



Naučni skup

**Čovjek, Bosna i svijet
u umjetničkim vidicima
Abdulaha Sidrana**

Sarajevo, Hotel "Europe", subota 22. 10. 2011.



SPECIJALNI PRILOG • RADOVI S NAUČNOG SKUPA:

Čovjek, Bosna i svijet u umjetničkim vidicima Abdulaha Sidrana

Skup je organizirala Bošnjačka zajednice kulture "Preporod"
u Sarajevu, 22. 10. 2011. godine



Muhamed Dželilović

Čovjek, Bosna i svijet u umjetničkim
vidicima Abdulaha Sidrana.....003

Jasmina Ahmetagić

Empatija u poeziji Abdulaha Sidrana.....009

Muris Bajramović

Pjesnik i smrt013

Piero Del Giudice

Bilješke za Abdulaha Sidrana016

Sinan Gudžević

Rat je bio mila majka018

Nikola Petković

Kontramemorija, kontrahistorija,
mikrohistorija, metahistorija
u *Partizanskom Groblju* Abdulaha Sidrana...023

Muharem Bazdulj

Sidranovo Sarajevo029

Dijana Hadžizukić

Narativno i lirsko kazivanje u romanu
Potukač Abdulaha Sidrana031

Damir Ovčina

O čemu Sidran govori kad govori o Bosni ...034

Asaf Džanić

Scenaristički postupak Abdulaha Sidrana...035

Muhidin Džanko

Metodički pristup piscu u nastavi književnosti
i bosanskoga jezika: Nastavni sat(i) s
Abdulahom Sidranom.....037

Vedad Spahić

Sidranova poetička samoporicanja.....040

Amela Šehović

Analiza diskursa moći u drami A. Sidrana
U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce.....041

Silvio Ferrari

Čovjek, Bosna i svijet u umjetničkim
vidicima Abdulaha Sidrana.....046

Napomena: U *Specijalnom prilogu* objavljujemo samo blagovremeno dostavljene radove učesnika prema redoslijedu koji je najavljen u Programu Naučnog skupa *Čovjek, Bosna i svijet u umjetničkim vidicima Abdulaha Sidrana*. Kako su izlaganja na Skupu bila vremeski ograničena, ovom prilikom ih objavljujemo u integralnom obliku.

ČOVJEK, BOSNA I SVIJET U UMJETNIČKIM VIDICIMA ABDULAHA SIDRANA

(uvodni referat)

■ Muhamed DŽELILOVIĆ

Puno je načina da se čitaoci oduže umjetniku, posthumno ili za života, i zapravo se tim tajnovitim i nevidljivim poklonima odvija, prosljeđuje i potvrđuje ona Encensbergerova "zavjera" koju nazivamo svjetska književnost. Ovdje smo danas zbog tih skromnih tajnovitih poklona, kako bi iz različitih uglova, iz različitih načina čitanja, osvjetlili i artikularali brojne dimenzije književnog djela Abdulaha Sidrana. I odmah na početku iznijeću tezu koja sigurno nije samo moja, a koju ću pokušati argumentirati kroz grubi presjek cjeline njegovoga golemog opusa.

Abdulah Sidran je neosporno najveći pjesnik-hroničar novije povijesti ove zemlje, a zbog njene prirode, to znači i Balkana.

Kada su ne tako davno u Italiji objavljeni prevodi njegovih djela pod naslovom *Romanzo Balcanico* bio sam zaista istinski sretan iz puno razloga. Ne znam ko je i kada smislio taj i takav krovni naslov, ali svaka mu čast, jer pogađa u samu srž svega što kao tekst stoji između korica tog izdanja. Etimologija riječi roman vezana je za porijeklo starih romanskih jezika kroz vulgarizaciju klasičnog latinskoga koji se postepeno ali sigurno udaljavao od života i time zamirao. Vezana je, dakle, za jezik na kojem su narodi pričali priče i pjevali pjesme, i na kojem su stari pisci hroničari bilježili povijest ljudskog bivanja u vremenu. Hroniku posljednjih pola stoljeća, jednog izuzetno dramatičnog i uglavnom tragičnog perioda na ovom našem podneblju ispisao je, a i dalje je ispisuje, veliki pjesnik. Njegov neponovljivi glas uvijek je prepoznatljiv i s istom snagom osjeti se u svim

žanrovima u kojima se dosad isprobao – u lirici koju kontinuirano piše cijeli dosadašnji stvaralački vijek, u scenarijskim radovima koji su ga proslavili širom svijeta, u proznim radovima, u drami, u esejistici i publicistici, konačno, u medijskim napisima i govorima, u intervjuima, ali i običnim svakodnevnim razgovorima sa ljudima iz najbliže okoline od kojih se nikada nije odvajao ni u životu ni u književnim radovima. No, pitanju šta je to tako jedinstveno i neponovljivo u njegovome pjesničkom glasu vratiću se nešto kasnije.

Vrijeme u kojem se Abdulah Sidran pojavio u našoj književnosti obilježeno je dinamičnim otvaranjem ove sredine prema savremenim tendencijama u evropskoj književnosti. Bilo je to doba kada ideološke stege "tvrđog" poslijeratnog komunizma postepeno popuštaju, doba umnožavanja i paralelnog razvoja različitih književnih koncepata, konačno, doba pune društvene afirmacije i kritičke valorizacije djela izuzetnih stvaralaca poput Andrića, Kulenovića, Dizdara, Selimovića... A generacija nešto starijih pjesnika osvojila je već tada, sredinom šezdesetih godina, poprilično širok prostor lirskog modernizma čije su dominantne crte bile intelektualni intimizam, konstruktivizam i različiti oblici hermetizma. U taj prostor ušla je jedna nova generacija pjesnika, među njima i Abdulah Sidran, koja će svojom svježinom, svojim žarom i svojim darom, bitno odrediti tokove bosanskohercegovačke književnosti do danas. Već 1965. godine Sidran će objaviti svoju poemu *Šahbaza*, da bi pod istim naslovom objavio svoju prvu cjelovitu knjigu pjesama

pet godina kasnije. Samo godinu poslije, pojavice se njegovo prozno-potsko djelo pod vrlo simptomatičnim naslovom *Potukač*, a potom još jedna knjiga pjesama *Kost i meso*. Ako je u našoj književnoj kritici u to vrijeme i bilo prigovora kako su njegovi raniji radovi ponekad "neuvjerljiva alegorija nekog biblijskog svijeta", kako je u njima bilo i "pretenciозна nakane da iz samoga sebe rodi čitav jedan svemir kojeg nije do kraja poetski popunio", kako je "veličina zadatka premašila snagu jednog početnika", meni, danas, sa ove distance sve to izgleda samo kao najprirodnije sazrijevanje jednog umjetnika, koji će vrlo brzo spoznati i trasirati svoj budući put i svoju do kraja originalnu poetiku. Ne može se poreći da je i Sidran, kao i većina mladih pjesnika, počeo s pjevanjem na "velikim distancama". Te distance su premjeravali i najveći evropski metafizički pjesnici isto kao i najveći evropski modernisti, i kada god o tome razmišljam uvijek mi nekako sve stane u samo jedan jedini Helderlinov distih: *Kao svađa među onima koji se vole/ tolike su distance svijeta*. Ako je u ovim stihovima moćni metafizički okvir i progutao "svađu" kao metaforu prirode ljudskog historijskog bitka, Abdulah Sidran će nastaviti graditi svoju poetiku upravo potpunim uranjanjem u stvarnost tih "svađa"; nemilice, cjelinom svog bića potuće se potukač po labirintima historijskih zaokreta, pjesnički uobličavajući ono u čemu se ti tokovi utjelovljuju, dakle u onome što mu je najbliža stvarnost. Slobodno unošenje autobiografskih elemenata, priča o vlastitoj porodici, o bliskim ljudima i njihovim sudbinama, o Sarajevu i o Bosni zemlji koja mukotrpno prteći svoju dramatičnu prošlost sada ide u susret još dramatičnijim društvenim lomovima. Velika poetska hronika posljednjih pola stoljeća ove zemlje započeta je već tada, a pjesnikov univerzalni govor o svijetu dobiće boju, miris, okus i životnu puninu našeg prostora, prostora u kojem je autor i živio i stvarao cijeli svoj dosadašnji vijek. *Sarajevska zbirka* iz 1979. godine, bila je definitivna potvrda jedne već zrele i dograđene poetike koju je Abdu-

lah Sidran kozekventno nastavio njegovati sve do danas i zbog čega sve što napiše ili kaže tako lako prepoznajemo u ovom bučnom, polifonom i kompresivnom svijetu.

O odnosu književnosti i historiografije ne mogu reći ništa novo. Samo još jedanput ponoviti staru istinu kako je književnost potpunije svjedočanstvo o ljudskom povijesnom trajanju od bilo kakve historiografije. Jer uvijek govori o posebnoj i konkretnoj ljudskoj sudbini, a ne insistira na onom što je zajedničko i opšte u historijskim tokovima. Historiografija to mora jer se nikada ne lišava ambicije da bude objektivna nauka koja egzaktno razotkriva uzročno-posljedične veze među događajima, dok književnost nepredvidivost historije sagledava pojedinačnim ljudskim životima, a najveće društvene promjene prati i u nasitnijim porama egzistencijalnog iskustva. Doduše, upravo u vrijeme u kojem je Sidran živio, u periodu u kojem je stvarao i o kojem je umjetnički svjedočio, došlo je do velikih promjena i u književnosti i u historiografiji. Već barem pola stoljeća najzanimljiviji historiografi u svijetu pokušavaju se kretati putevima kojima je književnost oduvijek prolazila. Mnoga djela novije historiografije istražuju one sfere ljudskog djelovanja koje je klasična zaobilazila smatrajući ih beznačajnim, banalnim, frivolnim. Na izvjestan način, samo u drugoj formi, historiografi se sve češće, možda i nehotice, vraćaju onome što su radili stari hroničari. A s druge strane, mnogi pisci, pa i Abdulah Sidran, oduvijek su posezali za hronikama i onim detaljima u kojima koji prate život u korak i ne skreću pogled ni od jedne sfere ljudske stvarnosti čak i u vremenima velikih historijskih zaokreta i u sjeni velikih političkih ličnosti. Ovdje ne mogu a da se ne prisjetim meni dragog francuskog pisca Jana d'Ormessona koji je na čudan način komponovao svoju knjigu pod naslovom *Jedna drugačija priča o francuskoj književnosti*. Obim tekstova koji govore o najvećim literarnim imenima te velike kulture, a naročito o najvećim modernim piscima, autor je namjerno ograni-

čio na stranicu, tri, ponekad pet... A kad knjigu čitamo unatrag, što se više približavamo počecima francuske književnosti, poglavlja su sve duža, a ona najduža i ona bez ikakvog namjernog ograničavanja posvećena su, nikom drugom do srednjovjekovnim hroničarima. Onim poznatim i onim anonimnim podjednako. Poseban interes jednog pisca upravo za njihova djela, naravno, nije slučaj. I za to, valjda, nisu potrebna nikakva dodatna književnoteorijska objašnjenja niti hermeneutičke rasprave.

U okvirima bosanskohercegovačke književnosti, dovoljno se prisjetiti njenih vrhunaca. Sjetimo se Maka Dizdara koji je kontemplativno opipavao čudne natpise i simboličke mreže na kamenim stećcima, osluškiavao glasove iz mračnih dubina pod njima, pa na taj način tragao za umjetničkim odgovorima na pitanja o drevnim tajnama ove zemlje. Sjetimo se Andrićevog strogog, discipliniranog, naučnog istraživanja svih hronika i dostupnih izvora od kojih je polazio u umjetničkoj transpoziciji prošlosti Bosne, prije svega njenog osmanskog perioda, pa je na taj način otkrivao i svijetu i nama svu njenu složenost. Sjetimo se nedavno preminulog velikog umjetnika, velikog pisca Nedžada Ibrišimovića. I on se u dobrom dijelu svog stvaralaštva, istražujući sve moguće izvore i stare hronike, bavio hudom historijskom sudbinom ove zemlje, njenim vječitim unutrašnjim razdorima, od onih političkih do onih prizemnih i surovih ljudskih. U drami *Zmaj od Bosne* ne može se previdjeti centralno pitanje: *...kakva je Bosna? Je li ta Bosna čupava, je li guzlata, je li dlakava, je li vlažna?...Tobože džennetska bašča, a ono kad pogledaš sve magla i paučina!* Ne samo za Ibrišimovića, ova zemlja oduvijek nekako i jest i nije. Takvi su i ljudi u njoj - ni oni ne znaju jesu li bića ili sjene, jesu li ili nisu. Zato se tokom navedene drame slobodno mijesaju živi i njihove prikaze, sjene, duše, unutrašnja tijela. Zato se tokom drame neprestano upiru prstom u vlastitu kožu, pa ako prst prodre u nešto *smradno i gnjecavo* to znači da su mrtvi (s tim da Ibrišimović taj *smrad* uvijek vješto

veže za političku vlast i izdaju), ali nastavljaju dijalog sa onima čiji se prst zastavi na površini kože, dakle sa onima koji su još živi.

Na tragu takvog osjećanja i ove zemlje i čovjeka u njoj i sebe samoga je i Abdulah Sidran, s tim da ne ide toliko daleko u zamršeni koloplet fizičkih i metafizičkih pitanja. Jedna njegova pjesma se zove (*zapisivač*) i već naslovom upućuje na pjesnika hroničara, na onoga koji hoda, bilježi i zapise pretvara u stihove. U njoj on za samog sebe veli:

*rastao se
od života
a živ
i diše*

Takvo viđenje ovdašnjeg čovjeka razasuto je po svojoj širini njegovog opusa. Uvodnu didaskaliju scenarija za film *Kuduz* Sidran započinje riječima:

Niko nije poznao Bećira Kuduza, pa nakon što navede sve priče koje kruže Bosnom o njegovom postojanju ili nepostojanju, kad navede tvrdnje svih svjedoka koji tvrde da ga ima i onih koji tvrde da ga nema, autor moli razborite, pouzdane građane da ukoliko negdje vide, sretnu, ili čuju Bećira Kuduza - javite na tel 217-136, ili najbližoj stanici milicije, završavajući svoju uvodnu uputu riječima: Samo tako ćemo saznati da li je ikada postojao Bećir Kuduz zvani Bećo.

Tek tada, započinje svoju priču o još jednoj bitnoj crti našeg mentaliteta, onoj strašnoj violentnosti i snazi strasti koja ga malo-malo pa gura u totalnu iracionalnost.

Sjećam se dobro kad smo u redakciji časopisa *Život*, negdje sredinom 1989. godine, dobili autorovo odobrenje da objavimo dio ovog scenarija. Danima sam vodio žučnu raspravu sa kolegom iz redakcije koji je tvrdio kako se na ovaj način ne mogu pisati didaskalije, jer one moraju biti kratke, precizne upute o savim konkretnoj radnji i potpuno jasne odrednice prostora i vremena u koji je ta radnja smještena. A ja sam, opet, uporno branio tezu da je nemoguće naći u našoj scenarijskoj i dramskoj praksi bolju, potpuniju i precizniju. U zemlji koje vječito i ima i nema, ljudi kojih vječito kao

da i ima i nema, ne mogu se čovjek ponašati drugačije nego kao jedan njegov lik koji prinese ustima čašu rakije, a Sidran tu njegovu radnju precizira didaskalijom "krenuo je da popije, pa ko i bi i ne bi". Samo u ove dvije kratke upute stalo je više Bosne, skupa sa duboko historijski uslovljenim kolebljivim mentalitetom njenih ljudi, nego u tomove historio-grafske knjige.

Eto primjera kako se svaka Sidranova misao, pa i kratka didaskalija, pretvara u svojevrstu poeziju.

I kad se nađe reditelj (a našli su se) koji znaju pravilno filmski ili teatarski realizirati tu prividnu "nepreciznost", tu otvorenost Sidranovih scenarijskih i dramskih radova, nije slučajno da su ti filmovi iznova otkrili svijetu ovu zemlju (a to znači i cijeli Balkan) u njejoj neposrednoj prošlosti i doživjeli veliki uspjeh. O civilizacijskom značaju filma danas ne treba trošiti riječi. Ali uspješni tih filmova, njihov prijem u različitim sredinama, nije vezan samo za tematiku, nije vezan samo za aktuelnost hronike komunističke ere na Balkanu u trenutku kada jedan od najvećih planetarnih političkih projekata definitivno propada, nego prije svega za čudesnu misaonu dubinu i nevjerovatnu emocionalno-empatijsku snagu kojom Sidran oblikuje svoje likove. A ti kvaliteti su univerzalni jer uvijek i obavezno polaze od čovjeka, jer ne daju da se lik čovjeka izgubi u vrtlogu historijskih činjenica i bezdušnosti savremenog svijeta, i zapravo se odnose na već pomenutu nepovijest glasa pjesnika-hroničara, glasa kojeg on nikada i ne pokušava korigirati u ime pukog poštovanja modelativnih normi koje određeni žanr pred nje postavlja.

I ponovo ću pitanje specifičnosti tog glasa za trenutak ostaviti po strani.

Sidranova scenarijska djela i po njima snimljeni filmovi iznova su Bosnu otkrili svijetu. Nakon *Hasanaginice* koja je kao neko čudo ucrtala nepoznati i egzotični dio Evrope u književnu mapu svijeta; pa zatim Andrićeve Nobelove nagrade koja je skrenula pažnju svijeta na njegove romane i u njima sliku jed-

ne zemlje na vječitoj granici među različitim civilizacijskim krugovima, Abdulah Sidran će na svoj način skrenuti pozornost svijeta na Balkan. On će ovaj naš prostor predstaviti upravo u trenutku kada su oči svijeta bile uprte prema istoku u iščekivanju sloma komunizma kao planetarnog političkog projekta. *Sjećaš li se Dolly Bell, Otac na službenom putu* i nikad snimljeni scenario *Prvi put s ocem na izbore*, predstavljaju organsku trilogiju o dobu komunizma na Balkanu, o njegovoj ranoj totalitarnoj fazi, ali i o dobu postepene demokratizacije društva, o vremenu nade, a istovremeno i crnih slutnji o neminovnosti bolnog buđenja iz jednog utopijskog sna. Velika trilogija o orgiji opijenosti velikom ideološkom pričom koja se dešavala na način alkoholizirane opijenosti u "balkanskoj krčmi". Dodamo li ovome *Kuduza, Praznik u Sarajevu* i *Savršeni krug*, možemo slobodno reći da je Sidranovo ime trajno upisano u antologije evropskog i svjetskog umjetničkog filma. Ako su kritičari ponekad ukazivali na Sidranovu scenarijsku korespondenciju sa onim najboljim što nam je darivao italijanski neorealizam, pa ako su nalazili i izvjesne uticaje najplodnijeg perioda češkog filma (pri čemu se prije svega misli na onaj neodoljivi dvojac Hrabal-Mencel), onda to samo govori o toplini, o emotivnoj, etičkoj i estetskoj snazi pjesnikovog poniranja u sve pore života. Života koji se ne da. Upravo onako kako se ne daju ti mali, veliki ljudi koji trpe nedaće i tragedije, koji se svađaju i tuku, koji rade i krađu, ali koji dijele i skromni obrok i tjesni krevet, piju i raduju se i koji nikad ne propuste priliku da se različitim tipovima humora odbrane od svijeta i nedaća koje on nosi, bez obzira da li se taj humor pojavljuje u obliku "vedrog pesimizma" ili otvorenog, čistog, karnevalskog smijeha.

Sad je već potpuno jasno šta je to što Sidrana odvaja od već pomenutih velikih imena naše književnosti - njegovo bespoštedno uranjanje u stvarnost, uranjanje u historijski trenutak kojeg i sam živi, u turbulentne i uglavnom tragične događaje od kraja Drugog svjetskog

rata do danas. Povijest ove zemlje se probijala najprije kroz njegovu vlastitu kožu, možemo slobodno reći malaparteovskom surovošću, i urezivala u kosti i meso, bez ikakve vremenske distance.

Već 1988. godine Abdulah Sidran objavljuje jednu od svojih najcitiranijih, antologijskih, pjesama pod naslovom *Mora*. Gotovo da je ne treba citirati. Znamo je napamet. U njoj ga majka pita *Šta to radiš sine?*, a on joj odgovara kako sanja i kako u tom snu pjeva o tome da više nema ni kuće, ni glasa, ni jezika:

Glasom koga nemam, u jeziku koga nemam,

o kući koju nemam, ja pjevam pjesmu, majko.

