stvaralaštvu Hasana Zijaije, dovoljno se prisjetiti njegovog predgovora *Divana* i mesneviye, odnosno, pogovora mesneviye, gdje pjesnik svoje recipijente definira kao sebi bliske i obrazovane ljude, istog kulturnog kruga, odnosno, interpretativne zajednice. Ovakava definicija recipijenta promovira njegovo kulturološko znanje, pa se očekuje da će citati biti potpuni i pravi kako bi ih recipijent mogao prepoznati.

d) Funkcionalna razina jeste posljednja stranica kategorijalnog citatnog četverokuta, gdje tekst može obavljati dvije osnovne funkcije: *reprezentaciju* tuđeg teksta i kulture, i *prezentaciju* samog sebe i vlastite kulture. Kada je u pitanju *reprezentacija*, tekst potvrđuje postojeću kulturnu tradiciju i već postojeći konvencionalni obzor čitateljskog očekivanja i tako učestvuje u formiranju kulturnog kanona, odnosno, u semiotizaciji. S druge strane, *prezentacija* podrazumijeva tekst čiji je fokus na samom sebi, na svom jedinstvenom položaju u sistemu kulture; kršeći konvencionalni obzor receptivnog očekivanja ruši se i postojeći kulturni kanon, stvarajući tako desemiotizaciju.

Želimo li na ovoj razini promatrati citatnost kod našeg pjesnika, pa tako i u divanskoj poeziji uopće, ponovo ćemo se morati vratiti na autoreferencijalne dijelove njegovog teksta,



odnosno, predgovor i pogovor, gdje Hasan Zijaija nastoji svoje stvaralaštvo uklopiti u norme kulture kojoj pripada, a sebe definirati kao predstavnika orijentalno-islamske književne tradicije. Ovakav odnos pjesnika prema tradiciji potaknut će nas da o njegovim citatima razmišljamo, prije svega, kao o reprezentaciji tuđeg teksta i kulture, a ne prezentaciji samoga sebe.

#### f) **Iluminativni i ilustrativni tipovi citatnosti**

Oraić-Tolić, kao i većina teoretičara na ovom području, smatra da postoje dva osnovna tipa citatnosti, koje ona imenuje neutralnim terminološkim parom: *iluminativni* i *ilustrativni* tip citatnosti. Za izražavanje terminološke opozicije u tipologiji citatnosti mogli bi se koristiti i termini metaforička i metonimijska citatnost prema Jakobsonovoj interpretaciji retoričkih figura, ili prema De Saussureu, moglo bi se govoriti o paradigmatškoj i sintagmatškoj citatnosti, ili, pak, prema tipologiji Pavla Pavličića, o konvencionalnoj i nekonvencionalnoj citatnosti. (Oraić-Tolić, 1990:44)

Različiti termini korišćeni su za dva osnovna tipa citatnosti koja su u opoziciji jedan spram drugoga u sve četiri kategorije citanog četverokuta, odnosno, dok prvi tip na polju semantike insistira na analogiji, metaforičnosti i adekvaciji, drugi tip, upravo suprotno, promiče oneobičavanje, metonimičnost i kontrast. Isto je i na planu sintaktike, gdje se prvi tip citatnosti bazira na načelu subordinacije, drugi tip, pak, na načelu koordinacije; tako i na planu pragmatike, dok je prvi tip orijentiran na postojeće iskustvo recipijenta, drugi tip citatnosti više je usmjeren na rušenje postojećih receptivnih navika, i konačno, na planu kulturne funkcije, kao posljednje kategorije citanog četverokuta, prvi tip citatnosti ima funkciju reprezentacije tuđeg teksta i kulture, dok drugi tip prezentira vlastiti tekst i kulturu nasuprot tuđem.

Opoziciju između ova dva tipa citatnosti – iluminativnog i ilustrativnog, možemo uočiti u različitim epohama, u različitim kulturama ili, upravo, u odnosu različitih epoha ili kultura. Tako je moguće okarakterizirati evropsko srednjovjekovlje, kao primarno ilustrativni tip citatnosti, u kome dominira stroga hijerarhija vrijednosti unutar književne tradicije, shvaćene kao riznice, koja samo treba reproducirati, dok se ruska avangarda ili neka druga stremljenja 20. stoljeća baziraju na iluminativnom tipu citatnosti, gdje je tuđi tekst i književna tradicija samo povod stvaralaštvu, koje nikako nije u podređenom položaju u odnosu na tradiciju već, naprotiv, s njom uspostavlja ravnopravan dijalog, odnosno, intertekstualne relacije.

Autorica u svojoj knjizi posebno se osvrće na, kako kaže, “opoziciju najvišeg ranga”, u pogledu dominirajućeg citanog tipa, odnosno, na opoziciju zapadne civilizacije i istočnih civilizacija, smatrajući da zapadna civilizacija pripada ilustrativnom tipu citatnosti, za razliku od istočnih u kojima, pak, dominira iluminativni tip citatnosti. Naravno, autorica

naglašava da obje ove civilizacije ne isključuju drugi citatni tip, ali da se, ipak, radi o dominaciji određenog tipa citatnosti. Svoje viđenje zapadne civilizacije kao ilustrativne, odnosno, istočne kao iluminativne, ona demonstrira upotrebom margine u klasičnim tekstovima u jednoj i drugoj kulturi. Oraić-Tolić daje primjer oblikovanja margine u tekstovima hrvatskih autora iz 15. i 16. stoljeća, gdje je prisutna margina sa tačnim bibliografskim podacima ili čak crtežom ruke koja ukazuje na najvažnija mjesta, upravo kao autoritarni okvir, koji strogo definira tekst. S druge strane, u definiranju istočnjačkih kultura, kao dominantno iluminativnih, ona se koristi primjerom arabičkih rukopisa, posebno jednog isječka iz *Komentara Sadijevog Ružičnjaka*, gdje je margina predstavljala “mjesto slobode”, odnosno, prema autorici, determinacija je išla u oba smjera. Svoje stavove o orijentalno-islamskim tekstovima, kao primarno iluminativnim, potkrepljuje i činjenicom da, za razliku od zapadnih djela gdje jasno stoji naveden i istaknut naziv autora i djela, u orijentalnim tekstovima često djela nemaju naziva ili je on, pak, integriran u sami tekst, kao i autorovo ime koje se, također, integrira u tekst, a ako je poezija u pitanju, u posljednji stih ili u predgovor, ako se radi o prozi. Također, ona navodi da su u komentarima i citatima, koji su pratili orijentalne tekstove, mogli stajati sadržaji koji su bili iz različitih oblasti i nisu morali biti neposredno vezani za osnovni tekst. (Oraić-Tolić, 1990:46–50)

Zapažanja Oraić-Tolić o osnovnim karakteristikama književnih djela iz orijentalno-islamskog kruga sačuvanih u arabičkim rukopisima, mogla bi se okarakterizirati kao donekle tačna, jer njihova percepcija u kontekstu vremena i okruženja u kome su ovi tekstovi nastali, razlikovala se od one koju mi danas imamo. Drugim riječima, isticanje naziva djela i autora na prvoj stranici teksta, jeste uobičajeni postupak zapadne književne tradicije i poklapa se sa obzorom očekivanja zapadnog recipijenta, koji je vremenom postao obilježje autoritativnosti datog djela i autora. Ako se ovakva prezentacija autora i naslova nije razvila na Orijentu, to ne znači da je određeni autor ili njegovo djelo izgubilo na svojoj autoritativnosti ili, pak, afirmaciji.

Također, treba istaći da su se autoricina zapažanja bazirala, uglavnom, na proznim tekstovima “komentrima komentara”, gdje se slobodna upotreba margine mogla učiniti kao određena sloboda i dijaloški pristup citiranom tekstu. Ipak, poznavanje poetike književnosti orijentalno-islamskog kruga, njenog odnosa prema tradiciji i individualnom, ukazuje upravo na suprotan odnos komentara / metateksta prema citiranom tekstu. Esad Duraković, u svojoj knjizi *Prolegomena za historiju književnosti orijentalno-islamskoga kruga*, govoreći o komentarima mostarskog autora Mustafe Ejubovića – Šejha Juje iz 17. stoljeća, odnos metateksta i prototeksta valorizira sljedećim riječima:

Metatekst se relativno skromno podređuje prototekstu koji, u najvećem broju slučajeva, samo komentira, pa ga tako afirmira kao autoritet, a sam se povlači – orijentalnom skromnošću – u njegovu sjenku. (2005:161)

Podređenost metateksta u orijentalnim književnostima posebno se uočava kod transemiotičkih citata, uglavnom iz Kur'ana i islamske tradicije. Tako, kada je u orijentalno-islamskoj kulturi u pitanju citiranje Sakralnog Teksta, onda u ideološkom smislu ne može se govoriti o dijaloškom odnosu, pogotovo ne o kontrastu ili polemici. "U ravni ideologija, *Kur'an* nije ostavio nikakvu mogućnost rivalskoga odnosa, budući da pridržava pravo na Istinu." (Duraković, 2004: 25)

U tom smislu, kur'anski tekst predstavlja nedostižni uzor i najveći autoritet orijentalnim pjesnicima, pa prilikom integriranja citata iz Kur'ana, a priori, jeste očekivati da će pjesnici slijediti citatni postupak ilustrativnog, a ne iluminativnog tipa. Drugim riječima, njihov tekst spram teksta citata bit će subordiniran, odnosno, reprezentacija citiranog teksta, nastala na principu adekvacije i metaforičnosti, podržava konvencionalni obzor receptivnih očekivanja.

Pokazatelj prisutnosti ilustrativnog tipa citatnosti u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji jesu figure i tropi klasične orijentalne stilistike od kojih su neke, upravo, zasnovane na citiranju Kur'ana, ali i drugih autoriteta iz islamske tradicije. Ovdje, prije svega, treba istaći *iktibas* i *irsal-i mesel*. *Iktibas* jeste stilski postupak, gdje se s ciljem intenzifikacije izraza dodaju dijelovi kur'anskih ajeta ili hadisa, dok *irsal-i mesel*, s druge strane, s istim ciljem, poetskom izrazu pridodaje neku poslovicu ili poznatu frazu, koja često može biti na arapskom ili perzijskom jeziku u osmanskoj poeziji. Razvoj ovakvih figura ukazuje na autoritet koji je imao citat sakralnog karaktera u odnosu na pjesničku kreaciju, odnosno, njegov status jake pozicije koja subordinira ostale elemente teksta.

Ilustrativni tip citatnosti može se zapaziti i u tahmisu, poetskoj formi koja je podrazumijevala citiranje distiha nekog pjesnika, uglavnom, afirmiranog, na što je drugi pjesnik dodavao svoja tri stiha i tako tvorio strofu od pet polustihova. Autor tahmisa, prema zakonitostima ovog žanra, morao je oponašati uzor koji citira, kako u pogledu tematike, tako i u pogledu forme. To ukazuje na pozitivan stav autora tahmisa prema pjesničkoj tradiciji kao uzoru, na što se posebno osvrće Esad Duraković u svojoj knjizi *Orijentologija*:

Jer, u tahmisu metapjesma ima zadani kalup u protopjesmi; u njoj je već zadana tema / motiv i zadana joj je forma. Time su mogućnosti metapjesme sužene, u izvjesnom smislu, jer ona ne kreira ni motiv ni formu. Međutim, njen cilj je da pokaže kao uvažava i izvanredno poznaje tradiciju i njenu poetiku, na jednoj strani, a na drugoj strani ima zadatak da se nadmeće sa autoritetom tradicije koju, zapravo, usavršava. (2007: 311–12)

Citatnost u tahmisima, kao i ona koja za prototekst ima Kur'an ili islamsku tradiciju, ukazuje na značajnu prisutnost ilustrativnog oblika citatnosti u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji. Kada je u pitanju stvaralaštvo Hasana Zijaije, tipologiju citata koje

susrećemo u njegovim tekstovima, ispitat ćemo, upravo, na osnovu ove dvije vrste prototeksta, odnosno, u jednom slučaju, citata na arapskom jeziku koji za prototekst imaju Kur'an ili izreke i fraze iz orijentalno-islamske tradicije, a u drugom, citate na osmanskome turskom jeziku koje susrećemo u žanru tahmisa.

### 3.2.2 Citatnost u tekstovima Hasana Zijaije

#### a) Citati na arapskom jeziku

Draga stasa poput čempresa poželi me učiniti svojim robom  
“Bit ću rob četrdeset godina onome ko me nauči jednom slovu” (G  
373/3)

(Arz idüp elif kaddin kul itdi beni cânân  
'Men 'allemeni harfen kad sayyereni 'abden')<sup>102</sup>

U analizi porijekla citata na arapskom jeziku, koje nalazimo u tekstovima Hasana Zijaije, uočili smo da dominiraju tri referentna područja:

1. Kur'an
2. Hadis, te fraze i izreke koje pripadaju islamskoj tradiciji u širem smislu
3. Usmena kultura.

Iz navedenih semantičkih polja sa kojima se uspostavlja citatni odnos možemo zaključiti da u prva dva slučaja imamo transsemiotičke citate, odnosno, citatni odnos, koji je realiziran sa prototekstom, koji ne pripada umjetnosti. Posljednja kategorija ukazuje na intrasemiotičke citate, odnosno, citate koji se uspostavljaju na relaciji književnost – književnost; ovdje je to odnos usmene i pisane književnosti, odnosno, anonimne narodne i autorizirane književnosti.

Gledano tipološki, mogu se uočiti velike sličnosti u ponašanju citata na arapskom jeziku, bez obzira na njihovo porijeklo. Naravno, citate iz Kur'ana, pa i hadisa nešto je jednostavnije identificirati u odnosu na fraze i poslovice preuzete iz arapske narodne književnosti, s obzirom na to da su neke od njih vremenom izgubile, ali i, prije svega, postale neprepoznatljive savremenom čitaocu.

Već ranije smo naglasili da je orijentalno-islamska književna tradicija njegovala citiranje iz Kur'ana, kao posebno cijenjen književni postupak koji je kasnije prerastao u stilsku figuru *iktibas*. Promatramo li sa ovog aspekta tekstove Hasana Zijaije, citate iz Kur'ana možemo

---

<sup>102</sup> Poznata izreka hazreti Alije. ([www.Turkpoint.com](http://www.Turkpoint.com))

identificirati, kako u proznom dijelu teksta (predgovoru *Divana*), tako i u poetskom. Nastojimo li ih klasificirati prema tipologiji koju je ponudila Oraić-Tolić, tekstovi u prozi i stihu ukazat će na gotovo identične karakteristike.

Naime, kao prvi kriterij tipologije citatnosti navodi se razlikovanje “citata po citatnim signalima”, gdje se može govoriti o podjeli na *prave* i *šifrirane*, odnosno, one sa vanjskim i unutarnjim citatnim signalima. Kao vanjski citatni signali, u kontekstu zapadnoevropskih tekstova, definiraju se navodni znaci, upotreba kurziva, drugog tipa slova i sl. Naravno, kada je u pitanju tekst napisan arapskim pismom u 16. stoljeću, bespredmetno je tražiti ovakve citatne signale. U konkretnom slučaju citata iz Kur’ana unutar proze ili poezije na osmanskome turskom jeziku, kao vanjski citatni signal, mogla bi se percipirati, prije svega, upotreba stranog, arapskog jezika Kur’ana. Upotreba arapskog jezika stvara začudnost pri čitanju ili slušanju književnog teksta na osmanskome jeziku, i kod recipijenta, koji pripada istoj interpretativnoj zajednici, budi očekivanje da se radi o citatu, vrlo često iz Kur’ana. Isti slučaj je i sa citatima koji potječu iz islamske tradicije kao i usmene kulture: upotreba stranog arapskog jezika, kao i njihova izrazita stilogenost, ovdje su vanjski signali citatnosti. Naravno, treba imati u vidu da su ciljani recipijenti divanske književnosti bili, upravo, obrazovani ljudi, često i sami pjesnici koji su poznavali Kur’an, arapski jezik i islamsku tradiciju, pa im identifikacija ovakvog citata ne bi trebala predstavljati poteškoću. Imajući u vidu ovakvu recepciju osmanske poezije, upotreba izvornog jezika Kur’ana, unutar teksta na osmanskome turskom jeziku, može se promatrati kao vanjski citatni signal, a citati iz Kur’ana, hadisa ili usmene kulture kao pravi, a ne šifrirani citati.

Drugi kriterij tipologije citatnosti jeste onaj zasnovan na opsegu podudaranja između citata i prototeksta. U kontekstu citata iz Kur’ana, u tekstovima našeg pjesnika, ne susrećemo se ni sa nepotpunim niti vakantnim ili praznim citatima, tj. prisutni su isključivo potpuni citati. Iako su kao citat preuzete ponekad samo pojedine riječi ili samo sintagme iz nekog kur’anskog ajeta, one nikada ne dolaze ni u jednom, osim izvornom obliku. Insistiranje na potpunim citatima Hasana Zijaije, ogleda se u pjesnikovom insistiranju da se zadrži arapski padež iz prototeksta, iako se on ne uklapa u smisao stiha. Primjer potpunog citata možemo vidjeti u četvrtom bejtu 344. gazela u *Divanu*:

Veliki sam bol i nesreću pretrpio u tamnici razdvojenosti od tebe  
Ili će se ova nevjernica smilovati ili “Vladaru na Dan Vjere”<sup>103</sup>

(Zindân-ı firâkından çok derd ü belâ çekdüm  
Rahm ide mi ol bî-dîn yâ ‘mâliki yevmü’ d-dîn)

---

<sup>103</sup> Kur'an, I:3. (1. Hvala pripada Allahu, Koji Gospodar svjetova je, 2. Svemilosnom i Samilosnome, 3. Vladaru na Dan Vjere) (Prev. E. Duraković)

Dakle, iako bi u drugom misrau sintagma “Vladar na Dan Vjere” trebala, kao subjekat rečenice, doći u nominativu, pjesnik je zadržao izvorni oblik u genitivu iz trećeg sure “Raskrilnica”, odakle je preuzet. S druge strane, upotrebom citata pjesnik je ostvario unutrašnju rimu unutar misraa, kao i posebnu igru riječi, koja se može percipirati kao figura paranomazije, odnosno *cinasa* prema klasičnoj stilistici. Na osnovu ovoga, uočava se da su za pjesnika fonetske karakteristike bile ispred gramatičkih, prilikom utkivanja citata iz Kur’ana u vlastiti tekst. S druge strane, potpuno citiranje dijelova kur’anskih ajeta sasvim je prirodno, ako imamo u vidu da je Tekst Kur’ana predstavljao apsolutni uzor i autoritet među orijentalno-islamskim pjesnicima, sa kojima se i Hasan Zijaija želi identificirati. Nepotpuno ili pogrešno navođenje kur’anskog teksta, pjesnik bi smatrao neoprostivim grijehom.

Kod citiranja hadisa, također, u uporedbi sa Poslanikovim riječima, zabilježenim u poznatim zbirkama hadisa, može se uočiti podudarnost između citata i citiranog teksta. Kada je pak, u pitanju citiranje poznatih izreka iz arapske usmene književnosti, jednako, kako ih je teško identificirati, teško je i utvrditi opseg njihovog podudaranja sa originalnim tekstom, s obzirom da većinu njih ne bilježe frazeološki rječnici arapskog jezika.

Islamska orijentacija Hasana Zijaije u citiranju Kur’ana bit će od presudnog značaja i u analizi njegovog citatnog postupka, na osnovu *kategorijalnog citatnog četverokuta*. Naime, promatramo li postupak citiranja ajeta ili njihovih dijelova na semantičkoj razini, teško da ćemo, kod ovako orijentiranog pjesnika, moći govoriti o polemici sa Sakralnim Tekstom. Ipak, ne možemo govoriti ni o klasičnoj imitaciji, jer pjesnik, ni formom ni stilom, ne nastoji imitirati Kur’an; takav postupak unutar islamske kulture smatrao bi se blasfemijom. Ako kažemo da je u pitanju dijalog, onda i ovdje treba biti vrlo oprezan, s obzirom da se ne radi o ravnopravnom dijalogu. Naime, kur’anski tekst prisutan je uvijek kao neprikosnoveno uporište, odnosno, krajnji argument svih tvrdnji i stavova. U prvom bejtu 385. gazela lirski subjekt, obraćajući se zaljubljenima, savjetuje ih da žrtvuju dušu kako bi realizirali svoju ljubav prema voljenoj. Ovu svoju tvrdnju argumentira citatom iz sure “Porodica Imranova”:

O, vi koji želite doći do drage na ovom svijetu  
Dajte dušu jer “Dobročinstvo nećete postići dok ne budete od onoga  
što vam je drago dijelili”<sup>104</sup>

(Ey kılanlar ‘âlem içre vasl-ı yârı ârzû  
cân virün kim ‘len-tenâliü’l-birre hattâ tenfikû’)

Citat ovdje predstavlja “Neprikosnovenu Istinu” kojom se obrazlaže i podupire značenje Zijaijinog teksta. U semantičkom pogledu, sadržaj citata nadređen je sadržaju teksta u koji je integriran. Ovakav odnos između teksta i citata dovodi nas do pitanja na sintaktičkoj

---

<sup>104</sup> Kur’an, III:92. “Dobročinstvo nećete postići dok ne budete od onoga što vam je drago dijelili, a koliko god udijelili – Allah će za to znati.” Prev. E. Duraković.

razini kategorijalnog citatnog četverokuta, odnosno, da li se radi o subordiniranom ili koordiniranom odnosu. Osvrnemo li se na prethodni primjer, gdje se smisao teksta oslanja na sadržaj citata, možemo reći da je tekst subordiniran u odnosu na citat. U pogledu sadržaja, Kur'an, pa tako i islamska tradicija i narodne izreke, prihvaćaju se kao *riznica* iz koje treba crpiti primjere i argumente za sva ljudska iskustva. Takav je slučaj i u drugom bejtu devete kit'e, gdje je uputa, koju pjesnik daje recipijentu, potkrijepljena citatom iz Kur'ana:

Nemoj biti onaj što će tanjir sa sofre prijatelja lizati  
“I da čovjekovo je samo ono za šta se potruđi”<sup>105</sup>

(Hânina ihvânun olma kâse-lîs  
'Leyse li'insâni illâ mâ se'â')

Slično se ponaša i citat iz usmene tradicije, odnosno arapska izreka: “Nakon što je Basra razrušena” koja se u orijentalno-islamskoj usmenoj kulturi koristila u značenju nepovratne prošlosti, odnosno da, ono što se dogodilo, ne može se promijeniti.

Ta ljepotica svijeta zapali okrutno Bagdad srca  
Zar ga sad želi izgraditi “Nakon što je Basra razrušena” (G 420 /2)

(Yıkıldı Bagdâd-ı dili yulm ile ol şûh-ı cihân  
Şimdi yapmak ne diler 'ba'de harâbi'l Basra')

Zanimljivo je da je navedeni bejt subordiniran citatu, ne samo u pogledu značenja i poruke da se ne može ispraviti ono što se dogodilo, već i u pogledu motiva koji su upravo odabrani prema kontekstu citata. Naime, ovdje susrećemo geografski pojam Bagdada koji je vrlo blizak pojmu Basre, jer oba označavaju gradove i kulturne centre u Mezopotamiji, odnosno, Iraku. Također, spominjanje paljenja, uništavanja i okrutnosti, također, mogu se dovesti u direktnu vezu sa kontekstom arapske izreke “nakon što je Basra razrušena”.

Možemo uočiti da su stihovi, u koje je utkan citat na arapskom jeziku, više subordinirani spram sadržaja citata, nego njegove forme, što je sasvim prirodno s obzirom da se radi o integriranju teksta na dva različita jezika. Iako se citat ne mora rimovati sa drugim misraom unutar bejta u gazelu, on se mora uklopiti u oblik metra koji je zastupljen u pjesmi kao cjelini. Na ovaj način se metrika pojavljuje kao faktor koji će utjecati da se pjesnikov novonastali tekst prilagodi rasporedu slogova prisutnih u citatu. Također, oblik rime koji nalazimo u žanru mesneviye, a koji podrazumijeva unutrašnju rimu, odnosno, rimu između

---

<sup>105</sup> Kur'an, LIII:39. “I da čovjekovo je samo ono za šta se potruđi” P

dva misraa unutar bejta, za razliku od drugih žanrova, često će utjecati da tekst bude podređen citatu, i u pogledu fonetskih karakteristika kao i kod izbora leksike. Takav slučaj nalazimo u 695. bejtu *Priče o Šejhu Abdurezaku*:

Okrenu lice i reče “Subhanallah”<sup>106</sup>  
Uvijek treba tespih zunnara

(Yüz çevirüp didi ‘sühbâna’ llâh’  
Sübha-i zünnâr gerekdür her gâh)

Promatramo li citate na arapskom jeziku sa pragmatičke razine, zaključujemo da je posebno značajna njena vanjska dimenzija, koja podrazumijeva odnos recipijenta i citata u sistemu kulture. Kako bi mogao identificirati citatni postupak, recipijent mora posjedovati posebno obrazovanje, što i sam Zijaija u predgovoru svoga *Divana* navodi. Dakle, čitalac / slušalac poezije treba biti upućen u orijentalno-islamsku književnu tradiciju, kur’anski tekst, kao i poznate izreke iz islamske i narodne tradicije. Ukoliko recipijent ne posjeduje ovakvo predznanje, smisao, aluzivni kontekst kao i intertekstualne stilske figure neće se moći realizirati. Osvrnemo li se na citatni postupak u drugoj matli, odnosno, samostalnom bejtu u *Divanu*, uočit ćemo da njegovo razumijevanje, kako Umberto Eco kaže od *modela čitaoca* zahtijeva “enciklopedijsko” znanje.<sup>107</sup>

O draga, postao sam hafiz mushafa tvoga lica  
I Medžnun je učio “Tako mi noći kada tminu razastre”<sup>108</sup>

(Ben musaf-ı ruhsârun hıfz itmiş idüm cânâ  
Mecnûn dahı okurdi 've'l-Leylî izâ yegşâ')

Poređenje ljepote lica drage sa mushafom čest je postupak u divanskoj poeziji, ali ovaj put, pjesnik je odabrao da takvo svoje poređenje utemelji i na poznatoj tesavufsko-ljubavnoj poemi *Lejla i Medžnun*. Drugim misraom, gdje Medžnun citira Kur’an, želi se pokazati da je i on, kao simbol zaljubljenog u mističkoj književnosti, imao isti odnos prema licu drage. Također, nije slučajno da je citiran upravo dio iz sure “Noć” (“Leyl”), koji u ovom kontekstu pokreće čitav niz asocijacija kod *modela čitaoca*.

---

<sup>106</sup> Kur'an, XII:108. “Allahu slava neka je!”

<sup>107</sup> Vidi: Umberto Eco. *Granice tumačenja*. Paidela. Beograd. 2001.

<sup>108</sup> Kur'an, XCII:1.



Sličnu upućenost čitaoca zahtijevaju i citati izreka iz arapske usmene književnosti. Ponekad je čak upotrebu ovakvih citata, u kontekstu određenog bejta, nemoguće razumjeti bez poznavanja njihovog porijekla i značenja u datoj kulturi. Jedan od takvih primjera, jeste prvi bejt 314. gazela u *Divanu*:

Na dan susreta zaboravih napiti se sa usana drage  
Danas se od srca kajem “Ti si svoje mlijeko ljetos proćerdala.”

(Rûz-ı vuslatda unuttum nûş-ı la'l-i yârî ben  
Hoş peşîmânem bugün ‘fi’s-sayf-i dayy’atü’l-leben)<sup>109</sup>

Arapska izreka: “Ti si svoje mlijeko ljetos proćerdala”, teško se može dovesti u kontekst ovog distiha, ali ukoliko upućeni čitalac poznaje arapsku narodnu priču, iz koje ona potječe ili, pak, praksu njenog korišćenja, kada se želi opisati neko ko je propustio dobru priliku, njena upotreba tad dobiva svoj pravi smisao.

Orijentiranost citata na recipijentovo poznavanje Sakralnog Teksta, islamske tradicije i usmene kulture, ukazuje na citatni postupak koji je ima za cilj afirmiranje i očuvanje upravo tih tekstova. Citiranje ovih tekstova određivalo je ne samo karakter poezije i pjesnikovu poetiku već i kulturu kojoj je pripado. Drugim riječima, orijentalno-islamska kultura, u kojoj se pjesnici u svojim tekstovima oslanjaju na *riznicu* tekstova, mogla bi se okarakterizirati kao kultura vertikalnog tipa, u kojoj se osnovna funkcija citatnosti zasniva na reprezentaciji i afirmaciji te kulture.

## b) Citati na osmanskome turskom jeziku

Za razliku od citata na arapskom jeziku, koji uglavnom potječu iz Sakralnog Teksta i tekstova koji se odnose na islamsku tradiciju, odnosno, uglavnom ne pripadaju književnoumjetničkim tekstovima, citati na osmanskome turskom jeziku, koje smo identificirali u opusu Hasana Zijaije, uglavnom su nastali na relaciji književnost –

---

<sup>109</sup> Oženio jednog ljeta jedan stariji čovjek mladahnju, lijepu ženu. Bilo je kod njega mnogo deva i stoke iz koje se muzlo podosta mlijeka kojim se on i njegova žena pojiše. Ali njoj starac postade mrzak, pa mu zatraži razvod, što joj i dade, a ona se potom preuda za mladog i siromašnog. Ne imade on ni deve ni govečeta. Jednog ljetnjeg dana progoga pored njih deva njenog prvog muža i ona mu zatraži da joj dopusti da se napije njenog mlijeka. Al’ starac odbi i reče: “Ti si svoje mlijeko ljetos proćerdala.” Postade ova njegova rečenica poslovice koja se primjenjuje za onog koji dođe do nečeg dobrog, pa ga potom ostavi i kada ga ponovo zatraži, ono mu više nije dostupno. (*Al-Adab*, 1994: 211)

književnost. Drugim riječima, citati na osmanskome turskom predstavljaju odlomke ili čitave pjesme (žanrovski gledano, to su prvenstveno gazeli) koje su preuzete od drugih pjesnika i integrirane u višestrofne forme musammat našeg autora. Ovakav postupak bio je vrlo raširena praksa u divanskoj književnosti 16. stoljeća i na njemu su se zasnivali poetski žanrovi poput tahmisa i tesdisa.

Među poezijom Hasana Zijaije nalaze se četiri pjesme u formi muhammes, odnosno, kako je u *Divanu* navedeno: “Muhammes na gazel Vusuli-bega”, “Muhames na gazel Emrija Čelebija”, te dva muhamesa na gazele Baki-efendije. U opisu *Divana*, analizirajući žanrovske karakteristike muhammesa i tahmisa, utvrdili smo da se ovdje ne radi o muhammesima, već o tahmisima. Ipak, činjenica da su tahmisi u imenovanju zamijenjeni muhammesima, ne bi trebala čuditi, jer to nije bila nimalo neobična pojava u klasičnim divanima i medžmuama.<sup>110</sup>

Poznato je da su pjesnici pišući tahmise zapravo birali, kao predložak pjesme, autore koje su posebno cijenili i sa kojima su se željeli nadmetati u pjesništvu. U kontekstu oponašanja uzora, svakako se treba bliže pozabaviti tahmisima, koje je na gazele drugih pjesnika spjevao Hasan Zijaija. Naime, u tahmisima se susrećemo sa zanimljivim fenomenom međutekstovnog semantičkog “nadovezivanja” stihova u pjesničku cjelinu. Kao prototekst ovdje imamo gazele Vûsûlîja, Emrîja i Bakîja, koje je Hasan Zijaija citirao u svojoj pjesmi i na njih spjevao vlastite stihove, koji su semantički subordinirani spram prototeksta. Sama forma tahmisa ima strogo definiranu paradigmu citiranja koja izgleda ovako:

3 originalna (polustiha) misraa + distih prototeksta (dva citirana polustiha)  
= 5 polustihova jedne strofe.

Ovakav oblik nizanja strofa nastavlja se kroz cijeli gazel koji čini prototekst, odnosno, koliko bejtova (distiha) ima gazel, toliko će i forma tahmisa imati strofa.

Ako se prisjetimo tipologije citatnosti prema citanim signalima, Oraić-Tolić razlikuje prave i šifrirane citate; za prave su karakteristični vanjski, a za šifrirane unutrašnji citatni signali. Kao vanjske citatne signale, možemo percipirati navodne znake, drugi tip slova, navođenje izvora, dok kao unutrašnji, to mogu biti navođenje naslova citiranog teksta ili imena njegovog autora. Kada posmatramo tahmis u ovom svjetlu, moramo imati u vidu da se radi o tekstu napisanom u 16. stoljeću, arapskim pismom i u specifičnoj pjesničkoj formi, koja je u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji poznata kao oblik, primarno baziran na citatnom postupku. Navodni znaci ili pisanje kurzivom jesu, prije svega, odlike interpunkcije i različitih jezika evropske kulture. S obzirom da arapsko pismo ne poznaje ovakve *vanjske citatne signale*, ne mogu se ni smatrati validnim citatnim signalima za arabički tekst. S druge strane, arabički tekstovi, kao eventualne vanjske citatne signale, razvili su korišćenje tinte u drugoj boji, najčešće crvenoj, ili specifičnu upotrebu margine. Međutim, to nije

---

<sup>110</sup> Vidi: Mustafa Erdoğan. *Türk Edebiyatında Muhammes*. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara. 2002. Str. 18–19.

slučaj sa tahmisom, njegov osnovni citatni signal jeste mahlas (pseudonim) pjesnika na čije stihove je tahmis spjevan, kao i strogo određena forma tahmisa, koja tačno definiira poziciju prototeksta u odnosu na vlastiti tekst. U tom smislu, samu formu tahmisa trebalo bi posmatrati kao vanjski citatni signal.

Strogo definirana forma tahmisa, također, jeste determinirajuća, kada je u pitanju tipologija citata prema njihovom opsegu podudaranja sa prototekstom. U ovom smislu razlikujemo potpune, nepotpune i vakantne ili prazne citate. Imajući u vidu koncept samog tahmisa, kao i drugih sličnih formi u divanskoj književnosti baziranim na citiranju prototekstova, koji citirajući pjesničku tradiciju, u isto vrijeme, čuva je i afirmira, nema prostora za sumnju da se radi o pravim citatima. Ustvari, divanski pjesnik nema ni namjeru da eventualno skriva citatni postupak, njegov cilj i jeste da odmjeri vlastite snage sa citiranim tekstom. Tako da po pitanju opsega podudaranja citata, odnosno, da li imamo potpune, nepotpune ili, pak, vakantne, odnosno, prazne citate, s obzirom na pjesnikovu namjeru da se takmiči sa već afirmiranim tekstom, svakako će operirati sa potpunim citatom. Same žanrovske odlike forme tahmisa u divanskoj književnosti, također, zahtijevaju od pjesnika da potpuno citira prototekst.

Interesantno je da Hasan Zijaija u citiranju stihova pokazuje određene razlike u odnosu na tekstove gazela koje nalazimo u izdanjima divana Bakîja i Emrîja. Sasvim je moguće da postoje odstupanja i od izvornog teksta gazela pjesnika Vusûlîja, ali budući da njegov divan do sada nije objavljen, nemoguće ih je utvrditi. Kada su u pitanju distinkcije u odnosu na tekst Emrijevog gazela, one se mogu uočiti na osnovu kritičkog teksta njegovog divana koje je priredio Yekta Saraç, u svojoj neobjavljenoj doktorskoj disertaciji.<sup>111</sup> Na osnovu Saračevog rada, možemo utvrditi da u prvom distihu, koji Zijaija citira umjesto riječi “haddün”, što bi značilo *tvoje lice*, koja se nalazi u kritičkom tekstu, nalazimo riječ “hüsnün”, što bi značilo *tvoja ljepota*. Slično je i u četvrtom bejtu, gdje kod Zijaije pronalazimo riječ “dehrde” u značenju *na zemlji*, umjesto riječi “çerhte” – *na (nebeskom) točku*, ili u petom bejtu, gdje umjesto “âhîndan”, u značenju *od tvog uzdaha*, imamo “sûzîndan” *od tvoga plamena* i konačno u posljednjem, sedmom bejtu umjesto sintagme “tîr-i Emrî”, koja znači *Emrijeve strijele i sablje*, upotrijebljena je sintagma “tîr-i âh-i Emri”, u značenju *strijele Emrijevog uzdaha*.

Također, opseg podudaranja Zijaijinih citata sa tekstom dva Bakijeva gazela iz izdanja *Divana* koje je priredio Sabahattin Küçük<sup>112</sup> nije potpun, odnosno, možemo uočiti manja odstupanja. U prvom tahmisu nalaze se dva takva odstupanja, prvo u drugoj strofi, odnosno, citatu drugog bejta, gdje je, umjesto imenice “safâya” u dativu, upotrijebljena ista u apsolutnom padežu, te u trećoj strofi, odnosno, bejtu gdje je, umjesto riječi “bardak”,

---

<sup>111</sup> Yekta Saraç. *Emrî ve Divanı*. İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul. 1991.

<sup>112</sup> Sabahattin Küçük. *Bakî ve Divanından Seçmeler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Ankara. 1988.

upotrijebljena riječ “zevrak”. Razlika u padežu u drugoj strofi ne samo da utječe na metriku stiha, koji sa jednim slogom manje gubi svoj kalup aruz metra, već i sam bejt gubi svoje značenje. Prema Küçükü, navedeni distih bi trebao izgledati ovako:

Ako se dođe do kraja života i radosti sa napunjenim (čšaama)  
Neka se u flaše opet napuni slatkog vina (u Küçük, 1994:375)

(Kenâr-ı ‘ayş u safâya geçilse tolmiş ile  
Yine pür olsa mey-i hoş-güvâr zevrakda)

Kod Zijaije, pak, prvi stih izgleda ovako:

Kenâr-ı ‘ayş u safâ geçilse tolmiş ile (MH 3/2)

što bi se moglo prevesti: “Ako kraj života i radosti se provede sa napunjenim.” Ovakav oblik stiha, odnosno, sama razlika u padežu značajno mijenja smisao, ili bolje reći, potpuno ga gubi.

Nedosljednost u citiranju sljedećeg Bakijevog stiha ne predstavlja tako značajno odstupanje, budući da se riječi *zevrak* i *bardak*, zbog jednakog broja i dužine slogova, ponašaju istovjetno u pogledu metra, a upotrijebljene u lokativu tvore istu rimu. Također, u pogledu semantike, posebno u kontekstu upotrebe riječi “zevrak” u divanskoj poeziji, mogu se smatrati bliskoznačnicama. Naime, riječ “zevrak”, čije primarno značenje jeste čamac, koristila se i u značenju flaša, posuda, testija, što je vrlo blisko osnovnom značenju riječi “bardak” tj. čaša. Upotrijebivši riječ “zevrak” u citatu, Hasan Zijaija je stvorio svojevrsnu igru riječi koja glasi ovako:

Şarâbı zeraak ile içmenün zamâmı degül  
Efendi keştîyi kâğıdda suyu zevrakda ( MH 3/3)

(Nije vrijeme da se vino pije čamcima / flašama  
Gospodaru, lađe na papiru a vodu u čamcima / flašama)

Prema izdanju koje je priredio Küçük, drugi dio Bakijevog bejta ima sljedeći oblik: “Efendi keştîyi kâğıdda suyu bardakda” / (Gospodaru, lađe na papiru, a vodu u čšaama). (u Küçük, 1994:375)

I u drugom tahmisu na Bakijev gazel može se zapaziti nepotpunost u podudaranju citata sa štampanim izdanjem gazela. Naime, u trećoj strofi u prvom misrau kod Zijaije stoji oblik

“kılmaz” glagola *kılmak* (činiti, raditi, stvarati), dok prema tekstu, koji je priredio Küçük, ovaj stih završava oblikom “olmaz” glagola *olmak* (biti, postati). Ovakvo odstupanje ne remeti metriku i rimu bejta, ali značajno utječe na njegov smisao, odnosno, stih, u obliku u kome ga Zijaija navodi, postaje besmislen:

Binâ-yı ‘aşka tûfân-ı havâdis kâr-ger kılmaz (MH 4/3)  
(Potop ne čini onog koji utječe na kuću ljubavi)

U ovom kontekstu vrlo je važno značenje riječi “kâr-ger” (učinkovit, aktivan, utjecajan), koje teško može ići uz prijelazni glagol kakav je *kılmak*. U kombinaciji sa glagolom *olmak*, stih dobiva suvislo značenje, pa nas to upućuje da izvorni oblik treba izgledati ovako:

Binâ-yı ‘aşka tûfân-ı havâdis kâr-ger olmaz (u Küçük, 1994:425)  
(Potop ne može ništa učiniti kući ljubavi)

Analiza ovih leksičkih odstupanja zahtijeva poseban oprez, jer ne znamo koji predložak teksta je Zijaija imao ispred sebe kada je spjevao svoje tahmise. Pjesnik je mogao čitati ove gazele iz nekog rukopisa divana ili čak samo neke medžmue, u koje priređivači kritičkih izdanja *Divana* nisu imali uvida. Također, vrlo je moguće da Hasan Zijaija nije ni čitao tekst predložka, već da ga je samo čuo, što je bila vrlo raširena praksa recepcije divanske poezije u to vrijeme. Naročito, ukoliko znamo da je tada dominirala usmena kultura i da se gazel često izvodio na različitim skupovima i usmeno prenosio. U slučaju usmene recepcije gazela, vrlo su moguće određene devijacije teksta, odnosno, vrlo je moguće da recipijent pogrešno čuje pojedine dijelove teksta, pa ih tako upamti i zapiše. Tome u prilog, u konkretnom Zijaijinom slučaju, ide i činjenica da je on, prema Saraçu i Küçükü, originalne lekseme iz prototeksta zamijenio, po značenju i obliku, vrlo bliskim, odnosno, leksemama koje se na fonetskoj razini mogu učiniti vrlo sličnim.

Nepodudaranje citata sa izvornim tekstom ne mora, a priori, biti Zijaijin propust, odnosno, sasvim je moguće da potječe od prepisivača *Divana*, posebno ako znamo da jedini rukopisni primjerak *Divana* nije autograf, već napisan rukom nepoznatog prepisivača. Drugim riječima, moguće je da je došlo do pogreške prilikom prepisivanja.

Odnos citata i originalnog teksta unutar tahmisa promatrat ćemo i kroz prizmu “kategorijalnog citatnog četverokuta”. Naime, prva razina ovakve kategorizacije citata jeste semantička, odnosno, ona koja se bavi pitanjem generiranja značenja u susretu prototeksta i teksta, kao i njegovim pravcem koji može ići od prototeksta ka tekstu i obratno. Dok se u prvom slučaju značenje novonastalog teksta orijentira na

prototekst i upućuje na njegov smisao (imitacija), u drugom, smisao teksta nije motiviran prototekstom (dijalog, polemika). Citati iz gazela u tahmisu semantički upravljaju pjesmom u cjelini. Pridodati bejtovi, kao intertekstualni postupak, bazirani su na imitaciji prototeksta u pogledu forme, rime i metra. Isti slučaj je i sa aspekta sadržaja, odnosno, sadržaj pjesme uvjetovan je sadržajem prototeksta – citiranog gazela. Tema gazela mogla bi se posmatrati kao hipertema, kako je naziva Gerard Genette, i koji je u svojoj tipologiji transtekstualnosti naziva “svojstvo tekstova nastalih transformacijom ili imitacijom cjelovitih drugih tekstova, u kojima hipertekst obuhvaća i prenosi neki hipotekst, ali ga ne komentira.” (Moranjak-Bamburać, 2003:38)

Iako u gazelu ne možemo govoriti o jedinstvu teme u modernom značenju, pa tako ni u tahmisu kao cjelini, imitacija, kao metatekstualni postupak na semantičkom nivou, prisutna je, prije svega, u okviru pojedinačnih strofa, odnosno, spram svakog citiranog bejta. To se vrlo lahko može uočiti na primjeru pete strofe “Tahmisa na gazel Emrija Çelebîja” gdje Zijaija u svojim stihovima zadržava isti aluzivni i referencijalni kontekst kao i citirani bejt, odnosno, prototekst. Drugim riječima, Emrijevi bejt, koji kaže da je planina Sütün postala dom za jadnog Ferhata, od čijeg uzdaha stubovi kuće gore, već pri prvom čitanju, od strane poznavaoaca orijentalno-islamske književne tradicije, nosi jasnu aluziju na poznatu perzijsku priču o Husrevu i Širin. S obzirom da i Hasan Zijaija pripada istom interpretativnom krugu, on je i svoje stihove spjevao u istom aluzivnom kontekstu, tj. referirajući na općepoznate motive iz ove mesnevijske: “Zbog čežnje za Širin zora se uputila na vrh planine / Sjetivši se svoga bola u srcu uzdahnu / Njen uzdah nanese štetu zdanju zemaljskoga dvora.” Tako da strofa u cjelini izgleda ovako:

Zbog čežnje za Širin zora se uputila na vrh planine  
Sjetivši se svoga bola u srcu uzdahnu  
Njen uzdah ošteti zdanje zemaljskoga dvora  
“Vidje da svi stubovi kuće neprestano od njegovog uzdaha gore  
Stiže i učini planinu Bisutun domom za jadnog Ferhata” (MH 2/5)

(Hasret-i Şîrîn ile kûh-sâra ‘aym itdi seher  
Yâd idüp derd-i derûnin dilden âh itdi meger  
Âhı bünyâdi serâyı ‘âleme virdi zarar  
Gördi kim her dem sûtûn-ı hâne sûyından yanar  
Bî-sûtûn itdi varup Ferhâd-ı miskîn meskenin)

U svom imitativnom postupku Zijaija se nije zadržao samo na tematskom nivou, kao što se može vidjeti iz navedenog primjera, metafore i pjesničke slike su, također, subordinirane stilskim odlikama Emrijevi bejta. Kako u Emrijevim, tako i u Zijaijinim stihovima,

dominira pjesnička slika plamena i izgaranja, bilo u obliku svitanja zore, bilo plamena koji uništava građevinu. Isti slučaj je i sa ostalim strofama, gdje Zijaija nastoji ostati unutar iste pjesničke slike, istih simbola i motiva koji su prisutni u prototekstu. Ovakav postupak proizvodi i zahtijeva jezičkostilsku usklađenost prototeksta i autoteksta.

Semantičkoj podređenosti teksta tahmisa citatima doprinosi i rima koja je već zadana unutar citiranog gazela. Sama činjenica da rima, ponekad izražena određenom leksemom ili čak cijelom predikatskom frazom, kao što je u šestoj strofi “Tahmisa na Emrijevu gazel”, koja se završava na “sürh olur” u značenju “postaje crven / crvena / crveno”, determinira jedinstvo značenja, kao i pjesničke slike koju pružaju citat i tekst:

Suze mojih očiju od odraza rubina drage postaju crvene  
I u grudima mi tužno srce od njih postaje boje crvene  
Ako kažeš strijele tvojih trepavica u srcu od krvi postaju crvene  
Ne misli da su strijele tvog pogleda u srcu od krvi postale crvene  
Vatra tuge je uzrok što su oštrice strijela crvene (MH 2/6))

(Eşk-i çeşmüm 'aks-i la'l-i dil-sitândan sürh olur  
Sînede kalb-i hazînüm dahı andan sürh olur  
Dilde peykân-ı müjen dîrsen ki kandan sürh olur  
Sanma kim peykân-ı gamzen dilde kandan sürh olur  
Âteş-i gam tâbîdur anun kıyardan temrenin)

Na sintaktičkoj razini osnovno pitanje tiče se odnosa nastalog u susretu prototeksta i teksta, odnosno, Emrijevog, Bakijevo ili Vusulijevo gazela i Zijaijinog tahmisa. Vidjet ćemo da su Zijaijini stihovi bili subordinirani u odnosu na predložak, čemu je posebno doprinijela forma, rima i atmosfera koju je naš pjesnik morao očuvati. Na nivou sintaktike, odnosno, unutar teksta kao mikrosistema, vlastiti dijelovi teksta jesu subordinirani u odnosu na citate. S druge strane, ako ih promatramo šire u sistemu kulture, odnosno, na razini sintaktike žanrovsko-medijalnog sistema, odnos prototeksta i vlastitog teksta određen je okvirima samog žanra tahmisa, koji podrazumijeva da tekst afirmira i imitira prototekst, kako u pogledu forme, tako i sadržaja unutar književne tradicije kojoj pripada.

Književna tradicija ima značajnu ulogu i u analizi tahmisa na pragmatičkoj razini “kategorijalnog citatnog četverokuta”, odnosno, pripadnost recipijenta orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji u širem, to jeste, poznavanje osmanske lirike 16. stoljeća u užem smislu, jeste preduvjet za odgovarajuću recepciju i interpretaciju tahmisa. To znači da će recipijent moći prepoznati žanr i samim tim usmjeriti svoju percepciju teksta, ocijeniti kvalitet citatnog postupka, odnosno, novonastalog teksta u odnosu na prototekst, te eventualno – kod afirmiranih pjesama – prepoznati porijeklo citata, odnosno, prototekst. Recipijent koji ne pripada datoj interpretativnoj zajednici teško se može snaći u tekstu tahmisa, odnosno, on ne

spada u grupu primatelja prema kojoj je orijentiran citatni tekst, i njegov obzor receptivnog očekivanja svakako će se razlikovati od onog kanoniziranog orijentalno-islamskom književnom tradicijom.

Koliko je pripadnost određenoj kulturi primatelja citatne poruke značajna na pragmatičkoj razini, toliko je određena kultura bitna, kao sistem u kome citatni tekst obavlja globalnu kulturnu funkciju, što je pitanje kojim se bavi posljednja stranica “kategorijalnog citatnog četverokuta”. Drugim riječima, odgovara na pitanje da li se radi o *reprezentaciji* tuđeg teksta i kulture, što bi se moglo definirati kao “vertikalna kulturna tradicija” ili, pak, *prezentaciji* vlastitog teksta i vlastite kulture, što se realizira unutar “horizontalne kulturne tradicije”. U ovom kontekstu, orijentalno-islamska književna tradicija za Hasana Zijaiju, slično kao što su rimski klasici bili za zapadnu srednjovjekovnu kulturu, predstavljala je dragocjenu *riznicu* koju je trebalo crpiti i citatno oponašati. Tahmis kao poetski žanr, pa tako i tahmis Hasana Zijaije, usmjeren je očuvanju i afirmiranju te tradicije, a samim time i potvrđivanju postojeće kulturne tradicije i konvencionalnog obzora čitateljskog očekivanja, što bi se definiralo kao *reprezentacija* tuđeg teksta i kulture. Naravno, kada je u pitanju orijentalno-islamska književna tradicija, teško ju je, a priori, definirati kao horizontalnu, odnosno, vertikalnu književnu tradiciju; ipak, nakon određenog perioda ekspanzije, ona je svakako postala “vertikalna kulturna tradicija” koja je opstajala upravo održavanjem autoriteta po vertikali. U tom smislu, i tahmis kao poetska forma, s obzirom da se u osmanskoj književnosti javlja tek u 15. stoljeću, svakako je produkt vertikalne kulturne tradicije i tako ga treba posmatrati.

Valorizacija stvaralaštva svakog pjesnika zahtijeva njegovo smještanje u određeni društveno-kulturni kontekst. U tom smislu, tahmisi Hasana Zijaije mogu biti od posebnog značaja u sagledavanju njegovog odnosa spram književne tradicije i kulture kojoj je pripadao. Tahmisi, jednako kako nam svjedoče o književnoj tradiciji koju nastoje afirmirati i očuvati, tako nam i ukazuju na pjesnikov ukus, njegove uzore u pjesništvu, ali i njegovu Stvaralačku moć da odgovori zahtjevima tradicionalno strogo utvrđene forme.

#### a) Citatnost kao autometatekstualnost

Govoreći o citatnosti i autoreferencijalnosti u tekstovima Hasana Zijaije, spomenuli smo i prisustvo autometatekstualnosti, kao posebnog fenomena autorove svijesti o vlastitom tekstu. Naime, u *Priči o Šejhu Abdurezaku* prisutne su dvije kit'e i tri gazela, preuzeti iz Zijaijinog vlastitog *Divana*. Prisustvo gazela i kit'i u mesnevijama nije nimalo neobično, i većina autora su ih često integrirali u svoje mesnevije, kako bi razbili monotoniju naracije i doprinijeli estetskoj vrijednosti teksta, ali ono što jeste neuobičajeno, to je da su ove poetske vrste, kod Zijaije citati vlastitog djela. Klasični autori mesneviya na osmanskom jeziku nisu uvrštavali svoje stihove iz divana u mesnevije, već bi eventualne gazele u mesnevijama pisali posebno za to djelo. Takva je i Fuzulijeva mesneviya *Medžnun i Lejla*, kao kanonski



primjer klasičnog osmanskog djela tog žanra, u kome nema tekstualnog poklapanja između mesnevijske i divana. Upravo zbog toga, Zijaijin *autometatekstualni* postupak plijeni pažnju i zahtijeva posebnu analizu.

Termin *autometatekstualnost* rabi Oraić-Tolić u svom radu “Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst”, gdje autoreferencijalnost promatra kao književnoumjetnički postupak na području metatekstualnosti, u kojem su autor i njegova poetika postali predmetom vlastitog teksta. S ciljem uspostavljanja tipologije ovakvog književnog postupka, autorica za ishodište uzima *kategorijalni autoreferencijalni trokut* u kome mjesto označitelja zauzima dani *tekst*, mjesto označenoga, svijest o vlastitom tekstu, odnosno, *autometatekst*, a mjesto označenog predmeta, denotata ili referenta, *autotekst*. (1993:136)

Unutar ovih okvira, tekst mesnevijske mogli bismo promatrati kao *tekst*, tekst gazela ili kit’*e* kao *autotekst*, dok autorova svijest o vlastitom tekstu predstavlja *autometatekst*. Zijaijino citiranje vlastitih stihova u *Priči o Šejhu Abdurezaku*, svakako, zahtijeva detaljniju analizu na semantičkoj i sintaktičkoj razini, kako bismo otkrili na koji način je autor integrirao autotekst u novi tekst.

Već smo ranije spomenuli da je Zijaija u svojoj mesnevijski citirao dvije kit’*e* iz *Divana*. Za razliku od gazela, koji se nalaze u okviru same priče, kit’*e* su smještene u uvodni, odnosno, završni dio mesnevijske. Prva kit’*a* nalazi se na početku knjige (155–156 bejt) u poglavlju pod naslovom: “Povod pisanja knjige o Abdurezaku”, gdje se autor osvrće na vlastiti život; govori o svom odnosu prema poeziji, te spominje brojne nedaće koje je u doživio zbog neshvaćenosti vrijednosti svojih stihova. Pjesnik ovaj dio teksta završava stihovima:

Niko se za moje stihove ne zanima  
Domovina mi posta jednako tuđina

Sad je prava sramota postala vještina  
Ko sad ljupke stihove sluša i čita (153-54)

(Şi’rûme itmedi kimse rağbet  
Bana yeg oldı vatandan gurbet  
‘Ayn-ı ‘ayb oldı meger şimdi hüner  
Nazm-ı pâki kim okur kim dinler)

nakon kojih slijedi kit’*a*:

KIT’A

O Zijaija, među narodom ovog grada  
Za mene nema nimalo milosrđa i dobrote

Ili su oni neznalice  
Ili ja nemam nimalo umijeća (155–56)

(Ey Ziyâ'î bu şehir halkında  
Bana hiç şefkat u 'inâyet yok  
Belki bunlar ya ma'rifetsizdür  
Bende yâ zerre kâbiliyyet yok)

Gledano sa aspekta forme, kit'a se značajno razlikuje od teksta mesneviye u pogledu rime i metrike, odnosno, za razliku od mesneviye, koja je spjevana u metru Fe'ilâtün (Fâ'ilâtün) Fe'ilâtün Fe'ilün (Fa'lün), u kit'i je korišćen metar: Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün; također, dok je u meneviji prisutan ustaljeni sistem rime za ovaj žanr (aa bb cc dd), u kit'i je rima komponirana po shemi xa – xa. Ipak, treba naglasiti da se kit'e, gazeli i druge slične forme primarno razlikuju od mesneviye u pogledu rime, dok, također, ne postoji obaveza da se i metrički slažu s njom.

S druge strane, u pogledu tematike postoji sklad između kit'e i ovog poglavlja, posebno bejtova koji joj neposredno prethode. I citirani i novonastali tekst se bave pjesnikovom neshvaćenošću, njegovim pjesništvom, koje ne nailazi na podršku i razumijevanje okoline, koja je okrenuta drugim vrijednostima. Nije slučajno da je kit'a upravo integrirana u ovo poglavlje, u kojem pjesnik tematizira samog sebe i koje bi se moglo okarakterizirati kao autoreferencijalno, jer kit'e, kao pjesničku vrstu, karakterizira upravo izražavanje određenih ideja, razmišljanja, osuda. Imajući u vidu žanrovske karakteristike kit'e, ona se čini najpogodnijom za ovaj dio teksta.