Misaonoj dubini ove pjesme najlakše bi bilo prići iz manira ontološkog uvida u tajnu književnog umjetničkog stvaranja. Kuća, jezik i glas odmah navode na misao o jeziku kao kući bitka, a zatim o "mističnom događaju u jeziku" koji samo u najvećoj poeziji i samo za trenutak dopušta da stvari i svijet bljesnu vlastitom suštinom, prije nego se ponovo zatvore u svoje vanjske pojavne oblike. I onirički element je tu, koji dodatno otvara prostor za artikulaciju metafizičke vrijednosti ove pjesme. Ali pristupati Sidranovom pjevanju samo na ovaj način bio bi grijeh. Jer treba uvijek krenuti od onoga što je najočiglednije, što je najbliže, upravo na način na koji to i pjesnik radi. Kada sam krajem osamdesetih godina pročitao prvi put ovu pjesmu osjetio sam samo jezu. Prvo što sam u njoj prepoznao bilo je strašno predskazanje budućih događaja. Slutili smo tada svi da je kraj jedne historijske epohe blizu. Pjesnik je tada dovršavao svoju veliku scenarijsku tetralogiju o dobu komunizma i u njoj se dala jasno razaznati misao da nesklad koji se stvara između nametnutih velikih ideoloških istina i partikularnih istina i potreba čovjeka, između represivnih parola i svakodnevnih ljudskih životnih sadržaja, tuga i radosti, mržnje i ljubavi, da, dakle taj nesklad postaje sve veći i da se vrlo brzo može očekivati slom jednog sistema i

fragmentacija jednog prostora u svim dimenzijama. Ali niko nije mogao naslutiti razmjere ljudskog zla, mržnje, destrukcije, zločina i ljudske patnje, niko nije mogao ni sanjati da će se sve skupa skončati u moru krvi, da ćemo stvarno ostati bez *kuća*, da će većina ljudi na tkvu, nezapamćenu surovost, ostati bez *glasa* i reagovati samo jednom vrstom nijemog krika, da ćemo, konačno, u političkom razdiranju svega, ostati i bez *jezika*. A ako je ko i slutio, niko nas kao Sidran sa svim tim nije tako direktno sučelio.

A onda je počeo rat.

Drama *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce* svjedoči o naivnosti velikog broja ljudi u Bosni i Hercegovini koje je rat zatekao potpuno nespemne. Tu činjenicu Sidran je pretočio u priču o Hajrudinu Pešti Rudi, nastavniku i voditelju orkestra u sarajevskoj osnovnoj školi. Kompozitor i dirigent-amater, na povratku s nekog takmičenja gdje je vodio svoje učenike, izlazi iz autobusa i ostaje u Zvorniku, svom rodnom gradu na granici sa Srbijom, kako bi, po uzoru na Dvoržakovu "Vltavu", napokon dovršio trideset godina sanjanu simfoniju o rijeci Drini. U toj drami Sidran užas bosanske tragedije sagledava iz perspektive nagle promjene u ljudima; koncentrirana se na trenutak kada historijski kontekst naglo pretvara ljude u zvijeri. Kao piscu dubinskih uvida u kompleksne odnose historijskih procesa i ljudske prirode, on dobro zna šta je čovjek i kako se pokreću strašni, zločinački politički mehanizmi. Svaki ulazak u zonu političkog haosa i društvenog mraka, samo naizgled "preko noći", ljude za koje smo mislili da su nam bliski i prijatelji, transformira u zločince. A zločince u sebi samima takvi nikada nisu ni pokušali ubiti, zločinci u njima uvijek samo čekaju pogodan trenutak. Sidranov Rudo uporno odbija tu misao, on i dalje sluša muzički sklad šuma Drine, dok njenom dolinom odjekuju krici pokolja. Tek na kraju drame, tek mrtav, on pronalazi partituru za svoju simfoniju, pronalazi ono za čim je tražio cijelog života i što mu je zapravo bilo u obliku sevdalinke oduvijek tu. Time se

zatvara kružnica njegove unutrašnje potrage - i njegova duša i njegov duh nalaze mir. Ali cijena tog mira je stravična smrt, doslovno čupanje srca, a na historijskom planu ta doslovnost i simbolički zatvara još jedan krug u dugom nizu etničkih čišćenja u Podrinju i na Balkanu.

Usljebile su slike spaljivanja sela i gradova i strašne vijesti o nepojamnim zločinima. A onda 1479 dana i noći opsade pjesnikovog rodno gradom kojem je posvetio najveći dio svojih radova. 1479 puta umnožena Picassova *Guernica*, slika užasa sred kojeg glavu put neba ne dižu samo ljudi nego i životinje. Slika je nijema i potvrđuje stav da ništa tako ne vrišti kao umjetnički kreirana tišina. Ali pjesnik nije slikar, on mora govoriti i onda kada ostali zanižem. I nekome se mora obratiti, a zna da je svijet i sljep i gluh. Zato i on diže glavu put neba i obraća se Bogu - izgovara *Sarajevsku molitvu*. Slušamo glas pjesnika:

*"Kumim te Bogom, veliki Bože,
Skloni sa svijeta Životinje!.."*

....dalje u pjesmi on moli Boga da ne dira ni jedno biće na svijetu koje je stvorio, da ne dira ništa u šta je lijepo pogledati, samo da skloni Životinje koje piše velikim početnim slovom i time od zajedničke gradi vlastitu imenicu. Ali i tu Sidranova ljudska veličina progovara: dok moli Boga da ih nekako ukloni sa brda oko Sarajeva on od Boga traži i da im pomogne, znajući da im mjesta nema ni na ovom ni na onom svijetu i da im niko osim Njega pomoći ne može. Začudnost ove poetske molitve sadržana je već u prvim stihovima. Pjesnik zaklinje Boga samim njime. Jasno mu je da uobičajeno ljudsko obraćanje Bogu ne može probiti pregustu smjesu smrskanog grada, eksplozija, ljudskog vriska, mirisa krvi i baruta... jasno mu je da samo takvim obraćanjem Bogu možda može barem pokušati u jeziku izgraditi *stub prema nebu*, kroz koji bi molitva prošla, kako se zove jedna njegova pjesma iz *Sarajevskog tabuta*. Ta pjesma počinje stihom *O tome nema pjesme*, a završava konstatacijom *A o tome neće biti*

pjesme. Postoje iskustva pred kojima se i najdarovitiji pisci osjećaju nemoćni, opasno Sarajeva je jedno takvo, i možemo samo slutiti koliko je napora i dara trebalo Sidranu da i to iskustvo bez vremenske distance književno oblikuje u toku samoga rata.

A onda su pucnjevi utihli, ali ne i glas pjesnika-hroničara. Vidio je odmah da se rat ovdje nastavlja, samo na drugi način, kao što mu nije mogla promaći činjenica kako masovno umiranje ne prestaje. I u tom poratnom periodu on je nastavio pisati književnu hroniku našeg doba, i dalje pod motom Ujevićevoga stava da pjesničko traganje za smislom nije ništa drugo do *bolest od duše*. A ta bolest, kakva god bila, *podrazumjeva dušu*. Njegovim rodnom gradom i ovom zemljom svoje krake pustila je nova pošast. Dok su se oko njega vodile bučne rasprave oko pitanja pamćenja, zaborava, oprosta, falsificiranja činjenica, nastavka etnonacionalnih sukoba, dok su se i dalje učvršćivale unutrašnje neprozirne granice među ljudima i čitavim narodima..., Sidran je pjevao pjesme o pamćenju naših tijela, pjevao je *Moriju*:

*rat je bio mila majka
šta nam učiniše
ove godine potom*

*iz čista mira
po sarajevu
počeše najbolji ljudi da
mriju*

*tri su godine evo
kako stoje svi poslovi*

*sa sahrane
na dženazu
sa dženaze
na sahranu...*

Kao i obično, i u tim pjesmama koje su jedinstvena hronika masovnog umiranja poslije rata, hronika pomora ljudi "kojima vrijeme za umiranje nije", on kreće od onoga što mu je najbliže i što ga emotivno najjače veže: od majke, od braće, od smrti prijatelja pjesnika,

od onih poznatih i onih manje poznatih bliskih ljudi koje je on poznavao, koje je poznavao i ovaj grad, sve do onih tihih, samozatajnih i samo njemu znanih malih, a velikih ljudi. Svi su oni dio Sidranovog sjećanja, a sjećanje je valjda jedina stvar koju čovjek može slobodno nazvati svojom. Utoliko su svi ti ljudi, čije je smrti tokom šest godina poetski bilježio, bili i ostali dio njegove vlastite bolesti od duše. Još jedanput, s punim emotivnim angažmanom i saosjećanjem nastavio je pjevati produžetak bosanskohercegovačke tragedije, ispisivao je iz tradicije i starih hronika povučenu, a na naše živote projiciranu Moriju. Stihovi koji stoje na početku ovog djela, stihovi Amira Brke - *Tako rat ubija one/ koji misle da su ga preživjeli* - ima funkciju epigrama, ali se slobodno mogu čitati i kao zajednički epitaf na grobovima svih onih kojima je pjesnik posvetio te pjesme. To je priča za sebe. U poratnom tranzicijskom haosu većina je od nje okretala glavu. Sidran je Moriju gledao ravno u oči i pjevao nam kako su strašni zločini upisani duboko u naša tijela. A tijela pamte surovo temeljito.

A onda je prestao pjevati ovu tužnu hroniku. Negdje u ljeto 2006. godine, sreo sam Abdulaha Sidrana slučajno, dok sam išao (koje li ironije) na komemoraciju kolegi s Univerziteta koji je umro od karcinoma u pedesetoj godini života. Upitao sam ga tada bi li se kako dalo, snagom riječi, zaustaviti tu Moriju, a on mi je odgovorio da više o tome neće pisati jer, citiram, "mogu ljudi, ne daj Bože, pomisliti da od toga pravim posao". Šta nakon ovoga reći o etičkoj dimenziji Sidranovog stvaralaštva. Ima li išta moralno uzvišenije od toga što je pjesnik svojim djelom otrgao od zaborava sve ljude o kojima je u *Moriji* pjevao? Ima. Prestati pjevati. I tim činom skrenuti pažnju na totalnu moralnu eroziju jednog društva koje je napravilo posao od svega i u besćenje prodalo sve: ubijanja, silovanja, mučenja po logorima, Srebrenicu skupa sa njenim simboličkim kapitalom, desetine hiljada mrtvih duša...

Sve te strahote upamtila su tijela. I

ne obznanjuje se to pamćenje samo karcinomima, moždanim i srčanim udarima. Među stihovima *Morije* naći ćemo, nažalost, i stihove o onima koji su digli ruku na sebe.

A njih je u poslijeratnoj Bosni jako, jako puno. Mjeri se već hiljadama i hiljadama. Među njima je ponajviše onih koji su četiri duge godine branili svoje bližnje i ovu zemlju od agresije. Pa kada su konačno izašli iz blatnjavih rovova, gladni i iznemogli, šta su zatekli? Porušene domove i napuštene firme koje su "psi rata" već poharali. Odbačeni od društva, bez ikakve perspektive, razočarani, očajni, polako su posustajali u svakodnevnoj borbi za smisao. A onda dođe onaj odlučujući čas kada više nisu bili u stanju da se izbore za smisao. Izvuku iz džepa poneki metak zaostao još iz rata i ispale ga sebi u glavu. Ili ih nađu obješene u nekad procvalim, a danas zapuštenim voćnjacima. Ili, jednostavno kao bezimene leševe koji plutaju po prljivim potocima i rijekama. I od tih činjenica okreću glavu oni koji to ne bi smjeli. Lokalni političari o tome nikako ne vole misliti: jer kako to oni brane interese svojih naroda kad im se ljudi baš iz njihovog naroda ubijaju? Vjerski poglavari pogotovo: jer kakvi su to njihovi vjernici kad skončavaju na način koji je u svim religijama grijeh? Okreću glavu svi, ali ne i Abdulah Sidran - pjesnik hroničar.

Pa ako u posljednje vrijeme u njegovim izjavama čujemo riječi gorčine i bijesa, to samo znači da mu i dalje u ovom društvu ništa ne promiče. Biće da su i bijes i arogancija ponekad jedini odgovor na poplavu agresivnog primitivizma. A i to je fenomen duboko povezan sa ratom, genocidom i etničkim čišćenjem. Oko milion ljudi silom je izbačeno iz svog ruralnog ležišta i te unutrašnje emigracije dovele su do ogromnih demografskih promjena. S druge strane to je rezultat erozije morala u onoj Balzakovoj ranokapitalističkoj "košari punoj kraba" koje se međusobno grizu i proždiru. Ništa novo u historiji. *Novi čovjek kakav treba biti, šteta je samo što novi ljudi uvijek moraju biti takvi*, konstatovalao je Lampeduza u *Gepardu* još dav-

no za sve nas koji smo osjetili šta su ratovi i nagle društvene promjene. A izgleda da uvijek moraju biti baš *takvi*. Međutim, kakav odnos prema tim ljudima ovdje čovjek može imati. Žali ih i saosjeća s njima jer zna da su pobjegli ispod krvava noža. Bijesan je na njih što tako beskrupulozno uništavaju urbanu supstancu grada koji ih je dočekaio raširenih ruku iako je i sam bio razoren. Sidran je i o tome govorio. Želi biti ljutit, *pa ko i bi i ne bi*. Želi saosjećati s njima, pa opet *ko i bi i ne bi*. Dok govori i o tom problemu u svom rodnom gradu danas, opet, kao da se svaka rečenica istog časa pretvara u poeziju. Opet čujemo isti pjesnički glas.

Šta, dakle, ima u tom dosljednom glasu kojeg s lakoćom prepoznamo u jednom žanrovski tako raznovrsnom opusu? Šta ga čini toliko drugačijim od ostalih, a tako bliskim svakom čovjeku? Kako to da ga česta upotreba idiomatskog govora nikada nije zatvarala u uski, lokalni recepcioni krug? Na ovo posljednje pitanje možemo odgovoriti teozom da i u najidiomatskijem idiomu postoji nešto što pripada ...nekoj univerzalnosti. Derrida je svojevremeno, govoreći o tome rekao da "idiom nije nikakva granica koju čuva policija". U autentičnom pjesničkom činu (a takav je Sidranov) nema idioma koji već implicitno ne sadrži i zov i izazov prenošenja u drugi kod, prevođenja. Utoliko je on za mene istinski svjetski pisac. Mjesto na kojem čujemo taj zov i taj izazov, mjesto otvorenosti idioma, jest ta implicirana ljudska univerzalnost, trud da se ni u jednom trenutku ne izgubi iz vida autentičan čovjek u svoj svojoj egzistencijalnoj punini. Dakle univerzalnost koja povezuje kako epohe, tako i kulture i civilizacije. Zato je bilo moguće da Sarajevo postane *pleneta*, tek po tome je uništenje njegovog grada moglo stati u pitanje *Zašto tone Venecija?*, samo iz tih udaljenosti moguće je vidjeti da Sarajevo i geografski precizno liči na *tabut*. Ali to je još samo puko teorijsko traženje odgovora na pitanje začudnosti tog glasa na planu geometrijskih, morfoloških i leksičkih elemenata strukture.

Jedan sam od onih koji su imali pri-

vilegiju slušati Abdulaha Sidrana uživo dok govori svoje stihove. Ne jednom sam od njegovih kolega književnika čuo izjavu kako ne poznaju ni jednog pjesnika koji to tako majstorski radi. I znam da kad god čitam neki njegov rad, čitam ga unutrašnjim glasom vrlo bliskim autorovom, pri čemu se nikako ne radi o pukoj tehnici govora, boji glasa ili artikulaciji. Ali također znam da sam ga na isti način čitao i prije nego što sam ga prvi put čuo. Očigledno, stvar je u formi njegovog iskaza. A u toj formi prije svega ritam. To samo njemu svojstveno *lomljenje* poetske ili prozne rečenice naprosto primorava čitaoca na izvjesne pauze. Tek u tim vremenski neuhvatljivim prediklima koncentrirana se sva dubina njegove misli i izuzetna emocionalna energija. Ovdje moram biti isključiv: o svemu u Sidranovom djelu možemo razgovarati, osim o ove dvije činjenice koje su neupitne. Koncentracija smisla u kratkom iskazu dovedena do sentencionalnosti i empatijska emocionalna snaga iscjede na iz čiste jezičke energije, koja dodatno obogaćuje značenje. Prvi kvalitet ne treba dokazivati - dovoljno je proći ovim ulicama, dovoljno je sjesti u prvu kafanu i čuti ljude kako Sidranove stihove izgovaraju kao poštapalice ili onda kad im ponestane argumenata u razgovoru. Baš onako kako smo mi u mladosti dokazivali, bogapitaj šta, citiranjem latinskih sentenci koje smo u školama morali učiti napamet. A najčešće nismo ni znali da su i one samo stihovi i misli istrgnuti iz djela antičkih pjesnika. Možda tome doprinosi i ton iskonske iskustvene mudrosti u Sidranovom iskazu iz kojeg nedavno iskrsnu višestruki smislovi.

Ipak, ostaje i dalje tajna tog ritma i

tih neuhvatljivih pauza. Znam da većina pjesnika ne voli uplitanje filozofije u kritički govor o književnosti, ali ću se ipak ovdje ponovo pozvati na Derridu. Nijedan moderni mislilac nije tako duboko zahvatio u jedan naizgled paradoksalni okvir kojeg on zove *neodlučivost*. Osim već pomenute koncentracije smisla i emocije, te Sidranove pauze jesu izvjesno oklijevanje, neizvjesnost, trajanje neophodno da bi se došlo do onoga što Derrida zove *odlučka*, a u Sidranovom slučaju znači poetski izraz. Do te *odluke*, zapravo se i ne može doći bez uključivanja dužeg ili kraćeg *odlaganja u jeziku*, nečega što bi bilo vrlo blisko onoj tako jednostavnoj, već citiranoj didaskaliji *pa ko i bi i ne bi*. Derrida je o odlaganju, koje ponekad može značiti i doslovno kašnjenje, govorio u kontekstu ispravnoga mišljenja. A u slučaju našeg pjesnika to se odnosi i na mišljenje i na pjevanje istovremeno. Prividni paradoks je u tome što se taj način *odlaganja* neminovno kombinuje i uslovljava sa pojmovima *hitnosti, događaja u procesu, govorenja u datom trenutku*. Ono što se naizgled odgađa, sada se ispostavlja kao uslov neposrednoj odluci koja se pojavljuje pod znakom izuzetne brzine i urgentnosti. Zahvaljujući tom prividnom paradoksu odlaganje koje osjetimo u Sidranovom kazivanju ni na koji način se ne sudara sa njegovim tako brzim reakcijama na sve društvene događaje, procese i fenomene, pa i one od kojih mnogi, kao što smo vidjeli, najčešće okreću glavu. Upravo obratno, brza reakcija na ono historijski aktuelno i odlaganje u jeziku su duboko međusobno uslovljeni.

Sve dalje od toga u njegovom poetskom glasu za mene je tajna, a ozbiljne

umjetnosti bez tajne, niti je kad bilo, niti će biti.

Pjesnik hroničar, vječiti potukač, tako je svih ovih decenija naše neposredne prošlosti bilježio ono aktuelno na način odlaganja. Pri tome sila, snaga, moć, dinamika svakog njegovog teksta potvrđuju pravilo da svi elementi strukture jednog žanrovski tako raznovrsnog književnog umjetničkog teksta moraju biti korigovani *jednom energetikom*. Samo unutar te *energetike* možemo razmišljati o specifičnim oblicima ljepoga u Sidranovom djelu. Ništa o toj ljepoti ne možemo reći ako polazimo iz klasičnih pojmova ljepote; ništa ni onda kada polazimo od historijskih konvencija koje nam određuju taj pojam; ni onda kad polazimo od različitih umjetničkih koncepata... Ljepota je u njegovom djelu mreža tanja od paučine, a opet sila, mreža ispletana od neupitnih moralnih vrijednosti i samo njemu imanentnih estetičkih principa. Ona se ne može objasniti pravilima i shemama, pa su mi se stoga konstatacije o Sidranovoj poeziji kao previše proznom izrazu ili o njegovom nepoštivanju izvjesnih normi u izgradnji arhitektonike jednog scenarija ili drame, uvijek činile nekako površnim i nedovoljno znalačkim.

Na kraju, ne bih smio previdjeti treću riječ u nazivu ovog skupa i ovog teksta - a to je *svijet*. Kakav je odnos Abdulaha Sidrana prema savremenom svijetu? Kako taj veliki svijet vidimo u njegovom djelu? I opet, u njegovom maniru, sve stane u jedan jedini stih od pet riječi:

Svijetu je davno struhlo srce.

I na ovo se nema šta više dodati.

EMPATIJA U POEZIJI ABDULAHA SIDRANA

■ Jasmina Ahmetagić

Prenoseći svoje najbolje pesme u svaku narednu zbirku, Abdulah Sidran je zapravo sa svakom novom poetskom celinom pravio izbor i svojevrsan bilans, svjesno potvrđujući ideju da je svaki pisac - pisac jedne knjige. Opsesivne teme njegove poezije (porodica, Sarajevo, poezija, istorija, ljubav, patnja postojanja, smrt), ali i način govorenja o njima (direktan, precizan, jasan), čine prepoznatljivom, čitljivom, pa i čitanom, poeziju Abdulaha Sidrana, i u daljem će tekstu biti podređene razmišljanju o centralnom osećanju kojim je prožeto njegovo pesništvo. Ako je patnja okosnica pesnikovog doživljaja sveta, koja je već prepoznata i povezana sa Sidranovim pismom, s druge je strane značajan problem pesnikov odnos prema drugom, prema čoveku i svetu o kome peva. Ključna reč koja definiše pesnikov odnos prema drugom jeste empatija, koja podupire i na kojoj se održava liričnost Sidranove poezije, ponajviše u onim pesmama koje su po sklopu narativne i ispunjene sižeom, nalikujući spregnutim novelama. Empatija se u Sidranovom pesništvu javlja kao osećanje, ali i kao postupak, i izuzetno je značajna za njegov opus, što ćemo u daljem tekstu pokazati pre svega na primerima onih pesama u kojima autor uvodi istorijske teme, odnosno preduzima tzv. empatijsko čitanje dokumenta, ali tema, na ovom mestu, ne može biti do kraja iscrpljena.