Slično je i sa drugom kit'om, koja se nalazi u autoreferencijalnom poglavlju “Završetak knjige”, gdje autor, također, tematizira svoju poetiku, posebno se fokusirajući na konkretno djelo, odnosno, na *Priču o Šejhu Abdurezaku*. Pjesnik izražava strah i brigu kako će njegovo djelo prihvatiti okolina, pa kaže:

Ako kovač ugleda slova u stihovima  
Nesretnik će pomisliti da je reza

Taj nesretnik će od sina misliti da je testera  
A ako vidi lam i elif pomislit će da je šestar

Onaj ko ne razlikuje crno od bijelog  
Kao susam će ovo ocrniti (1692-94)

(Beytinün görse harfin dülger  
Sanur o rahti anı ol ebter  
Sînini destere sanur bed-kâr  
Lâmelif görse sanur bir pergâr  
Akdan karayı fark eylemeyen  
Dil uzadur buna hemçü sûsen)

Nakon navedenih stihova, koji govore o neshvaćenosti pjesništva među pripadnicima različitih profesija, karakterističnim za period 16. stoljeća, posebno među nepismenim, slijedi kit'a, koja temu generalizira, odnosno, pomjera sa nivoa konkretnog problema recepcije mesnevice, na nivo općeg problema nerazumijevanja među ljudima, aludirajući i na neshvaćenost Božijeg poslanika Muhammeda, a.s:

#### KIT'A

Zar je čudno ako kao susam ocrne  
Oni koji poriču one plemenite naravi

Zar je šteta po narav Sunca Svijeta  
Ako ga porekne šišmiš

Ako mušrici neku prostotu izreknu  
Zar to može naškoditi čistoj ličnosti Muhammedovoj (1695–97)

(Dil uzatsa 'aceb mi sûsen-vâr  
Tab'-ı rûşen-nihâda münkirler  
Tâb-ı hûrşîd-i 'âleme ne ziyân  
Ana inkâr iderse şeb-pere ger  
Ger müzemmem dir ise müşrikler  
Zât-ı pâk-i Muhammede ne zarar)

Ova kit'a možda tematski nije tako neposredno integrirana u novi tekst kao prethodna; međutim, posljednji polustih novonastalog teksta pokazuje karakteristike imitacije u pogledu izbora leksike i semantike, u odnosu na prvi polustih kit'e. Odnosno, polustih: "Dil uzadur buna hemçu sûsen" pokazuje izrazitu sličnost sa "Dil uzatsa 'aceb mi sûsen-vâr". U oba oblika prisutan je frazem "dil uzatmak", u doslovnom prijevodu znači "pružiti jezik", odnosno, ocrniti nekoga ružnim riječima. (Aksoy, 1995:4719) Također, izrazi "hemçu sûsen" i "sûsen-vâr" imaju identično značenje: kao susam, poput susama.

Iako sličnost između ova dva distiha može ukazivati na intertekstualnu imitaciju, jako je teško rekonstruirati stvaralački proces autora, jer ne znamo da li je on, pjevajući ove bejtove iz posljednjeg poglavlja svoje mesneviye, imao asocijaciju na svoju, već postojeću kit'u, pa je smatrao shodnim da je integrira u svoj tekst ili mu je, pak, od početka bila namjera da navede ovu kit'u, pa je, procesom imitacije, spjevao posljednji distih i tako napravio svojevrsan uvod u kit'u. Ipak, obje kit'e integrirane su u tekst bez posebnog naglašavanja, za razliku od gazela, kojeg autor stavlja u usta likovima mesneviye, bilo Šejhu Abdurezaku, bilo djevojci kršćanki.

Prvi citirani gazel, kojeg susrećemo u mesneviyi, nalazi se u poglavlju: "Djevojka, kojoj nema ravne, pokazala je svoju ljepotu Šejhu, našto je tužni Šejh zamolio za sreću sjedinjenja", u kome Šejh, ispunjen ljubavnom boli i ponižen, moli djevojku za susret:

Ostao sam stajati pod nogama poput sjenke  
Vrijeme je da se rodi sunce susreta

I dok je molio taj pregaženi  
Tad zaista izreče ove stihove (854–55)

(Sâyeveş kaldum ayakta pâ-mâl  
Vaktidür ki toğa hürşîd-i visâl  
'Arz-ı hâl eyler iken ol pâ-mâl  
Okudı anda bu şî'ri fi'l-hâl)

nakon čega slijedi gazel:

O djevojko, zaista ti si crkve ljubimica  
Tako mi Boga kome se klanjam, ti si kibla kršćanska

Naizgled si ljepotica tijela srebrena  
Ti si Isa jer život udahnuješ usnama

Ljepota drage je ono što daje oblik crkvi  
Ti si nevjernička kosa i ona što krst nosi

Idi i oslobodi se bogohulnosti, o ti, što ti je kosa zunnar, idi  
Ti si lijepa djeva što muslimane uništi

Tugom rastanka si bolnog Zijaiju ubila  
Kao da si ti Mesiha, ponovo si ga oživjela (856–60)

(Gerçi ey mug-beçe mahbûb-ı kilîsâsın sen  
Tapdugum Tanrı hakı kıble-i tersâsın sen  
Sûretâ bir sanem-i sîm-bedensin ammâ  
Leb-ı cân-bahşunla ma'nîde 'Îsâsın sen  
Deyre sûret viren ol hüsn-i dil-ârâmundur  
Zülf-i bed-kîş ile hammâl-ı çelîpâsın sen  
Yüri kâfîrlîği ko ey saçı zünnâr yüri  
Ehl-i İslâma kıyar âfet-i ra'nâsın sen  
Öldürüp hasta Ziyâ'îyi gam-ı hicrûnle  
Yine cân virdün ana tut ki Mesîhâsın sen)

Navedeni gazel tematski se uklapa u poglavlje mesnevije, i sasvim odgovara stanju zaljubljenog Šejha. S druge strane, začudnost može izazvati spominjanje Zijaije u mahlas bejtu gazela, s obzirom na kontekst priče mesnevije koji ne poznaje lik tog imena. S druge strane, emocije koje su pripisane Šejhu ne razlikuju se od emocija Zijaije, kao lirskog subjekta ili bilo kojeg drugog zaljubljenog, opjevanog u osmanskim gazelima. U tom smislu, ovaj citatni postupak može nam ukazati na nepoznavanje pojma pojedinačnog u odnosu na opće u svijesti pjesnika. Emocije izražene gazelom mogu, dakle, pripadati svakoj zaljubljenoj osobi. Tome u prilog idu i druga dva citirana gazela, posebno onaj, koji se pripisuje djevojci kršćanki, u poglavlju pod naslovom: “Kršćanka djevojka je u snu vidjela sunce što svijet krasi i zaljubila se”. Ovo poglavlje, koje govori o tome kako je djevojku obuzela božanska ljubav, završava se gazelom koji, također, sadrži mahlas bejt sa Zijaijinim imenom.

Iskonska ljubav je obuze  
Ta gazela ovaj gazel izreče (1489)

(Ana kâr eyledi 'aşk-ı ezeli  
ol gazâl okur idi bu gazeli)

## GAZEL

Vezana sam okovima ljubavnim, zatočenica sam tamnice  
razdvojenosti  
Niti držim do krijeposti niti sam robinja imena i časti

Srce je očistila od podlosti i mržnje čaša ljubavna  
Tako mi Boga, niti sam licemjerna niti podla

Na kraju će ljubavni žar i vatra tuge tijelo mi uništiti  
Zbog njih ću poput Kaknusa zapomagati

“Svako požanje što posije” mržnja mi ne može nauditi  
Izgubila sam želju i nadu, ja sam čovjek nesretni

Ja sam Zijaija, moji sjajni stihovi bude zanos  
Ja sam iskreno zaljubljen, naviknut na bol kojoj nema lijeka<sup>113</sup>  
(1490–94)

U prijevodu ovog gazela, s obzirom na konkretan kontekst, odnosno to, da ga izgovara djevojka, odlučili smo se za ženski rod. Ipak, s obzirom da u turskom jeziku ne postoji gramatički rod, ovaj gazel mogao se prevesti i u muškom rodu. Možda, upravo, u prilog tome idu i posljednja dva bejta, gdje se u pretposljenjem kaže: “merd-i mey”. Riječ “merd” je u osmanski turski jezik došla iz perzijskog jezika u značenju: čovjek, muškarac, junak. Ovakvo značenje implicira prijevod u muškom rodu, a tome posebno doprinosi posljednji bejt, gdje se lirsko ja identificira sa Zijaijom, i to Zijaijom pjesnikom, autorom gazela. Upravo ovakva određenost autorstva u gazelu, utječe na njegovu percepciju u kontekstu mesnevice, odnosno, sprečava nas da gazel percipiramo kao monolog djevojke nastao u trenutku govora, već kao gotov predložak, gazel, koji je lik u mesnevijskoj poznavao i u datoj situaciji poželio izreći. Ovi izrazito autoreferencijalni dijelovi teksta mesnevice upućuju nas na zaključak da su imaginarni likovi Šejha i djevojke “upoznati” sa poezijom stvarnog pjesnika Zijaije s kojom se identificiraju, i koji za njih postaje simbol zaljubljenog koji izriče stihove. Treba istaći da i u ostalim klasičnim mesnevijama na osmanskom turskom jeziku gazeli, koji su dio teksta kao cjeline, uvijek sadrže mahlas bejt. Teško je razotkriti motive koji su utjecali na ovakvu tradiciju korišćenja autoreferencijalnih signala u tekstu. Pitanje, da li se radi o strogom pridržavanju formi gazela ili, pak, potrebi pjesnika da istakne vlastito autorstvo, svakako, zahtijeva detaljniju analizu. Kada govorimo o konkretnim motivima Hasana Zijaije za uvođenje svojih gazela iz *Divana* u tekst mesnevice, također, ne možemo doći do pouzdanog zaključka. Ipak, sigurno možemo utvrditi da autor nije za njima posegao zbog nedostatka stvaralačke moći ili inspiracije, jer kao izraziti lirik, čiji divan sadrži 496 gazela na turskom jeziku, svakako je mogao spjevati još tri gazela. Možda je upravo putem mesnevice želio afirmirati neke gazele iz svog *Divana*, posebno, što na osnovu četiri sačuvana pisana primjerka mesnevice upoređena sa samo jednim primjerkom *Divana*,

---

<sup>113</sup> Vidi: Poglavlje “Autoreferencijalnost u gazelima”.

možemo zaključiti da je *Priča o Šejhu Abdurezaku* naišla na bolju recepciju, odnosno, to što je prepisivana više puta, ukazuje na njenu veću popularnost.

U samoj kompoziciji mesneviije interesantno je da uvođenjem gazela, bilo onih koji su citirani iz *Divana*, bilo onih koji se nalaze samo u mesneviji, završava se određeno poglavlje. Poglavlja koja sadrže izrazito lirске sadržaje završavaju, upravo, gazelima. To nam svjedoči o tome da je Zijaija, kao pjesnik bio svjestan žanrovskih karakteristika pojedinih pjesničkih vrsta, pa je u emocionalno nabijene dijelove teksta integrirao izrazito lirski žanr – gazel, dok je uvod i zaključak djela koji sadrže razmišljanja i stavove pripovjedača ili, pak, autora potkrijepio odgovarajućom književnom vrstom – kit'om.

Kada smo govorili o tipologiji autoreferencijalnosti, rekli smo da se ona bazira na vrstama autoteksta, autometateksta, teksta te njihovom suodnosu. Analizirajući autoreferencijalne dijelove teksta kod Zijaije, uglavnom smo se susretali sa poetičkom autoreferencijalnošću, odnosno, onom čiji je predmet imanentni autor i njegova poetika. I u ovom slučaju je slično. U mesneviji, citirani gazeli i kit'e, jesu stvarni tekstovi pjesnika Zijaije, zabilježeni u njegovom *Divanu* koji je nastao prije mesneviije. Posebno dijelovi uvoda i zaključka mesneviije, iako se ne mogu u potpunosti uzeti kao pouzdani dokazi o pjesnikovom životu, po samim žanrovskim odlikama mesneviije, treba da govore o stvarnom autoru i njegovim stavovima.

Tipologija autoreferencijalnosti može se odrediti i na osnovu autometateksta gdje razlikujemo eksplicitnu i implicitnu autoreferencijalnost. Dok je u eksplicitnoj autor svjestan svoga susreta sa samim sobom, u implicitnoj on biva nesvjestan ili se pravi nesvjesnim, pa šifrirano govori o sebi i svojoj poetici. Gledajući iz ovog ugla, citati kit'i u uvodu i zaključku mogu se okarakterizirati kao eksplicitni, s obzirom da je autor svjestan sebe i piše u prvom licu, a vlastite stavove i ideje potkrepljuje opet vlastitim citiranim tekstom. Ipak, kada su u pitanju gazeli, teško je prosuditi da li se radi o eksplicitnoj ili implicitnoj autoreferencijalnosti, jer, iako sadrže pjesnikov pseudonim, ovi autoreferencijalni citati pripisuju se govoru likova u mesneviji, što stvara određen otklon prema autoru, pa autor u datom kontekstu postaje imaginarni pjesnik koga likovi citiraju ili se s njegovim riječima identificiraju.

Kao treći član autoreferencijalnog trokuta, tekst, odnosno, njegova žanrovska pripadnost, uvjetuje tri tipa autoreferencijalnosti: personalnu, esejističko-znanstvenu i umjetničku. U ovom kontekstu, opet možemo uočiti razliku u funkcioniranju citiranih kit'a i gazela unutar teksta. Dok kit'e unutar uvoda i zaključka djela mogu odgovarati personalnoj autoreferencijalnosti, s obzirom da se uvod i zaključak više bave ličnošću i životom pjesnika, gazeli se, pak, mogu okarakterizirati kao umjetnički tip autoreferencijalnosti. Gazeli su u *Priči o Šejhu Abdurezaku*, imanentni dio strukture teksta, oni su integrirani u samu kompoziciju djela. Ovdje treba naglasiti i to da, iako su gazeli postali dio strukture novog teksta, oni u mesneviji nisu postojani; drugim riječima, različiti rukopisni primjerci mesneviije pokazuju raznolikost u pogledu prepisivanja ovih gazela, odnosno, često se

dešava da prepisivač, prilikom prepisivanja, ispusti određeni gazel, što, naravno, značajno ne mijenja tok radnje u djelu.

Posljednji aspekt, sa koga možemo promatrati autoreferencijalnost, zasniva se na suodnosima koji postoje između teksta, autoteksta i autometateksta, kao i njihovom ukupnom odnosu spram sistema kulture. U tom kontekstu možemo govoriti o neutralnoj, stilogenoj i kulturogenoj autoreferencijalnosti. Za razliku od neutralne autoreferencijalnosti, gdje vlada sklad unutar kategorijalnog trokuta, kod stilogene autoreferencijalnosti dolazi do napetosti i poremećaja unutar trokuta. Kulturogena autoreferencijalnost, pak, nastaje kada se autoreferencijalni trokut uzdigne kao dominantna umjetničkog teksta, ili kulture u cjelini.

Kada su u pitanju Zijaijini autocitati u *Priči o Šejhu Abdurezaku*, opet možemo uspostaviti razliku između suodnosa nastalih citiranjem kit'i i citiranjem gazela. Kao što smo već ranije naveli, kit'e su integrirane u uvod i zaključak mesneviye, odnosno, dijelove teksta gdje nam se autor obraća u vlastito ime, integriranjem svojih stihova u formi kit'e, on samo naglašava vlastite stavove iznesene u ovim poglavljima. Ovakva autoreferencijalnost ne izaziva posebnu "napetost", i u tom smislu mogla bi se okarakterizirati neutralnom. S druge strane, dijelovi teksta, u koje su integrirani gazeli, pripisuju se drugim govornicima, a sadrže mahlas bejt koji nam direktno referira na samog autora. Poseban "nesklad" nastaje u pogledu roda kad se gazelom obraća djevojka što ovakvu autoreferencijalnost čini stilogenom.

U konkretnom slučaju *Priče o Šejhu Abdurezaku* ne možemo reći da je autoreferencijalni trokut postao dominantom ovog umjetničkog teksta. Iako je eksplicitna autoreferencijalnost prisutna u uvodnom i završnom dijelu teksta. Tekst, koji se odnosi na samu radnju mesneviye, sa izuzetkom ubačenih gazela koji nose pjesnikov pseudonim, oslobođen je bilo kakvih autoreferencijalnih elemenata. S druge strane, ukoliko istražujemo autoreferencijalnost, kao eventualnu dominantnu karakteristiku osmanske kulture ili orijentalno-islamske civilizacije u cjelini, teško je donijeti zaključak sa aspekta svijesti o autoreferencijalnosti kakvu poznajemo danas. Intertekstualnost, posebno eksplicitna, svakako je u periodu pune zrelosti ove kulture postala njenom dominantom. Dijalog među tekstovima, često pjesničko nadmetanje na ovakav način, razvili su pjesničke forme koje su sadržavale autoreferencijalne dijelove teksta.

### 3.2.3 Aluzije

"Aluzija je sredstvo, kojim se simultano aktiviraju dva neovisna teksta." (Ben-Porat. U: Vidan, 1995:16)

Ova kratka definicija Žive Ben-Porat u najširem smislu opisuje aluziju kao intertekstualni postupak, koji uspostavlja odnos između dva teksta. U toj međutekstualnoj relaciji neovisni



tekstovi se preklapaju i sjedinjuju, te svaki od njih stiže novi semantički potencijal, odnosno, dodatno značenje. Njihovo razumijevanje zahtijeva aktivno uključivanje recipijenta, s obzirom da se autor ne izražava eksplicitno relevantno, već poziva čitaoca / slušaoca da potraži odgovarajuću interpretaciju njegovog izričaja. U tom smislu, razumijevanje aluzije podrazumijeva da autor i recipijent dijele isto znanje i iskustvo.

Aluzije su vrlo čest način intertekstualnog dijaloga u divanskoj književnosti, pa tako i u tekstovima Hasana Zijaije. Klasična orijentalno-islamska stilistika aluzije tretira kao figure, odnosno, pod stilskom figurom, nazvanom *telmih*, podrazumijeva referiranje na općepoznati događaj ili poznatu ličnost iz prošlosti, vjerovanje ili izreku. Tema, koja se na ovaj način figurativno izlaže, ne opisuje se opširno, već je često pomenuta samo jednom riječju, odnosno, pojmom koji asocira na određenu općepoznatu situaciju. (Dilčin, 1995:461)

Ovakva definicija odgovara i savremenom poimanju aluzija, koje možemo pronaći kod sjevernoameričke autorice Mary Orr, koja u svojoj knjizi pod naslovom *Intertekstualnost – debate i konteksti*,<sup>114</sup> kaže da se može aludirati samo na nešto što već od ranije postoji, tj. da je nemoguće kreirati aluziju ni iz čega. Također, ona navodi da aluzije, jednako kao i citati, obogaćuju značenje, ali više u ekstenzivnom, nego intenzivnom smislu, jer ga proširuju iz datog konteksta na neko drugo referentno područje. (2005:139)

Referentna područja Hasana Zijaije su različita, odnosno, sa semiotičkog aspekta pripadaju raznorodnim sferama, kako umjetničkih, tako i neumjetničkih tekstova. U tom smislu, aluzije u Zijaijinoj poeziji mogle bi se definirati kao *intrasemiotičke*, odnosno, one koje se uspostavljaju sa književnoumjetničkim tekstovima i *transsemiotičke*, gdje prototekst ne samo da ne pripada književnosti, nego ne pripada ni umjetnosti u širem smislu. Dijaloški odnos, na koji nailazimo u aluzijama našeg pjesnika, uspostavlja se sa više semantičkih polja, koja bi se mogla klasificirati u pet osnovnih:

1. Predislamska usmena tradicija
2. Kur'an
3. Islamska tradicija i historija

---

<sup>114</sup> Vidi: Mary Orr. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge. Polity Press. 2005.

4. Književnost orijentalno-islamskog kruga
5. Historijski likovi i događaji.

Svakako, treba naglasiti da se unutar jedne pjesme, pa čak i unutar jednog bejta, može javiti više referentnih područja, i da oni često stupaju u međusobni, vrlo kompleksan odnos. Također, ponekad je teško određene aluzije svrstati u jedno od navedenih polja, s obzirom da se čak neka semantička polja u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji preklapaju.

Tako je, naprimjer, historijska ličnost Aleksandra Velikog u predislamskoj književnosti i mitologiji dobila nove dimenzije, a u stihovima Hasana Zijaije dovedena je u kontekst sa kur'anskim likom hazreti Hidra. Pogledajmo to na primjeru jednog bejta iz 101. gazela u *Divanu*:

Tvoje rubinske usne što su ih Hidr i Skender žedni  
Suparniku su druga duša, a meni otrov smrtni (G101/3)

(Leb-i la'lün ki anun teşnesidür Hızr u İskender  
Rakîbe rûh-ı sâñîdür bana semm-i helâhildür)

Aleksandar Veliki ili Aleksandar Makedonski, rođen 356. pr. n. e., bio je veliki osvajač, za koga orijentalna predislamska mitologija kaže da je osvojio Perziju, Indiju i došao sve do Kine tražeći vodu života. Također, prema legendi, sa jednim od svojih pratilaca Hidrom u mraku je tražio vodu života. (Onay, 1996:285) Kada je u pitanju lik Hizira ili Hidra, smatra se da je on bio neimenovani Musaov drug, koji se spominje u Kur'anu, a koji je bio podučan božanskom naukom i mudrošću i imao osobinu da upućuje. Govorimo li o njegovoj vezi sa Iskenderom, uvriježena je pripovijest prema kojoj je Iskender zalutao tražeći vodu života, a Hidr je pronašao, napio se i postao besmrtn. (Nametak, 2007:121)

Na osnovu ovog primjera, moguće je vidjeti kako su dva lika, iz sasvim različitih referentnih područja, historija i Sakralni Tekst, postali mitološke ličnosti, a kasnije simboli za nekog ko traži vodu života u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji. U tom smislu, ovakav aluzivni kontekst nije nešto specifično za mostarskog pjesnika, odnosno, ovakva aluzija na Iskendera dosta je uobičajena i kod drugih divanskih pjesnika. S druge strane, premda je većina aluzija, koje Hasan Zijaija koristi u svojim stihovima, preuzeta iz tradicionalno utvrđenih relacija i značenja, otkrivanje njihovih referentnih područja značajno je za rasvjetljavanje pjesnikovog odnosa prema književnoj tradiciji, kao i upoznavanja njegove "lektire", odnosno, tekstova koje je poznao, kojim se inspirirao i koje je, eventualno, čitao.

1) Krenemo li od prvog referentnog područja, odnosno, predislamske usmene tradicije, u stihovima Hasana Zijaije moguće je pronaći brojne aluzije na perzijske predislamske tekstove, posebno one poput *Ferhat (Husrev)* i *Širin, Rustem i Zal, Behram-i Gur, Džem ili Džemšid* itd., koji su kasnije, kao narativne poeme zapisane u Firdusijevoj *Šahnami*. Osim na likove iz navedenih djela, učestalo se javljaju i aluzije na mitske životinje, poput kaknusa, simurga, zumrutanke ili geografskih pojmova, poput planine Kâf, na kojoj obitava ptica 'Ankâ ili, pak, planine Bîsutûn, koju potkopava Ferhat, u mesnevijski *Ferhat i Širin*. Također, ovdje treba ubrojati i aluzije koje referiraju na prototekstove iz usmene arapske književnosti, čiji je najveći broj okupljen oko djela *Lejla i Medžnun*.

Upotreba aluzija iz semantičkog područja predislamske književnosti i mitologije kod Hasana Zijaije, zahtijeva od recipijenta dobro poznavanje detalja iz navedenih tekstova. Ovdje, prije svega, mislimo na određene likove i pojmove koji su, po sebi svojstvenim osobinama u divanskoj književnoj tradiciji, postali simbolima za pojedina svojstva. Bez poznavanja osobnosti ljudskih i životinjskih likova iz poeme *Husrev i Širin* recipijentu bi bilo nemoguće razumjeti sljedeće stihove, a pogotovo percipirati njihovu stilogenost, odnosno, igru riječima:

Tuga za tobom je planina Bisutun, krampa mi je uzdah, a ja sam Ferhat  
Tvoje usne su Širin, lice ti je ružičasto, a kosa ti, o Husreve, poput Šebdiza  
(G 179/3)

(Gamundur Bî-sütûn tîšem âhumdur benem Ferhâd  
Lebün Şîrîn ruhun Gül-gûn saçundur Hüsrevâ Şeb-dîz)

U navedenom bejtu pjesnik poredi usne drage sa usnama mitske junakinje Širin, ali u isto vrijeme, poseže za stilskom figurom paranomazije (*cinas*), jer riječ "širin", na perzijskom jeziku, znači sladak. Također, on poredi kosu voljene sa Šebdizom, kako se zvao poznati Husrevov konj vranac, kog je krasila izrazito crna boja poput noći (şeb – noć, dîz – boja). (Develioğlu, 1998:981) Naravno, ovaj stih, neupućeni recipijent, mogao bi čitati i linearno, odnosno, "površno" i doći do osnovnog značenja:

"Usne su ti slatke, lice ružičasto, a kosa boje noći"

S druge strane, pri ovakvom čitanju, izmakle bi dublje implikacije stiha, njegovo evociranje poznatog štiva u memoriji recipijenta, kao i stilogenost, najčešće zasnovana na paranomaziji.

Iako je obrazac poigravanja sa značenjem imena junaka ljubavnih poema dosta čest u tekstovima nešeg pjesnika, aluzije na većinu likova, uglavnom, zasnivaju se na evociranju njihovih epiteta, odnosno, svojstava koja simboliziraju. Tako će u orijentalno-islamskoj

književnoj tradiciji Ferhat, Vamik ili Medžnun postati simboli beznadežno zaljubljenog, a Lejla, Azra ili Širin voljene osobe, što se može vidjeti i u sljedećem primjeru:

O Bože, je li lice drage ona što je zovu Azrom  
Je li od mene Medžnuna učinila, ona što je zovu Lejлом  
(G 464/1)

(Yâ Rabb ‘izâr-ı yâr mî ‘Azrâ didükleri  
Mecnûn iden midür beni Leylâ didükleri)

Iako je arapska priča o Lejli i Medžnunu nastala kao plod uzritske književnosti i pripisuje se pjesniku Kajsu iz 6. stoljeća; dakle, ne može se definirati kao predislamska usmena književnost, njena recepcija u divanskoj književnosti ne razlikuje se bitno od recepcije priče o Ferhatu i Širin, ili neke druge ljubavne poeme. Naime, iako su priče o Lejli i Medžnunu, i Ferhatu i Širin, različitog porijekla, jedna nastala u ranoislamskom, a druga u predislamskom periodu, obje su svoju širu popularnost u usmenoj i pisanoj kulturi stekle kasnije, uglavnom od 10. stoljeća kako na arapskom, tako i na perzijskom, a potom i na osmanskome turskom jeziku.<sup>115</sup>

Isti obrazac poigravanja riječima i evokacije književnih znakova u svijesti čitaoca / slušaoca, koji nalazimo u aluzijama na narativnu poemu Ferhad i Širin, prisutan je i kod aluzija koje se uspostavljaju u relaciji sa tekstom priče o Lejli i Medžnunu.

Ta kosa Lejlina od mene je Medžnuna učinila  
Od moje pustolovine narodu je destan stvorila (G 137/5)

(Ol saçı Leylâ beni Mecnûn idüp  
Ser-güzeştüm ellere destân ider)

Kao i u ranije navedenom stihu, koji korespondira sa perzijskom književnom tradicijom, i ovdje, imena dva glavna lika arapske poeme *Lejla i Medžnun*, u svojim osnovnim značenjima ostavljaju prostor za paranomaziju (leyla – noć, mağnûn – ludi, poludjeli). Naime, također, dozvoljavaju jednodimenzionalno čitanje, koje bi glasilo ovako:

“Tvoja kosa crna (kao noć) mene je izludjela”

---

<sup>115</sup> Vidi: Amina Šiljak-Jesenković. “Za bol aška nema lijeka”. *Odjek*. Jesen-zima 2002. Str. 116.

Sličan obrazac navođenja imena likova, toponima i pojmova u aluzijama našeg pjesnika, bit će prisutan i kod evociranja tekstova iz drugih semantičkih polja.

2) Aluzije na semantičko polje Kur'ana se javljaju u dva vida: evociranje određenih ajeta i kur'anskih priča o poslanicima. Aluzije na kur'anske ajete, uglavnom, prisutne su uz citate na arapskom jeziku pojedinih ajeta, njihovih dijelova ili čak samo naslova ili određene riječi specifične za taj dio teksta. O ovakvim aluzijama više je bilo riječi u poglavlju koje se odnosi na citatnost, dok ćemo ovdje posebnu pažnju posvetiti aluzijama na Božije poslanike i likove iz kazivanja o poslanicima. Najučestalije aluzije u stihovima Hasana Zijaije tiču su kur'anske priče o Jusufu, a.s., pa će, u tom kontekstu, često biti spomenut i njegov otac Jakub, a.s., braća, Zulejha, kao i toponimi vezani za njegov životni put, kao što je Ken'an ili Egipat. Također, priče o Ashâb-ı Kehf, Ademu i Havvi, te o poslanicima İbrahîmu, İliyâsu, Isau, Musau, Nûhu, Süleymanu, često su referentno područje aluzija našeg pjesnika.