Rane definicije empatije nastale su krajem 19. veka, najpre u estetici (fenomen je istraživao filozof Teodor Lips, podrazumevajući pod empatijom uživanje vlastitih stavova i osećanja u neko umetničko delo ili prirodnu pojavu). Isti-

na, još je staroj Grčkoj postojala reč *empathia*, ali je ona označavala intenzivnu strast i emocionalno iskustvo. Aristotel je pojam katarze definisao kao estetičko očišćenje gledaoca usled poistovećenja sa glumcem, sažaljenja i saosećanja, no Aristotelove definicije su udaljene od savremenih konotacija sažaljenja i današnjeg značenja pojma empatije. Psihološka literatura definiše empatiju na različite načine, ali se u osnovnom slaže: empatija je kapacitet za prepoznavanje i u nekom stepenu deljenje osećanja koje je iskusio drugi subjekat. Hajnc Kohut¹ je precizirao da je empatija sposobnost da se misli i oseća unutrašnji život druge osobe. Empatija je danas prepoznata kao osnov dobrih međuljudskih odnosa, a tvrdnje da ona najviše nedostaje našem dobu stižu sa svih strana, potvrđene psihološkim, sociološkim, pedagoškim iskustvima. Sažaljenje lišeno saosećanja uvek je pogled odozgo na patnika. Empatija podrazumeva saosećanje, što znači, postaviti tačku gledišta, što je moguće više, u drugi subjekt. U širem smislu empatija podrazumeva ne samo da se oseća unutrašnji život druge osobe, nego da *uosećanje* ide tako daleko da prepoznaje vrednosti, motivacije, sposobnosti druge osobe - ono što ona uistinu jeste. Empatija nije nikakvo načelno saosećanje, empatija je osećanje tuđeg bola kao da je vlastiti.

Empatija u Sidranovoj poeziji seže iz saosećanja prema čovekovoju sudbini uopšte, što je u skladu sa pesnikovim pogledom na svet, obeleženim pesimistič-

nim osećanjem čovekove prikraćenosti, stradalništva i kratkotrajnosti njegovog bivanja na zemlji. Smrt je velika Sidranova tema i u realizaciji ove teme empatija se ostvaruje ne kretanjem od sebe ka drugom, već od drugog ka sebi, zato što uravnilovka koju sprovodi smrt ne ostavlja prostor za drugost. U nizu pesama svoje *Morije* pesnik stvara katalog ljudskog umiranja nakon rata. Naslov zbirke potiče iz narodne književnosti (morija je ređnja umiranja), a pesnik se u narodnom duhu i drži tog motiva, jer u svim pesmama, navodeći precizno razloge umiranja svakog pojedinca, beležeći čitave sudbine ljudi ili detalje tih sudbina, održava atmosferu čuđenja, iznenađenja, kao da je morija stvarna nepoznanica, nekakva mračna sila koja oduzima živote: „nakon rata, iz čista mira po Sarajevu počese najbolji ljudi da mriju.“ Morija dobija značenje fatuma, a u tako stvorenom okviru pesnik, uzgred, otkriva da je „kancer - životinja koja ubija one što misle da su rat preživeli“, te zapravo tematizuje krhkost ljudskog tela na kome ostaju tragovi preživljenih duševnih strahota. On se u *Moriji* u dvema pesmama i oglašava, najpre kao komšija, potom kao onaj *ko ne sumnja*. Preuzimajući ulogu zapisničara, pesnik zapravo implicira da je sve što je zapisao, svaki podatak, zapravo jedini mogući odgovor na smrt - pesničko pamćenje.

A pesničko pamćenje nas direktno vodi Sidranovim istorijskim temama. Mada se huk istorije oseća u mnogim njegovim pesmama (istorija seže od Povelje Kulina bana, preko opsade Eugena Savojskog, sve do poslednjeg rata), ona unosi i osećanje prolaznosti, jer je doživljena kao sila koja ograničava čoveka u vremenu i prostoru. Do sižea pesme *Rasvetljavanje slučaja iz 1641.*² autor je dospao preko knjige istoričara Vladislava Skarića *Srpski pravoslavni narod i crkva u Sarajevu u 17. i 18. vijeku*. Oslanjanje na dokument omogućava Sidranu da tehnikom citatnosti podražava administrativno govorenje o tom slučaju, ali i da,

¹ Heinz Kohut: *How Does Analysis Cure?*, The University of Chicago Press, 1984.

² A. Sidran: *Pjesme o Sarajevu, u: Sarajevska zbirka i druge pjesme*, priredio Josip Osti, Sarajevo, Sarajevo-Publishing, 1999.

s druge strane domaštava, nastojeći da sagleda humanu dimenziju slučaja, da ga pesnički konkretizuje na takav način da njegove učesnike vidimo. U pesmi se oseća bruja godina, vremena koja prolaze, što je eksplicirano već uvodnom invokacijom: „Godine i knjige, godine i knjige!“ U prvoj strofi se u širokim potezima prelazi kroz velike događaje („odmah poslije velikog požara, onog drugog, a prije one manje kuge, uoči zemljotresa skoro“), čime se lokalizuje kazneni slučaj, kako bi se nadalje pažnja zaustavila na učesnicima i progovorilo lirskim tonom o ubistvu jednog muslimana u bašti izvesne Vuja-ne, kćeri Selakove. „Ovdje moramo stati“, kaže pesnik i već naredna strofa započinje njegovim imaginiranjem, nastojanjem da se produbi slučaj, da se načini konkretna slika, te je pesma izgrađena na empatijskom čitanju dokumenta: pesnik pogađa godišnje doba („Mora da je bila jesen, oli pramaljeće, / mora da je puhalo jugo, mora da su odonud, preko leđa / Trebevića, valjali se oblaci, brzi oblaci, teški / oblaci, s puno smisla protivrječnog.“) nastojeći da dočara atmosferu konkretne večeri u kojoj se zločin dogodio. Sam postupak dokumentarnosti ovde je iskorišćen kako bi mu se udahnuo život, kako bi podatak, empatijski proosećan, postao više od onoga što jeste. Empatija je ovde i motivacija nastanka pesme u kojoj Sidran stvara scenario: oblikuje ambijent, pozadinu zbivanja, ljubavni susret čita u skladu sa vremenom u kome se odvija, ostajući u poziciji trećeg lica, posmatrača („Pod mušepkom / vruća daha, šaputao je mladac, i Vujana smiješila / se mrven, koliko niska zubića bijelih / da se vidi, a glas joj da ne čuje se.“), svedoka. No da je pesnik empatičan svedok ukazuje smanjenje distance između sebe i učesnika događaja: sam zločin sagledava iz perspektive same Vuja-ne, skrećući pažnju na ono što je sama čula i videla: „Tad Vujana čula je, / vidjela, u lišću kako sja kreč, i vrišti bijelo / lice ljubomore, grč zatim, sječivo i muk! Ništa / se, potom, po svemu sudeć, nije čulo.“ Iako kazuje sa pozicije trećeg lica, pesnik ukazuje na unutrašnju perspektivu, zauzimajući Vujaninu tačku gledišta. Po-

tom se opet prelazi na dokumentarnost, mada i u lirskim pasažima pesnik jezičkim sredstvima ostvaruje autentičnost vremena o kome govori: po ondašnjem običaju, pošto se nije znalo ko je ubica, odgovorna je bila cela mahala, „sami pravoslavni hrišćani, njih više od 21, / da plate krv. No pošto rodbina ubijenoga nije / sa svoje strane tražila krvi, stvar je legla.“ Kombinovanjem dokumentarnosti i čiste lirike, gradeći dokumentarnom tehnikom tek podlogu na kojoj izrasta smisao pesme, Sidran čitav slučaj prikazuje kao okvir do čijeg se humanističkog smisla i dospeva u središnjim i završnim lirskim pasažima: pesnik proslavlja odustvo krvne osvete u surovim vremenima (jer „Bijaše to onomad /kad tamo se negde, tajom, spremala vojna, nova/ vojna, s istim starim rđavim oružjem, nova vojna, /opet i opet.“), te u prikazani događaj upisuje mogućnost humaniteta koja ne zavisi od vremena, nego od pojedinca. Godine i knjige brzo prelaze preko ljudskih sudbina, beležeći događaje: istorija beleži ovu *kaznenu stvar iz 1641*, u vremenu „u kome se, vele historici, ništa pomena vrijedno zbivalo nije.“ Pesnik upravo ljudsku sudbinu stavlja na središnje mesto, započinjući diskretni spor sa istorijom: „živjeli su ljudi, i zbivalo se štošta“. U isti mah, pesnik se ovde nalazi i u poziciji svedoka: ako empatijsko čitanje počiva pre svega na identifikaciji, svedočeće počiva na odgovornosti čitaoca, a vlastitu odgovornost pesnik podastire predočavanjem vlastitog sazajnog nivoa na kome je iščitao *kazneni slučaj*. Postupkom uživanja u tekst dokumenta Sidran i stvara pesmu u kojoj je on sam vanvremeni svedok zbivanja, sada konkretizovanih - pesnik, polazeći od razumevanja Vujaninih osećanja, ta osećanja indirektno prikazuje, slikajući njeno neverbalno ponašanje („Vujana tad/pregrizla je prste i usnu, i trgla se, netom...“), te iz knjiga u kojima je slučaj bio mrtvo slovo na papiru tek sad, aktualizacijom zbivanja, insistiranjem na individualnosti učesnika, „kao da snop nekog svjetla, majušnog svjetla (...) lica naša ozračuje, / i, začudo, sve ovo kao i bijaše o tome svjetlu/ govor!“ U ovoj pesmi se umnožava-

ju perspektive - istorijska i pesnička (pesnik, uostalom, kako proizilazi iz njegovog opusa, veruje da nema slučaja i koincidencija, samo nemoći čovekove da poveže i razume stvari), perspektiva bar triju vremena (iz vremena zbivanja, iz vremena beleženja dokumenta i nadvremena perspektiva koja se oslanja na aktualizaciju ondašnjeg događaja). Pesnikovom imaginacijom rekonstruiše se ljudska sudbina svedena na podatak - pojedinac se odvaja od mase i vraća se vrednost i dostojanstvo njegovom životu. Takvo izdvajanje individue iz mase, koje naglašava vrednost pojedinačnog života i reprezentuje pesnikovu etiku, povezuje ovu pesmu sa zbirkom *Morija*, koja ima istovrsno usmerenje.

U pesmi *Brauning 7, 65. Vježba gađanja. Drhti Gavrilova ruka*³ Sidran se fokusira na unutrašnje stanje Gavrila Principa, u toku pripremanja za izvršenje atentata, puštajući svog junaka da govori. Iskazuje Princip svoj fatalistički odnos prema istoriji, doživljavajući sebe kao oruđe neminovnog istorijskog toka („Čemu se ovo učim? I bez mene jednako trajao / bi svijet, i druga se ruka dizala, istu / ispunjujuć svrhu.“). Pesma zastavlja vreme ispunjeno vežbama gađanja, produžujući trenutke Principovog monologa, u kome junaku drhti ruka, u kome mu se u roju misli javlja i ta da još nije spreman, uprkos vežbanju i duše, i gađanja u Topčiderskoj šumi. Unoseći u pesmu istorijske podatke (u Topčiderskoj šumi, uz majora Tankosića, Princip je učio da puca iz pištolja), pa i citatno upotrebljavajući Principovu sintagmu sa suđenja („bolesna žudnja“), Sidran podražava autentičnost istorijske slike, ali je duševna komponenta Gavrila Principa u prvom planu. Drama i počiva na slikanju paradoksa koji ispunjavaju Principovu dušu („Tako sam gladan, i tako sit /u istom času. Tako odlučan i tako slomljen. /Bolesna je ovo žudnja, ali mrtav, znam, pucaću od zdravlja.“) - pesnik se empatijski uživljava u situaciju drugog, poistovećuje se sa junakom i postaje medijum kroz kojeg nam se obraća istorijski junak,

³ Isto.

onaj koji će pucnjem probiti bubnu opnu sveta i pokrenuti zamajac besmisla („jer drukčije biće sve /u stropoštanom svijetu...“). Empatija i uslovljava da se junačko samoidentifikovanje ne zbiva na objektivnoj ravni, onako kako će ga nadalje videti istorija. Pesnik polazi od vlastitog suda o Principu, čemu sledi poistovećivanja vlastite duše sa njegovom, što potvrđuje stav Martina Hofmana⁴, psihologa posvećenog prevashodno problemu empatije, da empatiji prethodi visok stupanj kognitivne obrade - stavljanje sebe na mesto druge osobe i zamišljanje kako se ta osoba oseća. Nemoguće je biti spreman za ubistvo, ako ubica nisi („prazni se šaržer i jednako prazni mi se duša“), a Gavriilo Princip to nije (kroz njegov monolog čujemo kako „cvili zguljena kora bora“, njegova meta, kako ga čeljusti bole i trnu od stisnutih vilica, kako smiruje svoj duševni nemir, „treba pucaati, ne misliti“ i kako promiče žal za sopstvenim mladim životom). Princip je vojnik na radnom zadatku, svestan da mora izvršiti nešto strano njegovoj prirodi i svestan odgovornosti čina, na koje upućuju i završne misli nakon atentata: „Cjelivam vrelu cijev / revolvera, i, evo, miran sam sasvim. Samo / mi se plače. Silno mi se plače.“ Sidran ovde nije distancirani posmatrač, ali je empatiji ove vrste poslužila srodnost sa junakom, očevidna u doživljaju fatumskog karaktera istorije.

Dramatizam duše, dramatična previranja u njoj odlikuju i Principa i Bašeskiju, te je i u pesmi *Bašeskija*⁵ pogled na grad i ljude Sidran prepustio ovom čuvenom letopiscu, oblikujući pesmu kao njegovo intimno obraćanje Bogu, kao njegovu refleksiju. Letopisac je prikazan u samoći, koju je primio kao dar, kao premoć, ne kao kaznu, kao onaj ko dublje osluškuje pojave doba, jer je usredsređen na sve oko sebe. Bašeskijin govor ispunjen je tonom nesnalaženja, uviđanja dvoznačnosti pojava, složenosti sveta, a sam je prikazan kao mudrac i stoik koji

refleksije o svetu i ljudima iskazuje kao ličnu dramu. Empatijsko ulaženje u Bašeskijinu ličnost ovde prati snažna identifikacija, te se ostvaruje tzv. pasivna empatija, budući da Bašeskija po sebi pesnika asociira na vlastita osećanja, i sličnosti su vidljive, a da je tako upućuje Sidranova poetička pesma *Slijepac pjeva svome gradu*⁶.

U toj pesmi se već naslovom priziva ju Homer i Višnjic, a metaforično se ukazuje na nemoćan položaj pesnika kome je, kao svojevrsna kompenzacija za nemanje vida, dato da vidi samo ono što drugi ne vide. Videći samo unutrašnjim okom, pesnik se kreće u jednoj stvarnosti koja ga iz perspektive tuđih stvarnosti i određuje kao slepca, dok zapravo prolazi kroz drugačiju doživljajnu ravan. Oslonjen na pojačan rad drugih čula (sluha, mirisa, dodira) on kroz sinestezijske slike stiće potpuniji uvid u dinamiku grada: u dodiru južnog vetra, on čuje glasove onih koji su napustili grad... kao što ima uvid u dimenzije koje su očinjem vidu nedostupne (čuje sparivanje muva, vruća tela prolaznika nose miris pohote i postelje), zato poznaje tajnu stvari i bića, a takva spoznaja je i osnov i razlog njegove upućenosti na transcendentno, jer govori s Bogom „kao da i sam uza me korača“: „Zar iko od mene bolje poznaje ovaj grad?/ Od mene, Bože, kome si dao da nikad ne vidi / onu koju ljubi?“ Kada imamo na umu ovu pesmu, onda je razumljiva potpuna pesnikova identifikacija sa Bašeskijom, koja i omogućava empatijski prodor u njegovo poimanje sveta: jer svetovi dvojice pisaca, usamljenika, međusobno su srodni, kao što i njihova refleksivnost nalazi adresata u Bogu. Uostalom, suprotstavljenost Bašeskijinog usamljeničkog života gomili, jer i „druge želje nema već / tiho da bude, i još tiše ode, kad dođe čas“ (a koja priziva pesnikovo čekanje svog poslednjeg ezana iz pesme *Ne mogu da zaspim*⁷), iskazana je

u duhu religijskih tekstova: „Griješim li /prema sebi, tek tada sam drugim prav. Prema /njima griješim li, pravdu prema sebi ispunjam“. Pustinjak i slepac su jedno, svojom odvojenosti od sveta. Bašeskijina ličnost se preliva na pesmu *Slijepac pjeva svome gradu*, kao što se i ličnost pesničkog subjekta ove pesme (mada i mnoge druge Sidranove pesme govore o njegovoj ličnoj usamljenosti) preliva na Bašeskiju. Empatija u ovoj pesmi određena je samim usmeravanjem pesnikove pažnje na one u kojima se prepoznamo.

Empatija prožima i druge Sidranove cikluse, kada peva o Sarajevu, govori o poetici ili stvara angažovanu poeziju. Kada u pesmi *Grbi Babiću, odgovor na pismo*⁸ izražava sumnju u poeziju, on u isti mah govori o esencijalnom u svojim pesmama: „Pjesme? Koješta! (...) al rušio se /strop duše u te redove, naglo i ne bez / ljubavi (...).“ Pesnik, međutim, kazuje o sebi: „svijet opisivati ni trenu ne umijem / a bijah samo ogledalo što pati / dok svet se u njemu ogleda, / pun svijet, svijet prazan i nikakav.“ Ovi eksplicitno poetički stihovi, iskazujući ogledanje drugih u pesniku, otkrivaju i njegov kapacitet za empatiju, pa i opredeljenje za empatijski pristup, iako se takav izbor odvija nesvesno, na osnovu samih pesnikovih stavova, jer ogledanje drugog u nama omogućeno je samo prostorom koji za identifikaciju s drugim raspolaže pesnik. Patnja postojanja, koja je jedna od opsesivnih tema Sidranovog pesništva, prirodna je posledica jednog senzibiliteta koji je pesnik jezgrovito iskazao rečima: „Svemu je duša sestrom znala biti, i bila“⁹, ili pak „Plakanje jeste /Moje duše prirodno stanje“¹⁰. No, ovaj stih takođe svedoči o empatiji, jer duša - sestra svemu upućuje na dimenzija saosećanja, ali i uosećanja,

poslije rata“, *Partizansko groblje*, priredio Sinan Gudžević, Zagreb, Naklada Ljevak, 2011)

⁸ A. Sidran: *Sarajevska zbirka i druge pjesme*, priredio Josip Osti, Sarajevo, Sarajevo-Publishing, 1999

⁹ „Znalo je biti vremena“, *Sarajevski tabut*, Sarajevo, 1993.

¹⁰ „Vjenčanje“, u: *Partizansko groblje*, priredio Sinan Gudžević, Zagreb, Naklada Ljevak, 2011str.164.

⁴ Martin Hofman: *Empatija i moralni razvoj: značaj za brigu i pravdu*, Beograd, Dereta, 2003.

⁵ A. Sidran: *Pjesme o Sarajevu, u: Sarajevska zbirka i druge pjesme*, priredio Josip Osti, Sarajevo, Sarajevo-Publishing, 1999.

⁶ Isto.

⁷ „Što ne da mi da zaspim. Što hoće, i čini, da zdrav i / budan i trijezan, za postelju nesvezan, mimno dočekam / Smrt. Svoj poslednji, prelijepi, ezan da čujem duhom/ a ne sluhom , i u oči da je gledam, dok me uzima, i/ prima. Mene, i ovo moje strašno bilo.“ (A. Sidran, „Pjesme

odnosno identifikacije sa drugim.

Empatija je, dakle, i u vezi sa osnovnim svojstvima pesnikove duše - osetljivost, melanholija, pesimizam, o čemu svedoči celokupan Sidranov opus. U pesmi *Tarik*¹¹, na primer, pesnik se svio u „čahuru pozne ljubavi“; u toj gotovo eskapističkoj svijenosti, u begu u ljubav od spoljašnjeg sveta koji boli, nalazi radost, verujući da se svaka radost ili patnjom zaslužuje ili naplaćuje. U pesmi *Tuga*¹² ogoljena je pesnikova melanholija - tuga se prikrada i upada u čas sreće, menjajući pesnikovo stanje svesti. Prikazana kao objektivna, mračna, lukava sila („Tuga ima šape od svile, i hod mačiji. (...) ona se, niotkud, prikrađe, posred mi / duše legne: pretvori me - u avetinju.“), zapravo je deo pesnikovog bića i zaskače ga iz njega samog.

U pesmi *Savršen krug*, koja pripada posleratnom Sidranovom ciklusu, naslov već ukazuje na njenu okvirnu formu - pesnikova osnovna emocija ostaje skrivena, povučena u pozadinu stvorenih slika, sve dok se pomenuti ružan san u prvom stihu ne poveže sa završnom slikom pesnikovog ispraćanja aviona na Srbiju, sa prozora. Naknadni pogled i objašnjenje ružnog sna („Granata, bomba, eksplozija plina, šta li, /na drugome katu. Dječja i ženska/ skika i vriska. A sve to ja, u snu /ko doja, sa ulice gledam.“) i pesnikovog buđenja u ranu zoru, nalazi se završnoj strofi, iako je iskazana mirno - u njoj je emocija potisnuta, ostvaren je gotovo autoironičan otklon, mada je uzrok svemu što se u pesmi kazuje. Postavljajući sebe u košmarnom snu - kome je pripalo središnje mesto u pesmi, kao i pokušaju naknadnog zaspivanja, u kome se ponavlja isto - kao svedoka koji posmatra sa ulice zbivanja „na drugome katu“, on čitavu pesmu spliče oko snevnog nemira, i odustajanja od sna. Stihovi „Malo poslije, uz kahvu, / ispratim avione na Srbiju“ ostvaruju efekat iznenađenja, nakon strofe koja je čitava posvećena pesnikovom mirnom obavljanju jutarnjih rituala. Svoju empatijsku pozici-

ju pesnik povlači u pozadinu, predstavljajući se kao svedok, no nespokojnost zbog aviona ispraćenih na Srbiju osnovna je emocija pesme. I ružan san i noćno pesnikovo mučenje emotivna je reakcija na situaciju koja se zbiva na drugom mestu - u Srbiji. Prema Srbiji, očito, u ovoj pesmi postoji samo geografska distanca - pesnikovo emotivno reagovanje na doživljaje drugih otkriva visok stepen empatijskog uživanja. Da nije reč samo o zabrinutosti (pa tako ni samo o sažaljenju), da je distanca ukinuta kazuje pesnikov san. Uostalom, empatija se javlja ako je moguća potpuna identifikacija, ako je onaj ko empatizira iskusio ono zbog čega drugi pati.

U pesmi *Kajtabegovica, ja i djeca*¹³ pesnikovo razumevanje teče unazad, iz svoje aktuelne životne situacije, iz starosti i loših nerava, kada vlastita reakcije na dečje igranje loptom, priziva sećanje na Kajtabegovicu, čije reakcije, kao dete, nije razumevao. Razumevanje Kajtabegovice ne znači empatijsku privremenost gledanja na svet njenim očima, no pesnik polazi od samog sebe - tek sad, nalazeći se na istoj iskustvenoj ravni („Pedeset mi je godina trebalo / Da shvatim Kajtabegovicu / I nezinu nevolju“), on razumeva i drugu osobu, jer se identifikacija ostvaruje činjenicama života, a ne uosećavanjem. No, postupak kojim se potvrđuje da se naknadno empatizira i kojim se pesnik iskupljuje za nerazumevanje dugo pedeset godina, obelodanjen je u strofi posvećenoj njenim mukama. Iz istovetne reakcije i popisa njenih tegoba, naslućuje se sličan pesnikov životni bilans.

U *Pjesmama pod opsadom* naročito su za empatijski postupak ilustrativne dve pesme: *Ženska i Muška*¹⁴. Raspon pesnikovog empatijskog kapaciteta, ostvaren kroz dve uloge, dve perspektive, počiva u celini na uživanju u situaciju drugog. I jezički, i motivima kojima se predstavljaju njihovi svetovi i doživljaji, u ovim je pesmama ostvarena autentična razlikovnost žene i muškarca, a pe-

snik progovara iz njih, sa njihove tačke gledišta i u prvom licu. Ovde nije reč o saosećajnom pogledu sa strane, nego o minijaturnoj psihonaraciji žene i muškarca, u kojima je pesnik iščilio kao nezavisna ličnost. Na istovetnom postupku počiva i pesma *Opekotine trećeg stepena*¹⁵, samo što je u ovom slučaju prvo lice nepouzdan kazivač, jer iz subjektivne perspektive opisuje vlastitu iznenadnu smrt, toliko iznenadnu da je kognitivno nije ni mogao obraditi. Ono što se zbilja dogodilo i ono što subjekat govori da se dogodilo, radikalno se razlikuje, ali se do te razlike probijamo prateći sekvence subjektivnog kazivanja iz prvog lica.

Empatijski doživljaj drugog, u jednoj, u velikoj meri intimističkoj poeziji (čak i u angažovanim pesmama Sidran je ličan, modernost njegove poezije ne počiva na potiskivanju emocija, naprotiv, to je poezija „srca koje misli“), proizilazi iz same antropološke usmerenosti njegove poezije u kome centralno mesto zauzima čovek i njegov svet. „Tri su mi godine trebale /Da pojmmim / Kako sve to Božije davanje / Priroda / I njena ljepota nepojamna / Nikakvog smisla ne bi imale / Da ljudskog pogleda nema (...)“¹⁶. Prirodna posledica takve poetike - prevashodno orijentisane na čoveka i njegova unutrašnja zbivanja - gotovo nužnost koja se mora projaviti, upravo je empatija. Takvo empatijsko čitanje pesnik bi želeo i za svoje pesme („Hoće li išta o meni znati onaj / što noću će, uz lampu i mrak uokolo, / ove redove čitati?“¹⁷), jer njemu nije dovoljno da u njegovim stihovima čitalac pronađe sebe, on želi da ovaj prepozna pesnikovu ličnost, njegova osećanja, njegove tegobe, tragove njegovog individualnog bivanja na zemlji, da se kroz univerzalno u isti mah probiju do individualnog, onako kako je pesnik i sam činio otimajući od zaborava pojedinačne egzistencije.

¹¹ Isto.

¹² Isto.

¹³ Isto.

¹⁴ Isto.

¹⁵ Isto.

¹⁶ „Sagradio kuću“, u: *Partizansko groblje*, 2011.

¹⁷ „Hoće li išta o meni znati“, *Sarajevska zbirka i druge pjesme*, Sarajevo, Sarajevo-Publishing, 1999.

PJESNIK I SMRT

■ Muris BAJRAMOVIĆ

Šta je smrt? Pitanje na koje možemo pristupiti iz raznih aspekata: filozofskih, religijskih, svakodnevnih, i opet nema tačan odgovor na to pitanje. Odnosno, svako ima *svoj* odgovor. Smrt je relativna, rekao bih, iskustvena i stvar pojedinca. Kako se ljudi razlikuju tako se i smrti razlikuju. Nema jedinstvenog odgovora, samo jedinstvena pitanja. Pa i poetska pitanja o smrti kojima Abdulah Sidran posvećuje svoju pažnju. Gotovo da nema zbirke u kojoj Sidran ne tematizira smrt, bilo kao ciklus kao u zbirci *Morija*, bilo kao motive u drugim zbirkama. On to čini iz perspektive savremenog pjesnika u kojima revalorizira tradiciju, ali opet pokazuje da o smrti i ljudskoj konačnosti ne znamo ništa više nego što su znali oni prije nas. Tako, intertekstualno ulazi u dijalog sa Bašeskijom u pjesmi *Bašeskija*, ali nam opet ostavlja onu neumitno osjećanje naše konačnosti i neminovnog kraja: *Čije ćemo ime spominjati/ jutrom, uz duhan i kahvu, narednih dana?*

Smrt je veoma česta tema u književnosti. Još od *Gilgameša*, čovjek propituje svoju konačnost i svoj kraj, i postavlja pitanja o tom kraju. Naravno, on pri tome, i daje određene putokaze u kojima bi se pitanju o smrti pristupilo iz različitih uglova i vizura, iz različitih perspektiva. U Sidranovoj poeziji o smrti se započeo jedan dijalog, u kojima se ispresijecaju različiti tipovi glasova. U ovoj poeziji je prisutna jedna vrsta polifonije u kojoj je svakom dato pravo da o smrti različito misli i različito zaključuje, i naravno da je različito doživljava. S jedne strane to je upitanost sa-

mog pjesnika o pjevanju o smrti i same smrti, s druge strane to je shvatanje smrti u okvirima islamske tradicije, i s treće strane kao u *Moriji*, smrt je dio naše svakodnevice i ostaje nam samo da poput savremenog Bašeskije pišemo lirski nekrologij, odnosno da barem na dostojanstven način oslikamo samo jedan dio života svojih sugrađana. Prije nego što će Muhamed Filipović dati zaključak o apsurdnosti smrti i Sidranovom intimizacijom sa smrti u pogovoru *Moriji* napisati: "Mada je fenomen i doživljaj smrti u iskonu poezije - posmrtni običaji i naricanja su iskon poezije uopće, i mada je smrt jedna od najčešćih tema poezije, sa najdubljim doživljajima koji su u ljudskom životu mogući i mada su na tu temu nastala neka od najznačajnijih pjesničkih ostvarenja svjetske poezije (...) niko kao Abdulah Sidran nije tako duboko ušao u specifični fenomen i način umiranja i odnosa prema njemu, kao apsurdnog, paradoksalnog, ali neizbježnog sudbinskog određenja čovjeka, kako se smrt pokazuje u našim životima i našem bivanju u svijetu. Kod Sidrana smrt nije nešto transcendentno i onostrano, nego nešto što je dio života i to u srazmjeri u kojoj je život proklet i gadan utoliko je i smrt bliža i više intimna sa nama".¹

Sidran, tako, u okviru tematizacije smrti ništa ne ostavlja konačnim ili jednoznačnim. Njegova zbirka *Morija* to i potvrđuje. To je jedna višestruko

iskazana impresija o ljudima i njihovoj smrti, njihovim sudbinama i svjedočenjima živih o umrloj osobi i životu koji je živjela. No, pored ovih lirskih impresija postoje i sasvim savremena poetička načela u kojima se Sidranova poetika pokazuje kao postmodernistička. Sidran se također ne libi ući i u intermedijalne veze lirike i muzike, kao u pjesmi *Planeta Sarajevo* u kojoj je uspostavljena veza sa Šubertovom kompozicijom *Smrt i djevojka*. Naspram romantičarski razigrane Šubertove kompozicije u kojoj kao da u zagrljaju i otimanju djevojka bježi od smrti a ova je kao kakav mladić ganja, pa ona onda opet bježi, jer takva je čitava Šubertova kompozicija, prepuna iščekivanja i dramatičnih preobražaja, tako i u pjesmi *Planeta Sarajevo* djevojka moli Smrt da je ne uzme (*Poslušajte! kako plače Djevojka: | "Smrti, ne-moj me uzeti!"*) i naspram te molitve se ne postavljaju samo puki biološki faktor umiranja, nego etička načela borbe Dobra i Zla, kao temeljnih binarnih opozicija u kojim ljudi mogu da relativiziraju svoje postojanje (ljudi popravljaju zube, vode djecu na šišanje, kupuju novine, uzgajaju golubove, a jedan ne može da živi bez ukrštenih riječi. *Vidi/ kako ljudi idu/ zaneseni poslom!*) u opkoljenom gradu koji postaje Planeta Sarajevo. Naravno, kraj je utoliko dramatičniji ukoliko se radi o mladoj osobi, ovdje djevojci, no ipak, na kraju pjesnik zaključuje: *Neka nikad ne prestane borba između dobra i zla*, odnosno u okviru (anti)ratnog pisma, se kulturološki pokušava uspostaviti borba između dobra i zla, i nadamo se da će dobro pobijediti kako ne bi bilo sličnih dešavanja, kao na Planeti Sarajevo što su bila.

Poimanje smrti nikad nije jednoznačno u Sidranovoj poeziji. Odnosno, ono je uvijek mjesto razlike i razlikovanja. Ono je mjesto dijaloga, mjesto u kojem se u jednoj žizi u kojoj se poima kraj, najednom, otvaraju mjesta dijaloga i sve se okreće ka nekoj drugoj perspektivi. U *Moriji* je to intertekstualni dijalog sa narodnom pjesmom o morijama, ali koja se izvodi na savremen način, modernizira se, pa se piše jedan lirski ne-

¹ Muhamed Filipović, *Smrt u poeziji Abdulaha Sidrana: pogovor jednoj izvrsnoj zbirci poezije, u knjizi: Abdulah Sidran, Morija, Šahinpašić, Sarajevo, 2007.*

krologij o ljudima koje je, pisac, izgleda nam, poznao. Tu se dakle, poimanje smrti, koja je brza i neumoljiva, jer kako stoji na početku *tri su godine evo/ kako stoje svi poslovi/ sa sahrane/ na džeznazu/ sa džezaze/ na sahranu*, krajnje lirski ispoljava u pjesmama koje na krajnje senzibiliziran način oslikavaju ljude koje je morija pokosila. Ali, pošto morija bijaše od samih početaka ljudskog roda, onda se uvode i narodne pjesme o njoj, i to uvijek sa napomenom autora *Tražim šta o njoj ima u starim knjigama*, kao da se vrši neko istraživanje pojma ili pojave koju tek otkrivamo, kao da se smrti stalno očuđavamo i na nju nikako da sviknemo. Ili kao da je iskustvo živih o smrti neka vrsta kulturalnog pamćenja koje je upisano/ispisano u tradiciji usmene narodne književnosti, tradiciji s kojom Sidran ulazi u intertekstualni dijalog. Ipak, smrt nije uopćena nego je, kako i priliči, svedena na pojedinačno i individualno, a samim tim i različito. Tako čitamo poimanje same smrti, ali ujedno i neku vrstu čitanja života koji se nastavlja i prati dalje sudbine onih koji su iza umrlih ostali.

S druge strane je pjesma *Grob i tunel* u kojoj se tema smrti ne izvodi kulturološki kao u *Moriji* nego kontekstualno. U njoj se evocira jedna smrt, u kojoj se naslućuje politički kontekst socijalističkog vremena u kojoj je otac *umro od jezika*. Ovaj nagovještaj u kojoj je prisutna odsutnost zapravo odsutnost kritičkog promišljanja i mjesto šutnje, iza koje se krije porodična tajna. U pjesmi se uvodi ratno pismo i slika sedamdesetpetogodišnje majke koja putuje kroz tunel, sa napomenom: "Njenu smrt i sahranu apsolutno ne moram doživjeti", kao da je pjesnički subjekt oslobođen čitave drame koju može nostiti smrt majke. To je ujedno i neka vrsta olakšanja u kojoj se majka spašava iz opkoljenog grada i čije se naknadne drame smrti upravo oslobađa opkoljeni sin u zatvorenom Gradu.

Još jedan aspekt koji je filozofski i koji promatra smrt kao nešto čiji je smisao upitan jeste u pjesmi *Prazne su i slijepi oči smrti*. Metafora očiju smrti i njeno personificiranje zapravo se svodi na

to da su to oči koje niti imaju emociju, niti imaju potrebe da komuniciraju, niti imaju na kraju bilo koji oblik smisla. I zaista je i to još jedno legitimno pitanje o ljudskoj konačnosti i smislu poslije kraja. A na tom kraju lirski subjekt zaključuje: *Nanovo neuko, sada ciči srce: ni trun smisla ne znam udahnut u tu smrt*.

U pjesmi *Uzevši kost i meso* se značenjski nadopunjuje više slojeva: prvi sloj jedne blage melanholije i ravnodušnosti, jednog dvostruko ispisanog doživljaja: potpunog smisla i ispunjenosti ili potpune ispraznosti, jer slijedeći stihovi upravo zrcale te dvije pozicije: *Meni, više ništa ni lijepo ni ružno ne može da se desi/ Ostalo je naprosto/ da brojim dane, ko smjeran redov, s malom/ razlikom u smislu i žestini*. Brojanje dana upućuje na konačan kraj, koji upravo dočekujemo u okviru prethodno spomenute pozicije. Ali ono ujedno upisuje (be)smisao takvog čekanja kraja. Dakle, ostaje samo da se u svom subjektivitetu konstruisanog identiteta čeka. Da se čeka smrt, i da se toj nadolazećoj smrti upisuju moguća značenja. Svako čekanje između dva navedena stanja jednostavno se ne bi uklopilo u mirno čekanje. To tijelo koje čeka da ga smrt pokosi onda promatra svu tu razliku koja se oko njega odvija, kao dva paralelna svijeta koja koegzistiraju, a već je unaprijed zadano koji u toj egzistenciji odnosi pobjedu. Juni kao mjesec u cvatu u kojem patnja mužjaka vri zapravo je jedno očitovanje i kulminacija života i svijeta koji svojim prirodnim tokovima nastavlja svoju egzistenciju, bez obzira na smrti koje su svakodnevnice. Pri tome je patnja mužjaka što vri jača od bilo koje smrti.

Smrt će doći i uzeće sve: pismo, logiku, ljubav, strah, dušu, svjetlost, umjetnost... Smrt je temeljita² i ništa ne ostavlja iza sebe. Nakon toga: mrak, mrak, mrak, mrak, mrak. Ovo ponavljanje želi dodatno naglasiti kraj, mrak, odsustvo života i svjetlosti koju pretpostavljamo u junskom danu, ali i druge svjetlosti muzike i sobe, pjevanja, želje i na-

² Smrt je temeljan kosac./ zaludna je suza djevojačka./ uzaman je svaka/ molitva za mir! "Plane-ta Sarajevo.

danja. Ovaj pet puta ponovljeni mrak se širi i guta i tu sobu u kojoj maloprije bješe *slika-muzika od koje soba sja*. I ovdje se otvara još jedna binarno postavljena opozicija, koja je prisutna od samog početka pjesme. Ravnodušnost i besmisao naspram punog smisla, smrt i ponovno oplodavanje i rađanje, svjetlost naspram mraka, muzika naspram tišine, poruka i komuniciranje slike naspram tišine i mraka poslije smrti, i na kraju nastavak života, egzistiranja, bitka i činjenja, gotovo jedne elegične radosti u kojoj pisci mrljaju ruke indigom kao djeca dudom. *A juni je mjesec u svijetu, i dud zri* zaključuju pjesmu ovi posljednji stihovi koji se direktno nadovezuju na drugu strofu u jednoj himni života, ali i himni životu. Dakle, na kraju je opozicija jednostavno primordijalno postavljena opozicija smrt-život.

Na ovu pjesmu se nekako dopunjuje pjesma *Da je u svemu tinjao barem* u kojoj se izlaz iz patnje pronalazi u smrti. *Trebalo bi u stvari što prije umrijeti. Pa neka se potom sve jednako zbiva, ali/ bez nas*. I ovdje Sidran postavlja upitnik nad smislom i poimanjem smrti. I ovdje se pjeva o mraku, koji odasvud dolazi, i koji će na kraju sve progutati:

"A da smo bar kome pomoći mogli! Da je

bar nekom, bar na tren, bivalo lakše na našu riječ! Da je u svemu tinjao barem suštine neke list hranjivi! Već ništa. Umnožen jad, i vježba u trpnji neprestana. Odasvud mrak."

Tom stanju u kojem na kraju nema ništa, kao u zapisu sa stećaka, pjesnik suprotstavlja etičku angažiranost i želju da se pomogne, i time daje neku vrstu putokaza u pronalaženju smisla.

Zaista bitna pjesma u razmatranju smrti u Sidranovoj poeziji je pjesma *Pjesnik i smrt*, koja je osmišljena kao dijalog pjesnika i nevidljivog subjekta koji postavlja pitanja na koja pjesnik odgovara. U ovom dijalogu se otkriva sva konačnost ljudskog tijela, njegovog lica i vremena. Pjesnik gleda u more i misli o smrti, gleda lica i misli o smrti, broji jata zvijezda u gluho doba noći i misli o smrti. Smrt se pokazuje kao pečat prirodi i

prirodnim zakonima, ljudima i ljudskim licima, ali i cjelokupnom univerzumu.

Drugi dio ove pjesme traži od lirskog subjekta pjesnika da otkrije šta je smislilo o smrti. I naravno, kao i do sada ljudsko razmišljanje o smrti se proteže u tri aspekta: prvo je biološko-medicinsko u kojem ljekari mogu konstatirati smrt, eventualno se boriti sa njom i klasificirati stadije poslije smrti i na taj način utvrditi vrijeme smrti, drugo je filozofsko u kojem epikurski možemo misliti o utjecaju smrti na život, o krajologiji i o fenomenu smrti, i treći je religijski u kojem pristajemo na dogmu u kojoj se odluka o životu i smrti ostavlja Bogu, dok smo mi tu nemoćni. Dakle, ova potonja dva bismo mogli i ujediniti i govoriti onda o kulturološkom poimanju smrti, koji se, dakako razlikuje od kulture do kulture. Sama smrt, način smrti i vrijeme smrti je zapravo onda neka vrsta individualnog i krajnje relativnog iskustva, što nam je i u *Moriji* potvrđeno. I upravo, u drugom dijelu se Sidranova poezija zaokreće ka religijskom poimanju smrti, u kojem Svemogući upravlja putevima znanim i neznanim, ovozemaljskim i vasiionskim, živim i neživim. Dakako, ovdje je napravljena i intertekstualna veza sa kur'anskim ajetom da Bog izvodi živo iz neživog i neživo iz živog, dakako istina koju svakodnevno sjedočimo. I naravno, Čovjek kada mu se uzme duša postaje tvar, postaje materija, postaje skup neživih elemenata koji su nekada sa dušom činili jedan univerzum koji je funkcionirao. U stihovima je dakako prisutan i hermetizam, jer zaista bi trebalo napora da se otključa stih "Ko se od njih popne,/ pa postane Čovjek,/ pretvori se u vasiionsko brašno". Brašno kao hrana, hrana od Boga ili pak igra u kojem se svemirska prašina pravi metaforom. I zaista je to znanstveno zatvoren krug u kojem kruži i energija i materija, u kojem je sve sa svačim povezano i u kojem je zaista život zatvoreni krug. Odnosno to je neprestano kružno kretanje i smjena, uz koju je zaista teško pronalaziti odgovore ili ih davati. S tim u vezi je i pjesma *Smrt u Venediku* u kojoj se *Uz Mešin odlazak* govori o praštanju mejtu, ali se bez ob-

zira na islamsko shvatanje smrti na kraju poetski zaključuje: *Ja čujem, samo mi se kaže: / govori ti molitvu za žive, njima je teže. / Jer život je besmisao kao i smrt.*

Njoj je suprotna skepsa koja se spominje u trećem dijelu pjesme *Pjesnik i smrt*, u kojem se sada postavlja pitanje

"-A šta ćemo, pjesniče,
ako ljudi nisu ove Zemlje mlivo?