U kontekstu analize dominantnog aluzivnog konteksta posvećenog priči o poslaniku Jusufu, a.s., možemo izdvojiti primjer 411. gazela u *Divanu*, gdje navedeni kontekst nije samo prisutan već dominira cijelom pjesmom, odnosno, svim bejtovima i tako ima kohezivnu ulogu kojom se ostvaruje jedinstvo pjesme kao cjeline, što je vrlo rijetko za gazel:

Dođi, oh ti poput Jusufa, sa svojom ljupkošću u kuću tuge, jednog dana  
Smiluj se na ken'anskog starca koji te nije vidio godinama

Jednom doživjeti tvoj dolazak, moja svetosti voljena,  
Vrijedi, tako mi Jakuba i Jusufa, i Misra i Šama i Ken'ana

O ti, Jusufe u ružinoj košulji, kakvo je ovo mučenje, patnja i koketerija  
Pa zar neće na Sudnjem danu biti izvagano sve što si mi učinila

Pazi, nemoj se prepustiti laskanju ovozemaljskih prijatelja  
Srca rane su tvoje mjesto, ne priklanaj se strancima

Draga se obraća srcu i duši što je u tvojoj bradi skrivena  
Kao da Jusuf snove tumači zatvorenicima

Zijaija je postao isti Jakub uplakanih očiju  
Bacila si u bunar pobune Jusufovu dragu dušu

Ovih sedam bejtova o Jusufu što ih spjeva moja duša zaljubljena  
Izgleđaju kao sedam kuća što ih je Zulejha za Jusufa ukrasila (G 411/1-7)

(Gel ey Yûsuf-likâ lutfunla bir gün beyt-i ahzâna  
Seni yıllarca görmez merhamet kıl pîr-i Ken'âna  
Benüm yâr-ı 'Azîzüm mâlik olmak vaslına bir kez  
Deger Ya'kûb u Yûsuf hakkı Mısr u şâm u Ken'âna  
Nedür ey Yûsuf-ı gül-pîrehan bu cevri ü kahr u nâz  
Bana itdüklerün mahşer günü girmey mi mîzâna  
Sakın magrûr olup ihvân-ı dehrün iltifâtına  
Derûn-ı dil mekânundur senün meyl itme yabana  
Zenahdânındaki cân u dile dil.ber hitâb eyler  
İder ta'bîr-i rü'yâ sanki Yûsuf ehl-i zindâna  
Ziyâ'î 'ayn-ı Ya'kûb oldı giryân olmada çeşmüm  
Düşürdün Yûsuf-ı cân-ı 'azîzi çâh-ı 'isyâna  
'Arûs-ı tab'umun bu heft beyti vâsf-ı Yûsufda  
Zelîhâ Yûsufa zeyn eylemiş gûyâ yedi hâne)

Sa izuzetkom četvrtog bejta, možemo reći da u svim bejtovima dominiraju motivi iz kur'anske priče o hazreti Jusufu. U navedenom gazelu, voljena osoba se poredi sa Jusufom, a.s., kao simbolom ljepote u islamskim književnostima, a lirsko ja, u svojoj tuzi i bespomoćnosti sa hazreti Jakubom. I sva ostala poređenja i opisi popraćeni su evociranjem poznatih motiva iz priče o hazreti Jusufu, kao što su tumačenje snova u tamnici, bacanje u bunar, Zulejhino ukrašavanje odaja za Jusufa, a.s., i sl. Opis ljepote voljene osobe i ljubavne patnje lirskog ja doveden je u kontekst jedne od priča o poslanicima i time je intenzificiran, ali i semantički proširen. Eksplicitno navođenje kur'anskih likova, toposa i motiva ima ulogu oslonca za pjesnika u njegovom nastojanju da opjeva osjećanja lirskog ja. U isto vrijeme, on potiče recipijenta da aktuelizira svoje "kur'ansko gradivo" i emocije lirskog subjekta percipira u semantičkom osvjetljenju već poznatog teksta.

Kao što smo već ranije rekli, klasična stilistika tretira evociranje općepoznatih događaja i likova pod figurom *telmih*, no ipak, eksplicitno navođenje imena općepoznatih likova u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji može ukazivati i na upotrebu drugih tropa i figura. Naime, u navedenim primjerima mogli smo uočiti da se voljena osoba zbog svoje ljepote naziva Jusufom, ili, pak, uplakani lirski subjekt Jakubom. Ovakvo skraćeno poređenje, orijentalna stilistika naziva *istiare*. *Istiare*, kao figura koja odgovara metafori, podrazumijeva pominjanje nekog pojma, ne pod njegovim imenom, već pod imenom neke druge stvari s kojim se zadati pojam poredi po bilo kojem svojstvu. (Dilçin, 1995:412) Određene kur'anske, historijske ili mitološke ličnosti u književnoj tradiciji stekle su status simbola za određena svojstva (Jusuf, a.s., za ljepotu, Ejub, a.s., za strpljenje, hazreti Omer za pravednost, Vamik za zaljubljenog itd.) i njihovo eksplicitno pominjanje će podrazumijevati aluzivni kontekst u kome se evociraju upravo ta općepoznata svojstva. U tom smislu, može se zapaziti da recipijent, koji treba razumjeti datu figuru, ne mora uvijek biti čitalac izvornog teksta, odnosno, prototeksta s kojim se aktuelni tekst dovodi u kontekst.

Drugim riječima, da bi razumio aluziju, ciljani recipijent, ili “model čitatelja”, kako ga Eco naziva, ne mora biti izvorni čitalac Kur’ana; dovoljno je da poznaje npr. priču o Jusufu, a.s., iz drugih tekstova ili usmene predaje, ili ponekad, jednostavno samo kao simbol ili apelativ za ljudsku ljepotu.

Ovakvo imenovanje, kao poseban slučaj perifraze, odnosno, sinegdohe, zastupljeno je i u zapadnoj retorici, koja ga tretira pod terminom *antonomazija*. Postoji razlika između tzv. prave, antičke antonomazije, koja se sastoji u zamjeni vlastitog imena perifrazom ili apelativom (prvak rimskog govorništva = Ciceron), i tzv. vosijanske antonomazije koja se, pak, svodi na zamjenu apelativa vlastitim imenom (Einstein = utjelovljenje genijalnosti). (Benčić, 1995:196–98)

Jednak model mogao bi se primijeniti na orijentalno-islamsku književnu tradiciju, odnosno, mogla bi se povući paralela između figura *istiare* i antonomazije. Pa, tako i u kontekstu orijentalne poetike moguće je govoriti o dvije vrste antonomazije, tj. pominjanje hazreti Jakuba perifrazom *Pîr-i Ken’ân* (starac iz Kenana) ili Božijeg poslanika Muhammeda, a.s., konstrukcijom *Muhtâr-ı Hakk* (od Apsolutne Istine odabran), na kakvo nailazimo u tekstovima Hasana Zijaije, ali i drugih osmanskih pjesnika, ukazuje na upotrebu prave, odnosno antičke antonomazije. S druge strane, personificiranje ljudske ljepote imenom Jusufa, a.s., u kulturnom pamćenju recipijenta orijentalno-islamske književne tradicije, referira na vosijansku antonomaziju.

3) Semantičko polje islamske historije i tradicije u Zijaijinim tekstovima ponekad se može preklapati sa kur’anskim. Naime, mnoge ličnosti i toponimi koji su obilježili historiju islama se spominju i u kontekstu određenih kur’anskih ajeta. Aludiranje na sadržaj ili samo na dijelove hadisa, izreke hazreti Alije, osobine četverice halifa ili nekih drugih značajnih ličnosti iz historije islama i sufijskog učenja, ipak je moguće izdvojiti iz semantičkog polja Kur’ana i promatrati ih kao referiranje na usmenu tradiciju.

Kada govorimo o referiranju na historijske događaje u razvoju islamskog misticizma, u aluzivnom kontekstu, Hasan Zijaija najčešće pominje Haladža Mansura. Mansur, kao poznati *mutasavvif* iz 9. i 10. stoljeća, koji je, zbog svoje izreke: “Ja sam Suštinska Istina”, pogubljen, bio je vrlo čest motiv divanske i tesavufske književnosti. (Nametak, 2007:165) U svojim aluzijama na Haladža Mansura, naš pjesnik se neće posebno izdvajati od tradicije pa će ovog čuvenog sufiju upravo spominjati u općepoznatom kontekstu.

Ne pitajuć šta je zgriješilo, draga je moje srce o svoju kosu objesila  
Istina, znamo da ni Mansura nisu objesili bez razloga (G 93/4)

(Zülfine gönlüm asar yâr günâhın sormaz  
Gerçi Mansûrı sebebsiz bilürüz asmadılar)

Ipak, ponekad eksplicitno pominjanje ličnosti iz historije islama može evocirati, u isto vrijeme, više značenja, odnosno, svojstava navedenog lika:

Kao da Bilal Abisinac tavafi oko Kabe  
Takav je taj ben Muhammedov na lijepom obrazu. (G 50/4)

(San Ka'be tavâfinda Bilâl-i Habeşidür  
Ol 'arzi-ı ra'nâda hâl-ı Muhammed)

Bilal, prvi mujezin i vrlo blizak prijatelj Muhammeda, a.s., potječe iz Abisinije, odnosno, Etiopije i simbol je za pripadnika crne rase. Poređenje Poslanikovog bena sa Bilalom u navedenom stihu, korespondira sa tamnim tenom, kao primarnim svojstvom Abisince, ali, u isto vrijeme, njegovo dovođenje u kontekst sa Muhammedom, a.s., i Kabom, nije zasnovano samo na njegovoj tamnoj puti, već i njegovoj ulozi u razvoju islama. Na ovaj način, opisu crnog bena na licu Poslanikovom, dodata je još jedna dimenzija, koja nije zasnovana samo na fizičkoj sličnosti. Ovaj primjer pokazuje kako će upotreba aluzija uvijek dodatno semantički obogatiti primarno značenje koje se želi iskazati.

4) Kada su u pitanju aluzije na književnost orijentalno-islamskog kruga, tu prije svega, mislimo na evociranje orijentalnih klasika i njihovih djela. U poeziji Hasana Zijaije, dominirat će eksplicitno navođenje perzijskih pjesnika poput Attara, Džamija, Firdusija, Hafiza, Sadija i dr., kao i gradova i oblasti iz kojih potječu, poput Hudženda, Hamadana, Horasana i Širaza. Međutim, vrlo rijetko će se uspostaviti intertekstualna veza između tekstova ovih autora i stihova našeg pjesnika. Suprotno tom, Zijaija u svojim aluzijama uspostavlja vezu sa svim prototekstovima divanske književnosti, u kojima su ovi autori postali simboli vrhunskog pjesništva. Dakle, mostarski pjesnik, spominjući, recimo Sadija i njegov *Ružičnjak*, neće aludirati na sadržaj ili neke motive djela, već na ulogu koju Sadi i njegov *Ružičnjak*, kao uzor i remek-djelo klasične perzijske poezije, imaju u "tekstovima" koji se odnose na književnu historiju i tradiciju. Osvrenemo li se na prvi bejt, 44. kit'e, koji glasi:

U učenosti Sadija sam dostigao  
U Ružičnjak susreta s dragom ušao (K 44/1)

(Mu'allimlikde buldum Sa'dî irdüm  
Gül-istân-ı visâl-i dil-rübâya)

uočit ćemo da recipijent, za razumijevanje ove aluzije, ne treba poznavati Sadijeve tekstove, već samo značaj koji on i njegovo djelo imaju u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji. Jednako tako, pominjanje toponima, iz kojih potječu poznati perzijski klasici, implicirat će njihovu ulogu kulturnih centara, gdje su uspostavljeni temelji za razvoj divanske



književnosti. Tako su gradovi, poput Širaza gdje je rođen Hafiz, ili, pak, oblasti poput Horasana, odakle potječu Rudeki i Firdusî, u kojoj je nastao poseban *horasanski stil* (Tamimdari, 2004:104–118), za divanske pjesnike postali svojevrsni centri poezije, a u tom kontekstu pominje ih i mostarski pjesnik:

Zijaija, lijepa poezija u ovom stilu  
Zaista se ne može pronaći ni u Širazu, niti u Horasanu  
(G 176/5)

(Bu tarzda bir şî'r-i dil-âvîz Ziyâ'î  
Hakkâ bu ki Şîrâz ü Horâsânda bulunmaz)

Ovakva simbolika navedenih toposa svakako je bila dosta rasprostranjena među divanskim pjesnicima, ili bar onima koji su čitali/slušali i poznavali divansku poeziju. Otuda se nameće zaključak da je Zijaijin ciljani recipijent, prije svega, neko iz iste *interpretativne zajednice*, neko ko poznaje orijentalno-islamsku književnu tradiciju, gotovo koliko i sam pjesnik. Naravno, takav recipijent ili “model čitatelja”, osim perzijske, trebao je poznavati i povijest arapske književnosti.

Kada su u pitanju pjesnici arapske književnosti, Zijaija će svoje aluzije ograničiti na svega dvojicu: Hassana ibn Sabita i İmrü'l-Qaysa. Mostarski pjesnik aludirat će na ova dva autora, kao utjelovljenja dvije oprečne poetike, odnosno, islamske i predislamske poetike. Govoreći o autoreferencijalnim dijelovima Zijaijinog teksta, osvrnuli smo se na stihove u kojima se spominju Hassan ibn Sabit i İmrü'l-Qays, i pjesnikove stavove o njima i njihovoj poeziji. Zanimljivo je da se Hassan ibn Sabit u Zijaijinim stihovima ne spominje samo kao uzor muslimanskog pjesnika, što je uobičajen kontekst kod većine divanskih pjesnika, posebno onih koji su pjevali o poslaniku Muhammedu, a.s., (Nametak, 2007:115) već i kao kriterij ljudskih vrijednosti i osobina. Ovakvom aluzivnom kontekstu, osim uzornog karaktera Hassanovog i njegove uloge u historiji islama, doprinosi i značenje njegovog imena “hassan – veoma lijep” (Develioğlu, 1998:336), odnosno, igra riječi koja se uspostavlja sa riječima izvedenim iz istog korijena u arapskom jeziku. Pogledajmo to na primjeru 24. bejta, kaside spjevane Hasan-begu:

Ti si taj najplemenitiji Hasan-beg  
Kad bi tvoju dobrotu vidio Hassan rekao bi: Bravo! (K 7/24)

(Sensin ol muhsin-i ihsân Hasan Beg ki senün  
Görse eltâfunı ahsente diyeydi Hassân)

Vratimo li se pitanju razumijevanja aluzija, na ovom primjeru možemo uočiti da se od recipijenta ne očekuje samo da poznaje osobenosti Hassana ibn Sabita, već i arapski jezik, arapsku gramatiku i igre riječi koje se mogu dobiti upotrebom istog korijena riječi u različitim paradigmama (muhsin, ihsân, ahsente, Hasan, Hassan). Imamo li u vidu vrijeme i društvenu sredinu u kojoj je nastala poezija Hasana Zijaije, na ovakve zahtjeve mogao bi odgovoriti tek recipijent, koji je stekao obrazovanje u medresi, odnosno, osim osmanskog turskog jezika, poznao arapski jezik, historiju islama i razvoj orijentalnih književnosti.

Uočavanje i razumijevanje aluzija na ličnosti iz turske književnosti, zahtijevat će od recipijenta još preciznije znanje, odnosno, poznavanje narodne turske književnosti. Naime, za razliku od perzijskih klasika, osmanski turski pjesnici, ako izuzmemo tahmise spjevane na njihovu poeziju i hronograme posvećene smrti pjesnika Emrija iz Edirne, uopće se eksplicitno ne spominju. Eksplicitno navođenje imena naći ćemo samo kod evociranja tekstova i likova iz turske usmene književnosti. Tako će npr. Zijaija dovesti u aluzivni kontekst svojih stihova naslov narodne poeme o Sejidu Batalu Gaziju, ponovo koristeći poznati obrazac igre riječima:

Objavio sam suparnicima kakve sam poslove svršio  
Plašim se da ne postanu Battal poput priče o Sejjidu (G 71/4)

(Bir bir eylerdüm beyân agyâra işler kıldugum  
Korkarım kim kıssa-i Seyyîd gibi Battâl olur)

Slično kao i u ranijim primjerima, pjesnik ovdje neće aludirati na motive i sadržaj *Priče o Sejidu Batalu Gaziju*, već na sam naslov, odnosno, njegovo značenje. Naime, ime narodnog junaka “Battâl” dolazi iz arapskog jezika i može značiti “besposlen, jalov, neozbiljan, loš, bezvrijedan, neupotrebljiv, pokvaren” ali i “hrabar/junak”. (Muftić, 1984:237) Nema sumnje da je u narodnoj tradiciji spominjanje ovog lika uvriježeno u drugom značenju (hrabar/junak), ali Hasan Zijaija je otišao korak dalje, i u svom aluzivnom kontekstu posegnuo za cjelokupnim semantičkim bogatstvom ove lekseme. U tom smislu, moglo bi se reći da je ime ovog junaka, u stihovima mostarskog pjesnika, evocirano, prije svega, kako bi dalo to značenje stihu, a ne afirmiralo svoje primarno značenje, koje ima u usmenoj kulturi.

Promatramo li generalno aluzije na književnost orijentalno-islamskog kruga u tekstovima Hasana Zijaije, možemo uočiti, na osnovu izbora autora koje spominje da, kada je perzijska književnost u pitanju, to su književni klasici; u arapskoj književnosti pjesnici spomenuti, prije svega, u (ne)islamskom kontekstu, a u turskoj, to su motivi iz narodne književnosti. Ovakav izbor može ukazivati na pjesnikovu poetiku, odnosno, različito percipiranje književnosti na tri orijentalna jezika. Otuda se nameće zaključak da Zijaija klasičnu perzijsku književnost doživljava kao umjetnički uzor, a arapsku kao kriterij u islamskom profiliranju pjesnika, što odgovara općem stavu klasične divanske književnosti.

5) Posljednje semantičko polje aluzija Hasana Zijaije čine likovi i događaji iz svjetske historije. Ovdje se može pronaći vrlo širok spektar historijskih ličnosti, od sasanidskog vladara Enuširvana, poznatog pod nadimkom Kisra, preko osnivača maniheizma Manija, grčkog filozofa Aristotela do osmanskih sultana i uglednika. Aluzije iz ovog semantičkog polja većinom će se ponašati kao one iz drugih sfera, odnosno, često će se koristiti figura antonomazije, pa će se određena osobina personificirati kroz lik neke historijske ličnosti. Ovakav pristup može se uočiti na primjerima gdje se eksplicitno spominje Enuširvan, aludirajući na njegovu pravednost:

Po pravednosti mu Kisra nije ravan  
Nakon Poslanika po pravednosti jednak je Omeru (K3/19)

(Kisrâ ‘adâlet ile mu’âdil degül ana  
Ba’de’n-nebî ‘adâlet ile bir bu bir ‘Omer)

U ovom distihu, posvećenom Mustafa-begu, uglednik se poredi sa Kisrom, što je arapski izgovor perzijske riječi Husrev, a odnosi se na Enuširvana, vladara iz dinastije iranskih Sasanida, koji je bio poznat po svojoj pravednosti. (Nametak, 2007:153) Zanimljivo je da su u ovom bejtu simultano upotrijebljene raznorodne asocijacije na pravednost, kako one iz referentnog područja islamske historije i tradicije (poslanik Muhammed, a.s., hazreti Omer), a tako i one koje se odnose na historijske likove iz predislamskog perioda. Razumijevanje ovakvog aluzivnog konteksta podrazumijeva recipijentovo poznavanje oba referentna područja, ili, pak, klišeiziranih motiva divanske poezije, koji ponekad idu do vrlo detaljnih i specifičnih saznanja. Već smo ranije naveli da su aluzije na Manija, osnivača maniheizma, prisutne u Zijaijinom opusu. Među njima, posebno su zanimljive one, koje se odnose na njegovo djelo pod naslovom *Erženg* poznato po tome što je bilo oslikano autorovim slikama. Ova zbirka slika postala je primjerom ljepote i slikarstva u divanskoj književnosti, pa je u tom kontekstu koristi i Hasan Zijaija:

U kući srca snovi su slike Erženga  
Izvijene obrve drage u rukama postaše naslikane (G 192/3)

(Hâne-i dilde hemân Erjeng nakşıdur hayâl  
Çîn-i ebrû-yı nigâr olmışdur elde muntekiş)

Kao što smo već ranije rekli, raspon historijskih likova i događaja u aluzijama Hasana Zijaije dosta je širok, od likova koji potječu iz stoljeća prije nove ere, pa sve do aktualnih osmanskih uglednika. Dakle, možemo govoriti o historijskom periodu koji prelazi 20 stoljeća, a koji je u obliku klišeiziranih simbola i motiva sačuvan u stvaralaštvu našeg

pjesnika. U pogledu aktuelnih historijskih ličnosti i događaja, moguće je pronaći i aluzije na vladavinu sultana Murata III (1574–1595), koji je bio Zijajin savremenik i čiji je dolazak na prijesto 1574. godine, mostarski pjesnik zabilježio u jednom od svojih hronograma.

Kad bi Zijaiji se želja ispunila, a ne ostala neuslišena  
Jer nastalo je doba vladavine sultana Murata (G 53/5)

(Ber-murâd olsa Ziyâ'î nâ-murâd olmaz 'aceb  
Çün zaman oldı zamân-ı devlet-i Sultân Murâd)

Eksplicitno navođenje imena sultana Murata popraćeno je opet paranomazijom sa perzijskim složenicama “ber-murâd” (onaj kome je želja ispunjena) i “nâ-murâd” (onaj čija želja nije ispunjena), nastalim od arapske riječi “murâd” (želja). Zanimljivo je da je ovdje aludirano na historijsku ličnost, koja za razliku od klišeiziranih simbola, kakvi su Kisra, Mani, Aristotel i dr., tek treba da stekne ili možda nikada neće ni steći status simbola. U tom smislu, za Zijajine aluzije na aktuelne ličnosti osmanskog društva, iako pouzdano ne možemo znati u kojoj mjeri su originalne, možemo reći da nisu preuzete iz riznice ustaljenih simbola i motiva orijentalno-islamske književne tradicije.

Promatrajući upotrebu aluzija u tekstovima našeg pjesnika, generalno možemo reći da se one, uglavnom, realiziraju kroz stilske figure i često prema istom obrascu. Njihovo razumijevanje zahtijeva dosta široko obrazovanje, koje će obuhvatiti polja različitih umjetničkih i neumjetničkih tekstova, od predislamske usmene književne tradicije, Sakralnog Teksta, svjetske historije, a posebno historije islama i Orijenta, te književnosti orijentalno-islamskog kruga. Ovakva orijentiranost semantičkih polja aluzija mostarskog pjesnika, ukazuje na recipijenta koji je pripadao istom kulturnom krugu, odnosno, da je autor svoje stihove, prije svega, namijenio elitnom dijelu osmanskog društva, koje je dijelilo ista iskustva, znanja i interpretativne sposobnosti u pogledu književnog stvaralaštva.

### 3.3 Hipertekstualnost

Ukoliko se prisjetimo klasifikacije transtekstualnosti Gerarda Genettea, koju smo dali u uvodnim poglavljima rada, možemo uočiti da, kao posljednju kategoriju međutekstualnih odnosa, navodi *hipertekstualnost*. Genette definira *hipertekstualnost* kao svojstvo nekog teksta, odnosno *hiperteksta*, kako ga on naziva, da imitira ili transformira neki drugi tekst, tj. *hipotekst*. Imitacija ili transformacija, koju nalazimo u hipertekstualnim postupcima, razlikuje se od metatekstualnosti, zbog toga što ne podrazumijeva komentar *hipoteksta*. (Genette, 1997: 3–7)

Nastanak Zijaijine *Priče o Šejhu Abdurezaku*, kao već poznate teme u okvirima orijentalno-islamske književne tradicije, u kojoj je ova pripovijest bila široko zastupljena, još od 12. stoljeća, mogao bi se promatrati kao transformacija, ranije nastalog predloška, prototeksta, odnosno, hipoteksta. Ovakav pristup analizi *Priče o Šejhu Abdurezaku* zahtijeva detaljnije istraživanje porijekla same pripovijesti, kao i odnosa teksta Hasana Zijaije sa drugim tekstovima, koji se bave istom tematikom.

### 3.3.1 Prototekst/ Porijeklo priče o Šejhu Abdurezaku

Priča o Šejhu Abdurezaku bila je, mnogo prije nastanka djela Hasana Zijaije, rasprostranjena, ne samo u Osmanskom carstvu, već i šire u okvirima islamskih književnosti, kako u pisanoj, tako i u usmenoj kulturi. O tome svjedoče klasična djela nastala na orijentalnim jezicima, kao i bogata narodna predaja u vidu priča i pjesama koje u različitim varijantama obrađuju ovu temu. Kada je u pitanju porijeklo same priče o Šejhu San'anu, turski izvori navode djelo perzijskog klasika Feriduddina Attara pod nazivom *Govor ptica* iz 12. stoljeća. S druge strane, donedavno su neki iranski autori podržavali stav, da se ova priča u pisanoj formi prvi put javlja u djelu *Tuhfetul-muluk*, koje se pripisuje Gazaliju. Međutim, Mohammadrezâ Šafi'î Kadkanî, autor knjige *Atar iz Nišapura: Govor ptica*<sup>116</sup> osporava navedenu tvrdnju, smatrajući da to djelo, koje je napisano 706. godine po Hidžri, odnosno, u 13. stoljeću (dva stoljeća nakon Gazalijeve smrti i jedno stoljeće nakon nastanka *Govora ptica*), ne može pripadati Gazaliju, što argumentira stilskom uporedbom ovog djela sa poznatom Gazalijevom knjigom pod naslovom *Hemija sreće*. Kadkanî navodi da postoje bitne stilske razlike u pogledu sintakse i vokabulara, te načina prijevoda ajeta i arapskih izraza. Također, Mohammadrezâ Šafi'î Kadkanî opovrgava i uvjerenje većine iranskih historičara književnosti, koji nastanak ovog djela vežu za križarske ratove i osvajanje Jerusalema, smatrajući da djelo nužno nije moralo nastati u tom periodu, tad aktuelnog sukoba muslimana i kršćana, već i kasnije, mnogo poslije Gazalija, pa čak i poslije Attara, pa tako biti uobličeno, upravo, pod utjecajem *Govora ptica*. Iranski historičari književnosti, istražujući porijeklo Attarove priče, polaze od, u narodnoj tradiciji, uvriježenog mišljenja, da je Šejh San'an bio stvarna ličnost. Jedan od njih je i Abdolhossein Zarrakub, koji u svom tekstu pod naslovom "Šejh San'an" navodi da Ibn-Dževzi (510–597), u djelu *Zemmul-heva*, prenosi sljedeći hadis:

---

<sup>116</sup> Vidi: Mohammadrezâ Šafi'î Kadkanî. "Šeix-e San'an". Attâr Nûfeišbûrî. *Manteq al-Teir*. Teherân. Entešârât-e Soxan. 1383. (2004). Str. 181–208.

Neki čovjek obavljao je ibadet tri stotine godina na obali mora. Postio je svaki dan i svaku noć bi probdio. Naposljetku je zbog žene, u koju se zaljubio, odbacio svoju vjeru u Boga i ostavio ibadet kog se pridržavao. Bog mu se, međutim, smilovao i dao mu snage da učini tobu.” Zarrinkub, također, ističe da ova predaja u lancu svojih prenositelja seže sve do poznatog muhadisa Abdurrezaka Sananija, te da se, vremenom, pomiješalo ime prenositelja sa imenom glavnog junaka, te je predaja poslužila kao osnovni izvor za poglavlje priče o Šejhu San'anu u Attarovom djelu. (U: Kadkanî, 2004:186)

Iz današnje perspektive, tj. velike vremenske distance, koja nas dijeli od nastanka Attarovog teksta, teško je bez pisanih izvora rekonstruirati koja su to djela usmene i pisane kulture mogla poslužiti kao predložak za nastanak *Govora ptica*. Ipak, prisustvo ove teme ili ponekad samo nekih njenih elemenata u različitim pisanim izvorima, te u narodnoj poeziji i prozi diljem islamskog svijeta, svakako ide u prilog zaključku da je priča o Šejhu San'anu bila dosta poznata i popularna. S druge strane, promatramo li lik Šejha San'ana, u kontekstu riječi Umberta Eca, koji kaže: “Kad se fiktivni likovi stanu seliti iz teksta u tekst, stekli su pravo građanstva u zbiljskome svijetu i oslobodili se priče koja ih je stvorila.” (2005:154), možemo ga tretirati kao književni motiv i simbol u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji.

Ipak, u smislu poimanja značaja i karakteristika lika i pripovijesti o pobožnjaku, koji radi ljubavi napušta svoju vjeru, neophodno se osvrnuti na ostale verzije priče o Šejhu San'anu, koje su nastale prije i nakon Attarovog djela, i mogle su poslužiti kao predložak za *Priču o Šejhu Abdurrezzaku* Hasana Zijaije iz Mostara.