Ako Čovjek nije vasiionsko brašno?

Već čemeran splet od mesa, krvi, kostiju i žila?

Ko mušica vinska, što je načas ima,
pa nestane i sve bude - ko da nikad nije bila?

Ako Čovjek nije vasiionsko brašno -
bilo bi to strašno, bilo bi to strašno."

Dakako, ovdje se i pitanje smisla koje je indirektno postavljeno poigrava sada ne sa duhovnim nego sa biološkim. U metaforičnim slikama to je čovjek od krvi i mesa, kao čisto biološko biće koji umire, nestaje i postaje beznačajan poput kakve mušice. No, onda slijedi zaokret, i pjesnik ironično, postmodernistički, odgovara, ostavljajući zapravo svakom od nas ne samo upitanost o smislu života, tijelu, konačnosti, pa i bitnosti u svijetu, nego i upitanost o mogućim odgovorima koji svako od nas može dati. Ovaj otvoreni odgovor: *Ako Čovjek nije vasiionsko brašno-/ bilo bi to strašno, bilo bi to strašno* nudi zapravo da ovakav hermetičan stih otključavamo i tumačimo u okvirima vlastite perspektive odgovarajući na njega onako kako to umijemo i u okviru tradicije, ali i kulture. Odnosno na kraju, svako će pronaći svoj (bes)smisao. Ili kada bismo sada i ovu pjesmu promatrali u cjelokupnom ciklusu pjesama o smrti, ona bi se u potpunosti uklopila u poimanje i doživljavanje smrti, kako nas čitalaca tako i samog pjesnika, pa bi ona i bila svojevrsna vrsta zaključka i zaključivanja našeg i bilo kojeg mogućeg poimanja smrti.

I na kraju, postoji jedna doza Sidranovog humora kojem nije mogla ni tematizacija smrti da umakne. Humor je ovdje prisutan u pjesmi *Kad umre beskućnik*, u kojoj se humorom dekonstru-

iraju sve ustaljene vrijednosti i norme ponašanja kada je smrt i sahrana u pitanju. U jednoj iščašenoj perspektivi se prikazuju beskućnici kao ljudi bez stalne adrese. Zadatak je da njegovi *klošarski drugari*, isto beskućnici organiziraju sahranu. U tom zadatku je ponajprije trebalo napisati čitulju kako bi se obavijestio Grad. "Na lipovom stablu, koliko sutra, treba da se *njegova* / čitulja zeleni, al ne znaju momci ni probat ni poredat/ nekakve takve rečenice i riječi kojima bi se, svakako, moralo/ kazati sve što treba, a nipošto ono što ne treba da se kaže." Treba, dakle, pronaći formu osmrtnice dok tijelo drugara još uvijek leži u službi medicinskog osoblja i studenata medicine. A na kraju se neće saznati šta će stvarno *zatrpati dobra sarajevska zemlja* od njegovog *djelomičnog tijela*. Drugo- vi beskućnici su skrojili čitulju, koju su i objavili, i kao da su je zbog sebe objavili i kao da im je forma bila važnija od same funkcije čitulje, jer se na kraju humorno i sumorno zaključuje: *Datum sahrane objaviće se naknadno*. Da je forma tu bila značajnija od same funkcije dokazuje i redanje nadimaka, koji su specifični, i poslije nabranja imena, iako je čovjek bio beskućnik, stoji da su ožalošćeni i- *mnogobrojna rodbina i prijatelji*, jer, prosto, forma zahtijeva i ovo ustaljeno mjesto u čituljama.

Izvori i literatura:

- Abdulah Sidran, *Pjesme*, Bosnia Ars, Tuzla, 2004.
- Abdulah Sidran, *Morija*, Šahinpašić, Sarajevo, 2007.
- Abdulah Sidran, *Sarajevski tabut*, Civitas, Sarajevo, 2004.
- Abdulah Sidran, *Sarajevska zbirka*, Sarajevo-Publishing, Sarajevo, 1999.
- Abdulah Sidran, *Zašto tone Venecija*, Bosanska knjiga, Sarajevo, 1996.
- Muhamed Filipović, *Smrt u poeziji Abdulaha Sidrana: pogovor jednoj izvrsnoj zbirci poezije*, u knjizi: Abdulah Sidran, *Morija*, Šahinpašić, Sarajevo, 2007.

BILJEŠKE ZA ABDULAHA SIDRANA

■ Piero DEL GIUDICE

Narativna poezija

"Andrićevskiji sam od svih ostalih", kaže Sidran o sebi ili se definira kao "andriko-log". Razne definicije, i one kasnije, proističu iz dubokih korijena koji vode do Ive Andrića, do velike pripovijesti. Tekstove Ive Andrića Sidran promišlja i na njima radi oduvijek, prisjetimo se *Zeke* - tv drame u režiji Nenada Dizdarevića iz 1988. *Zeke*, kaligrafa *Zeke*. Nije to slučajno pripovijest o "transformaciji", mijenjanju čovjeka. Sidranova naracija je o promjeni, mijenjanju muškarača i žena u izvjesnoj historijskoj situaciji. U *Zvorniku* ja sam ostavio svoje srce postavlja na scenu *zvjersko* mutiranje jedne male grupe ljudi, koji su se činili "normalnim".

Poezija Abdulaha Sidrana ima snažnu narativnu konotaciju. To je glavna naznaka njegovih pjesama. Naracija gotovo nikada ne teče u ritmu epike, epskog romana - samo u nekim pjesmama o opsadi postoji to retoričko kretanje, ta veličina, naročito u *Razvlačenju pameti*. Općenito, narativni tok je pripovjedački. Kratka pjesma *Grob i tunel* je dugačka priča. *Ženska* je pjesma srednje dužine, a iz nje proizilazi kratka priča, jedna ratna *short storie* (*kakvu poznaje Miljenko Jergović, autor Sarajevskog Marlboro*). Njegova je poezija *kolokvijalna*, artikulira se u konverzaciji, u ritmu pitanja i odgovora, dijaloga. Narativna i kolokvijalna. To je pjesma stvarnosti, svakodnevnice, pokretna, bogata unutarnjim kretanjima, stvarnim likovima i dijalozima: *Duša našeg grada, Kristalno jasna stvar* itd. *Mezar Hamid-bega Karpova* ima ritam epske balade, *Dernek u Sarajevu, s jeseni 1769.* je narodna priča koja se odvija tradicionalnim gradskim maskama i groteskom. Potom, najviši doprinosi takvoj poeziji kao što je *Oni što*

prelaze - pjesma napisana na starom jevrejskom gradskom groblju - već pomenuta *Razvlačenje pameti*, i neke poslijeratne veoma snažne pjesme: *San o svjetloskoj književnosti* sa ritmom horskog refrena "Umire Detko Petrov", *Molitva za Zoju Rusanovu, Roje mi se pčele* i drugi "poslijeratni" tekstovi.

Narativni prostor Sidranove poezije dolazi od jedne šire naracije, kojom sezonski ciklični tempo vlada više nego Historija, a koju nazivamo naracijom "dunavskih velikana". Nastao iz zemlje, *gorski duh i kobold*, duh svoje zemlje, Abdulah Sidran je dio velike balkanske književnosti, dio te velike pripovjedačke sreće. Pred velikom dilemom Danilo Kiš-Miloš Crnjanski, on je uz Crnjanskog iz *Seoba*. Njegova pjesnička žica se spaja s *Ljetopisima* Mula-Mustafe Bašeskije. Munjeviti, brzi profili muškaraca i žena oslikani u Bašeskijinih *Ljetopisima*, ugravirani dlijetom hroničara XVI-II vijeka, u dva-tri reda, stoje u osnovi Sidranovog naracijskog širenja, likova i *maski* Sidranovog ljudskog teatra. To je ljudska komedija. Moliere i Balzaca. Režisera "italijanske komedije" kao što su Mario Monicelli i Pietro Germi.

Kad nam u poeziji ili u prozi Sidran govori o Juraju Mareku - duhovnom ocu koji mu je promijenio i spasio život - ili o profesorici Zoji Rusanovoj ili fudbaleru i dobročinitelju Asimu Ferhatoviću ili o Hamid-begu Karpovu u bijegu pred Oktobarskom revolucijom ili o piscu Detku Petrovu ili o beskućniku Sakibu Neimarliji-Saketu..., današnji pjesnik nam govori o životima kao što je, bilježeći umrle, o njima pisao Bašeskija u svojim *ljetopisima*.

"Sidranova poezija se zasniva na *balkanskoj sposobnosti pripovijedanja*", na-

pisano je na jednom djelu (kutiji) Ede Numanakadića i ta rečenica zaključuje ovu temu. S ovakvim pisanjem izvan smo *tamnog vilajeta*, snaga Sidranove poezije - njegova ljudska komedija - projicira na nebu iskustva smisla - značajna za nas - grad Sarajevo i njegovu legendu, i spašava ga od sudbine mračne provincije, od etnocentričnog bezizlaza u koji smo ponovno plemenski upali. Uostalom, govoreći o onome što naziva *Tetralogijom* [četiri velika scenarija koja se tiču njegove porodice i zemlje - istorije Bosne i Hercegovine i Jugoslavije - (*Otac na službenom putu; Sječaš li se Dolly Bell?; Prvi put s ocem na izbore; Otac je kuća koja se ruši*)] Sidran kaže: "Moj početni i kontinuirani plan je *Tetralogija*. Oduvijek sam to znao, od početka promišljao [...] Da nisam uvijek pio, da nisam uvijek bio zaokupljen novčanim problemima, da sam imao vremena, da sam bio radišniji, napisao bih *jedan veliki roman*..."

Naravno, film je imao velikog značaja jer je obavezivao na pripovijedanje, barem što se tiče Kusturicininih filmova, *Kuduz* koji je događaj iz crne hronike, Filipovićev *Praznik u Sarajevu* - scenarij je tekst koji razrješava zaplete i pretvara hermetičnost lirike u priču. Graditi vlastitu poeziju na glavnoj priči i jednoj protupriči ili protupjesmi je shema paralelnog rada kao analogije filmske montaže. Filmski tempo se istovremeno razvija na dvije ili tri priče, a tako i Sidranova poezija. U najuzvišenijim produktima ove poezije priča - dvostruka, trostruka - puna je neizvjesnosti (*Razvlačenje pameti, Oni što prelaze, Molitva za Zoju Rusanovu*), puna je tenzija koje vode ka epilogu, ka *kraju* priče.

Opsesija ocem

Njegovi filmovi, poezija i egzistencija zavise od lika oca, okupirane su očevima prisustvom. *Grob i tunel, Zapisi o domu*, pjesme o višim patnjama očeva i pogotovo pjesma sa naslovom *Otac na službenom putu*. Ova posljednja je jedna strašna pjesma «*Ništa/ u rukama/ nije nosio tata/ kad je iznenada/ s vrata/ reko:/ "Evo me/ Zar ste mislili dar sam*

umro?"// Tako skočila kuća/ da majka kroz nju propade/...»

Otac se pojavljuje - na *pragu*, s one strane svijeta, iz zagrobnog života - najprije bez riječi a onda sa strašnim pitanjem, koje je prijekor, sarkazam. To je jedna šekspirovska scena, kao kada se Hamletu pojavljuje duh oca kralja. Nekoliko stihova, punih strepnje, kratki, slomljeni. Lik oca prevrće kuću, on je njena propast, kao u posljednjem scenariju Tetralogije, prekida odnos ljubavi i majčinu ravnotežu i poziva na prevladavanje - i osvetu pamćenjem i pripovijedanjem - pretrpljene nepravde. "Osveti!" traži otac kao kralj od sina Hamleta. Bit će, mora biti, sin Avdo koji će ispričati tragičnu sudbinu Mehmeda Sidrana, komunista, člana pokreta otpora, jednog od najodgovornijih kadrova partije, republičkog zamjenika ministra za rad, zatvorenika na Golom otoku. Uostalom, skoro po automatizmu, kao čarobnim štapićem, još kao dijete piše *Prvu pismenu zadaću Abdulaha Sidrana* - priču o ljudima "u kožnim mantilima" i o hapšenju oca - i označava vlastitu sudbinu i vlastitu propast kao što majka dobro zna.

A sve se zapetljava. Juraj Marek, profesor književnosti koji ga uklanja sa ulice i spašava ulične delinkvencije, njegov duhovni otac, bit će *kapo* koji će batinati oca u logoru. Postoji svjedočenje Amrudina Filipovića Bize - citirano u *Balkanskom romanu* - o prvim satima nakon hapšenja u stanici policije i isljeđivanju onih koji su osuđeni na Goli otok. Marek je već izdao, Marek je već u "sobi 58" radi specijalnog tretmana zatvorenika, već je na strani tamničara.

Dva oca: nema nikakve simbolike u svemu tome. Nema nikakvog manihejstva u kojem se predstavlja očev dualizam - onaj biološki i onaj duhovni - nema nikakve borbe između Dobra i Zla. Nema nikakvog suda. Sidran bježi od simbola i to ga udaljava i izdvaja njegovo djelo od pretjerivanja i sitničarenja njegove zemlje, i izdvaja ga i od njegovog mlađeg saputnika Emira Kusturice koji je pak sklon pretjerivanju sa simbolima. Njegov stav je muški, stoički, mo-

deran. Njegova priča je izravno pripovijedanje o tragičnim sudbinama, viđenje jedne tragične historije, konstatacija da su veze njegove zemlje Jugoslavije - Jugoslavije - neraskidive, pravi gordijski čvorovi koji zarobljavaju, i zbog toga se živi *in vinculis*, u lancima, kao taoci jedne zemlje, jedne sudbine i jedne istorije. Ako neko začuđeno razrogači oči pred tragičnom veličinom priče o *dva oca*, Sidran je taj koji se začudi i kao da kaže: "Ali sve je tako, to je ova zemlja, normalno je da bude tako".

Sidran i istorijsko viđenje

Njegova poezija nije nikada istoričarska. Nikada nije napisana na poučnim socijalističkim ili nacionalnim modelima. Njegovo viđenje Istorije je tragično, to je lišavanje Vremena, vremenaskog, dakle, aspekta Istorije. Za *One što prelaze i Sarajevske Sefarde* piše

Spavajte, vi što ste prešli i posljednji put. Spavajte, vrijeme će proći.

Spavajte, vremena više neće biti. Spavajte, ničega neće biti i biće kao da ničega nikada nije

ni bilo. Spavajte, nebo nema uspomena. Ima

Ništa, ima crna rupa. Ništa Što Se Ulijeva

U Crnu Rupu

Koja

Raste

A u

Molitvi za Zoju Rusanovu

Kao da jučer bijaše,

a četrdeset i kusur godina prošlo, u tmušama, u tmušama.

Istorija je *tmuša*. Sidran je pjesnik katastrofe i krize, sljepoče Istorije, raspada i poraza, neprilagođenosti i nemoći jedne generacije. Očevi su se odvažno suočili sa Istorijom i pokušali su da je modeliraju. Sidran je pak pjesnik *opsade*. ("... kako se samo naše Sarajevo *lepo namestilo!*"). Inertan grad, dakle, ranjivo tijelo, ležeće, grad-dolina. Sidranova generaci-

ja je generacija *blokade*, opsade grada, nemoći pred superiornijom sudbinom koja okružuje grad. Generacija koja je svjedok propadanja Sarajeva, njegovog nestanka kao pluralnog grada, kao mjesta prvotnog ljudskog i božijeg iskustva. Lik oca predstavlja sučeljavanje generacija. Generacije koja je izgradila socijalističku zemlju i raspuštene generacije raspada. A pjesnik koji pjeva svom gradu je *sljep*: homerovski, božanski. A božanstveno - dakle proricanje - sakuplja u pjesničkom djelu, u čovjeku i u njegovoj sakralnosti. Pjesnik je *sljepi prorok*. On ne istražuje let ptica, već sluša i dešifrira grebanje miša, zujanje muhe, miris tijela. Posljednji spjev pjesnika - kao za Françoisisa Villona - bit će *une ballade des pendus*. Balada obješenih.

U svojoj sljepoći, on se izjašnjava, i ne baš hermetički. Pjesnik izgovara proročanstva koja nisu baš nerazumljiva. Istorija je istorija njegove porodice, otac je graditelj socijalizma, zatvorenik Golog otoka, dvojica amidža stradaju, jedan u Jasenovcu a drugi na putu prema Jasenovcu u oslobodilačkoj borbi. Potresno je sjećanje na amidžu Abdulaha "stažistu slovoslagača" - kroz zbivanja ovog mladića predstavlja se vijek radničkih borbi. Abdulah, avangarda, emblematski je lik ogromnog pokušaja radničkog pokreta da iznjedri jednu kolektivnu inteligenciju kako bi promijenila stvarnost i izgradila vlastitu budućnost. Abdulah je ubijen pri pokušaju bijega iz Jasenovca plivajući u vodama Save. Abdulah plivač (još jedan izuzetak). I Sidran pjesnik, svjedoči i pjeva, o drugoj velikoj krizi Sarajeva, drugom velikom razaranju grada nakon požara i pljačke Eugena Savojskog iz 1697. Njegova poezija nije istoričarska, ali Istorija ima odlučujući utjecaj na veliki dio Sidranovih djela. On kaže «zbivanja, moja lična i moje porodice, ulaze u istoriju, uslovljene su Istorijom». Piše *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce*, čineći od Zvornika grad-scenu, mjesto-stratište muslimanskog holokausta - jedna od *mnogih Srebrenica* kao što piše - jer je kao dijete živio u "fatalnom Zvorniku" gdje je otac Mehmed bio pro-

gnan nakon Golog otoka, daleko od Sarajeva. Sidranovo biranje *istorijskog habitata* imaju potrebu *uvijek* za jednim porodičnim tragom, prepoznatljivim krugom dragih osoba koji dolaze u koliziju i primorani su se suočiti sa Velikim Tokom Istorije, tminama i ništavilom. Njegove analize, njegova istorijska, pa i politička izjašnjenja, njegovo javno znanje, ide kroz lično iskustvo (Zvornik, Sarajevski tabut itd.) i kroz sagu njegove porodice, život sarajevskih Sidrana, porodice iz koje potiče i njegove vlastite. Život jedne porodice kao alegorije Istorije. Govoreći o Goraždu - odakle je njegova druga supruga i porodica druge supruge - i o sudbini enklava, Sidran govori gnjevno: "sva trojica su željela rat, sva trojica su željela podjelu Bosne". Tokom opsade Sarajeva, posljednjeg ratnog ljeta - ljeta 1995. - kako bi opisao

stanje konfuzije, slojevitu istinu i neformalno stanje terora u koji je zapao dio grada koji je ostao u rukama legitimne vlade, kaže: «Dešavaju se čudne stvari u ovome gradu. Danas su zaklali jednog čovjeka i bacili ga sa četvrtog sprata». To su nizovi riječi Pitije iz Delfija, kumske Sibile? Ne, to su spoznaje bačene na naslage jedne guste i crne, opskurne stvarnosti - *neopisive drugačije* - pogled bez retorike na surovu složenost realnosti. Sidran, rezimirajući šta se zapravo dogodilo sa krajem i raspadom Jugoslavije, te koji su bili stvarni pokretači koji su odredili njen raspad, kaže: «Vratili su se oni koje smo bili otjerali». Posjed, nejednakost, samovolja ekonomske nejednakosti koja je mnogo više neumoljiva i neizbježna nego je to bio aparat i tupost Partije. Ne može se tražiti od Sidrana racionalna *forma* razgovora i djela, okvir

intelektualca prosvjetitelja, u situaciji društvene katastrofe. Tokom opsade je bio *hombre vertical*, škrt na riječima, etičan, odlučan, skoro nemarno hrabar, imenovan od strane naroda da predstavlja grad, njegovu kulturu i njegov *dub*. Toliko. Potom, daje nam svoja prosvjetljenja, u stihu i u prozi, svoje sinteze, nekad samo na osnovi zdravog razuma, svoje narodske dosjetke, svoju osnovnu sklonost da intelektualnom radu dodijeli određenu ulogu, da ga učini društvenom snagom, štaviše *protusnagom*. Svjedok, pjesnik pjevač i vodič tokom godina opsade ("Sarajlije su klo-nule duhom i briznule u plač zbog vijesti - lažne - o Sidranovom napuštanju grada"), vidovnjak i vrač od kada se povukao u Goražde. "Ja sam pjesnik jedne Zemlje, malene, ali ipak Zemlje".

RAT JE BIO MILA MAJKA

■ Sinan GUDŽEVIĆ

O smrti pjesnici pišu oduvijek, ne bi bilo veliko iznenađenje kad bi neko vjerodostojno istraživanje pokazalo kako je na svijetu najviše pjesama sastavljeno o smrti, kako ih je čak više nego ljubavnih. Uostalom, u prve, danas bi se tehnološki konformno reklo, "nosače" stihova ide grobno kamenje, a u prve antologije idu groblja. Grobni kamen je bio ne samo materijal na kojem se pisala pojedina pjesma, već je ponekad bio i neka vrsta zbirke stihova: nije malo natpisa nađeno na prednjoj i zadnjoj strani spomenkama, kao i na osnovi i epistilu spomenika. Epigrafika svjedoči i o velikom broju stihova na grobnim pločama kojima se pokriva kovčeg umrloga ili samo grobno mjesto, a stihova imaju i zidovi

mnogih grobnica. No je *optimizam* kao princip, kao dio ideje *napretka* svojom aksiomatskom vedrinom, a svakako i manipulativnošću uvijek smrt gurao u stranu, a druge motive, na primjer ljubav, isturao naprijed, te su stoga, danas bi se reklo i svi *mediji*, i pisani i usmeni podlegli toj moći, pa je na svijetu mnogo više antologija ljubavnih pjesama negoli onih o smrti. Univerzitetski filološki seminari u Evropi, Americi i Aziji više su okrenuti diskusijama o ljubavnom diskursu nego onima o smrti. Kad o tome govorimo mi, govornici ovoga našeg jezika, moramo se začuditi nad činjenicom da nemamo ni neki uobičajen pridjev od imenice "smrt" analogan pridjevu od "ljubav", koji bi mogao biti

upotrijebljen uz pjesme: "ljubavni" ide, ali "smrtni" uz stihove ne ide, nije se potvrdio. Ne treba biti baš doktor ekonomskih nauka pa dokazati da bolje izgleda na prodaju ima ljubavna negoli smrtovna lirika. U tome smislu se i Sidran svrstao na stranu onih koji imaju više izgleda na poraz nego na neriješeno.

Svemu tome uprkos, Sidranova knjiga *Morija* imala je tri izdanja, što je u današnjoj Bosni i Hercegovini, a nije drukčije ni u ostalim zemljama nekadašnje Jugoslavije, iznimno rijedak slučaj za knjige stihova. Dakako, Abdulah Sidran je pjesnik koji ima svoje čitaoce i poštovaoce, i ta zajednica svakako nije zatvorena geografskim granicama Bosne i Hercegovine. Istraživanja na temu čitanosti pisaca u okvirima jugoslavenskih, ili barem unutar onoga što lingvistika zove srpskohrvatske isoglose, naravno, nema, pa ne možemo ni znati ima li još jugoslavenskih pjesnika izvan onoga što se radno, ovdje žalno, a ondje pogrdno, zove 'kulturna jugonostalgija' (o političkoj se ne smije govoriti, jer nije, Sidran bi rekao, *ko đoja*, politički korektno).

Zbirka stihova *Morija* imala je tri izdanja, ali nije imala nikakvih kritičkih ni preporuka ni pokuda. Dva-tri uzgredna spominjanja u novinama, koje novinarsko pitanje autoru u razgovoru za radio ili televiziju, sve je od onoga što bi se moglo zvati "odjekom" koji je imala.

Kakva je ta Sidranova knjiga *Morija*? Naslov knjige, to jest riječ koja se toliko puta u njoj ponavlja u našem je liku i značenju svakako grčkog porijekla. Nema valjanog razloga kojim bi se mogla osporiti tvrdnja da se naša *morija* može dovesti u vezu ne s jednom, već s dvijema starogrčkim riječima, pa, u neku ruku, i s trima. Prva ta riječ, koju izgovaramo *morìa*, ženskog je roda i od druge, *mòros* koja je muškog roda, razlikuje se glasom *o*, koji je omega, dok je u druge omikron: *μοῖρα* i *μόρος*. *Morìa* označava "ludost", "tupoglavost" i ono što se u Bosni još zove turcizmom "budalaluk". U starogrčkom pjesništvu postoji i ime *Morìa*, i to samo kod jednog pjesnika, kod Nonna iz Panopolija u Egiptu. U njegovu golemom epu *Dionisiaka*, u 25. pjevanju, heksametar 451, ona je najada, nimfa jedne rijeke u zapadnoj Anadoliji, i za tu najadu komentatori mjesta kažu da se radi o tamnom liku, za koji je nadahnuće pjesnik vjerovatno dobio iz historijskih spisa Ksanta Liđanina, koji su izgubljeni. Prilika je da se sjetimo i hramskoga brda Morije iznad Jerusalema, onoga na kojem Abraham žrtvuje sina Ishaka. No, osim fonemske podudarnosti imena toga brda sa naslovom Sidranove knjige, čini se da tu nema druge građe koja bi nas mogla obavezivati.

Druga riječ, *mòros*, koju rječnici bilježe kao riječ visokog pjesničkog jezika, označava ono što je čovjeku suđeno, što mu je dodijeljeno kao sudbina, usud, kob, te naročito smrt i samrt. Porijeklo riječi valja tražiti u riječi *μέρος*, koja označava "dio", "udio u življenju", pa odatle ono što zovemo "životni usud", "sudbina", "kob". *Mòros* često ide uz najčešću, lingvisti bi rekli, neutralnu grčku riječ za smrt, *thanatos* (θάνατος), te tako združene *thánatos mòros* znače "usud smrtni". Latinska riječ za smrt, *mors*, svaka-

ko vuče porijeklo od *μόςος*, a i slavenska riječ *mir* srodna je s njome. U svezi sa riječju *morìa* stoji pridjev *μῶρος* i *μωρός*, "tupoglav", "lud", a u Novom zavjetu i "bezbožan". Vokativ *μῶρε* mi poznajemo u dva oblika *more* i *bre* koji su uzrečice raširene u istočnim krajevima našega zajedničkog jezika, pri čemu ovaj drugi nalazimo i u albanskom, makedonskom, turskom, bugarskom i u novogrčkom. Govorni oblik mu ide od "bre", preko "vre", do "be", a u južnoj štokavici srpskohrvatskoj, kao i onoj makedonskoj, nije rijedak slučaj interjekcijskog udvostručavanja: *more-bre*. U Crnoj Gori su u upotrebi i *more* i *bre*, uz crnogorsku sinonimsku zamjenu *jadan* odn. *jadna*. U Bosni i u Hercegovini lik *bre* je jako rijedak, nešto je manje rijetko *mòre*, oboje skoro potpuno mijenja prepoznatljivo i govorno učvršćeno *bolan* odn. *bona*, te razgovorno prilično rašireno *ba*.

Može se reći da Sidrana riječ *morija* ne obavezuje izričito ni u jednom od ovih značenja, ali nijedno od njih i ne isključuje. Sidranova *morija* jeste i "ludost" i "bezbožništvo", ali je, naravno, i tradicionalni sinonim za pomor, kugu, čumu, i pogibeljnu pošast, onu što živa bića *mori*. Time se pjesnik približava onome značenju koje ovdje ne bi smjelo ostati nespomenuto, a ima ga *moira*, jedna važna grčka riječ, *μοῖρα*, (i to je ona treća), koja, osim što je nesporno srodna sa riječju *mòros*, u istočnim krajevima našeg jezičkog areala, živi i u riječi *moron*, kao važan leksem slenga mladih. A *Moira* je još od homerskoga doba bila boginja sudbine i o njoj velika *Pauly-Wissowa Realencyclopädie* ima čitavih 65 gusto štampanih stranica, što dovoljno kazuje koliko je važan njen status u grčkoj književnosti. U današnjem novogrčkom jezika *moira* se izgovara *mira*, jer se antički diftong nije održao. *Moira* u davnoj Grčkoj nije uvijek samo jedna, Homer ih spominje nekoliko, pa tako u 24. pjevanju *Ilijade* čitamo kako su *Moire* srcu čovjekovu udijelile strpljivost; jer je "udjeljivanje" (od *μείρομαι*) njihova djelatnost.

O *Moiri* je mnogo pjevano i pripovijedano, a u najvažnije tekstove o njoj ide

pjesma predsokratika Parmenida, koju klasička filologija označava fragmentom broj VIII, 34. O tom tamnom i jako zahtjevnom fragmentu mjerodavnu raspravu napisao je Heidegger, koji sporednu rečenicu iz stihova 37. i 38: ...ἐπεὶ τὸ γε Μοῖρ' ἐπέδησεν/ οὐλον ἀκίνητον τ' ἐμμεναι zove iskazom svih Parmenidovih iskaza. Dubravko Škiljan, čovjek čije je prijateljstvo, sve do časa kad su ga *Moire* otrgle, bilo jedan od najvećih darova mome pozemljarskom živovanju, za zagrebačko izdanje predsokratovskih fragmenta iskaz je preveo ovako: - *okovala ga Moira/ nepokretno i cijelo da bude*. To što je *Moira* okovala jeste *biće*, a tako prevodi i Walther Kranz za njemačko izdanje. Martin Heidegger najodlučnije odbacuje mogućnost da Parmenid govori o *biću* i tvrdi da se može raditi samo o *prisustvu* (*prisustvujućega*) o onome što se na grčkom zove *ἔόν*, te dodaje da je *Moira* sudbina *bića* u smislu *prisustva*.

Meni se čini da bi i Sidranova knjiga *Morija* mogla ići u sudbinu *bića* u smislu prisustva. Jer je *Morija* katalog od pedesetak poslijeratnih sarajevskih smrtnih slučajeva, sažetih u tačno pedeset pjesama, a koji se mogu vidjeti kao sudbine *bića* u smislu prisustva. Taj je katalog naš pjesnik "razrijedio" tako što je u njega umetnuo sedam lirskih zapisa, od toga je pet od anonimnih autora, a dva ma se sastavljač zna: jedan je Nerkesija, a drugi Bašeskija. Cio taj posao ostavlja utisak brižnosti u sastavljanju zbirke. U trima od tih zapisa govori se o kugi kao *moriji*, u preostalim dvama nema njenog spominjanja. Sidranova *morija* nije epidemija neke zarazne bolesti, ali jeste nekakva pandemija, nekakva *rednja*. U južnoštokavskom arealu *rednja* i jeste sinonim za epidemiju, za boljku ili pošast što spopada "redom". Iako Sidran *rednju* nigdje ne spominje, mislim da se ona može uključiti u razgovor o njegovoj knjizi. Jer je ta *rednja*, ako ne "šira" od epidemije, onda je "tačnija": ona bira kome će se za večerom pridružiti te ga sa svijeta odnijeti. Pet godina nakon završetka rata i sarajevske opsade, počinju *redom* da umiru ljudi po Sarajevu, a ta je *rednja* "od rata *morija*". Medicinskih

potvrda, takvih da bi bile zasnovane na istraživanjima o djelovanju rata na ljude u ratu, pjesnik Sidran ne nudi nikakvih, ali, kao Sarajlija, kao čovjek koji je za vrijeme opsade grada živio u gradu i doživio nebrojena poniženja, on je *ovlašteni tumač* posljedica rata i svjedok njihova pogubnog djelovanja na ljude.

Ovdje se moramo sjetiti Petrarke i njegova nekada slavnog djela *O lijekovima za sreću i za nesreću (De remediis utriusque fortunae)*, i u tome djelu jednog dijaloga Radosti s Razumom: ovaj posljednji, na riječ svoje sagovornice kako će mir sigurno doći, kaže kako vrijeme poslije rata donosi gradovima pogubnu promjenu života; još kaže Razum kako je mir veliko dobro, no je okružen poganim društvom, iskvarenim zakonima, olabavljelim običajima, prikriivenim neprijateljstvima i otvorenim tiranijama. Ovo se sve posve poklapa sa Sidranovim gledanjem na poratno doba koje odnosi Sarajke i Sarajlije u grobove: u uvodnoj pjesmi naslovljenoj upravo *morija* Sidran kaže:

*rat je bio mila majka
što nam učniše ove godine potom.
Iz čista mira
po sarajevu
počeše najbolji ljudi
da mriju.*

Izraz da je rat bio "mila majka" primjer je i za to kako Sidran upotrebljava formule opuštenog razgovornog jezika u sastavljanju stihova. Te su formule jako važna odlika Sidranova pjesničkog jezika. Izrazi kao "strašan bek u Želje", "duga priča/ .../ ubila se za romana/" prepoznatljive su sarajevske junktore. "Mila majka" je, dakako, zahtjevnija sintagma no što se u prvi mah može učiniti. Ona je u pjesničkoj tradiciji stalni dio deseterca, čas je prije cezure, čas poslije nje. ("Mila majko, šalji me na vodu" ili "Da me vidi moja mila majka"). Na status "mile majke" kao objekta psovke u našem jeziku ne treba posebno ukazivati. Kad Sidran kaže kako je rat bio *mila majka*, on dakako hoće da kaže kako rat nije bio ništa prema onome što se zove po-

raće, kad najednom stanu svi poslovi i kad sva čovjekova aktivnost bude hodanje "sa sahrane na dženazu/ sa dženaze na sahranu". Mila majka se neće promijeniti iz značenja "divota" ili bosansko-ga "iha-ha" ni kad u trećoj pjesmi zbirke nakon uvodne u pjesmu uvede i svoju majku: ona neće biti "naša mila majka", već "naša bolesna majka". Slično bi se moglo progovoriti i o tome kako "iz čista mira" Sarajlije "počinju da mriju". U tom sarajevskom "čistom miru" poraća Morija-Sarajka će umoriti i majku pjesnikovu, a prije nje i njegova dva brata: Ekrema i Eda.

Govorni jezik je i u ranijim Sidranovim zbirkama stihova bio važan element stila, ali on u *Moriji* toliko vlada tekstem da se ponekad čini kako u knjizi i nema onog "pretpostavljivo namjernog skretanja od normalnog jezika", koje neki teoretičari književnosti uzimaju kao jedno od obilježja poezije. Govorni jezik *Morije* stvara utisak da se povijesti o umrlim Sarajlijama neprekidno ljuljaju na užetu poezije iznad prozne provalije, i da ih samo ritam i razdijeljenost na stihove, kao ona gvozdena šipka u igrača na žici, drže na užetu.

Ovdje je prilika da se sjetimo jednog pjesnika kome je "prava" morija, ona po imenu kuga, umorila djeda i oca. To je Ugo Foscolo, a ta je morija harala Dalmacijom, te mu, u Splitu, godine 1778., odnijela oca, a šest godina kasnije i djeda, obojica su bili ljekari. Pjesnik Ugo će, kao petnaestogodišnjak, sastaviti čuveni sonet o očevoj smrti i uputiti ga majci *Era la notte, e sul funereo letto*, onaj za koji će Umberto Saba napisati da je krunski primjer autentičnoga Edipova kompleksa te kako se iz njegovih stihova čuje pogrebna muzika.

Sidranov katalog sarajevskih smrti je, za nas koji pjesnika znamo, jako potresan i zahtjevan kad ga valja uzeti u opis. Tim više što se njime možda učvršćuje jedna književna vrsta, koja bi se mogla zvati sarajevska ratna književnost. Tu vrstu čine pjesničke i prozne knjige autora koji dovode do izraza život u opsjednutom gradu Sarajevu, u trajanju od tri i po godine. Spisak autora

je priličan, no neka za ovu priliku budu spomenuti pjesnici Izet Sarajlić, Marko Vešović i Josip Osti. Jedna od stvari koja obilježava te ratne knjige je da su likovi u tekstovima stvarni ljudi s kojima, ako su još živi, možeš popiti kafu, a ako nisu živi, onda ćeš vjerovatno saznati kako su umrli, te im možeš možda i grob naći. Poseban emotivni zahtjev pri čitanju Sidranova kataloga predstavlja spoznaja da su na spisku morijinih žrtava i ljudi s kojima smo bili bliski, s kojima smo nekada pili i pjevali, igrali lopte, oni su nama ili mi njima dolazili u posjete. Neki od nas iz ove dvorane znaju da u knjizi ima davnih likova, na koje su uspomene bile čvrsto oblikovane, ali su nam se bili izgubili s horizonta, te neke od njih već listanjem oživimo, kao kad se kompjuterskim mišem klikne na kompjutersku ikonu, pa se otvori slika. Dopustite mi da u prilog opisu svog osjećanja pri čitanju tih pjesama, kažem da sam tek iz ove Sidranove knjige saznao da su umrli neki ljudi koje sam znao. Na primjer, Nikodije Stojanović, pjesnik i sudija šahovski, s kojim sam dosta vremena, mogao bih reći, dosta cijelih predratnih dana, znao provesti u kafani kluba književnika u Sarajevu. Iz pjesme naslovljene njegovim imenom, napisanim (kao i svi naslovi u zbirci) malim slovima, pa stavljenim u zagradu, (*nikodije*), saznajemo da je umro poslije duge i teške bolesti, za koje su mu *ljekari bili /sve šta radi u truhu iz truha izvadili*, pri čemu je bolesnik, pokazujući na svoj truh, stoički i herojski govorio, tipično po sarajevski: *ovdje ničeg nema/ al nema problema*.

Sidranova je *Morija* po sebi potrebno štivo, no u poneku pjesmu neki od nas mogu dodati i ponešto iz svoga sjećanja i osjećanja. Tako, iz pjesme (*ana*) saznajemo kako je Sarajka Ana Mutevelić, koja se, nakon dvije godine trpljenja u opsjednutom gradu, sklonila u *sigurni zagreb*, a ondje je poginula od jedne od raketa ispaljenih sa srpskih položaja na Petrovoj Gori. Nisam poznavao Anu Mutevelić, za njenu sam smrt saznao iz novina zagrebačkih, dan nakon što je poginula. Ali sam se u času te smrti nalazio blizu mjesta pogibije, u centru Zagreba,

i čuo sam zvižduk te rakete koja je ubila Anu Mutevelić. Aninu smrt Sidran uvršćuje u *Moriju*, iako se ona nije dogodila u "godinama potom", već prije zvaničnog okončanja bosanskoga rata u Daytonu. No je i Ana legitimna žrtva sarajevske morije, jer za Anu ne važi "vremenski" princip već, da kažemo, važi princip "prostorni": koga morija hoće, stići će ga svejedno gdje je: nakon rata, u Sarajevu, ili kad se iz Sarajeva negdje skloni.

Dalje, koliko je dirljiv opis sahrane Darija Džamonje, jedinstvenog našega druga s jedinstvenim književnim darom, a moglo bi se kazati i, kako se danas kaže, ikone kafanskog Sarajeva! Onjemu su u zbirci dvije pjesme: (*dario*) i (*dario, opet*). Za Darija se govorilo, to i Sidran bilježi, kako "njega neće smrt", jer joj je uvijek nekako izmicao, a većina vas koji ovdje sjedite zna jako dobro kakvim je životom naš Daco živio kad ga je takav šapat pratio po ovome gradu. Taj je naš Dario, kad je saznao da je našem Sidranu umro brat Edo, dao oglas u novinama, koji u *Moriji* pjesnik prenosi u tri retka:

*dragi edo
vidimo se uskoro
tvoj daco.*

Tim jedinstvenim zakazivanjem sastanka na onome svijetu završava se prva pjesma, a druga započinje Dariovom smrću, koja će se desiti "koji dan poslije" njegova novinskog oglasa. Opis pjesnikova duševnog stanja najbolji je primjer njegova gledanja na naše življenje:

*ne znam gdje sam
ne znam ko sam
ne znam šta sam*

Pa pri kraju pjesme:

*i niko ni u kog
nego svako preda se
kao kakav težak krivac
gleda i šuti*

To je slika sa ukopa Darija Džamonje, onoga koji je za svoga ratnog izbjeglištva u Americi, na pitanje neke novinarkе nekog radija o tome šta je po nacionalnosti, rekao kako je dvije petine Bošnjak, jednu trećinu Srbin, šestinu Hrvat, a ostalo Jevrejin i "ostali". U objašnjenju je kazao da je on Sarajlija, a takva je nekako bila nacionalna struktura građana grada Sarajeva. Sidran Dariovu sahranu opisuje tako što u prvoj polovini pjesme vidimo pjesnikovu izgubljenost, a u drugoj, kad je sanduk već u grobu, vidimo i izgubljenost i žalost ljudi koji stoje na groblju.

Slike ljudi na groblju su takve da je grob morijine žrtve u pravilu *gore*, a ljudi koji čine posmrtnu pratnju su *dolje*. Tu sliku možda presudno određuje položaj groblja, a groblja su sarajevska skoro sva na padini, pa se uz nju nosi umrli do ukopnog mjesta.