#### a) **Priča o Šejhu San'anu u arapskoj i perzijskoj književnosti**

Pripovijest, veoma slična Attarovoj, može se pronaći i u arapskoj književnosti 14. i 15. stoljeća, kod egipatskog autora Ibšihija,<sup>117</sup> kao priču o Ebu-Abdullahu Andalusiju, nastalu na arapskom jeziku. Iranski autor Mohammadrezâ Šaff'î Kadkanî, s obzirom na prostor i vrijeme življenja, pretpostavlja da se iza ovog lika krije poznati sufija i učitelj Ebu-Abdullah Magribî (umro 299. po Hidžri), te da je nadimak Andalusi, ustvari, samo zamjena za Magribî. Međutim, ne postoje čvrsti dokazi koji bi to potvrdili, niti podaci da je Ebu-Abdullah bio porijeklom iz Andaluzije.

S druge strane, sama fabula *Priče o Ebu-Abdullahu Andalusiju* veoma je slična Attarovoj. Prema ovoj pripovijesti, Ebu-Abdullah Anadulusi bio je šejh čitavog Iraka, hafiz Kur'ana i

---

<sup>117</sup> Ibšihî (1388–1446), jedan je od najpoznatijih arapskih enciklopedista svog vremena. ([www.Britannica.co/eb/topic](http://www.Britannica.co/eb/topic)) (28.06.2008.)

trideset hiljada Poslanikovih hadisa. Jednog dana krenu u pratnji svojih učenika na put. Idući tako, zaustaviše se u jednom nevjerničkom selu kako bi uzeli vode za abdest. Tražeći bunar prošli su pored crkve u kojoj su se sveštenici klanjali kipovima i križu, da bi, konačno, na kraju sela pronašli bunar sa koga je grupa djevojaka crpila vodu. Među djevojkama šejh spazi najljepšu, kćer poglavara sela i u nju se smrtno zaljubi. Opijen ljubavlju prema djevojci, šejh napusti svoju vjeru i učenike, na što se oni vratiše u Bagdad. U Bagdadu su šejhovi učenici i narod silno tugovali za šejhom, da bi se, godinu dana kasnije, ponovo zaputili ka onom selu kako bi se raspitali o šejhu. Stigavši u selo, nađoše šejha kako čuva svinje, na glavi mu kršćanska kapa, a oko pasa zunnar. Nazvaše mu selam i zapodjenuše razgovor s njim. Šejh im reče da je Kur'an Časni i hadise zaboravio, da je o njegovom stanju Božija Volja odlučila te da mu nema pomoći. Jedini hadis koga se sjećao bijaše: "Ubijte onoga ko napusti svoju vjeru!". Muridi ga tad ostaviše, i krenuše na put. Međutim, ne prođe mnogo vremena kad, pokraj jedne rijeke, ponovo naiđoše na šejha koji im reče da se iskreno pokajao i Bogu dovu uputio, pa mu je Bog dovu uslišao. Na to ga muridi upitaše koji je bio razlog njegovog iskušenja, a on im reče: "Kad smo došli u selo i dok ste crkvu obilazili, kroz srce mi prođe: 'Ovi su spram mene bezvrijedni, jer ja sam vjernik i jednobožac.' Tad u srcu začuh glas: 'Ti nemaš ništa s tim! Hoćeš li da ti pokažemo kakav si ti doista?!' Onda osjetih kako mi iz srca odletje neka ptica, a to bijaše ptica vjere." Šejhov povratak vjeri silno je razveselio njegove učenike, a uskoro se šejhu vratiše njegovo znanje i vještine, te ovlada još većom mudrošću i spoznajom. Jednog jutra na vrata zavije pokuca djevojka umotana u crni ogrtač i upita za šejha. Ispostavi se da je to ona djevojka, te da je primila islam, provodila dane u ibadetu i postu i konačno došla moliti šejha za oprost. Šejh joj oprost, na što ona, onako oslabjela i ublijedjela od danonoćnog ibadeta, umrije. Nekoliko dana kasnije umrije i šejh. (Kadkanî, 2004:189-190) Ova priča završava riječima pripovjedača da je u snu vidio šejha u Džennetu i da je bio oženjen sa sedamdeset hurija, a da je prva među njima bila upravo ona djevojka. Vrlo su uočljive sličnosti koje postoje između navedene i priče o Šejhu San'anu.

Prema autoru, čitav je niz priča koje prethode priči o Šejhu San'anu, a susrećemo ih od 4. stoljeća po Hidžri, pa sve do vremena bliskog Attaru. Posljednji primjer jeste priča o Ibn-Saqqau, na koju historičari ukazuju u dokumentima koji se tiču života hodže Jusufa Hamedanija. Osvrnemo li se ukratko na sadržaj ove pripovijesti, uočiti ćemo, u njenim osnovnim crtama, veliku sličnost sa *Pričom o Šejhu San'anu*. Priča kaže kako je, za vrijeme jednog predavanja hodže Jusufa Hamedanija, koje se održavalo u medresi Nizamiji, u Bagdadu, pravnik Ibn-Saqqqa, postavio nekoliko pitanja koja se nimalo nisu svidjela hodži. Na to mu je hodža rekao: "Sjedi, jer tvoje riječi mirišu na nevjerstvo, možda umreš u nekoj drugoj vjeri, a ne u islamu!" Svi historičari 6. stoljeća navode da je Ibn-Saqqqa prešao na kršćanstvo i umro kao kršćanin. Međutim, malo je pisanih izvora koji to dokumentiraju, pogotovo onih koji bi doveli u vezu Ibn-Saqqqaov prelazak na kršćanstvo sa njegovom zaljubljenošću u carevu kći. Jedini, koga autor navodi, jeste djelo *Behdžetul-asrar*, Ali ibn-Jusufa Šentuhija (647–713 po Hidžri). On prenosi da je Ibn-Saqqqa toliko ovladao

šerijatskim naukama da ga je bagdadski halifa uzeo u svoju svitu, a onda ga poslao u izaslanstvo kod bizantskog cara. Kad stiže na dvor, ugleda carevu kćer i zaljubi se u nju te zatraži od cara da mu je da za ženu. Car je uporno odbijao danonoćne molbe Ibn-Saqqae, uvjetujući ga da primi kšćanstvo. Naposljetku, Ibn-Saqqqa prihvati kršćanstvo i car mu dade ruku svoje kćeri, pa se tako i obistini ono što je hodža Jusuf Hamedani predvidio.

Nije poznato koliko je Attar znao o priči o Ibn-Saqqau, ali Šafi'î Kadkanî pretpostavlja da su se kod njega mogli pomiješati oblici Saqqqa/Saman/Sanan, što nije neobično za Attara, koji je često znao pogriješiti u imenovanju određenih likova u svojim djelima. Ipak, priča o pobožnjaku iz islamskog svijeta, koji, zaljubivši se u djevojku kršćanku ili zoroastrijanku, gubi svoju vjeru, bila je poznata legenda u Nišapuru još u 4. stoljeću. O tome svjedoči i djelo *Kitabu'l-fusul*, autora Ebu-Hanife Abdulvehaba ibn--Muhammeda, uglednog učenjaka iz Horasana, s kraja 4. i početka 5. stoljeća po Hidžri, gdje se kaže: "Često neskretanje pogleda zna biti razlogom za nevjerstvo, kao što je to slučaj sa Šeqiqom u Bagdadu ili onim valijom iz Samarkanda i kršćankom iz crkve u Nišaburu." Iako se autor ograničava samo na ove primjere, očigledno je da je čitatelju u 4. stoljeću po Hidžri, odnosno, 10. stoljeću po gregorijanskom kalendaru, bio poznat ovaj slučaj, koji datira najkasnije iz 4. stoljeća ili čak i ranijeg perioda.

Među različitim verzijama priče o Šejhu San'anu, koje navodi Šafi'î Kadkanî, jeste i pripovijest o samarkandskom učenjaku Rakidu-Lejlu, koji, prilikom jednog boja, u kome muslimani bivaju poraženi, pada u zarobljeništvo kod bizantskog cara, gdje se zbog ljubavi prema jednoj od carskih robinja odriče svoje vjere. Također, vrlo slična njoj je i priča o samarkandskom valiji, koji, putujući kroz Bizant na hadž, susreće se u jednom selu sa kršćanskom ljepoticom, u koju se zaljubljuje i, u ime te ljubavi, napušta svoju vjeru i prijatelje. O rasprostranjenosti ove priče na području Samarkanda svjedoči i pripovijest o mujezinu iz Belha koju prenosi Samarkandi. (Kadkanî, 2004:199–200)

U gradu Belhu živio je pobožan čovjek po imenu Salih koji se svakog dana peo na munaru i učio ezan. Jednom prilikom, pogled mu pade sa munare na jednu kršćansku kuću, gdje ugleda lijepu djevojku u koju se odmah zaljubi. Ponesen osjećanjima, umjesto na namaz, pohita vratima kršćanske kuće gdje od domaćina zatraži djevojčinu ruku. Djevojčin otac mu reče da će mu je dati ukoliko se opaše zunnarom, napije vina, najede svinjetine i pokloni pred križem. Božijim određenjem, mujezin prihvati sve ove uvjete, i onako pijan nasrnu na djevojku. Uto se spotaknu, slomi vrat i skonča svoj život kao kršćanin. Ista priča se susreće i kod autora Mejbodija,<sup>118</sup> u njegovim djelima *Kešaful-asrar* i *Ruhul-arvah*, pa Mohammadrezâ Šafi'î Kadkanî pretpostavlja da su autori preuzeli priču iz istog izvora ili, pak, jedan od drugoga.

---

<sup>118</sup> Ebu'l-fazl Meybodi, iranski učenjak iz 12. stoljeća, rođen u mjestu Mejbod. Poznat kao istaknuti mufessir i sufija. Vidi: u *Loğatnâme*. Ta'lif: 'Alî Akbar Dexhodâ. Câp-e Sirûs. Teherân. 1337. (1958) Str. 621.



Nešto drugačija varijanta priče o mujezinu Salihu, može se pronaći i u rukopisnom primjerku djela *Ahlak ve Muvaiz*, gdje se po jezičkoj strukturi može utvrditi da je djelo nastalo u 6. stoljeću po Hidžri. Ova pripovijest kaže da je u doba Abdulmelika Mervana u Bagdadu živio neki mujezin po imenu Salih, koji je bio izuzetno pobožan i tokom četrdeset godina smjerno je obavljao dužnost mujezina. Jednom prilikom, učeći ezan, sa munare je ugledao kršćanku djevojku poznatu u cijelom Bagdadu po svojoj ljepoti i zaljubio se u nju. Ponesen ljubavnim žarom, odmah je potrčao na njena vrata, gdje je zatekao samu djevojku i pao pred njene noge. Djevojka zatraži od njega da promjeni vjeru, na šta on odmah pristade, a kao dokaz tome stade piti vino i jesti svinjsko meso kojim ga je djevojka ponudila. Onako pijan krenu prema djevojci, ali ona se zaključa u kuću i reče mu neka čeka njenog oca koji će mu je, uz svoje dopuštenje, dati. Međutim, mujezin potrča za njom i onako pijan zatetura sa visokog trijema kuće, pa pade i slomi vrat. Kada je stigao djevojčin otac, zamotaše mujezina u neku krpu i ostaviše ga na raskrsnici izvan grada. Kada ga ljudi pronađoše, vezir naredi da mu se klanja dženaza. Međutim, muslimani nikako nisu mogli pomjeriti njegovo tijelo sa zemlje pa zamoliše kršćane koji su tuda prolazili da im pomognu. Dvojica kršćana lahko podigoše mujezina, što je značilo da je umro kao kršćanin. Ali kršćani rekoše da ga nikad nisu vidjeli u crkvi, i da ga ne žele shraniti po kršćanskim propisima. Tako tijelo mujezina Saliha osta odbačeno i napušteno u jednom jarku.

U Samanijevom djelu *Ruhul-arvah*, postoji pripovijest vrlo slična ovoj, koja se dešava, također, u Bagdadu. Po njenom kazivanju, neki derviš je šetao bagdadskim bazarom kad ugleda ljepoticu kojoj pokloni svoje srce. Obuzet mislima o lijepoj djevojci, stade se raspitivati o njoj, te sazna kako je ona kršćanka, kći nekog trgovca. Derviš pronađe trgovca, djevojčina oca, te mu saopći da je zaljubljen u njegovu kćer. Na to mu trgovac odgovori da mora vezati oko pasa zunnar jer istinska ljubav se ogleda u pristajanju na nju. Derviš pristade na ovaj uvjet i žalostan se vrati u svoju zaviju, gdje pronađe najboljeg prijatelja i pojada mu se. Prijatelj ga posavjetova da kupi dva zunnara na bazaru i tako ode kršćanskom trgovcu. Derviš poslušao savjet prijatelja pa, kad ga trgovac ugleda takvog, reče da mu neće stajati na putu i pozva svoju kćer. Nakon toga, trgovčeva kći pređe na islam.

Prema iranskom autoru Kadkaniju, sve navedene pripovijesti potječu, uglavnom, iz 5. stoljeća po Hidžri, odnosno, iz vremena koje prethodi Attaru. S druge strane, različite verzije priče o bogobožnom čovjeku, koji napušta svoju vjeru radi ljubavi prema kršćanki, sadrže zajedničke elemente sa Attarovom *Pričom o Šejhu San'anu*, koje Šafi'î Kadkanî klasificira na sljedeći način:

- 1) U ovim pričama pobožnjak, poznat po svojoj vjeri, napušta islam zato što se zaljubio u nemuslimanku.
- 2) U ovim pripovijestima srećemo sve prijestupe koje je počinio Šejh San'an:
  - a) pijenje vina
  - b) klanjanje pred križem

- c) opasavanje zunnarom
  - d) jedenje svinjetine (iako Attar to izričito ne spominje)
  - e) čuvanje svinja na neko vrijeme kako bi zadobio voljenu
  - f) zaboravljanje Kur'ana
- 3) U svim pričama je “Božije određenje” glavni faktor napuštanja islama i prihvatanja kršćanstva.
  - 4) U nekim verzijama prijatelji glavnog junaka odlaze na hadž i u povratku svraćaju da se raspitaju o njemu.
  - 5) Također, u nekim pripovijestima glavni junak je, kao i Šejh San'an, hafiz Kur'ana, ali prihvativši kršćanstvo, zaboravlja Kur'an. (Kadkanî, 2004:206)

Ovakva analiza Mohammadrezâ Šafi'î Kadkanîja pokazuje da je osnovna ideja i struktura priče o Šejhu San'anu, bez obzira na ime glavnog junaka, bila prisutna u iranskoj i arapskoj književnoj tradiciji prije Attarovog djela *Govor ptica*. Šafi'î Kadkanî u svom tekstu, također, iznosi pretpostavku da je Attar, vjerovatno, neku verziju ove priče preuzeo iz nekog starijeg izvora i priredio je za svoje djelo, te da su čitaoci, u narednim stoljećima, čitajući priču o Šejhu San'anu, sjetili se poznatog Abdurrezaka Sananija, pa se od 8. stoljeća, uz San'an, počelo dodavati i Abdurrezak. (Kadkanî, 2004:207)

## **b) Priča o Šejhu San'anu u turskoj knjižvnosti**

Bliski kontakti Turaka sa perzijskom književnošću, posebno popularnost djela Ferriduddina Attara u obrazovanim krugovima naklonjenim tesavufu, utjecali su da priča o Šejhu San'anu doživi i svoje verzije na osmanskome turskom jeziku. Najstarije sačuvano djelo koje obrađuje ovu temu, napisano je po ugledu na Attarovo i nosi isti naziv *Mantiku't-tayr*, a napisao ga je Gülşehrî 1317. godine. Historičari turske književnosti uglavnom su saglasni u ocjeni da ovo djelo nije puki prijevod Attarovog, već da je samo nastalo pod njegovim utjecajem, te da je prošireno brojnim pričama i sadržajima koje ne nalazimo kod Attara. Samo poglavlje pod naslovom “Dâsitân-ı Şeyh Abdürrezzâk”, koje se odnosi na priču o Šejhu San'anu sadrži 429 bejtova i sadržajem se gotovo podudara sa istim poglavljem kod Attara. Međutim, ono što je posebno zanimljivo, jeste da Gülşehrî na kraju poglavlja donosi podatke o postojanju djela na turskom jeziku, koje je obrađivalo istu priču, ali čiji su se jezik, metrika i stil odlikovali brojnim nedostacima. Gülşehrî u svojim stihovima ovako ocjenjuje djelo svog prethodnika i svoju potrebu da iznova napiše istu priču:

Neko je ovaj destan spjevao  
Ali je riječi vrlo ružno izrekao

Hurije je u otrcani bez obukao  
Od sukna je mjesecu obuću načinio

Zbog metra je u riječima slova ispuštao  
Na kraju je izraz gramatički manjkavim učinio

Sad je Gülşehrî ovaj mjesec obukao  
U raskošne haljine, pa se ko bogataš nagizdalo (u Ziyâ'î, 2007:5)

(Bir kişi bu dâsitânı eylemiş  
İlle lafzın key çepürdük söylemiş  
Eski bezden hûriye ton eylemiş  
Bir keçeden aya pilon eylemiş  
Vezn için lafzın gidermiş harfını  
Artuk eksük söylemiş söz sarfını  
Şimdi Gülşehri geyürdi bu aya  
Lefkerî tonlar ki benzedi baya)

Iz navedenih stihova može se zaključiti da je Gülşehrî imao uvid u neko djelo sa istom tematikom napisano u 13. stoljeću ili čak ranije, pa je, uvidješi njegove nedostatke, bio ponukan da i sam spjeva pripovijest na istu temu. Müberra Gürgendereli, u uvodu kritičkog izdanja *Priče o Šejhu Aburezaku*, koje je priredila, navodi da je u Biblioteci Sulejmanije, pod signaturom Hacı Mahmud 4311, pronašla rukopis, na čijim se (253b– 261a) listovima nalazi djelo, koji nosi naslov *Dâsitân-ı Şeyh Abdürrezzak* (Destan o Šejhu Abdurezaku) od 238 bejtova. Autorica navodi da ovo djelo, zaista, posjeduje brojne tehničke i metričke nedostatke, pa se može pretpostaviti da je to upravo djelo o kome Gülşehrî govori. (u Ziyâ'î, 2007:5) Oko 150 godina nakon Gülşehrîjevog *Mantiku't-tayr*-a, nastalo je djelo *Lisânü't-tayr* (*Govor ptica*) Ali Şir Nevâîja. Priređivač kritičkog izdanja Nevâîjevog djela, nastalog 1498. godine, Mustafa Canpolat, ističe da, iako sam autor navodi da je njegovo djelo prijevod Attarovog, ono bi se prije moglo okarakterizirati kao *nazira*. Naime, brojna poglavlja iz Attarovog djela su izostavljena, dodate su neke nove priče, a pjesnički izraz prilagođen čagatajskom turskom narječju. (u Alî Şir Nevayî, 1995:5)

Nakon djela Ali Şir Nevâîja, pa do *Priče o Šejhu Abdurezaku* Hasana Zijaije, među poznatim pisanim izvorima na osmanskome turskom jeziku, nije zabilježeno niti jedno djelo koje se odnosi na ovu tematiku. Ipak, jednako kao što u arapskoj i perzijskoj usmenoj tradiciji nailazimo na različite varijante priče o Šejhu San'anu, možemo ih pronaći i u turskoj usmenoj književnosti. U turskom folkloru i danas je prisutna poema, kao i narodna

pjesma pod naslovom “Sarı Gelin” (Plavokosa mladenka), koja u svojim različitim varijantama govori o kršćanki djevojci, kipčaćkog, ermenskog ili gruzijskog porijekla, koja je bila kći nekog vladara ili uglednika na području sjevernoistočne Anadolije, odnosno Erzuruma i Karsa, i u koju se zaljubljuje musliman. Čovjek koji se zaljubljuje u plavokosu djevojku, u nekim predajama, jeste mladi Turčin, u nekim Arap koji je prolazio tim podnebljem, a u nekim je čak definiran kao Šejh San’an koji je u tu oblast došao širiti islam.<sup>119</sup> Razvoj ove priče u njenim varijantama se razlikuje, ali u biti ostaje ideja o neostvarivoj ljubavi između kršćanke i muslimana.

U sličnom kontekstu mogla bi se posmatrati i jedna od najpopularnijih klasičnih turskih narodnih priča pod naslovom *Kerem ile Aslı* (Kerem i Aslı), koja govori o ljubavi između sultanova sina Kerema i Aslı, kćeri kršćanskog monaha, sultanova rizničara. Ljubav dvoje mladih nailazi na brojne prepreke, i kad se konačno sretnu, njihovo sjedinjenje biva spriječeno činima monaha, Aslinog oca, pa se oboje, od ljubavnog plamena, pretvore u pepeo.

Jednako kako u usmenoj, tako i u pisanoj književnosti Osmanlija 15. i 16. stoljeća, moguće je pronaći pripovijesti koje govore o ljubavi između pripadnika različitih religija. Jedan takav primjer jeste djelo pod naslovom *Tuhfetü'l-Uşşak (Dar zaljubljenima)*, autora Akšemseddinzade Hamdullah Hamdija (um. 1503), jednog od prvih pisaca mesneviya, koji se posebno afirmirao svojim Petoknjižjem (hamsa). *Tuhfetü'l-Uşşak* jeste originalno djelo, zasnovano na priči o mladiću muslimanu koji se iz ljubavi oženio kršćankom, promijenio vjeru i na kraju ponovo postao musliman. Ova relativno kratka ljubavna mesneviya, za koju se ne zna tačno kad je napisana, svakako je pokazatelj popularnosti teme ljubavi između muslimana i kršćanke i u originalnim djelima nastalim na osmanskome turskom jeziku, a ne samo u prijevodima i preradama sa perzijskog jezika. (Kut, 2007:196–97)

Zabranjena ljubav, odnosno, ljubav između pripadnika različitih vjerskih uvjerenja, svakako je tema koja je naišla na plodno tlo u multietničkoj i multireligijskoj državi, kakvo je bilo Osmansko carstvo. Opće je poznato da su kontakti među kršćanima i muslimanima u osmanskome periodu bili vrlo intenzivni, te da su čak majke i supruge brojnih osmanskih sultana bile porijeklom kršćanke. Ovi stalni kontakti pripadnika različitih religija vrlo vjerovatno su inspirirali nastanak različitih verzija priče o Šejhu San’anu, kao i njenu popularizaciju u usmenoj i pisanoj kulturi.

Bosna u 16. stoljeću, kao najzapadnija pokrajina Osmanskog carstva, u kojoj se islam počeo intenzivo širiti od 15. stoljeća, i koju je naseljavao značajan broj kršćanskog stanovništva, mogla je biti područje na kome bi pripovijest ovakve tematike imala posebnu didaktičku i kulturološku ulogu. Možda je upravo sve to ponukalo i mostarskog pjesnika Hasana Zijaiju da svoju narativnu poemu posveti upravo priči o Šejhu San’anu.

---

<sup>119</sup> Vidi: [www.turkulerle.net](http://www.turkulerle.net)

### 3.3.2 Hipertekstualna transformacija: *Priča o Šejhu Abdurezaku*

Svi renesansni petrarkistički tekstovi ne samo da govore o istoj temi nego tu temu na isti način koncipiraju i razvijaju; razvijaju je, međutim, tako da se jedni na druge oslanjaju: štošta se u tim kanconijerima samo podrazumijeva, jer se smatra da je čitaocu, iz drugih tekstova iste orijentacije, poznata priča koja iza Kanconijera stoji, pa su tako tekstovi u stalnoj međusobnoj vezi. (Pavličić, 1988: 161)

Zijajijina *Priča o Šejhu Abdurezaku*, kao što smo u ranijim poglavljima rekli, oslanja se na već poznatu temu, odnosno, priču o Šejhu San'anu, koju prvi put susrećemo u pisanoj formi, kao poglavlje u djelu *Govor ptica*, Feriddudina Attara na perzijskom jeziku. Odluka Hasana Zijaije da preuzme ovu već poznatu i afirmiranu temu nije ništa neobično unutar konvencionalnih razdoblja književnosti kakvo je 16. stoljeće u divanskoj poeziji. Naime, među drugim autorima mesnevijsa toga vremena, postojala je težnja da se uzimaju teme koje su već stekle neki ugled, pa imaju literarni status. Tako će se brojni Zijajijini savremenici okušati u "konvencionalnim" temama tesavufsko-ljubavnih mesnevijsa kakve su *Medžnun i Lejla*, *Husrev i Širin*, *Jusuf i Zulejha* i dr.

U tom kontekstu, Mehmed Kalpaklı, u svom tekstu pod naslovom "Osmanska akademija poezije: nazira",<sup>120</sup> navodi da tematika nije bila od primarnog značaja u osmanskoj poetici, već upravo način obrade određene teme:

Ono što je suštinsko u osmanskoj poetskoj tradiciji, mnogo više od toga šta je rečeno, bilo je kako je rečeno. Zbog toga je od nepromijenjene teme mesnevijsa Lejla i Medžnun, bilo mnogo važnije kako je ispričana. I tako je pjesnik, kreirajući ovu staru priču, kao potpuno novu poeziju, imao za cilj napisati bolji i aktuelniji tekst od svih drugih koji su napisani prije njega. (2006:136)

Ovakvu poetiku klasična osmanska književnost dijelila je sa klasičnom arapskom i perzijskom književnošću, a zapravo je postala odlikom čitave orijentalno-islamske književne tradicije. Drugim riječima, identičan pristup favoriziranja forme u odnosu na tematiku i sadržaj, prisutan je i u arapskoj književnosti, odnosno, kako Esad Duraković, u svojoj knjizi pod naslovom *Orijentologija – univerzum sakralnoga teksta*, kaže:

---

<sup>120</sup> Vidi: Mehmed Kalpaklı. "Osmanlı şiir akademisi: Nazire". *Türk Edebiyatı Tarihi*. 2. cilt. Genel Edit. Talat Sâit Halman. İstanbul. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 2006. Str. 133–38.

Većina starih, filoloških kritičara smatrali su da je motiv ili tema književnog djela efemernog značaja, te da vrijednost djela ne treba prosuđivati sa stanovišta njenog tematskog izbora, već sa stanovišta umijeća kojim je tema u književnom djelu predstavljena. (2008:295)

Ili, pak, kako Duraković na drugom mjestu ocjenjuje: “Sadržina u umjetnikovom djelu nije primarna već je primarno njeno stalno (pre)odijevanje u novo ruho, ili u formu koja je još u prijeislamskom periodu u poeziji dovedena do perfekcije.” (Duraković i Katnić-Bakaršić, 2005:173)

Izabravši priču o Šejhu San'anu kao temu svoga djela, Zijaija je ostao vjeran književnoumjetničkom postupku na kom se zasnivala poetika orijentalno-islamske književne tradicije. Osim toga, mostarski pjesnik preuzevši ovu već afirmiranu priču direktno je stupio u dijalog sa drugim tekstovima, odnosno, u prvom redu, sa djelima koja se bave istom temom. S druge strane, možda najvažnije pitanje, koje se nameće, jeste na koji način Zijaijino djelo uspostavlja odnos sa svojim prototekstovima. U tom smislu, već pri prvom čitanju Zijaijine *Priče o Šejhu Abdurezaku*, može se ustanoviti da ju je autor značajno proširio u odnosu na Attarovo djelo, kao i u odnosu na istoimena poglavlja mesnevijsa Gülşehrîja i Nevâîja na osmanskome turskom, odnosno čagatajskom jeziku.

U rasvjetljavanju odnosa, koji autor uspostavlja sa književnom tradicijom u svojoj *Priči o Šejhu Abdurezaku*, potrebno je uporediti njegov tekst sa drugim djelima napisanim na istu temu, odnosno, eventualnim prototekstovima. Nije nam poznato da li je Hasan Zijaija bio u kontaktu sa nekim od zapisanih djela na turskom ili perzijskom jeziku koji obrađuju priču o Šejhu San'anu. Sasvim je moguće i da je ovu priču poznao iz usmene tradicije, budući da je ona bila dosta raširena i u usmenoj kulturi orijentalno-islamskih naroda. Ipak, kao prvi pisani tekst, koji donosi ovu priču, u izvorima se navodi djelo Feriduddina Attara *Govor ptica* na perzijskom jeziku. Na turskom jeziku postoje dva djela koja sadrže priču o Šejhu San'anu, a koja prethode Zijaijinom. To su *Govor ptica (Mantiku't-tayr)* autora Gülşehrîja iz 1317. godine, te *Govor ptica (Lisânü't-tayr)* Ali Şiir Nevâîja iz 1498. godine. *Govor ptica* autora Gülşehrîja sadrži 428 bejtova posvećenih priči o Šejhu San'anu, dok *Govor ptica* Ali Şiir Nevâîja sadrži 514 bejtova. Attarovo djelo, pak, ovoj temi posvećuje dva poglavlja i 410 bejtova.

Za razliku od navedenih autora, Zijaija je od jedne priče, odnosno, poglavlja koje se nalazi unutar *Govora ptica* sačinio čitavu mesneviju od 1725 bejtova. Ova brojka pokazuje da je kod našeg pjesnika, tema obrađena mnogo šire, odnosno, da je on trostruko prešao broj bejtova, posvećenih istoj priči kod svojih prethodnika. Ipak, ovdje treba imati u vidu da Zijaijina *Priča o Šejhu Abdurezaku* sadrži uvodna i završna poglavlja koja se direktno ne odnose na samu priču o Šejhu San'anu.

Pristupanje osnovnoj temi mesneviije započinje naslovom “Početak priče o hazreti Abdurezaku, šejhu zaljubljenih”, odnosno 331. bejtom, a završava poglavljem pod naslovom “Završetak knjige” koje obuhvaća tekst od 1661. do 1725. bejta. Dakle, na sam sadržaj priče odnosi se 1330 bejtova, što je, opet, značajno veći broj distiha u odnosu na onaj koji nalazimo kod Ali Šiir Nevâîja, Gülşehrîja i Attara. Iz ovoga se jasno vidi da je Hasan Zijaija značajno proširio osnovnu priču koju nalazimo kod Attara. Ostaje samo otvoreno pitanje na koji način i koje dijelove je Zijaija proširio? Odgovor na ovo pitanje teško je dati, budući da ne znamo koji tekst je poslužio našem pjesniku kao predložak – Nevâîjev, Gülşehrîjev, Attarov ili, pak, neki drugi. Zbog toga smo mišljenja da bi, kao prototekst, trebalo promatrati Attarovo djelo s obzirom da je ono prvi pisani izvor koji obrađuje ovu tematiku, a, također, i zato što pouzdano znamo da je poslužilo kao predložak Nevâîju i Gülşehrîju.<sup>121</sup>

U teoretskom smislu, postavlja se pitanje kako definirati ovakav međutekstualni odnos Zijaijinog i Attarovog teksta? Iako bi većina teoretičara književnosti bila sklona reći da se radi jednostavno o intertekstualnosti, francuski autor Gerard Genette u svojoj knjizi pod naslovom *Palimpsests*, posebno je obradio, upravo, pristup prototekstu, kakav nalazimo u *Priči o Šejhu Abdurezaku*. Naime, Genette, umjesto termina intertekstualnost, uvodi termin transtekstualnost i smatra da postoji pet tipova transtekstualnosti, među kojima je i hipertekstualnost. Za razliku od metatekstualnosti, gdje tekst govori o nekom drugom tekstu i često ne spada u domen književnoumjetničkog, hipertekstualnost podrazumijeva tekstovnu transformaciju prototeksta, odnosno, hipoteksta kako ga Genette naziva. (Genette, 1997:5)

Definirajući dalje postupak transformacije, Gerard Genette govori o dvije mogućnosti: direktnoj i indirektnoj transformaciji, odnosno, imitaciji. Osnovna razlika između direktne transformacije i imitacije, jeste u tome što u prvom slučaju se “o istim stvarima govori na drugačiji način”, dok u slučaju imitacije, “o različitim stvarima se govori na sličan način”. (Genette, 1997:6–7) Promatramo li u ovom kontekstu transformaciju koju je Attarov tekst doživio u mesneviiji Hasana Zijaije, možemo reći da se radi o direktnoj transformaciji, odnosno da mostarski pjesnik govori o istoj temi kao i iranski, samo drugim riječima. U daljoj tipologizaciji hipertekstualnog postupka Hasana Zijaije, poslužiti ćemo se teorijom Gerarda Genettea koji nudi detaljan opis različitih oblika direktne transformacije. Oblik transformacije, koji bi najviše odgovarao odnosu između Zijaijinog i Attarovog teksta, jeste *transpozicija*, odnosno, transformacija teksta koja nema za cilj utjecati na značenje hipoteksta, već samo na njegov kvantitet. (Genette, 1997:212–214)

Genettov termin *transpozicija*, devedesetih godina prošlog stoljeća, izazvao je pažnju i književnih teoretičara sa ex-jugoslovenskih prostora, pa su ga u svojim radovima i sami pokušali definirati. Jednu od takvih definicija, nalazimo i u radu slovenskog autora Marka Juvana, a istovremeno u njoj možemo prepoznati hipertekstualni postupak Hasana Zijaije:

---

<sup>121</sup> Priređivač kritičkog izdanja *Govora ptica (Lisâni’-t-tayr)* Ali Šiir Nevâîja, Mustafa Canpolat, smatra da, iako autor navodi da je njegovo djelo prijevod Attarovog, s obzirom na dodatak novih priča i poglavlja, prije bi se moglo nazvati nazirom. Str. 3.

Transpozicija je u intertekstualnoj prezentaciji ili (1) citat odlomka ili cijeloga teksta u novom kontekstu ili (2) reproduciranje motiva, priče i / ili njezinih elemenata koji su aktuelizirani, pa time i imenski i vremensko--prostorno određeni / specifikirani u stvarno postojećem prototekstu. Ova se građa intertekstualno preslikava na ekvivalentno mjesto na razinama novog teksta koji se može verbalizirati i “drugim riječima”, dok odrednice aktuelizacije i specifikacije predložka (imena osoba, mjesta, vrijeme zbivanja, lokacija) barem djelimično čuva. Na tako transponiranim uzorcima, moguće su, naravno, sve klasične transformacije: izostavljanje, dodavanje, premještanje, zamjenjivanje, zgušnjavanje i širenje. (Juvan, 1995:506)

Zanimljivo objašnjenje transpozicije ponudio je i hrvatski autor Ivo Vidan u svojoj knjizi pod naslovom *Engleski intertekst u hrvatskoj književnosti*: “U odnosu na taj prepoznatljiv predložak, što ga i sam prerađivač imenuje, novi tekst nije ni parodija, ni travestija, niti imitacija ili pastiš, nego izvedbeno djelo kojemu ton nije promijenjen u odnosu na original, koji je bio namijenjen čitatelju.” (1995:38)

Obje ove definicije mogu se primijeniti na Zijaijin hipertekst, odnosno, možemo reći da on nije promijenio ni ton niti značenje u odnosu na predložak Attarovog teksta, pa čak i ni u odnosu na neke druge verzije poznate priče o Šejhu San'anu, te da se njegova transformacija ogleda, prije svega, u kvantitetu, odnosno, proširivanju predložka/hipoteksta. U kvantitativnom smislu, Genette razlikuje dva tipa transpozicije: minijaturizaciju i augmentaciju. Augmentacija, po Genetteu, pak, nije puko proširivanje već se može razvijati u dva pravca, kao *tematska ekstenzija*, tj. proširenje sadržaja priče ili kao *stilaska ekspanzija*, odnosno kvantitativno uvećavanje pojedinih segmenata teksta. (1997:254–62)

U slučaju *Priče o Šejhu Abdurezaku* Hasana Zijaije ne može se uočiti tematska ekstenzija, odnosno, u samoj fabuli priče o Šejhu San'anu nema tematskog proširivanja. Drugim riječima, i Attarova i Zijaijina verzija priče započinje opisom vrlina starog pobožnjaka, te tajanstvenog sna koji će poremetiti njegov spokoj i vjersku praksu. Također, obje priče završavaju smrću djevojke koja se prethodno pokajala, primila islam i dobila oprost od Šejha. Međutim, stilaska ekspanzija, odnosno, “opjevanje” istog sadržaja u većem obimu, jeste, upravo, postupak koji je Hasan Zijaija razvio u odnosu na Attarov tekst, ali i istoimene tekstove na osmanskome turskom jeziku. Kako bismo detaljnije sagledali stilsku ekspanziju mostarskog pjesnika, bit će neophodno direktno uporediti njegov tekst sa Attarovim, koji smo već ranije definirali kao potencijalni predložak, odnosno, hipotekst, kako ga Genette naziva.

Usporedimo li Zijaijino djelo sa poglavljem posvećenom priči o Šejhu San'anu u Attarovom *Govoru ptica*, kvantitativne razlike uočiti ćemo u samoj kompoziciji. Naime, dok u *Priči o Šejhu Abdurezaku* nalazimo 27 tematskih poglavlja, kod Attara su to samo dva: “Priča o



Šejhu San'anu i njegovoj ljubavi prema kršćanki" i "Zaćuđenost šejhovitih sljedbenika njegovim postupkom i povratak u Mekku".

Kako bi se utvrdio odnos Zijajinog teksta prema Attarovom, neophodno ih je kontrastirati, te uočiti na koji način je Zijaija proširio svoju priču. Krenemo li od početka, možemo uvidjeti da Zijaija pravi mnogo veći uvod, govoreći o nepromjenjivosti sudbine i ljudskoj bespomoćnosti spram nje. Nakon deset bejtova uvoda (331–341), Hasan Zijaija započinje sa opisom Šejha San'ana, njegovih vrlina i predanosti islamu. Ovaj opis od 37 bejtova (342–379), znatno je duži od onog koji nalazimo kod Attara (svega sedam bejtova). Ipak, osnovni podaci u potpunosti odgovaraju onim kod Attara, pa ćemo tako kod oba autora pronaći da je Šejh imao 400 murida, učenika-sljedbenika:

Punih pedeset godina živio je povučeno;  
Četiri stotine murida kod njega je učilo. (Attar, str. 79)

Pored sebe imao je četiristo murida  
Jedinstven u svojoj, ko dan svijetloj svetosti (363)

(Dörtüüz var idi yanında mürid  
Gün gibi nur-i velâyete ferîd)

Ili, pak, da je 50 puta obavio hadž:

Teoriju, praksu i tajne šejh je dobro znao,  
A obred hadža čak pedeset puta obavljao. (Attar, str. 79)

Pedeset puta je na Kabi hadž obavio  
Zaista je na pravom putu bio (366)

(Elli kez Ka'beye hac itmiş idi  
Toğrusı toğru yola gitmiş idi)

Kao što vidimo, Zijaija se sadržajno posebno ne udaljava od Attara, već samo proširuje opis koji je u istom tonu. Često ideju, koja je spomenuta unutar jednog bejta, razrađuje kroz više bejtova. O tome svjedoči moment, kada Šejh usniva san, koji je kod Attara ispjevan u jednom bejtu, kod Zijaije je razrađen čak u 17 bejtova. Ovi originalni stihovi mostarskog pjesnika predstavljaju vrlo zanimljiva zapažanja o povezanosti ljudske psihe, odnosno, razmišljanja sa sadržajem snova. Tu pjesnik navodi kako različiti događaji sa jave utiču na snove, pa će nekom u san doći ono čime se bavio ili o čemu je razmišljao toga dana:

Ukoliko usnuli u snu ožedni  
U očima će mu se česma s vodom ukazati

Ukoliko dijete iz mekteba na lekciju misleći usni  
U snu će stalno lekciju ponavljati (388–89)

(Teşne-dil olsa eger mâ'il-i hâb  
Çeşme-i zâhir olur çeşme-i âb  
Fikret-i ders ile tıfl-ı mekteb  
Uyusa düşde okur dersini hep)

Ovakvi stihovi koje ne nalazimo ni kod Attara, kao ni kod drugih autora, ukazuju na autorova promišljanja o snovima koja su, možda, rezultat njegovih vlastitih iskustava ili, pak, narodne mudrosti, koja se njegovala u usmenoj kulturi kojoj je pripadao.

Nakon ovog originalnog dijela koji se odnosi na karakter ljudskih snova, slijede Zijaijini stihovi o snu koji je usnio Šejh San'an, sadržajno potpuno podudarni sa Attarovim, mada opet, u značajnoj mjeri prošireni. Čak i poređenja i aluzije koje koristi Attar zadržana su u diskursu našeg pjesnika. To možemo vidjeti u sljedećim primjerima, gdje oba pjesnika porede stanje Šejha sa stanjem hazreti Jusufa, istovremeno evocirajući kur'ansku priču o ovom Božijem poslaniku:

“Ja sam kao Jusuf”, zapomaže, “zatvoren u bunaru,  
Ne znam kako da iz njega spasim svoju mudru glavu.” (Attar, 79)

Reče da je poput Jusufa postao  
U tom trenu u bunar brige je pao (406)

(Didi kim Yûsuf-ı tevfik 'ayân  
Çâh-ı endîşeye düşdi bu zamân)

Dok Zijaija, Šejhovu uznemirenost snom, opisuje u maniru vrlo bliskom Attarovom, sljedeću epizodu pod naslovom “Kada je Šejh San'an sa svojim muridima stigao u Bizant, ugledao je djevojku kršćanku i u nju se silno zaljubio”, na koju perzijski pjesnik direktno prelazi, Zijaija uvodi sa desetak distiha u kojima govori o ljubavi. Ovi originalni stihovi mostarskog pjesnika posebno uzvisuju vrijednost ljubavi:

Ljubav je baklja tuge mračne  
Ljubav je ključ riznice skrivene (426)

‘Aşkür zulmet-i gamda mısbâh  
‘Aşkür genc-i nihâna miftâh)

Zaljubljeni se ostavljaju svoje odjeće  
Kao kad drveće odbacuje svoje jesenje lišće (431)

(Terk ider câmesini ‘âşıklar  
Nite kim berg-i hayânını şecer)

Ovdje treba posebno naglasiti mističku dimenziju ljubavi o kojoj se govori, a koja se upravo očituje u 431. bejtu, gdje pjesnik aludira na napuštanje ovozemaljskih dobara “aşıka”, odnosno, njihovo oslobađanje od odjeće koja simbolizira prilagođavanje i ponašanje u skladu sa ovozemaljskim vrijednostima.

Ono što se zapaža u Zijajinom tekstu, a što ga razlikuje od Attara, također, jeste i prisustvo eksklamacije i obraćanja recipijentu. Naime, vrlo su česti stihovi u kojima Hasan Zijaija, prekida svoju pripovijest i direktno angažira čitaoca / slušaoca korišćenjem vokativa, uzvika ili, pak, imperativa:

Poslušaj, o ti, što poričeš stanje zaljubljenih  
Što, Abdurezak, s ljubavlju učini (435)

(Dinle ey münkir-i hâl-i ‘uşşâk  
‘Aşk ile neyledi ‘Abdürrezzâk)

Nakon ovih riječi, nastavljaju se stihovi u kojima oba pjesnika navode kako je Šejh sa svojim muridima prešao dug put da bi stigao u Bizant, i vidio djevojku kršćanku. Zanimljivo je da je kod Zijaije djevojka opisana kao carska kći koju Šejh ugleda na prozoru dvora:

Prema dvoru, Šejh pogleda  
U carskom dvoru jednu djevu ugleda

Sa prozora dvorca ta mjesečeva prilika  
Na sve strane gledaše, sva ljupka (444-45)

(Cânib-i kasra ki şeyh itdi nazar  
Kasr-ı kayserde görür bir duhter  
Manzar-ı kasrdan ol meh-manzar  
Nâz ile her yana eylerdi nazar)

S druge strane, kod Attara se ne spominje aristokratsko porijeklo djevojke:

Mnogo su potom lutali dok jednog dana ne nabasaše,  
Na kuću na čijem balkonu mlada djeva sjediše (Attar, 2003: 80)

Ovdje se može uočiti da Zijaija odstupa od potencijalnog prototeksta, odnosno, pisane tradicije priče o Šejhu San'anu. Ipak, već sljedeće poglavlje, pod naslovom "Opis djevojke", kome je mostarski pjesnik posvetio preko 50 bejtova, predstavlja pravu odu opisu voljene osobe u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji. Naime, dok je kod Attara ljepota djevojke opisana u svega desetak bejtova, kod Zijaije gotovo da nije ostao nespomenut niti jedan klišeizirani epitet koji se odnosi na izgled voljene osobe u divanskoj književnosti. Carsku kćer u opisu mostarskog pjesnika krasi slatke usne kao vino, koje život udahnuje, rasute i mirisne kose, lice poput mjeseca, ten boje srebra, izvijene obrve i prodoran pogled, oknive ruke. Također, zanimljivo je da nelogičnosti, koje susrećemo u naraciji Zijaijinog djela, što je odlika žanra mesnevice uopće, prisutne su i kod Attara. Ako se prisjetimo poglavlja o žanrovskim odlikama mesnevice, gdje smo kao primjer nelogičnosti u pripovijedanju naveli da Zijaija, nakon što opiše ljepotu djevojke, posebno njenog lica, izriče stihove u kojima kaže kako je djevojka skinula svoj zar i pokazala lice Šejhu. Istovjetan pristup nalazimo i kod Attara, gdje nakon deskripcije kose, usana, smijalica i trepavica, izriče sljedeće stihove:

Osvrnu se ljepotica, s lica joj svilen veo spade;  
Vrela vatra kroz šejhove čakšire prođe, on pade u ljubavne jade.  
(Attar, 2003: 81)

Identičan razvoj događaja u naraciji oba djela ukazuje na mogućnost da je Hasan Zijaija svoju "nelogičnost u pripovijedanju" naslijedio iz prototekstova, odnosno, tradicionalne pripovijesti o Šejhu San'anu. Ovakav pristup našeg pjesnika, također, jeste znakovit u pogledu svog odnosa prema tradiciji, koje se on pridržava u vlastitom tekstu, čak četiri ili više stoljeća kasnije. Također, ovdje bitan aspekt odnosa prema književnoj tradiciji, predstavlja i pjesnikova svijest koja nije ni u kom slučaju okrenuta problematiziranju tradicionalne naracije, čak i ako ona sadrži niz nelogičnih elemenata, već, naprotiv, njenom reproduciranju i afirmiranju. Ovakva svijest pjesnika mogla bi se okarakterizirati kao premoderna, odnosno, svijest usmjerena afirmiranju konvencionalnih vrijednosti.

U dosadašnjem poređenju Zijaijinog i Attarovog djela, uočili smo da mostarski pjesnik svoju verziju priče o Šejhu San'anu, uz manja odstupanja, realizira, uglavnom, proširivanjem prototeksta. Postupku proširivanja ili *stilske ekspanzije*, kako to Genette

naziva, posebno doprinose Zijaijini gazeli i kit'e koje on integrira u tekst mesnevijske. O ovakvom pristupu, kao posebnom fenomenu autometatekstualnosti već smo govorili. Međutim, ovdje su prisutni i gazeli koji nisu preuzeti iz *Divana*, a koji jednako, kao i autocitati, osim proširenju, doprinose promjeni ritma i toka pripovijedanja u *Priči o Šejhu Abdurezaku*. Utkivajući gazele u mesnevijsku, Zijaija različite teme, najčešće ljubav, izdiže sa nivoa konkretnog, odnosno, vezanog za lik Šejha San'ana na nivo općeg, ali, u isto vrijeme, djeluje autoreferencijalno, ističući svoj mahlas i ulogu pjesnika:

Moje vatrene riječi, Zijaija, žarku želju oblikuju  
Oni što u vatru ljubavnu padoše nek moj Divan čitaju (550)

(Muhrik elfâzum Ziyâ'î şevk ile hâlet virür  
Âteş-i 'aşka düşenler okusun dîvânımı)

Za stihove poput ovih, moglo bi se reći da su mnogo više usmjereni afirmiranju autora, nego književne tradicije. Ipak, ako pjesnik i pokušava afirmirati samog sebe, on to radi, tradicionalno, prihvatljivim i ustaljenim postupkom. Naime, uporedimo li Zijaiju sa njegovim, nešto starijim, savremenikom, velikim osmanskim pjesnikom Fuzûlîjem, odnosno, njegovim, po mnogim književnim historičarima, remek-djelom – mesnevijskom *Lejla i Medžnun*, naići ćemo na brojne gazele utkane u tekst mesnevijske koji sadrže pjesnikov mahlas. Takav je i sljedeći mahlas bejt gazela koji izgovara Medžnun:

O Gospodaru, ne prepuštaj me samom sebi  
Darujući mi ponos poput Fuzûlîjevog  
(U Şentürk, 1999:324)

(Nahvet kılup nasîb Fuzûlî kimi mana  
Yâ Rab mukazzed eyleme mutlak mana meni)

Dakle, možemo zaključiti da, iako je možda Hasan Zijaija ovim postupkom želio afirmirati vlastito pjesništvo, on je to učinio poštujući književnu tradiciju koju je baštiniio i kojoj je pripadao. S druge strane, *stilska ekspanzija*, kao osnovni književni postupak, koji Zijaija primjenjuje u dijalogu sa prototekstom, odnosno, jedini način kojim on intervenira u odnosu na tradiciju, govori o autoritetu koji književno nasljeđe ima za našeg pjesnika. Naime, u dosadašnjem poređenju Attarovog i Zijaijinog djela, možemo uočiti da mostarski pjesnik uz brojna proširivanja ostaje vjeran osnovnoj fabuli, odnosno, sadržaju teksta *Govora ptica*. *Stilska ekspanzija*, kao, prije svega, kvantitativna intervencija u odnosu na predložak, posebno se može uočiti na primjeru zahtjeva koje kršćanka djevojka postavlja pred Šejha. Kod Attara

zahtjevi su izrečeni u svega jednom bejtu, dok kod Zijaije svaki zahtjev opjevan je unutar posebne pjesničke cjeline:

Kur'an zapali, pij vino rujno, idolima se pokloni  
A oči svoje za oko svoje vjere zatvori! (Attar, 2003:88)

Uistinu jedan je od četiri zahtjeva  
Da se idolu pokloniš bez ustezanja

I da u vatri Kur'an spališ  
Od vatre tuge za mnom, dušu spasiš

U čežnji za mojim rubinima, vinom se napoji  
Zbog ljubavi od sebe pijanca načini

U svoju vjeru daj se zakleti  
Da ćeš je zbog ljubavi napustiti (891–94)

(Biri teklîf-i çehârün hakkâ  
Büte secde kılâsın bî-pervâ  
Yakâsın âteşe hem Kur'ânı  
Kurtarup nâr-ı gamumdan cânı  
Şevk-i la'lümle meyi nûş eyle  
Kendüni 'aşk ile ser-hoş eyle  
'Ahd u peymân ile eyle îmân  
Kılâsın 'aşk ile terk-i imân)

Poređenje ova četiri Zijajijina distiha sa samo jednim Attarovim, vrlo slikovito nam može pokazati kakav postupak proširivanja i premetanja je realizirao naš pjesnik. U samom sadržaju nema nikakvih izmjena, uvjeti, koje djevojka kršćanka stavlja pred Šejha, kod oba pjesnika su isti, s tim da su oni kod Zijaije mnogo opširnije opjevani, odnosno, svakom uvjetu posvećen je jedan bejt. Također, redosljed zahtjeva je poremećen, dok je kod Attara klanjanje idolima treći zahtjev, kod Zijaije je prvi. Ipak, sve ove varijacije teksta ne utječu na njegovu suštinu i ton pripovijedanja, pa u tom smislu, odgovaraju Genetteovoj definiciji transpozicije.

U daljem tekstu *Priče o Šejhu Abdurezaku*, odnosno, razradi događaja sljedeće epizode, gdje kršćanka djevojka vinom poji Šejha, Hasan Zijaija ostaje vjeran predlošku, a značajnu promjenu donijet će ubacivanjem cijelog poglavlja, pod naslovom “Osuda vina” (955–1008), od 53 bejta. Kao što govoreći o povezanosti ljudskog ponašanja i snova na početku svoje *Priče o Šejhu Abdurezaku*, Zijaija ispisuje svojevrsan esej o ovoj temi, isto tako, ovo

poglavlje predstavlja mali traktat o poroku kakvo je vino i njegovom utjecaju na čovjeka. To što je naš autor odlučio “Osudi vina” posvetiti značajan broj stihova, ukazuje na značaj koji je ova tema mogla imati za njega, kao i na njegova eventualna promišljanja. Također, stihovi ovog poglavlja značajno djeluju na tok i ritam naracije u mesnevidiju, odnosno, usporavaju ritam i udaljavaju recipijenta od praćenja osnovne teme.

U svojim originalnim stihovima, pjesnik će se recipijentu obratiti glasom pripovjedača koji kudi vino, koji upozorava na opasnosti koje ono donosi za čovjeka i upućuje na zabranu konzumiranja alkohola u islamu.

O snažni čovječe, budi bogobožan  
Poslanikov hadis uvijek poslušaj

Na vino, nikad ti svoju dušu nemoj navići  
Jer teško ga se, o čovječe, potom odreći (956–57)

(Ehl-i takvâ ol eyâ merd-i kavî  
Dâ'imâ dinle hadîs-i Nebevî  
Nefsin ögretme şarâba her dem  
Vazgeçmek güç olur ey âdem)

Zanimljivo je da ovo poglavlje završava gazelom od pet bejtova koji se, također, bavi tematikom vina i opijanja. Ovaj gazel, koji počinje sljedećim bejtom:

O srce, nemoj se željom za vinskim skupom zanositi  
Zar dolikuje muminu, takav grijeh podržavati (1008)

(Ey dil hevâ-yı bezm-i meye eyleme heves  
Lâyık mı mü'mîne ki harâm ola mültemes)

ne nalazimo u *Divanu* Hasana Zijaije, pa možemo pretpostaviti da je posebno spjevan za ovu priliku, odnosno, za poglavlje pod naslovom “Osuda vina”, *Priče o Šejhu Abdurezaku*. Ne treba posebno naglašavati da je ovaj gazel, jednako kao i čitavo poglavlje, značajan otklon u odnosu na tok naracije koji nalazimo kod Attara.

Pratimo li dalji razvoj narativne poeme Hasana Zijaije, uočiti ćemo kako on teče na isti način kao i kod Attara. Naime, u poglavlju pod naslovom “Šejh San'an je došao u crkvu, postao kršćanin i zatražio od djevojke sjedinjenje”, vrlo slično kao u *Govoru ptica*, opisuje se šejhovo odbacivanje vlastite vjere pod djelovanjem vina, te njegovo pristupanje kršćanstvu, motivirano velikom ljubavi prema kršćanki djevojci. Kada kažemo da postoji sličnost

između opisa događaja kod Hasana Zijaije i Feriduddina Attara, onda, prije svega, mislimo na gotovo podudarne motive i pjesničke slike koje nalazimo kod oba pjesnika. U tom smislu, moguće je navesti moment kada Šejh spaljuje ogrtač, kao simbol svog religijskog uvjerenja:

Tu spalio je hrku svoju, okrenuo se  
Protiv Mekke i islamske vjere. (Attar, 90)

Pošto prihvati zunnar, Abdurezak  
U vatri uništi svoj ogrtač. (1024)

(Aldı zünnârı çü ‘Abdürezzâk  
Hırkasın eyledi nâra ihrâk).

Ili, pak, osuda vina koje definira kao “majku svih zala”:

A koliko ih samo vjeru napusti zbog vina!  
Vino je majka propasti i zlih dubina. (Attar, 90)

Znam da je mom bogohuljenju uzrok vino  
Zaista je ono uvijek majka svih zala bilo (1033)

(Bilürin küfrüme bâ’isdür mey  
Vâkı’â ümmü’l-habâisdür mey)

Zanimljivo je da Hasan Zijaija ovdje koristi arapski izraz “ümmü’l-habâis” koji je u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji postao sinonim za vino, odnosno, alkoholno piće (Develioğlu, 1998:1127), a potječe iz hadisa,<sup>122</sup> čime pokazuje svoje poznavanje klišeiziranih simbola divanske tradicije, ali i izreka iz islamske tradicije.

Značajna *ekspanzija* u tekstu Hasana Zijaije uslijedit će nakon poglavlja u kome i on, kao i Attar govori o tome da je djevojka od Šejha zatražila mehr, pa kako joj ovaj, kao siromašni pobožnjak to nije mogao pružiti, ponudila mu je da godinu dana čuva svinje, što Šejh u ljubavnom zanosu prihvata. Naime, nakon ovog poglavlja Zijaija uvodi novo poglavlje, pod naslovom “Opis ljubavi” od 23 bejta (1105–1128), gdje slično, kao što je to ranije učinio u svojim stihovima posvećenim snovima ili osudi vina, kroz primjer Šejha San’ana, na svojevrsan način diskutira o bezuvjetnosti ljubavi i njenoj moći nad čovjekom. U daljem

---

<sup>122</sup> “Vino je majka svakog zla”. Ahmed bin Hanbel. Musned 3/76. Vidi: <http://www.izafet.com/ayet-hadis-vedualar/219253-40-hadis-ve-aciklama.html>. (04.06.2008)



tekstu nakon kratkog poglavlja “Objava da je Šejh zbog ljubavi prema dragoj postao čuvar svinja”, Zijaija će opet kreirati značajno proširenje u odnosu na Attara, uvodeći pripovijest o jednoj zgodi, “Latîfe” od 30 bejtova (1149–79).