Ovih pedeset pjesama, sastavljenih stihovima kratkim, kakve Sidran nije ranije sastavljao, svakako pripadaju žanru prigodnoga pjesničkog govora o ljudima koji su u miru umrli od rata. Te pjesme mogu biti i *carmina funeraria*, grobljanske pjesme. Iako nisu epitafi, neka mješavina epitafa i prigodne pjesme jesu. Dakako, pri smještaju nekog književnog teksta u neki žanr, imamo na umu teorijsko polazište koje je postavio Günther Müller, prema kojem se, po svoj prilici, ne može odlučiti šta u koji žanr ide, ako se već ne zna šta je žanrovski smjestivo, te da mi, ipak i opet, ne možemo znati šta je žanrovski smjestivo, ako ne poznajemo da ovo ili ono pripada nekom žanru. Ovo sve važi, dakako, samo ako se smatra da žanrovi zaista postoje, stvar o kojoj nema konačna dogovora, niti neke pouzdane nade da će ga biti.

Dalje, valja imati na umu da tombalno ili grobljansko pjesništvo ima svoju topiku. Ta je topika ona koja karakterizira retoričku vrstu *oratio demonstrativa*, i nju čine: *laudatio*, *deploratio*, *consolatio* i *adhortatio*. Ova četiri elementa zastupljena su jako rijetko zajedno u jednom pjesničkom djelu, no rijetko i svaki za sebe, mnogo češće se sreću njihove mješavine. U Sidranovoj *Moriji* prevladavaju *pohvala* i *žaljenje*, dok su *tje-*

šenje i naročito *hrabrenje* jako oskudno zastupljeni.

Sidranove pjesme nemaju eshatoloških poruka. Zagrobni život nije njihova tema. Metempsihoza i metensomatiza nisu Sidranovo pjesnička zanimanja. Na grobnom mjestu, na onoj padini s ljudima umotanim u šutnju, završava se sve, i biva umotano u neiskazivo teogobnu tugu. Ni o džennetu ni o džehennemu nema riječi, ništa raj i pakao ništa limb ni čistilište, Sidran je samo onaj koji sa svakom dženazom i sahranom sve više javlja da je čovjek igračka u igri u kojoj *ništa se ne može razumjeti/ ako se ne razumije sve*. A tome pjesnikovom *Sve* nije suprotstavljeno ksenofanovsko *Jedno*, ne, već *Ništa*. Za Sidrana *sve/ nikako/ nije moguće razumjeti*, i to "nikako nije" ukazuje možda na nihilističku pređu i potku njegova pjesničkog razboja. Ove pjesme oproštaja sa dragim ljudima ne nude ništa, ne bude nadu, ne obećavaju, ne opominju na ono što čovjeka čeka na onome svijetu. Sidran ne relativizira sahranu, ne javlja kako je ona samo nekakav prekid ili početak povratka, ne, moglo bi se reći da on apsolutizira "prostorni poredak smrti" u svjetlu umiranja kao najozbiljnijega egzistencijalnog slučaja. Ne samo što su lišene optimizma, već ove pjesme nisu ni pesimistične. One su čista žalost i žal, a ne proštvo o tome šta mejtovu dušu čeka s one strane zinuvshe zemlje. U pjesmi o smrti Farah Tahirbegović, pjesnik u svojoj zapanjenosti kao da se sjeća riječi italijanskoga pisca jevrejskog porijekla Prima Levija, koji je preživio Auschwitz, pa napisao da ne može postojati Bog, ako postoji Auschwitz:

*ne može
postojati Bog
ako više ne postoji
farah tahirbegović*

*A ja
šutim
i Boga molim
da stane
morija*

U ekskluzivnosti govorenja o pjesmama i pjesništvu u običaj je prešla i težnja da se pokuša sagledati šta je to *novo* u djelu nekog pjesnika. Toga nije oslobođen ni onaj ko piše o pjesništvu o smrti. Poznato je da obrasci toga pjesništva kao i njegove poznate i etablirane forme upućuju na legitimitet dodatnog pitanja: koliko uživanje može imati čitalac kome se umjesto originalnosti nudi da nanovo čita nešto što je uspostavljeno davno. Jer su obrasci pjesništva o smrti uspostavljeni davno i odavno provjereni.

Drugo pitanje je ono koje proizlazi iz panegiričnosti pjevanja o umrlim ljudima i redovne njene posljedice - idealizacije: može li se pjesništvu dopustiti sloboda koja idealizira svoj predmet pjevanja?

Treće pitanje proizlazi iz drugoga i tiče se iskrenosti pjesnika u žaljenju ljudi čiju smrt oplakuje. Nauka o književnosti je kod mnogih pjesnika dokazala manjak iskrenosti u epitafima ili žalnim pjesmama za umrlim. Da li je legitimno tražiti da se čini razlika između unutrašnje istine nagrobne ili žalne pjesme kao umjetničkog djela i ličnog osjećaja pjesnika prema onome čiju smrt pjesmom obrađuje? Ako je taj legitimitet uspostavljen, koja je njegova svrha? Je li skidanje "maske iskrenosti" književno relevantan postupak i zadatak? Ovakva pitanja postavljaju tumači, filolozi i pjesnici

odavno, i njih nisu pošteđene ni najslavnije knjige toga žanra, bilo da su kolektivne, kao što je sedma knjiga *Palatinske antologije*, bilo autorske kao što je *Spoon River Anthology* Edgara Lee Mastersa.

Nuditi odgovore na ova velika pitanja nije zadatak ovoga priloga, a prevazilazi i moje sposobnosti. Najbolje Sidranove pjesme o moriji sarajevskoj kao da su određene jednim višim principom tombalne lirike, onim koji je, čini mi se, postavio starogrčki pjesnik iz Jonije, Simonid iz Keja, svojim distihom sastavljenim na smrt Nikodika. Taj se distih nalazi u sedmoj knjizi *Palatinske antologije* pod brojem 302, i prevod bi mu mogao biti ovakav:

Svoje preminule drage sažaljeva svako za sebe,

Ali Nikòtela smrt čitav oplakuje grad.

To: umrloga ne žale samo prijatelji i rodbina, već *grad*, to je poanta Simonidova distiha, od prije dvije i po hiljade godina, a to je kriterij za najveći dio pjesama Sidranove *Morije*: Sarajevo, koje ne suši svoga obraza, grad koji kopa svoje najbolje ljude.

Iskaz iz uvodne pjesme da od morije umiru *najbolji* ljudi dokazuje se iz pjesme u pjesmu: morija uzima dobre duše Sarajeva, neopjevane ljepotice u cvijetu mladosti, radosne ljude nakon što ih prekrije tugom. Žalost za umrlima ne dolazi samo od njihove rodbine, već cijelo Sarajevo žali što je

*morija došla
i odnijela
od ljepših
najljepše
od mudrih
najmudrije*

Neka mi bude dopušteno da, kad sam već spomenuo *Spoon River Anthology*, podsjetim da je ta knjiga - koja, kao što znamo, obrađuje 19 priča kroz 244 pjesme, u kojima se pojavljuje 248 lica, a sve u formi epitafa - u Italiji imala preko 80 izdanja, mnogo više nego u obadva američka kontinenta, a da je za tu slavu najviše učinio jedinstveni pjesnik i pjevač iz Genove Fabrizio De André, kad je snimio muzički album sa devet Mastersovih pjesama prevedenih na italijanski. Čitajući Sidranove pjesme iz *Morije* moglo bi se zamisliti kako neko od sarajevskih muzičara i pjevača javno izvodi neke od njih. Među njima, čini mi se, ima nekoliko u čiju pjevljivost nema sumnje. Može biti da to vrijeme još nije došlo, ali ako se već pjeva "Draga moja vladu, ja bi imo djecu rado" ili "Dženita je uvijek bila za Tita", onda bi se i neki mladi pjevač mogao okušati na Sidranovim stihovima *svezalo nas/ svašta nešto*. Ako bi se takvo što ostvarilo, onda ne bi bilo neosnovano pretpostaviti da bi od kritičara do sada podobro prešućena knjiga *Morija* imala i još koje izdanje.

Između povijesti i majčina lica:

KONTRAMEMORIJA, KONTRAHISTORIJA, MIKROHISTORIJA, METAHISTORIJA U "PARTIZANSKOM GROBLJU" ABDULAHA SIDRANA

■ Nikola PETKOVIĆ (Filozofski fakultet Rijeka)

Uvod: Prezentizam, memorija i bešika

Baš kao i bosanski akademik, Abdulah Sidran, neki hrvatski pjesnici bili su zabrinuti za recepciju njihovih djela. Riječki antijunak po-etike koji je dosegao status kulta, Janko Polić Kamov, zapitao se: hoće li itko pisati studiju vrhu njegove uzavrele duše? Ova izjava preživjela je u nekoliko varijanti. Neki tvrde da je duša bila zalutala. Tin Ujević koji je imao i sarajevsku prošlost te i tu ostavio biljeg, razmišljajući o tomu tko će i kako o njemu jednom misliti i pisati, konstatao je da bi taj, u samom pristupu temi "Tin", trebao nadić sama sebe i s pjesnikom se skladit... što je, zna Tin, nemoguće. Abdulah Sidran nije iznimka. I njega zanima tko će što i kako o njemu reći za vrijeme i nakon njega. *Za vrijeme* Abdulahovo smo mi tu i sada. A oni drugi, nakon, piše Sidran, hoće li išta o njemu znati...

*Hoće li išta o meni znati onaj
što noću će, uz lampu i mrak uokolo,
ove redove čitati?
Hoće li čuti drbat, i strepnju
srca koje misli,
dok biskao bude
slovo svako i redak,
ko brižna majka
kosu dječiju, češljem najgušćim?
(Sidran, 30)*

Za razliku od najvjerojatnije opravdano pretencioznih samodefinicija Kamova i Ujevića koji sebe ekspliciraju kao veličine, Sidrana ne zanima stupanj vrenja njegove duše niti veličina "ja" s kojim bi se čitatelj trebao uskladiti ne bi li ga protumačio. Sidranova je briga duboko osobna, intimna. Čitateljevih je dimenzija. Čak i otvara prostor polu-priateljstva.

U tradiciji estetike recepcije Hansa Roberta Jaussa i primijenjene hermeneutike Romana Ingardena, Sidran u jedno od pomičnih središta u kojima živi osjetljivo i intelektualno primljeni tekst, postavlja čitatelja:

Hoće li išta, išta, uistinu znati
Il jednaka će pustoš
u domu njegovom da zjapi i sja,
nad stolom i knjigom, dok sabran,
i težak od tuge, svoje,
ovu moju bude razgrtao,
vlat po vlat,
mrak po mrak? (30)

Ovo *išta* Sidrana *išta* je pojedinačnosti ljudskosti. Njegov se recipijent može, ako već to mora, univerzalizirati jedino kao pojedinačno očište u nizu zainteresiranih, dokonih, srodnih ili ne... čitatelja. No, razlika u razinama pretencioznosti nije samo književnopovijesna činjenica. Ona se eto dogodila i u samom uvodnom izlaganju velikog Avde na

simpoziju o Sidranu, gdje nam je akademik Abdulah priznao da ga muči prostata. Ne toliko prostata koliko kateter kojega su mu ugradili makedonski akademici na putu po počasni doktorat u Skopje, a sada ga, po pjesnikovu povratku u Sarajevo, povjerili na brigu bosanskim kolegama. Osim što je bolno fizička, činjenica Sidranova katetera je i komparativno kulturološka. Evo, čovjek nam je upravo rekao da ne može ostati s nama iz fiziološko-zdravstvenih razloga. Uza sav svoj napor jednostavno ne mogu zamisliti skoro niti jednog hrvatskog akademika koji bi javno priznao da poput nas ostalih ide na zahod, a kamoli dekonstruirao vlastitu bešiku na naučnom skupu njemu u čast.

I: Tri registra rezignacije: oko, jezik, čovjek

Polazište ovoga eseja nastoji biti u prostoru između tri registra rezignacije. U pjesmi "Zapis o čudu" autor 'priznaje': "ja nikad ništa nisam vidio prvi put" (Sidran, 27). Koristeći glas Andreja Rubljova s nama dijeli: "Ja s ljudima više nemam o čemu razgovarati" (28). I na kraju, u pjesmi posvećenoj Ivanu Kordiću, posreduje pojedinačnost kolektivnog posttraumatskog iskustva: "Nema se, bogami, sa čime više među ljude doći" (38). Između determinizma prve, rezignacije druge i geokulturalne dijagnostike treće rečenice predleži prostor iz kojega progovaraju glasovi Sidranove po-etike.

Teorijski kontekst u kojemu (uvjeren sam) treba čitati Sidranovo *Partizansko groblje* je kontekst inačice kojega, svaka za sebe i sve zajedno, nude interpretativni, načelno genealoški, prostor recepcijena: metahistorija, kontrahistorija/kontramemorija i mikrohistorija. Njima je zajedničko preklapanje i pretapanje povijesti i fikcije. Za prvu Aristotel kaže da svijet prikazuje onakvim kakav ovaj jeste, dok drugu vidi kao ishodište obraćanja svijetu onakvom kakav bi ovaj trebao biti. Prostor i semantika kondicionala 'drugoga svijeta' fikcije, književnost uopće a poeziju konkretno, određuje kao mjesto korektiva. No,

Aristotel je imao privilegij živjeti u kulturi u kojoj, da bi se oslobodila energija tragičnog, junaci nešto trebaju poduzeti. Moraju u nečemu aktivno pogriješiti da bi, iz velike sreće zapali u veliku nesreću. Na Balkanu, na žalost njegove, ne jednom morbidno sentimentalizirane tragike, da bi nekome odjednom pošlo po zlu, taj se jedan samo mora roditi. Sve ostalo dogodi se samo po sebi. Tako je, u noveli "Krmača koja proždire vlastiti okot", u knjizi *Grobnica za Borisa Davidoviča*, pisao Danilo Kiš. U Grčkoj Aristotelovih nasljednika, kao i u eminentno zapadnoj civilizaciji, trajni prezent i prošli futur su gramatičke kategorije. U međuzemlju Balkana, one su egzistencijalne vrijednosti. Uvjereni da je ključ naše budućnosti u našoj prošlosti, mi živimo trajni prezent i kao svjedoci 'prošlosti koja nije prošla' (Miljković) u pravilu, na putu smo u prošli futur.

Jasna distinkcija između povijesti i fikcije možda nije najproduktivniji interpretativni prostor za čitanje poetika našega prostora. Metahistorija kojom se bavi američki teoretičar Hayden White, kao i ničeanske kategorije kontramemorije i kontrahistorije koje je uspješno adaptirao Michel Foucault te mikrohistorija talijanskog povjesničara kulture Carla Ginzburga inzistiraju na pretapanju panoramskih i krupnih planova povijesti. Radi se o adaptiranom filmskoteorijskom konceptu Siegfrieda Kraucera koji jasno dijeli panoramske od krupnih planova. Panoramski planovi oni su službene povijesti – planovi statistika i brojeva kojima su pojedinačni rakursi strani. Oni bilježe kote i kvote, broje žrtve, sabiru rezultate primirja i mirenja, crtaju nove granice i propisuju nove poretke svijeta. Krupne pak ispunjavaju lica s imenima i prezimenima, njihove osobne povijesti, strahovi i veselja... ono što zanima samog Sidrana u pitanju hoće li *itko* o njemu *išta* znati? I baš to preklapanje, ta pojedinačna univerzalnost, univerzalno u partikularnome, mjesto je najrazvidnijeg i najžešćeg poetskog i po-etičkog učinka Sidranovih stihova. To je primjerice vidljivo u pjesmi "Rasvjetljavanje slučaja iz 1641"

Godine i knjige, godine i knjige!
 Ima u njima jedno vrijeme, odmah poslije
 velikog požara, onog drugog, a prije one
 manje
 kuge, uoči zemljotresa skoro, u kome se,
 vele
 historici, ništa pomena vrijedno zbivalo
 nije.
 Od onoga što, ipak, jeste - jer: živjeli su
 ljudi, i zbivalo se štošta - kažu:
ponajvažnija
je jedna kaznena stvar, iz godine 1641,
zbog
ubijstva jednog muslimana, u bašči neke
Vujane,
kćeri Selakove, na Varoši.
Ovdje moramo stati. (16)

Poslušajmo Sidrana i stanimo na trenutak. Prije nego što zavirimo u još nekoliko eklatantnih primjera pretapanja planova i kontekstualiziramo Sidranove pjesme u kniževnoznanstveni kategorijalni aparat primjeren za njihovu poetiku i (geo)kulturalnu analizu, ponovimo gradivo teorije bez kojega bi bilo površno produktivno se obratiti *Partizanskom groblju*.

II. Teorijski okvir i kategorijalni aparat analize Sidranove poetike

Zazivajući i adaptirajući Friedricha Nietzschea, Michel Foucault ističe da, za razliku od povijesti metodika čijih uređenih zapisa pretpostavlja da riječi trajno zadržavaju njihova značenja i da su riječima njima izražene želje usmjerene u jednom jedinom pravcu, te da su na svom putu zadržale njihovu logiku... genealogija, vlastitom suzdržanošću od projekcija i navođenih zaključaka, nadoknađuje povijesnim događajima nanesen gubitak. Genealogija, za razliku od službene povijesti, mora zabilježiti pojedinačnost događaja izvan bilo kakve monotone konačnosti; mora ih tražiti na mjestima koja najmanje obećavaju, na mjestima za koja smo skloni misliti da obitavaju izvan povijesti – u osjećajima, ljubavi, savjesti, instinktima; mora biti osjetljiva prema njihovim ponav-

ljanjima, ne da bi time precizno odredila postupni put njihove evolucije, nego da bi izdvojila različite scene u kojima su se događaji javljali u različitim ulogama (Foucault, 140)

Iako se ne konfrontira s konceptom skužbene povijesti, genealogija itekako odbacuje službenopovijesni mehanizam idealnog označavanja i beskonačnih teleologija. (140) Suprotstavlja se proučavanju izvora i traganju za njima. Nije tajna povijesti, tvrdi Nietzsche (pa posuđuje Foucault) nešto bezvremensko i vanvremensko, esencijalno... nešto onkraj riječi i stvari. Njezina je tajna u tome da nema tajne; da stvari nemaju esenciju, ili da je ova, ukoliko (je) se sa stvarima veže, na stvari nalijepljena – izvanjski proizvedena – konstruirana od stvari koje su stvarima 'obogaćenima' za esenciju, zapravo strane.

Službena, tradicionalna, nacionalna povijest, tvrdi Nietzsche, ne bavi se ovakvim detaljima. Istina koju promovira nije istina genealogije. Njezina je slika opća i dio je projekta ispunjenja utilarnoga plana. Nezainteresirana za detalje, inzistira na istini koju genealogija vidi kao vrstu pogreške koja ne može biti zanijekana, osporena niti opovrgnuta, jer je očvrstnula (Nietzsche) i premetnula se u nepromjenjivu formu tumačenja u dugotrajnome i 'istinskoj povijesti' izvanjskome oblikovanju tradicionalne povijesti. Zadatak je genealogije čekati pojavljivanje detalja i slučajnosti koje prate tu i takvu istinu i demaskirati je u licu drugoga. Nada je genealogije to i dočekati.

Na tragu Nietzschea i Foucaulta su i ideje *mikrohistorije* Carla Ginzburga i *metahistorije* Haydena Whitea. Pred kraj eseja o mikrohistoriji¹ Carlo Ginzburg², govoreći o Tolstojevu *Rati i miru*,

¹ Termin *mikrohistorija* (microhistory) u smislu u kojemu ga kasnije implementira Carlo Ginzburg prvi put upotrijebio je američki povjesničar George R. Stewart pišući metikuloznu analizu Bitke kod Gettysburga, odnosno posljednjeg napada kojega je, pred poraz Juga, izveo George Edwarda Pickett. (Stewart, *Pickett's Charge: A Microhistory of The Final Attack on Gettysburg, July 3, 1863*, Boston: 1959).

² "Microhistory: Two or Three Things That I Know about It," Chicago: *Critical Inquiry*, Vol.

objašnjava prijeku potrebu autora historijskih štiva da premošćuju, ili preskaču procjepe između fragmentarnih i iskrivljenih tragova i naznaka događaja (primjerice, bitke) i samog događaja. Ali taj se streloviti skok, čin kojega spaja razdvojeno, taj izravni dodir sa stvarnošću, za razliku od žanra povijesti u kojemu autor/povjesničar barata gotovo isključivo fragmentima dokumenata i/ili dokumentima, efektivno može dogoditi jedino u prostoru poetičke invencije.