Ova zgoda govori o muridima po imenu Rejhan, koji je u narodu bio čuven po svojoj bogobožnosti, a ustvari je bio licemjer. Jednog dana, neki čovjek zaputi se Šejhu San'anu i stade mu hvaliti vrline Rejhanove. Međutim, Šejhu se nimalo nije svidjela sva ta silna hvala, pa prekori čovjeka i reče mu da on poznaje murida Rejhana i da ga ne treba učiti o svinjama koje je i sam čuvao, što potkrijepi sljedećim stihovima:

Njegova slabost je skrivena  
Njegova vanjšina nikako nutrini ne odgovara (1175)

(Gizlidür 'illeti anun zîrâ  
Zâhiri bâtina uymaz aslâ)

Nakon ovog bejta slijede stihovi u kojima se kritikuje licemjerje murida, da bi epizoda, pod naslovom “Zgoda”, završila dovom kojom se oglašava pripovjedač sljedećim riječima:

O Bože, Ti nas sretnim učini  
Izvana i iznutra unaprijedi

Nek na srcu nema licemjerja  
Nek ova kuća duše bude stabilna građevina (1178–79)

(Yâ İlâhî bizi mesrûr eyle  
Zâhir ü batmî mâmûr eyle  
Olmasun dilde riyâ-yî pinhân  
Beyt-i ma'mûr ola bu hâne-i cân)

Sadržaj ovih stihova, kao i sama činjenica, da je autor Hasan Zijaija odlučio posvetiti čitavu jednu epizodu svoga djela, koju ne nalazimo kod Attara, pitanju istinske predanosti ljubavi, odnosno, licemjerju, govori o značaju ove teme u njegovim vlastitim promišljanjima. Treba reći da pitanje odnosa unutarnjeg i vanjskog, na kome Zijaija toliko insistira u kontekstu sufijskog učenja, ima poseban značaj. Sklad spoljašnjeg, manifestacijskog i skrivenog, odnosno, unutrašnjeg, tema je kojom su se bavile brojne sufije, pa je možemo pronaći i književnoj tradiciji bosanskohercegovačkih mistika, odnosno, u zapisima Mula Mustafe Bašeskije. Bilješke sa ovom tematikom kod Bašeskije, obradila je Kerima Filan u svom radu, pod naslovom: “Mula Mustafa Bašeskija: Govor o sebi“, gdje inspirirana antropološkim istraživanjima Clifforda Geertza, valorizira pitanje odnosa unutarnjeg i vanjskog, sa aspekta islamskog misticizma, sljedećim riječima:

Mistik drži da čovjek treba uređivati i svoje unutarnje i svoje izvanjsko, da se uređivanje prvoga postiže disciplinom koju postavlja misticizam, a uređivanje drugoga, izvanjskog, pridržavanjem pravila ponašanja. Mistik sebi postavlja za cilj postići uredenost, ravnotežu u oba svoja svijeta (ovome i drugome). (Filan, 2007:137)

Prisutnost stihova koji govore o ovom vrlo važnom principu za jednog mistika u mesnevi Hasana Zijaije, štaviše, njegova potreba da poglavlje, u kome je Šejh San'an, zbog potpune iskrenosti i predanosti u ljubavi, spreman postati čuvar svinja, potkrijepi jednom zgodom o licemjernom sufiji, može ukazivati na pjesnikovu sufijsku orijentaciju u stvarnom životu.

Opaske ili, pak, upute tesavufskog karaktera, kojima se recipijentu obraća pripovjedač, moći će se naći i u narednim poglavljima. Tako sljedeće poglavlje, koje kod Attara u prijevodu na bosanski jezik nosi naslov: "Začuđenost šejhovitih sljedbenika njegovim postupkom i povratak u Mekku", a kod Zijaije glasi: "Prijatelji su se oprostili od Šejha San'ana", sadržajno se, gotovo, poklapa, sa tom razlikom, da će ga Zijaija završiti riječima, kojim ocjenjuje emocije Šejha i uzdiže ih na nivo općeg:

Ne misli da je ova bol prevelika  
Zaljubljenim je ona veoma lahka  
Za zahira ona to je patnja i nesreća  
A ašiku uistinu radost i sreća (1224–25)

(Sanma kim derd-i firâvândur bu  
Ehl-i 'aşka katî âsândur bu  
Zâhirâ derd ü belâdur ammâ  
'Âşika zevk ü safâdur hakkâ)

Ovakav komentar, koji ne nalazimo kod Attara, ukazuje na pjesnikovu potrebu da govori o potpunoj predanosti ljubavi jednog sufije, posebno o razlici između ašika (zaljubljenog, predanog mistika) i zahira, kao osobe okrenute, prije svega, spoljašnjem, manifestacijskom. Sličan pristup Hasana Zijaije, uočiti ćemo i na početku sljedećeg poglavlja, pod naslovom: "Muridi su došli na Kabu i jedan murid čista pogleda, saznajući šta se dogodilo sa šejhom, veoma ih je osudio", gdje je prvih deset bejtova posvećeno uzdizanju vrijednosti iskrenog prijateljstva. U istom maniru, u kome je govorio o snovima, pokudenosti vina ili, pak, snazi istinske ljubavi, pjesnik pjeva o razlici između pravih i lažnih prijatelja:

Za sofrom mnogi prijateljima postaju  
Kako čudno, u teškom trenu svi nestaju (1230)

(Sufre yârâni cihânda çok olur  
Yük deminde ne ‘acebdür yok olur)

Nakon uvoda didaktičkog karaktera, mostarski pjesnik nastavit će sa pripovijedanjem u trećem licu, prateći razvoj događaja, koji nalazimo i kod Feriduddina Attara. Treba naglasiti da postoji mala razlika u deskripciji jednog od likova. Naime, dok Attar govori o tome kako su se šejhovi muridi po povratku u Kabu, uputili po savjet jednom mudrom šejhu, kod Zijaije ova osoba opisana je kao odani murid:

Potom se neki od njih zaputiše  
Ka jednom mudrom šejhu koji mnoge tajne znaše (Attar, str. 94)

Ali na Kabi i jedan njegov murid bijaše  
Što šejhove skrivene tajne poznaše (1236)

(Bir mürîdi var idi Ka’bede hem  
Harîm-i sîrrına şeyhün mahrem)

Iako je navedeni lik kod jednog pjesnika opisan kao murid, a kod drugog kao šejh, njegove osobine, kao i uloga koju ima u razvoju događaja, jeste identična. Čak i upute i pokude, koje upućuje muridima, koji su šejha iznevjerili i u Bizantu ostavili, sadržajno su gotovo identične, uz manje stilske varijacije:

U vrijeme nevolje istinski ahabab se na usluzi nađe;  
U vrijeme bereketa deset hiljada ljudi vas obiđe. (Attar, str. 95)

Nema sumnje čovjeku se u doba sreće  
Na hiljade prijatelja nađe

Pravi prijatelj prijatelja neće napustiti  
I u pustinji nesreće s njim će patiti (1267–68)

(Şübhe yokdur bulunur âdeme yâr  
Kâmrânlık demi oldukda hezâr  
Yârdan yâr uçurmay yârı  
Deşt-i mihnetde olur gamhârı)

Naravno, treba naglasiti da je *augmentacija* Hasana Zijaije u odnosu na Attarov tekst posebno izražena u ovom dijelu. U tom smislu, dijelovi Zijaijine mesneviye, u kojima je

opisana pobožnost odanog murida, njegov poziv ostalima na ibadet u cilju obraćanja Bogu za spas Šejha, te dolazak Božijeg poslanika Muhammeda, a.s., u san pobožnom muridom, ukazuju na značajna proširenja u odnosu na Attarov tekst. *Stilska espanzija* najbolje se može uočiti u poglavlju pod naslovom: “Taj murid pripovijeda da je u svijetu snova vidio Sultana poslanikā i da je Poslanik posredovao” (1327–1376), gdje mostarski pjesnik, u pogledu fabule, jednako kao i Attar, pripovijeda da je odanom muridom (kod Attara šejhu), nakon četrdeset dana ibadeta u san došao Poslanik i poručio mu kako su Šejhu San’anu kod Boga svi grijesi oprosteni. Međutim, Zijaija će, za razliku od Attara, koji ovu epizodu obrađuje u svega desetak bejtova, opjevati u 50 bejtova, posvećujući posebnu pažnju uvodu, u kom opisuje sve blagodati, koje za čovjeka predstavlja viđenje Muhammeda, a.s., u snu, te opisu Poslanikovih vrлина. Pošto se slične tendencije ka stilskom proširenju predložka, u smislu dodavanja bejtova, koji nose poruke vjersko-didaktičke prirode, uočavaju i u kasnijim poglavljkima, sve do kraja *Priče o Šejhu Abdurezaku*, možemo reći da je pjesnik, idući od početka do kraja svoga djela, mijenjao ritam naracije, odnosno, usporavao prema kraju, obremenivši svoj tekst svojevrsnim raspravama poučnog sadržaja. Ove rasprave, odnosno, dijelovi teksta koji nisu ni lirskog ni narativnog karaktera, mogle bi se ocijeniti kao svojevrsni traktati o pojedinim temama koje valoriziraju ljudski život sa aspekta islama. U tom smislu, podsjećaju na vaz, što posebno dobiva na značenju, kada pouzdano znamo (iz pjesnikovog hronograma) da je Zijaija obavljao dužnost vaiza, pa je sasvim moguće da je svoja iskustva, iz vjersko-didaktičkog usmenog obraćanja recipijentima, reflektirao i na pisani tekst, odnosno, pojedine epizode *Priče o Šejhu Abdurezaku*.

Kada se izuzmu vjersko-didaktičke dopune Hasana Zijaije, iz uporedbe njegovog teksta sa Attarovim, vidimo gotovo potpuno preklapanje u pogledu sadržaja, što nam može potvrditi pretpostavku da je mostarski pjesnik imao uvid u *Govor ptica*. Mada Zijaija nigdje ne navodi da je čitao ovo djelo, iz njegovih stihova uočavamo da je znao za Attara kao pjesnika. Naime, u 302. gazelu *Divana*, nalazimo sljedeće stihove:

Attar je lice drage hvalio na takav način  
Čuh to od slavuja i pripisah ruži (G 302/2)

(Bir vech ile ‘Attâr ruh-ı yârı ögermiş  
Bülbülden işitdüm bugün ani güle yazdum)

Iz navedenog bejta da se uočiti da se Attar percipira kao pjesnik posebnih kvaliteta. S druge strane, konkretnije pokazatelje o Attarovom pjesništvu moguće je naći u Zijaijinoj “Kasidi posvećenoj perzijskim pjesnicima”, gdje je ovaj pjesnik uvršten među perzijske klasike i spominje se u 10. bejtu:

Ne posegoh za ambrom iz Attarovog bujedana  
Vasiona se napuni mirisom što je tajna moja

Iako bi se, na prvi pogled, ovi stihovi mogli interpretirati u smislu da se Zijaija, u svom pjesništvu, nije “okoristio” Attarovim djelom i da je njegov rad rezultat vlastite spoznaje i inspiracije, pa možda i sama *Priča o Šejhu Abdurezaku*, teško je to pouzdano tvrditi na osnovu samo jednog bejta. U uvodu svoje mesneviije, Zijaija ne navodi da je imao kontakt sa Attarovim djelom, kao niti da se ugledao na nekog drugog. Ipak, percepcija Attara, kao autora s kojim se treba nadmetati, može se uočiti i u mahlas bejtu 43. gazela:

Neka naš duh Zijaije u opisu tih usnama poput pupoljka  
Sa hodžom Attarom u zemlji ništavila se nadmeće (G 43/5)

(Ol dehân-ı gonçe vâsfında Zîyâ’î rûhumuz  
Eylesün mülk-i ‘ademde hâce ‘Attâr ile bahs)

Ovdje posebno treba naglasiti Zijaijino oslovljavanje Attara sa “hodža” (hâce), u značenju učitelj, učeni, upućeni, što ukazuje na poštovanje koje je naš pjesnik gajio prema ovom perzijskom klasiku. U tom smislu, moguće je zaključiti da je Hasan Zijaija veoma cijenio stvaralaštvo Feriduddina Attara, a njega doživljavao kao uzor na koga se treba ugledati. Konačno, sve i ako se nije direktno koristio Attarovim djelom, ono mu je moglo poslužiti kao inspiracija i poticaj da napiše svoju *Priču o Šejhu Abdurezaku*.

## 4. Zaključak

Svijest o prisustvu tuđeg teksta u vlastitom tekstu kakvu poznaje svjetska, a posebno zapadna književnost 20. stoljeća, razlikovala se od one koju susrećemo u konvencionalnim razdobljima književnosti, poput zapadnoevropskog srednjovjekovlja ili, pak, divanske poezije, odnosno, orijentalno-islamske književne tradicije u širem smislu. Poetika književnosti orijentalno-islamskog kruga zasnivala se na uvjerenju da je literarni izraz dostigao svoj vrhunac u Sakralnom Tekstu, kako u pogledu sadržaja, tako i forme. U tom smislu, književna umjetnost nije bila usmjerena na stvaranje novih tekstova *ex nihilo*, već, upravo, na stalno referiranje i oslanjanje na već postojeće tekstove. Ovdje se, prije svega, misli na imitiranje klasičnih poetskih formi, kakve su kasida, gazel i mesneviya koje su svoja osnovna formalna i estetska načela razvile još u predislamskoj arapskoj književnosti, te kasnije, usavršivši ih u perzijskoj, prenijela u klasičnu književnost na osmanskome turskom jeziku. U tom smislu, bilo bi jako teško promatrati i analizirati divansku književnost bez poznavanja orijentalno-islamske književne tradicije, odnosno, klasičnih tekstova koji su se, kao umjetnički uzori, javljali u drugim tekstovima u obliku citata, aluzija, transformacija i drugih vidova transtekstualnosti.

Literaturi orijentalno-islamskog kruga, odnosno, divanskoj književnosti pripadao je i Hasan Zijaija Mostarac, pjesnik iz 16. stoljeća, koji je spjevao na osmanskome turskom jeziku narativnu poemu *Priča o Šejhu Abdurezaku*, u mesnevi stihovima, te kompletan, uređen *Divan*, također, na osmanskome, sa šesnaest pjesama na perzijskom jeziku. U analizi njegovog stvaralaštva bilo je neophodno sagledati ga sa aspekta orijentalno-islamske književne tradicije i u tom ozračju ga valorizirati. Prisustvo Sakralnog Teksta, tekstova iz islamske tradicije, predislamske usmene kulture i klasika perzijske i osmanske poezije u stvaralaštvu Hasana Zijaije, realizira se kroz različite vidove međutekstualnog dijaloga, odnosno, *transtekstualnosti*, kako to naziva francuski književni teoretičar Gerard Genette. Njegova tipologija transtekstualnosti poslužila nam je kao osnovni teorijski okvir u analizi odnosa Zijaijinog pjesničkog opusa i orijentalno-islamske književne tradicije. Genette, kao što smo to u radu već istakli, razlikuje pet vidova transtekstualnosti, odnosno: *intertekstualnost* koja podrazumijeva doslovno i efektivno prisustvo nekog teksta u drugom tekstu, *paratekstualnost* zasnovanu na odnosu u kome se spajaju različiti segmenti unutar teksta; *metatekstualnost*, kao odnos komentara i teksta koji se komentira, zatim *arhitekstualnost*, tj. relaciju koja povezuje tekst sa tipovima diskursa iz kojih potječe, te *hipertekstualnost*, kao svojstvo nekog teksta (hiperteksta) da imitira ili transformira neki drugi tekst (hipotekst), a da ga ne komentira. (Genette, 1997: 3–7) Sve ove tipove transtekstualnih odnosa moguće je prepoznati u tekstovima Hasana Zijaije. Ipak,

intertekstualnost u vidu citata i aluzija, metatekstualnost, prvenstveno, kao autoreferencijalne osvrte na vlastiti život i tekst, te hipertekstualnost, kao oblik transformiranja već afirmiranih tekstova, smatrali smo posebno dinamičnim i znakovitim u rasvjetljavanju odnosa stvaralaštva mostarskog pjesnika i književne tradicije kojoj pripada.

Naravno, u nastojanju da predstavimo njegova djela: *Divan* i mesneviju pod naslovom *Priča o Šejhu Abdurezaku*, posegnuli smo za arhitekstualnošću, kao tipom transtekstualnih odnosa koji povezuje ove tekstove sa tipovima diskursa kojim pripadaju, odnosno, sagledali ih u svjetlu klasičnih odlika poetskih žanrova orijentalno-islamske, a posebno osmanske književne tradicije. U tom smislu, mogli smo zaključiti da se Hasan Zijaija u poređenju sa osmanskim klasicima posebno izdvaja kao pjesnik gazela, odnosno, lirik čijim *Divanom* dominira upravo ovaj lirski žanr. Također, kod Zijaije zapažamo nešto drugačiji pristup kasidi, koji se ogleda u pjevanju znatno kraćih kasida u odnosu na tradicionalno utvrđeni broj bejtova ove forme. Iako je većina njegovih kasida spjevana u klasičnom maniru i sadržajno predstavlja pjesmu-pohvalnicu određenom ugledniku, postoje tri (“Kasida kamenjaru”, “Kasida razrušenoj kući” i “Kasida posvećena perzijskim pjesnicima”) koje se značajno udaljavaju od tradicije kako u formalnom smislu, tako i u pogledu sadržaja, koji se bavi temama poprilično neuobičajenim za žanr kaside. U rekonstrukciji pjesnikovog života i kulturne prošlosti Bosne i Hercegovine, od posebnog značaja je uvod *Divana*: “Dîbâce”, kao i hronogrami koji svjedoče o datumima značajnih događaja iz pjesnikovog života. S druge strane, *Priča o Šejhu Abdurezaku*, u formi mesnevije, pisana je u klasičnom maniru, poštujući formalne i sadržajne karakteristike svog žanra.

U analizi transtekstualnih odnosa u stvaralaštvu Hasana Zijaije, posebno su zamijetna tri tipa: metatekstualnost, intertekstualnost i hipertekstualnost.

Metatekstualnost se u poeziji mostarskog pjesnika, prije svega, realizira u vidu njegovih autoreferencijalnih osvrta na vlastiti tekst, recipijenta ili, pak, samog sebe. U tom smislu, prema definiciji autorice Dubravke Oraić-Tolić, autoreferencijalnost, kao svijest o sebi i vlastitom tekstu, predstavlja metatekst. U teorijskom promatranju metatekstualnosti, autorica će otići korak dalje i ponuditi tipologiju autoreferencijalnosti po četiri osnova: 1. po vrsti autoteksta (poetička i biografska autoreferencijalnost), 2. po vrsti autometateksta (eksplicitna i implicitna autoreferencijalnost), 3. po žanrovskoj pripadnosti samog autoreferencijalnog teksta (personalna, esejističko-znanstvena i umjetnička autoreferencijalnost), te 4. po suodnosima unutar autoreferencijalnog trokuta i njegovom položaju u sistemu kulture (neutralna, stilogena i kulturogena autoreferencijalnost). Analizom autoreferencijalnih osvrta u tekstovima Hasana Zijaije prema ovom tipološkom obrascu, ustanovili smo da njihovi tipovi variraju od žanra do žanra, odnosno, različitih dijelova teksta. Tako uvodna i završna poglavlja *Divana* i mesnevije karakterizira biografska, eksplicitna, personalna i neutralna, a lirske žanrove, kao što je gazel, pa i većina kit’ a poetička, implicitna, umjetnička i stilogena autoreferencijalnost. S druge strane, u pjesničkim vrstama, poput kaside i hronograma, često se prepliću biografski i poetički,

personalni i umjetnički, eksplicitni i implicitni autoreferencijalni osvrti. Ipak, ovakva situacija, za razliku od savremenog čitatelja, kod ciljanog, onovremenog recipijenta, nije stvarala začudnost, odnosno, nije dovela do napetosti u autoreferencijalnom trokutu, s obzirom da je referiranje na vlastitu biografiju ili poetiku unutar umjetničkog teksta bilo uobičajen postupak u divanskoj književnosti. Također, svijest o fikciji i stvarnosti, individualnom i kolektivnom, općem i pojedinačnom u književnosti nije bila razvijena na način na koji je poznajemo danas, pa tako ni svijest o poetskom i biografskom, ili, pak, eksplicitnom i implicitnom pristupu autoreferencijalnosti.

Intertekstualnost, kao oblik transtekstualnosti koji podrazumijeva doslovno i efektivno prisustvo nekog teksta u drugom tekstu, u stvaralaštvu Hasana Zijaije, prevashodno se realizira u vidu citata i aluzija. Istražujući fenomen citatnosti kod mostarskog pjesnika, kao teorijski okvir poslužila nam je tipologija citatnosti autorice Oraić-Tolić koja razlikuje citate po citatnim signalima, prema opsegu podudaranja sa prototekstom, prema vrsti prototeksta, prema njihovoj funkciji i, konačno prema četiri razine kategorijalnog citatnog četverokuta: semantičkoj, sintaktičkoj, pragmatičkoj i kulturno-funkcionalnoj.

Kod Zijaije, moguće je razlikovati dvije grupe citata: citate na arapskom i osmanskome turskom jeziku. Među citatima na arapskom jeziku dominiraju tri referentna područja: Kur'an, hadis i usmena kultura. U prva dva slučaja radi se o *transsemiotičkim* citatima, gdje prototekst ne pripada sferi umjetnosti, dok se u trećem radi o *intrasemiotičkim* citatima, odnosno, citatima uspostavljenim na relaciji književnost – književnost. U pogledu citatnih signala, moguće je percipirati upotrebu arapskog jezika kao vanjskog citatnog signala, dok, kada je u pitanju opseg podudaranja sa prototekstom, možemo govoriti o *potpunim citatima*, s obzirom da Sakralni Tekst, kao i islamska tradicija, predstavljaju neprikosnovene tekstualne autoritete za pjesnika. Promatrani sa aspekta kategorijalnog citatnog četverokuta, citati na arapskom jeziku, na semantičkom nivou ni u kom slučaju ne mogu biti predmetom polemike, a također, i na sintaktičkom nivou tekst je uvijek subordiniran citatu. Posebno je zanimljiva pragmatička razina, koja će definirati recipijenta kao vrlo obrazovanog, upućenog u islamske nauke, kao i orijentalnu književnu tradiciju, odnosno, kao pripadnika iste interpretativne zajednice iz koje potječe i sam pjesnik. U tom smislu, i orijentalno-islamska kultura predstavlja *riznicu* tekstova i kao takva nameće se kao kultura vertikalnog tipa u kojoj je osnovna funkcija citatnosti *reprezentacija* i afirmacija te kulture.

Kada su u pitanju citati na osmanskome turskom jeziku, situacija je nešto drugačija, jer se oni uglavnom realiziraju unutar žanra tahmisa, pa tako možemo govoriti o *intrasemiotičkim* citatima. Inače sama forma tahmisa, koja strogo određuje položaj citata i autorskog teksta, mogla bi se percipirati kao vanjski citatni signal, dok opseg podudaranja sa prototekstom varira, mada to sa sigurnošću ne možemo pripisati samom pjesniku, jer ne znamo koji je predložak imao ispred sebe, odnosno, dominacija usmene kulture uvjetovala je nestabilnost svakog teksta, pa tako i eventualnog predloška. Upotreba citata na osmanskome turskom jeziku, promatrana kroz prizmu kategorijalnog citatnog četverokuta, na semantičkoj razini



orijentirana je na prototekst i upućuje na njegov smisao, pa možemo govoriti o imitaciji, a ne dijalogu ili polemici sa prototekstom. Na sintaktičkoj razini, Zijaijin tekst je subordiniran u odnosu na citirani tekst, odnosno, prototekst, dok na pragmatičkom nivou, komunikativni status teksta se realizira upravo zahvaljujući recipijentovoj pripadnosti istoj kulturi i tradiciji, odnosno, poznavanju forme tahmisa kao citatnog postupka. Kao i kod citata na arapskom jeziku, u citiranju na osmanskome turskom jeziku, možemo govoriti o *reprezentaciji* orijentalno-islamske književne tradicije, kao kulturne tradicije vertikalnog tipa.

Među citatima na osmanskome turskom jeziku poseban fenomen predstavljaju autocitati, odnosno, dijelovi teksta u kojima Hasan Zijaija citira vlastitu poeziju iz *Divana* u *Priči o Šejhu Abdurezaku*. Ovakav postupak predstavlja rijetkost unutar tradicije divanske književnosti i mogao bi se definirati kao *autometatekstualnost*.

Aluzije u tekstovima Hasana Zijaije uspostavljaju dijaloški odnos sa više semantičkih polja, koja bi se mogla klasificirati u pet osnovnih: 1. predislamska usmena tradicija, 2. Kur'an, 3. islamska tradicija i historija, 4. književnost orijentalno-islamskog kruga, 5. historijski likovi i događaji. Svakako treba naglasiti da se kod aluzija unutar jedne pjesme, pa čak i unutar jednog bejta, može javiti više referentnih područja, i da oni često stupaju u međusobni, vrlo kompleksan odnos. Također, ponekad je teško određene aluzije svrstati u jedno od navedenih polja, s obzirom da se čak neka semantička polja u samoj orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji preklapaju. Kompleksnost aluzija, često izraženih eksplicitnim navođenjem određenih toposa, ukazuje na složen poetski sistem simbola i motiva, kojeg je u procesu stoljetnog razvoja kreirala divanska književnost.

*Hipertekstualnost*, za razliku od metatekstualnosti, označava svojstvo nekog teksta (hiperteksta) da imitira ili transformira neki drugi tekst (hipotekst), a da ga ne komentira. Primjer hipertekstualnosti moguće je vidjeti u Zijaijinoj *Priči o Šejhu Abdurezaku*, gdje se u arapskoj, perzijskoj i turskoj književnosti, već afirmirana priča o šejhu koji zbog ljubavi prema kršćanki napušta svoju vjeru, transformira, odnosno, stilski preobličava. Oblik transformacije, koji se susreće u djelu Hasana Zijaije, zasniva se na proširenju, tj. augmentaciji postojećeg teksta, što Genette naziva *transpozicija*, odnosno, transformacija teksta, koja nema za cilj utjecati na značenje hipoteksta, već samo na njegov kvantitet. S obzirom da je *Priča o Šejhu Abdurezaku* ili *San'anu*, kako stoji u drugim izvorima, bila prisutna u arapskoj i perzijskoj usmenoj književnosti još prije 12. stoljeća, te da se u pisanom obliku prvi put javlja u djelu *Govor ptica* Feriduddina Attara u 12. stoljeću, dok se njene verzije na turskom jeziku pojavljuju od 14. stoljeća, teško je utvrditi koji je tekst poslužio Zijaiji kao predložak, odnosno, hipotekst. Ipak, Attarovo djelo, kao najstariji pisani izvor koji bilježi ovu priču, poslužio nam je kao uporište za sagledavanje stilske ekspanzije, odnosno, originalnih dijelova teksta koje je Hasan Zijaija realizirao u svojoj *Priči o Šejhu Abdurezaku*.

## **Skraćenice**

K – kasida

G – gazel

KT – kit'a

M – mufredi i matle

T – tarih (hronogram)

MH – muhammes (tahmis)

## Literatura

1. Aksoy, Ömer Asım, 1995. Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
2. Al-Adab, 1994. Edit. 'Adallah al-Hâmid. Riyad: Gâmi'at al-Îmâm.
3. Alî Şîr Nevayî, 1995. Lisânü't-tayr. Edit. Mustafa Canpolat. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
4. Altıntaş, Hayrani, 1999. Tasavvuf tarihi. Ankara: Akçağ.
5. Andrews, Walter G., 1999. "Bati'da Osmanlı Şiirini Okumak" Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler, Haz. Mehmed Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Str. 369–380.
6. Andrews, Walter G., 2000. Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları.
7. Arberry, A. J., 2004. Tasavvuf. Çev. İbrahim Kapaklıkaya. İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
8. Attar, Feriduddin Muhammed. 2003. Govor ptica. Prev. Ahmed Ananda. Sarajevo: Kulturni centar I.R. Iran.
9. Bart, Rolan., 1971. Književnost mitologija semiologija. Prev. Ivan Čolović. Bograd: Nolit.
10. Bašagić, Safet-beg, 2007. Bošnjaci i Hercegovci u islamskoj književnosti. Sarajevo: Preporod.
11. Beker, Miroslav, 1988. "Tekst / intertekst". Zbornik: Intertekstualnost & intermedijalnost. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Str. 9–21.
12. Benčić, Živa. 1995. "Antonomazija". Zbornik: Tropi i figure. Ured. Ž. Benčić i D. Fališevac. Zagreb: Zavod za znanost o Književnosti. Str. 189–221.
13. Berruto, Gaetano, 1994. Semantika. Prev. Iva Grgić. Zagreb. Antibarbarus.
14. Biti, Vladimir, 1994. Upletanje nerečenog. Zagreb. Matica hrvatska.
15. Bursalı, Mehmed Tahir, 1333/1910. Osmânlı Müellifleri. (II i III) İstanbul: Maârif-i Umûmiyye Nazâreti.
16. Canım, Rıdvan, 1998. Türk Edebiyatında Sâkînâmeler ve İşretnâme. Ankara: Akçağ.
17. Catalogue of the Turkish Manuscripts in the Library of the Hungarian Academy of Sciences, 2007. Edit. İsmail Parlatır, György Hazai i Barbara Kellner-Heinkele. Budapest: Library of the Hungarian Academy of Sciences.
18. Chittick, William C. , 2005. Sufijski put ljubavi. Prev. Rešid Hafizović. Sarajevo: Naučnoistraživački institut "Ibn Sina".
19. Čatović, Alena. 2003. "Osmanski kalendari iz rukopisne zbirke GHB biblioteke u Sarajevu: Prateće bilješke u kalendarskim tablicama". Pismo I/1. Sarajevo. Str. 259–275.
20. Čehajić, Džemal. 1976. "Diyâ'i Hasan Čalabî al-Mostârî". Prilozi za orijentalnu filologiju XXII–XXIII (1972–73). Sarajevo. Str. 329–344.

21. Čar-Drnda, Hatidža, 2008. Nastanak Mostara, njegov urbani i demografski razvoj do kraja 16. stoljeća. Neobjavljena doktorska disertacija. Filozofski fakultet u Sarajevu.
22. Dankoff, Robert, 2008. "Robert Dankoff ile Söyleşi" Haz. Aslıhan Aksoy Sheridan – Uygur Aydemir. *Kanat* 27. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi. Ankara. Bahar. Str. 4–5.
23. Dehxodâ, 'Alî Akbar, 1337. (1958). Loğatnâme. Teherân. Câp-e Sirûs.
24. Devellioğlu, Ferit, 1998. Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat. 15. baskı. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
25. Dilçin, Cem, 1995. Örneklerle Türk Şiir Bilgisi. Ankara. Türk Dil Kurumu Yayınları.
26. Duraković, Esad, 2004. Muallaqe – sedam zlatnih arabljanskih oda. Sarajevo: Sarajevo Publishing.
27. Duraković, Esad, 2007. Orijentologija – univerzum sakralnoga teksta. Sarajevo: Tugra.
28. Duraković, Esad, 2005. Prolegomena za historiju književnosti orijentalno-islamskoga kruga. Sarajevo: Connectum.
29. Duraković, Esad – Marina Katnić-Bakaršić, 2005. "Poetika arabeske". *Novi izraz* 27.–28. Sarajevo. januar-juni Str. 166–83.
30. Džaka, Bećir, 1997. Historija perzijske književnosti od nastanka do kraja 15. vijeka. Sarajevo: Naučnoistraživački institut "Ibn Sina".
31. Emil, Birol, 1997. 'Leylâ ve Mecnûn'da Beşerî Duygular'. Türk Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler. Ankara. Akçağ Yayınevi.
32. Eco, Umberto, 2006. Otrprilike isto: iskustva prevođenja. Zagreb. Algoritam.
33. Eco, Umberto, 2005. Šest šetnji pripovjednim šumama. Prev. s engleskog: Tomislav Brlek. Zagreb:Algoritam.
34. Eko, Umberto, 2001. Granice tumačenja. Beograd: Paideia.
35. Elezović, Gliša, 1940. Turski spomenici I, 1348–1520. Beograd: Srpska kraljevska akademija.
36. Erdoğan, Mustafa, 2002. Türk Edebiyatında Muhammes. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
37. Faroqhi, Suraiya, 2002. Osmanli Kültürü ve Gündelik Yaşam. Çev. Elif Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı.
38. Filan, Kerima. "Mula Mustafa Bašeskija: Govor o sebi". *Pregled* 5–6, Sarajevo. septembar-December 2007. Str. 117–143.
39. Fuzûlî, 2005. Leylâ vü Mecnûn. Haz. Hüseyin Ayan. İstanbul: Dergâh Yayınları.
40. Gačanin, Sabaheta, 2006. "Iz divana Hasana Zijaije Mostarca: stihovi na perzijskom". *Prilozi za orijentalnu filologiju*. 55/2005. Sarajevo. Str. 177–189.
41. Genette, Gerard, 1997. Palimpsestes – Literature in the Second Degree. Prev. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
42. Gibb, E. J. Wilkinson, 1999. Osmanlı Şiir Tarihi. (I–IV) Prev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ

- Yayınları.
43. Georgeon, François i Dumont, Paul, 2000. Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak. Prev. Maide Selen. İstanbul: İletişim Yayınları.
  44. Gölpınarlı, Abdülbaki. 1999. "Tabiat ve Divan Edebiyatı". Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Str. 92–94.
  45. Gürgendereli, Müberra, 2000. "Hasan Ziyâ'î Dîvânı Dîbâcesi". Türk Kültürü. God. XXXVIII. Br.444. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü. İstanbul. Str. 209–220.
  46. Gürgendereli, Müberra, 2000. "Hasan Ziyâ'î'nin Kissa-ı Şeyh Abdürrezzâk Mesnevisi". Bilge. Br. 24. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. İstanbul. Str. 125–27.
  47. Hasandedić, Hifzija, 1958. "Dva kronograma o smrti mostarskog legatora Ćejvan-kethode". Prilozi za orijentalnu filologiju VI–VII. 1956–57. Sarajevo. Str. 275–282.
  48. Hasandedić, Hifzija, 1978. "Nekoliko novih podataka o životu i radu pjesnika Hasan Zijai Ćelebije Mostarca". Most. Godina V. Br. 17–18. Mostar. Str. 105–08.
  49. Hasandedić, Hifzija, 1970. "Nekoliko zapisa iz orijentalnih rukopisa Arhiva Hercegovine u Mostaru". Prilozi za orijentalnu filologiju XVI–XVII. 1966–67. Sarajevo. Str. 117–124.
  50. Hasandedić, Hifzija, 2005. Spomenici kulture turskog doba u Mostaru. Mostar: Islamski kulturni centar Mostar.
  51. Hasandedić, Hifzija, 1955. "Zadužbine Ćejvana Kethode u Hercegovini". Prilozi za Orijentalnu filologiju V. 1954–55. Sarajevo. Str. 274–286.
  52. Hadžiosmanović, Lamija i Memija, Emina, 1995. Poezija Bošnjaka na orijentalnim jezicima. Sarajevo: Preporod.
  53. Historija Osmanske države i civilizacije, 2008. Edit. Ekmeleddin Ihsanoğlu. Sarajevo: Orijentalni institut.
  54. Inalcık, Halil, 2008. Şâir ve Patron. Ankara: Doğu Batı Yayınları. 2003.
  55. Intertekstualnost & intermedijalnost, 1988. Ured. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagreb.
  56. İrepoğlu, Gül, 1999. Levnî: Painting, Poetry, Colour. İstanbul: Republic of Turkey Ministry of Culture.
  57. İsen, Mustafa, 2008. "Balkanlarda Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatı" PDF – ([www.makturk.com](http://www.makturk.com))
  58. İsen, Mustafa, 1999. "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Tasavvuf ve Tarikat İlişkileri" Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Str. 306–310.
  59. İslâm Ansiklopedisi, 1997. Cilt: I–XIII. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları.
  60. Ivanetić, Nada, 2005. "Frazemska intertekstualnost i njena recepcija". Zbornik: Semantika prirodnog jezika i metajezik semantike. Zagreb – Split. Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku. Str: 345–355.
  61. Johansen, Jorgen Dines i Svend Erik Larsen, 2000. Uvod u semiotiku. Zagreb: Croatia liber.

62. Juvan, Marko, 1995. "Pjesme u stereofoniji: intertekstualne figure i čitanje". Zbornik: Tropi i figure. Zagreb. Ured. Ž. Benčić i D. Fališevac. Zavod za znanost o književnosti. Str. 503–43.
63. Kadkanî, Mohammadrezâ Šafî'î, 1383. (2004). "Šeix-e San'ân". Attâr Nûîeîšbûrî. Manteq al-Teir. Teherân: Entešârât-e Soxan. Str. 181–208.
64. Kalpaklı, Mehmed, 1999 "Divan Şiirinde Aşk" Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.. Str. 454–456.
65. Kalpaklı, Mehmed, 2006. "Osmanlı şiir akademisi: Nazire" Türk Edebiyatı Tarihi. 2. cilt. Genel Edit. Talat Sâit Halman. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Str. 133–38.
66. Kanar, Mehmet, 2003. Örnekli Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü. İstanbul: Derin Yayınları.
67. Katalog arapskih, turskih i perzijskih rukopisa, 1977. Svezak I. Priredio: Hifzija Hasandedić. Mostar: Izdanja Arhiva Hercegovine Mostar.
68. Katalog Gazi Husrev-begove biblioteke u Sarajevu, 1998. Svezak IV. Obradio: Fehim Nametak. London – Sarajevo.
69. Katalog Gazi Husrev-begove biblioteke u Sarajevu, 1999. Svezak V. Obradio: Zejnil Fajić. London – Sarajevo.
70. Katnić-Bakaršić, Marina, 2001. Stilistika. Sarajevo: Ljiljan.
71. Kur'an s prijevodom na bosanski jezik, 2004. Prev. Esad Duraković. Sarajevo: Svjetlost.
72. Kut, Günay, 2008. "Turska književnost u Anadoliji". Historija Osmanske države i civilizacije. Prev. Fehim Nametak. Sarajevo: Orijentalni institut. Str. 172–207.
73. Küçük, Sabahattin, 1988. Bâkî ve Divanından Seçmeler. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
74. Latifî Tezkiresi, 1999. Edit. Mustafa İsen. Ankara: Akçağ Yayınları.
75. Lešić, Zdenko, 2003. Nova čitanja – postrukturalistička čitanka. Sarajevo: Buybook.
76. Lešić, Zdenko, 2005. Teorija književnosti. Sarajevo: Sarajevo Publishing.
77. Lotman, J. M., 1976. Struktura umetničkog teksta. Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit.
78. Matičević, Ivica, 2003. "Biblijski intertekst kosorove drame Pomirenje". Zbornik: Dani hrvatskog kazališta – hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godine 20. stoljeća. Zagreb – Split, Str. 151–59.
79. Mehmed Halifa Bošnjak, 2002. Ljetopis 1650-1665. Prev. Fehim Nametak. Sarajevo: Orijentalni institut.
80. Miyasoğlu, Mustafa, 1999. Kültür Hayatımız. Ankara: Akçağ Yayınları.
81. Moranjak-Bamburać, Nirman, 2003. Retorika tekstualnosti. Sarajevo: Buybook.
82. Muftić, Teufik, 1984. Arapsko-srpskohrvatski rječnik. I–II. Sarajevo. Starješinstvo Islamske zajednice u SR Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Sloveniji.

83. Mujezinović, Mehmed, 1998. *Islamska epigrafika Bosne i Hercegovine. Knjiga III.* Sarajevo: Sarajevo Publishing.
84. Muvekkit, Salih Sidki Hadžihuseinović, 1999. *Povijest Bosne.* Sarajevo: El-Kalem.
85. Nametak, Alija, 1933. "Karadžebeg i njegovo doba". *Novi Behar* 3–4. God. VII. Sarajevo. Str: 36–41.
86. Nametak, Fehim, 1991. *Divanska poezija XVI i XVII stoljeća.* Sarajevo: Institut za književnost Svjetlost.
87. Nametak, Fehim, 2001. "Hasan Zijaija – pjesnikovi zapisi o sebi i svome gradu". *Beharistan.* Br. 2. Sarajevo. Str. 12–24.
88. Nametak, Fehim. 1982. "Kadićev zbornik kao izvor za proučavanje književne građe". *Radio Sarajevo – treći program.* Br. 38. Sarajevo. Str. 438–477.
89. Nametak, Fehim, 2000. "Kronostihovi mostarskog pjesnika Hasana Zijaije". *Trava od srca, Hrvatske Indije II.* Zagreb. Str. 191–205.
90. Nametak, Fehim, 2007. *Pojmovnik divanske i tesavvufske književnosti.* Sarajevo: Orijentalni institut.
91. Nasr, Seyyed Hossein, 2005. *Islamska umjetnost i duhovnost.* Prev. Edin Kukavica. Sarajevo: Bemust.
92. Necdet, Ahmet, 1997. *Tekke Şiiri.* İstanbul: İnkilâp Kitabevi.
93. Nemeć, Krešimir, 1995. *Tragom tradicije.* Zagreb: Matica hrvatska.
94. Nizami, 2002. *Medžnun i Lejla.* Prev. Mehmed Karahodžić. Sarajevo: I. K. Ljiljan i Magaza.
95. Onay, Ahmet Talât, 1996. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar.* İstanbul: Millî Eğitim Bakanliğı Yayınları.
96. Oraić-Tolić, Dubravka, 1993. "Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst". *Zbornik: Intertekstualnost & autoreferencijalnost.* Ured. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Str.135–46.
97. Oraić-Tolić, Dubravka, 1990. *Teorija citatnosti.* Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
98. Orr, Mary, 2005. *Intertextuality: Debates and Contexts.* Cambridge: Polity Press.
99. Pala, İskender, 1998. *Divan Edebiyatı.* İstanbul: Ötüken Yayınları.
100. Pala, İskender, 1999. *Müstesna Güzeller.* İstanbul: Ötüken Yayınları.
101. Pavličić, Pavao, 1993. "Čemu služi autoreferencijalnost?". *Zbornik: Intertekstualnost & autoreferencijalnost.* Ured. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Str. 105–114.
102. Pavličić, Pavao, 1988. "Intertekstualnost i intermedijalnost – tipološki ogled". *Zbornik: Intertekstualnost & intermedijalnost.* Ured. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Str. 157–197.
103. Pečevića, Ibrahim Alajbegović, 2000. *Historija.* Prev. Fehim Nametak. Sarajevo: El-Kalem i Orijentalni institut.

104. Saraç, Yekta, 1991. *Emrî ve Divanı*. İstanbul: İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
105. Stamać, Ante, 1996. *Ranjivi opis sustava*. Zagreb: Matica hrvatska.
106. Schimmel, Annemarie, 1975. *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
107. Süreyya, Mehmed, 1311 (1888). *Sicil-i Osmânî*. (III) İstanbul: Maârif-i Nazâret.
108. Šabanović, Hazim, 1973. *Književnost muslimana BiH na orijentalnim jezicima*. Sarajevo: "Svjetlost" izdavačko preduzeće.
109. Šafi'î Kadkanî, Mohammadrezâ, 1383. (2004) "Šeix-e San'ân". *Attâr Nûîeišbûrî. Manteq al-Teir*. Teherân: Enteshârât-e Soxan. Str. 181–208.
110. Sehî, 1998. *Sehî Bey Tezkiresi: Heşt –Behişt*. Edit. Mustafa İsen. Ankara: Akçağ Yayınları
111. Şemseddin Sami, 1996. *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
112. Şentürk, Ahmet Atilla, 1999. *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
113. Šiljak-Jesenković, Amina, 2002. "Nad mesnevijsama sa ljubavnim sadržajem II – fabule najpoznatijih mesnevijsa – Za bol aška lijeka nema". *Odjek* 3–4. Sarajevo. Str. 116–124.
114. Tamimdari, Ahmed, 2004. *Istorija perzijske književnosti*. Prev. Seid Halilović. Beograd: Kulturni centar I. R. Irana u Beogradu.
115. Tannen, Deborah, 2007. *Talking Voices*. Cambridge: Cambridge University Press.
116. Tanpınar, Ahmet Hamdi, 1998. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.
117. Tanpınar, Ahmet Hamdi, 1999. "Eski Şiir". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Ured. Mehmed Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Str. 78–80.
118. Mehmed Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Str. 78–80.
119. Tarlan, Ali Nihad, 1999. "Divan Edebiyatında Sanat Telâkkîsi" *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Ured. Mehmed Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Str. 104–110.
120. Tökel, Dursun Ali, 2000. *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*. Ankara: Akçağ.
121. *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV*, 2006. Edit. Talât Sait Halman. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
122. Uspenski, B. A., 1979. *Poetika kompozicije / Semiotika ikone*. Beograd: Nolit.
123. Užarević, Josip, 2002. *Između tropa i priče*. Zagreb. Hrvatska sveučilišna naklada.
124. Üzgör, Tahir, 1990. *Türkçe Dîvân Dibaceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
125. *Vakufname iz Bosne i Hercegovine*, 1985. Sarajevo: Orijentalni institut u Sarajevu.
126. Velčić, Mirna, 1991. *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*. Zagreb: August Cesarec.
127. Vidan, Ivo, 1995. *Engleski intertekst hrvatske književnosti*. Zagreb: Zavod za znanost o



književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

- 128.** Watt, Ian, 1957. *The Rise of the Novel*. London: The Hogart Press.
- 129.** Yardımcı, Mehmed Emin, 2006. 15. ve 16. Yüzyılda Bir Osmanlı Livası: Bosna. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- 130.** Zlatar, Behija, 1978. "O nekim muslimanskim feudalnim porodicama u Bosni u XV i XVI stoljeću". Institut za istoriju: Prilozi, XIV/14–15. Sarajevo.
- 131.** Žerar, Ženet, 1996. *Umetničko delo – imanantnost i transcendentnost*. Prev. Miodrag Radović. Novi Sad: Svetovi.
- 132.** Žerar, Ženet, 1996. *Umetničko delo – estetska relacija*. Prev. Miodrag Radović. Novi Sad: Svetovi.

## Izvori

- [1] Dîvân-ı Ziyâ'î. TÖRÖK O. 247. Turkish Manuscripts in the Library of the Hungarian Academy of Sciences.
- [2] Dîvân-ı Ziyâ'î. Edirne Selimiye Kütüphanesi El Yazmaları Bölümü. cilt no. 2127.
- [3] Hasan Ziyâ'î. Kıssa-i Şeyh Abdürrezzâk. İstanbul Büyük Şehir Belediye Kütüphanesi. M. Cevdet Yazmaları K. 272.
- [4] Hasan Ziyâ'î. Kıssa-i Şeyh Abdürrezzâk. İstanbul Millet Kütüphanesi. Emîrî Manzum 935.
- [5] Hasan Ziyâ'î. Kıssa-i Şeyh Abdürrezzâk. British Museum.Or. 3291. Catalogue Rieu p. 185a.
- [6] Hasan Ziyâ'î. Kıssa-i Şeyh Abdürrezzâk. Orijentalna zbirka arhiva HAZU br. 202.
- [7] Hasan Ziyâ'î. Hayatı- Eserleri-Sanatı ve Divanı. Priredila: Müberra Gürgendereli T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara. 2002.
- [8] Hasan Ziyâ'î. Şeyh-i San'ân Mesnevisi. Priredila: Müberra Gürgendereli. Kitabevi. İstanbul. 2007.
- [9] Mecmû'a. Orijentalna zbirka Arhiva Hercegovine u Mostaru. R 74.
- [10] Mecmû'a. Orijentalna zbirka Arhiva Hercegovine u Mostaru. R 200.
- [11] Mecmû'a. Orijentalna zbirka Arhiva Hercegovine u Mostaru. R 547.
- [12] Mecmû'a. Orijentalna zbirka Arhiva Hercegovine u Mostaru. R 6843.
- [13] Mecmû'a. Rukopisna zbirka GHB biblioteke u Sarajevu. R 1063.
- [14] Mecmû'a. Rukopisna zbirka GHB biblioteke u Sarajevu. R 3105.
- [15] Kadîzâde, Muhammed Enverî (Kadić). Târîh-i Enverî. (Zbornik) Svezak II i III. Rukopisna zbirka Gazi Husrev-begove biblioteke u Sarajevu. R 7300–7328.

## Internet izvori

- [1] [www.Britannica.co/eb/topic](http://www.Britannica.co/eb/topic)
- [2] [www.izafet.com/ayet-hadis-ve-dualar.html](http://www.izafet.com/ayet-hadis-ve-dualar.html).
- [3] [www.maybod.org](http://www.maybod.org)
- [4] [www.osmanliparalari.com/tarih-cevir.htm](http://www.osmanliparalari.com/tarih-cevir.htm).
- [5] [www.tellal.tr.com](http://www.tellal.tr.com)
- [6] [www.turkulerle.net](http://www.turkulerle.net)

Orijentalno-islamska književna tradicija u stvaralaštvu Hasana Zijaije Mostarca

(Transtekstualnost u klasičnoj osmanskoj poeziji)

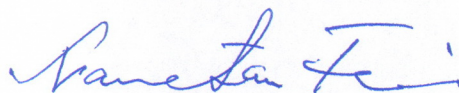
Knjiga *Orijentalno-islamska književna tradicija u stvaralaštvu Hasana Zijaije Mostraca (Transtekstualnost u klasičnoj osmanskoj poeziji)* dr. sc. Alene Čatović istražuje književni opus najranijeg bosanskohercegovačkog divanskog pjesnika Hasana Zijaije. Ova knjiga stavlja u fokus književni opus Hasana Zijaije (umro 1584.), pjesnika iz Mostara koji je za sobom ostavio kompletan Divan, zbornik poezije i poemu u formi mesneviye pod naslovom *Priča o Šejhu Abdurezzaku* od 1725 distiha na osmanskom turskom jeziku. Autorica Čatović predstavivši znanstvenoj javnosti kompletno poetsko stvaralaštvo ovog mostarskog pjesnika po prvi put ga je valorizirala u kontekstu osmanske, odnosno u širem smislu, orijentalno-islamske književne tradicije.

Istraživanje stvaralaštva Hasana Zijaije Mostarca značajan je doprinos rasvijetljavanju baštine Bošnjaka na orijentalnim jezicima. Pored toga, doprinos knjige ogleda se i u analizi klasične osmanske poezije sa aspekta transtekstualnih odnosa koje uspostavlja Zijaijina poezija sa tekstovima orijentalno-islamske književne tradicije. Ovakva metodologija istraživanja pokazala se opravdanom jer je ukazala na izvore na koje se mostarski pjesnik ugledao, koje je citirao i oponašao, te one iz kojih je učio. Posebno je analiza intertekstualnosti, metatekstualnosti i hipertekstualnosti dala rezultate u razotkrivanju pjesnikove poetike, kao i tekstova s kojima je bio u dijalogu, a koji nisu uvijek bili književno-umjetnički izričaji njegovih savremenika i predhodnika već i odlomci iz Sakralnog Teksta, islamske tradicije, usmene kulture i predislamske predaje. Ovakav pristup izučavanju poezije bosanskohercegovačkog pjesnika iz 16. stoljeća neophodan je pri sagledavanju njene recepcije, kao i pjesnikovih receptivnih očekivanja, što su preduvjeti pozicioniranja Hasana Zijaije i njegovog stvaralaštva unutar književne tradicije kojoj pripada.

Metodologija istraživanja transtekstualnosti u poeziji Hasana Zijaije, može se smatrati posebno svrsishodnom u kontekstu literarne tradicije orijentalno-islamskog kruga koja je bila usmjerena na afirmiranje i reproduciranje kanonskih tekstova. Ipak, u tom smislu autorica Čatović naglašava da se svijest o prisustvu tuđeg teksta, odnosno međutekstovnog dijaloga u klasičnoj književnosti razlikovala od one u zapadnoevropskoj književnoj teoriji 20. stoljeća.

Na temelju izloženog, knjigu *Orijentalno-islamska književna tradicija u stvaralaštvu Hasana Zijaije Mostraca (Transtekstualnost u klasičnoj osmanskoj poeziji)* ocjenjujemo kao krupan doprinos izučavanju kako klasične osmanske književnosti, tako i divanske književnosti Bošnjaka na osmanskom turskom jeziku, te svesrdno preporučujemo objavljivanje naslovljenog rada dr. sc. Alene Čatović.

U Sarajevu, 24.04.2013.



dr.sc.Fehim Nametak, redovni profesor

Filozofskog fakulteta u Sarajevu

Dr. Esad Duraković,

redovni profesor Filozofskog fakulteta u Sarajevu

## RECENZIJA RUKOPISA:

### **ALENA ĆATOVIĆ, ORIJENTALNO-ISLAMSKA KNJIŽEVNA TRADICIJA U STVARALAŠTVU HASANA ZIJAJE MOSTARCA (TRANSTEKSTUALNOST U KLASIČNOJ OSMANSKOJ POEZIJI)**

Rukopis *Orijentalno-islamska književna tradicija u stvaralaštvu Hasana Zijaje Mostarca (Transtekstualnost u klasičnoj osmanskoj poeziji)* Alene Ćatović aktualizira čitanje poetskog opusa na osmanskom turskom jeziku bošnjačkog pjesnika iz 16. stoljeća. U nastojanju da rasvijetli semantiku i estetska dostignuća poezije Hasana Zijaje, autorica podcrtava značaj sociokulturalnog okruženja i veza s prošlošću, odnosno relacija koje Zijajin tekst uspostavlja s drugim djelima književne tradicije kojoj pripada. Stoga su u fokusu istraživanja *semantički zasigurni* dijelovi teksta mostarskog pjesnika, odnosno aluzije, citati, reminiscencije koji svoje puno značenje dobivaju tek u kontekstu orijentalno-islamske književne tradicije.

Analizirajući međutekstovni dijalog u stvaralaštvu Hasana Zijaje, autorica nudi model čitanja klasičnog osmanskog teksta zasnovan na transtekstualnim odnosima. U tom smislu, posebno su intertekstualnost, metatekstualnost i hipertekstualnost kao vidovi transtekstualnosti, kako ih definira Gerard Genette, korišteni za osvjetljavanje pozicije autora i njegovog teksta unutar klasične osmanske književnosti. Istražujući intertekstualnost u poeziji Hasana Zijaje, autorica pojedinačno tretira fenomen citatnosti i aluzivnosti, te utvrđuje vrlo bogat dijapazon semantičkih polja, odnosno referentnih područja pjesnikovih aluzija kakvi su predislamska usmena tradicija, Sakralni Tekst, islamska tradicija i historija, književnost orijentalno-islamskog kruga, historijski likovi i događaji. Autorica također, analizira i metatekstualnost, koja se u poetskom opusu Hasana Zijaje najčešće javlja kao autoreferencijalnost, odnosno poseban vid komentara vlastitog teksta koji je osobito znakovit u rasvjetljavanju pjesnikove pozicije unutar književne tradicije, njegove percepcije vlastitog stvaralaštva, te receptivnih očekivanja koja gaji

spram svoje interpretativne zajednice. Posljednji vid transtekstualnosti – hipertekstualnost obrađen je u posljednjem poglavlju rukopisa i odnosi se na analizu Zijajine mesnevice *Priča o Šejhu Abdurrezaku* koja predstavlja transformaciju predloška (hipoteksta) sa istom tematikom. Naime, *Priča o Šejhu Abdurrezaku/San'anu* susreće se u usmenoj i pisanoj književnosti na arapskom, perzijskom i turskom jeziku, a njenom prvom pisanom verzijom smatra se *Priča o Šejhu San'anu*, sadržana u djelu *Govor ptica* Feriduddina Attara iz 12. stoljeća. Poređenje Zijajine *Priče o Šejhu Abdurrezaku* sa Attarovom rasvjetljava stvaralački proces mostarskog pjesnika, odnosno - na koji je način on transformirao predložak već poznate priče.

Istraživanje stvaralaštva Hasana Zijaje Mostarca u odnosu na književnu tradiciju orijentalno-islamskog kruga predstavlja doprinos valorizaciji naše kulturne baštine na orijentalnim jezicima. To se posebno očituje u metodologiji analize klasične divanske književnosti s aspekta transtekstualnih odnosa što do sada nije bila praksa u pristupu klasičnim tekstovima. Zapravo, ovakva analiza pokazala se potrebnom kako bi osiguralo pravilno čitanje i na taj način izvršila aktualizacija potencijalnih značenja u kontekstu tradicije, koja za savremenog bosanskohercegovačkog čitaoca ne pripada samo stranom jezičkom izrazu već i drugom društvenom i književnom kontekstu.

Rukopis dr. Alene Ćatović pripada onim vrlo rijetkim modernim metodološkim pristupima bošnjačkoj baštini a orijentalnim jezicima koji tu baštinu izvode iz statusa filoloških antikviteta i uvode je – metodološki i istraživački vrlo kompetentno – u književnohistorijski suvisao i vrijednosno dinamičan sistem.

Stoga toplo preporučujem Filozofskom fakultetu u Sarajevu ovaj rukopis dr. Alene Ćatović za elektronsko izdanje Filozofskog fakulteta.

Sarajevo, 25. marta 2013.

Prof. dr. Esad Duraković

## Biografija

Alena Čatović rođena je 05.12.1975. godine u Sarajevu. Na Odsjeku za orijentalnu filologiju Filozofskog fakulteta u Sarajevu diplomirala je 1997. godine (a. Turski jezik i književnost i b. Arapski jezik i književnost). Magistrirala je 2002. godine na Univerzitetu Bilkent u Ankari. Doktorsku disertaciju iz turske književnosti odbranila je 2009. godine na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Na istom fakultetu zaposlena je od 2000. godine, gdje u zvanju docenta drži predavanja iz turske književnosti, kako klasične tako i savremene. Od 2012. godine kao gostujuća profesorica angažirana je na Katedri za turkologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Objavila je više radova iz oblasti turkologije, posebno turske književnosti, te učestvovala na brojnim međunarodnim skupovima kako u regionu tako i u Republici Turskoj. Autorica je studije *Hasan Zijaija Mostarac - Divan*, te koautorica udžbenika *Vrijeme je za turski i Otuz, Günde Boşnakça* koji su objavljeni u Turskoj, kao i antologije savremene turske književnosti *İstanbul Türküsü* u izdanju Slovenskog društva pisaca u Ljubljani.