Relativistička opcija postmoderne koja historiografiju svodi na puku tekstualnu dimenziju, odričući joj bilo kakvu kognitivnu vrijednost, smatra Ginzburg, griješi. Ali, jednako tako griješe i tradicionalni povjesničari, samo s pozicije kognitivnog realizma koji, za razliku od relativizma prema kojemu su svi u pravu oko nečega, zagovara kognitivnu strategiju prema kojoj je samo jedan u pravu. Griješe kad paradoksalno inzistiraju na simultanoj apriornosti i aposteriornosti historiografskoga teksta. Teksta čija je (od njih autorizirana) verzija neupitna jer izvještava o događajima, vremenima, stvarima, subjektima i akterima baš 'onako kako je bilo' i svako odstupanje u interpretaciji od zaborava sačuvane zbilje smatra pogrešnim. Ne osvrćući se na razliku između krupnih i panoramskih planova,³ tradicionalni povjesničari promoviraju jednu jedinu (nerijetko njihovu) istinu o prošlosti oko koje nisu voljni pregovarati. Njih ne zanima 'streloviti skok' koji bi premostio mikro i makro plan. Približavanje ključnih epizoda koje su 'pokrenule' (službenu, ali i stvarnu povijest) da bi poslije ostale progutane i zasjenjene ofcijelnim, ideologijskim i pragmatičnim interpretacijama povijesti, događa se u nagloj i sustavnoj izmjeni kadrova u ri-

tmu panoramski-krupni/krupni-panoramski. Ovaj metodološki naputak vodi do zaključka koji je očito ontološke prirode: zbilja je zapravo diskontinuirana i heterogena. Konzekventno tome, niti jedan zaključak o konačnosti pojedine domene ne može automatski biti prenesen u domenu općega. (ono što Krauer naziva 'zakonom razina') (Bloch u Ginzburg, 27)

Učenik velikog Northropa Fryea, Hayden White predlaže koegzistenciju povijesti kao meta-discipline i teorije književnosti kao primijenjene discipline hermeneutike. Pojednostavljeno, White operira sa sljedećim radnim postavkama: a.) sva povijesna objašnjenja su, po prirodi, retorička i poetička; b.) povijest kakvom je poznamo, je inherentno poetička, jer je svaki (ispričani) povijesni događaj priča s početkom koji teži ka svršetku i, osim pitanja "što se dogodilo?" zadovoljava pitanje "koji je smisao događaja", i c.) svaki povjesničar, da bi ispričao svoju priču, bira žanrovski i narativni pripovjedni oblik koji se unutar discipline naziva modelom argumentiranja kojega u pravilu prati i model ideologijske i ideološke implikacije.⁴ Povjesničar, ili objektivni svezajuć priповјedač povijesne fikcije svjesno i namjerno izmiče pred životvornošću likova. To čini iz jednostavnog razloga: da bi dobio na vjerodostojnosti vlastita teksta i time ga autorizirao. Paradoksalno koristeći argument objektivnosti, distance prema i uvažavanju prošlosti, istu, 'hladnom interpretacijom', izbacuje iz vremena. Učiniвши to, on sebe i povijest tako, u obliku autorskog projekta njegove vizije povije-

sti, izmješta iz vremena u vječnost sebi osiguravajući trojnu poziciju autora, autorizatora i autoriteta. Ovakav se strah od životvornosti bazira na Whiteovoj pretpostavci da se proizvodi literarne imaginacije suprotstavljaju pisanom materijalu koji je rezultat traganja za povijesnom istinom. Ovo suprotstavljanje, ističe White, odvija se u širem društveno-humanističkom kontekstu u kojemu su suprotstavljene: retorika i znanost, fikcija i činjenice, interpretacija i činjenice. Iako se historijskom imaginacijom uglavnom pronalazi ključ za interpretaciju značenja podataka, njome se, kada se za to pokazuje potreba, i prikrija izostanak samih podataka. Zato, jedino imaginativnim ulaženjem u mentalnu dinamiku pojedinaca iz prošlosti mi njih možemo upoznati. Budući da se u ovom interpretativnom okviru nameće zaključak da događaji nemaju imanentno značenje (ono je proizvedeno jezikom i u jeziku) zasa-da ne postoji bolji 'medij' od spašavanja zbilje od zaborava od književnog, imaginativnog...

III. Bolesna žudnja vježbanja duše: Princip Gavrilo

Kod Abdulaha Sidrana, u slučaju *Partizanskog groblja*, medij za spašavanje zbilje od zaborava jest poezija. Posuđujući bilo genealoške, bilo mikro ili meta historijske metode i zahvate, Sidranova se poezija povijesti nudi kao njezina faktografijom neopterećena, ali njome definitivno obogaćena, nadopuna. Budući da je linearnost sekundarna, jezična, a ne 'prirodno'-povijesna tvorevina, na pjesniku je da preuzme ulogu tumača (prošlih) događaja. Da pripovijesti o vremenu osigura jezik koji je u stanju pripitomiti kaos i nelinearnost vremena.⁵

⁴ Što se Whitea tiče, ne postoji dakle 'ispravna, akurata' povijest koja ujedno nije i filozofija povijesti. Oblici (meta)historijskog diskursa su, po prirodi, poetični, jer povijesnim događajima osiguravaju objašnjenje i smisao. Samim time, ne postoje osnove za više ili manje realističnu povijest. Povijest je pripovjedni tekst u pravilu napisan iz vizure autora s predrasudama, dok mi, primatelji povijesnih priča, iz ponudenoga, biramo modele historijskog diskursa. To nerijetko činimo iz moralističkih pobuda (jer primjerice: moramo pomoći siromašnima, prokletstvo povijesti je u tome da se ona ponavlja) ili pak estetskih (ovaj autor priča lijepu priču o događajima i logično ih tumači). Rijetko kada, ili nikada, naši su razlozi za odabir historijskog diskursa, inzistira White, 'samo' epistemološki.

⁵ Na tragu istog razmišljanja Hayden White se pita: da li povjesničar jezikom pronalazi značenje, ili ga stvarnosti jezikom sugerira i nameće? Na pitanje odmah odgovara: značenje je osigurano formom, oblikom, a ne sadržajem; ono se iznalazi u kontekstu cjeline teksta, ne u fragmentarnim jezičnim oblicima. Sredstva retorike kao forma koja osigurava uvjete povjesničareva razumijevanja značenja konteksta prošlosti.

20, No 1. (Autumn, 1993), pp. 10-35.

³ U knjizi *History: The Last Things before the Last* (New York: 1969) Ziegfried Kracauer uspoređuje metodu mikrohistorije s krupnim planom (što je, navodi Ginzburg, za očekivati za autora *Teorije filma i Od Caligarija do Hitlera*) dok onu makrohistorije uspoređuje s panoramom. On sugerira da pomirba između makro i mikrohistorije nije unaprijed pretpostavljena već da se za nju treba izboriti.

Erodirajući poezijom službenu povijest, slijedeći metode bilo genealogije bilo metahistorije, Sidran koristi krupni plan njime ispisujući mikrohistoriju Bosne i grada koji je, ne jednom, gurnut u zapečak službeno-povijesne nevidljivosti baš zbog toga jer su, uglavnom izvanjski promatrači i tumači grada, da li zbog dobrohotnosti, kriptokolonijskog rakursa ili jednostavno zbog vlastitog poimanja veličine te odabira lakšeg interpretativnog puta tragedija Sarajeva, u prvi plan u pravilu postavljali panoramske planove, statistike u kojima, po definiciji, nema mjesta za ljudsko lice – lice jednako onome koje je u samom središtu interesa Sidranove po-etike.

I genealogija, kao i protupamćenje koje je infrastruktura protupovijesti u nastajanju svjesno je 'činjenice' koja je i metodološko polazište: ne postoji jedna istina. Postoje njezine verzije. Vrijeme, povijest u nastajanju... u trenutku nastajanja teksta, te verzije istine upisuju u tijelo subjekata i aktera⁶ povijesti. Tijelo je, nastavlja Foucault njegovo čitanje *Genealogije morala*, ugravirana površina događaja. U njega jezik upisuje podatke koji su naknadno raščlanjeni idejama. Tijelo je mjesto na kojemu se oslobođeno sebstvo čije pojedinačno iskustvo poništava iluzije o supstancijalnome jedinstvu vremena i svijeta, susreće s objektima koji ga okružuju i koji su, baš kao i tijelo, u trajnoj dezintegraciji. Genealogija kao analiza situirana je unutar prostora artikulacije tijela i povijesti. Njezina je zadaća teška: otkriti tijelo u kojega se potpuno upisala povijest i najprije prepoznati, a onda aktivirati proces destrukcije povijesti tijelom.⁷

⁶ Razlikujemo subjekte kao pasivne, dinamika i zakonima povijesti podčinjene, i aktere kao aktivne suučesnike vremena.

⁷ Genealogija predlaže tri uporabe povijesti od kojih svaka nudi način produktivne interpretacije konkretnih pojedinih događaja lišenih hierarhijske reprezentacije i postvarenja: 1.) *Parodijski ili farsični* koji je usmjeren protiv zbilje tako da se suprotstavlja temi povijesti kao reminiscenciji i/ili prepoznavanju, 2.) *disocijativni* koji je usmjeren protiv identiteta tako da se suprotstavlja povijesti kao kontinuiranom prikazivanju tradicije, i 3.) *žrtveni*, koji je usmjeren protiv (same) istine i koji se suprotstavlja povijesti kao znanju.

Ne zna to samo Foucault. Zna to i Vušana. Ali, ono što razlikuje Vušanu od Foucaulta, jest što nam to ona, bez pomoći Avdine – bez toga da joj Avdo 'posudi glas', ne može reći. Moć je prokletstvo, sukus je svega, više je puta, kadkad ostavljajući dojam da cijeli život piše jednu istu knjigu, ponavljao Foucault. Ali, nije moć po sebi tako strašna. Nekad se čini da je važno i čija je, u čijim je rukama, u čijoj je mašti na neko vrijeme moć nastanjena. Moć je pjesnika ta da jezik kaosa i besmisla spasi jezikom smisla. Da se nasmije u lice povijesti i nama se unese u lice i kaže 'kako je stvarno bilo', ili, kako se njemu čini da je 'stvarno bilo'. Ne rade li isto to, samo s većim predumišljenim i institucionalno autoriziranim autoritetom i službeni povjesničari? S time da oni istinu nameću i pečate. A pjesnici je pričaju onima kojima nije mrsko listati njihove knjige čak i kada je rat, jer i tada se stvari, poput čitanja poezije, na neki način nastave događati. Baš kao i ptice koje u pjesmi "Duša našeg grada", za rata "moraju letjeti", kao "trava (koja) mora rasti... vazduh koji se mora udisati... poslovi se moraju sviđati po redu, kako jeste red - kao da je mir". A mir je bio i u nekom trenutku davne sedamnaestostoljetne noći koja nam se obraća gotovo ironijski odustajući od vjerodostojnosti prošlosti. Sjetimo se što o važnosti krupnog plana gotovo doslovno govori Sidran, kad nam govori... *godine i knjige, godine i knjige*, kao da nam odnekud šapuće i k vragu s njima. Ali ne govori samo o detaljima koji povijest u pravilu ne zanimaju. Jer u tim godinama ima,

jedno vrijeme, odmah poslije velikog požara, onog drugog, a prije one manje kuge, uoči zemljotresa skoro, u kome se, vele historici, ništa pomena vrijedno zbivalo nije. Od onoga što, ipak, jeste - jer: živjeli su ljudi, i zbivalo se štošta. (Sidran,16)

Zabrinjavajuće je koliko je teorije potrebno da se ljudima koji i sad negdje

žive i živeć štošta rade, kaže nešto što je bjelodano: da nisu i nekad živjeli ljudi i radili štošta ne bi se nekad ništa zbiljelo. Bez ljudi i nečega u nekom vremenu ne bi bilo ničega. No, ne radi se o ontologiji, ne radi se o epistemologiji... radi se o instrumentalizaciji čovjeka, u njegovom svođenju na objekt, u njegovom obesčovečenju, o generalizaciji subjekta kojega se sub-jektivira, pod-stavlja, pod-meće... velikom povijesnom projektu i naknadno, ako se povijest izravno i obrati pojedincu, takozvanom običnom čovjeku, raji, tumači ga se kao generatora velikih povijesnih zbivanja. Generacije kojima su djedovi i očevi znali otići na 'službeni put' s kojeg, ako bi se vratili, vratili bi se tupa pogleda, ogrubjele kože sa stidom presvučenim u ravnodušnost i strahovima prevedenima u grubosti, sjećaju se kako je 'službeno' počeo Prvi svjetski rat. Pripadnik oslobodilačkog pokreta Mlada Bosna, Gavrilo Princip, ustrijelio je prijestolonaslijednika Frana Ferdinanda i time otvorio vrata prvoj globalnoj klaonici. Marksisti su govorili da su za to postojali materijalnohistorijski uvjeti. Subjektivni idealisti sve su zasluge pripisivali ovaploćenju Apolutnog duha. Imperijalne sile u tom su vidjele priliku, Franjo Josip još malo mandata, a nitko, nitko milijunima umrlih nije zavirio u lice. A niti samom Gavrilu koji je, prije pucanja koje, kaže povijest, baš i nije bilo stručno izvedeno, morao barem jedan puni dan u rukama držati revolver i vježbati ubijanje. I tu se dokazuje važnost i potreba mikrohistorijskih, genealoških zahvata, zavirivanja u sive zone individualnosti... zone koje ne poznaju ni heroje ni misije, zone i zahvati kontramemorije koje znaju da su sva velika povijesna značenja aposteriorno proizvedene interpretacije krojene prema potrebama ideologija koje su ih trebale, morale i znale dalje instrumentalizirati u cilju nadzora i kontrole, u cilju izbijanja moći iz ruku pojedinca i njezina predavanja u ruke imaginarnog kolektiva kojega, na kraju krajeva uvijek netko, baš kao i Gavrilo pištolj, nekom rukom drži u šaci i kontrolira.

U pjesmi koja u samome naslovu,

“Brauning 7,65. Vježba gađanja. Drhti Garvilova ruka”, u prvi, krupni plan, ističe ljudskost, krhkost pojedinca koji pojava nema da će se, umjesto da ode u segment neba koji mu imanentno po zaslugama pripada, po izvana pripisanim mu zaslugama, preseliti u nekoliko naraštaja i još toliko verzija čitanki. Gavriilo Princip, priprema se na atentat na nadvojvodu Ferdinanda.

BRAUNING 7,65. VJEŽBA GAĐANJA. DRHTI GAVRILOVA RUKA

Bože, pa ja još nisam spreman! Toliko sam vježbao dušu, a evo: sav drhtim. Sav drhtim, a znam: ubiću. Koliko još samo hitaca probnih, prije onog što slediće bubnu opnu svijeta? Stablo preda mnom: frca iverje i miris se smole širi uokolo. Cvili zguljena kora bora, što dah mu i smrt na čelu ćutim, dok ruka odskače uvis. Treba duboko udahnuti vazduh. Čeljusti me bole, i trnu, toliko već dugo stisnute vilice držim. Odjekuje šuma topčiderska, prazni se šaržer, i jednako prazni mi se duša. Čemu se ovo učim? I bez mene jednako trajao bi svijet, i druga se ruka dizala, istu ispunjujuć svrhu. - Treba pucati, ne misliti ni o čemu. Ponovo, nek ulazi metak u borovo tijelo, ko u matericu! Kušah li, Bože, išta od svijeta? Tako sam gladan, i tako sit u istom času. Tako odlučan i tako slomljen. Bolesna je ovo žudnja, ali mrtav, znam, pućaću od zdravlja. Sad moram biti miran: trajaće kratko, ko vađenje zuba. Potom, sve će mi biti svejedno, jer drukčije biće sve u stropoštanom svijetu... Sa stabala, u strahu, prhnule su ptice. Cjelivam vrelu cijev

revolvera, i, evo, miran sam sasvim. Samo mi se plače. Silno mi se plače. (23)

Na vježbi gađanja iz Brauninga kalibra 7,65, dok mu drhti ruka, Gavriilo se obraća svojoj nespremnosti na problem, svojoj mladalačkoj nespretnosti pred čin koji će na neko vrijeme i zauvijek promijeniti svijet. Krupni plan njegove strepnje i drhtanja okrenut je ratu koji će, eto, “probiti bubnu opnu svijeta”. I dok se povijest s velikim P, bez obzira na ideološki predznak, isključivo bavi domenom probijanja bubne opne svijeta koja predstavlja panoramski plan, pjesnik se u svim preostalim stihovima isključivo obraća krupnom planu, licu mladog Principa koje je već i za same vježbe u “šumi topčiderskoj”, Gavriilu izmaklo i unaprijed pripalo nekom drugom, najprije Projektu, a onda Povijesti. Pjesmom dominiraju implicirani duboko ljudski, osobni strahovi koje sabire možda najmanje poetična, ali izravna, izjavna, sveuključujuća tvrdnja koja slijedi nakon pitanja “Čemu sve ovo učim”, a ta je: “I bez mene jednako trajao bi svijet, i druga se ruka dizala, istu ispunjujuć svrhu”. Povijest, barem kako je bilježi Vladimir Dedijer (*Sarajevo, 1914.*) bilježi kako je Princip, uz nekog majora Tankosića, nekoliko tjedana prije samog atentata, u šumi na Topčideru, trenirao pucanje iz pištolja. Ostalo je Povijest. Stih *bolesna je ovo žudnja*, Sidranova je parafraza sintagme koju je, prema povijesnim izvorima, na suđenju, valjda objašnjavajući sam čin, motive, ili njihov izostanak, izgovorio Gavriilo Princip. I upravo taj stih kojim pjesnik pripušta povijest u poeziju, povezuje ova dva oblika pisanja i čini prenosnicu koju američka teoretičarka filma i kulture Millicent Penny Marcus, naziva ‘alegorijom adaptacije’. Iz službene povijesti adaptirana sintagma postaje stih, a sama pjesma postaje po-etički čin diverzije službene povijesti, jer ovoj suprotstavlja imaginaciju. Ne da je njome poništi, nego da njezinim krupnim planovima nadopuni i humanizira panoramsku povijesnu sliku svijeta.

IV: Od onih koji prelaze onima koji dolaze: Los atravecidos y los desaparecidos

Da bismo zaokružili ovakav prijedlog čitanja Sidranive poetike/po-etike za kojega materijale nalazimo u segmentima *Partizanskog groblja*, a koja je sustavno i promišljeno pisana u pretopljenim planovima, ili, kako to sam pjesnik puno ljepše kaže, “između povijesti i majčina lica”, pročitajmo fragmente pjesme posvećene sarajevskim Sefardima, onima koji prelaze.

ONI ŠTO PRELAZE
Sarajevskim Sefardima

Najprije je prolazilo vrijeme. Potom smo prelazili most i cestu, kod benzinske pumpe, i tu je, u skladu sa razumom, bilo ispisano *zabranjeno pušenje*, zatim smo ponovo prelazili cestu, podno Trebevića, kolebljiva hoda, u strahu od mijene, pljuska nenadanog.

Mrtvi zrak. Kamen i zmija. Sleđen hlorofil Toleda. Españoles sin patria.

Potom je prolazilo vrijeme. Jedni smo drugima gledali u lica, zbrajajući, po hiljaditi put. Kako iščupati srce ove tuge? Jedan je nedostajao: Jahve će ponovo biti sam.

Ombre prejado y entelegente, lavrador publico dija i tarde...

Onda je prolazilo vrijeme. Penjasmo se, stubištem, ne brojeć stepenice, do kamene kocke (tu počiva onaj što nam nedostaje?) - *Jasenovac, Gradiška, Đakovo, Jadovno, Loborgrad, Aušvic, Bergen-Belzen, m i r*: Clara, no lloras hija mia, no temes la fosa fria.

A vrijeme je i dalje teklo. Dolje se sada sunčala dona Klara, u badekostimu, s nemarom

rasutim oko glave: die Sonnenbrille, „Elle“, tamo cigarete, Feuerzeug, zvučna kutijica iz Japana. Srce je prestalo da kuca.

Muy presto fe perdimos
caro padre amoroso
yece con nuestra madre
en eterno reposo.

Svijet je ovaj baklja, s oba kraja zapaljena. *Tako smo sami - živi i mrtvi - uvijek isto.* Plače li Elohim? Cvili li Adonaj? Ovdje već dugo ne kosi niko travu ni korov. Sama lipa cvate i orah sam zri. Čista je i nevina zemlja.

Madre que non conoce otra justicia
que el perdon ni mas ley que amor.

Spavajte, vi što ste prešli i posljednji put. Spavajte, vrijeme će proći. Spavajte, vremena više neće biti. Spavajte, ničega neće biti i biće kao da ničega nikada nije ni bilo. Spavajte, nebo nema uspomena. Ima Ništa, ima crna rupa. Ništa Što se Ulijeva U Crnu Rupu
Koja
Raste (26)

Koristeći slične prenosnice posuđene iz službenih izvora nakana i svrha kojih je komunicirati objektivnost⁸ kao što je objašnjenje veze između etimologije naziva Jeverej te citata iz Majmonidesa,

⁸ Sidran, recimo, osjeća potrebu na pod pjesmom ostane fusnota koja čitatelja upozna s 'činjeničnom interpretacijom' povijesnog nazivlja i koja kaže kako je prema Enciklopediji Leksikografskog zavoda, naziv Jevreji, Hebreji, preko Ivri, izveden od starohebrejskoj ever, što znači *prelaziti*, dakle: oni što prelaze.

Sidran piše još jednu od paradigmatičkih pjesama u kojima se krupni plan nudi kao oblik najmanje posredovanog uvida u bivša mjesta, bivša vremena, i nažalost, bivše ljude. Pišući o majci koja ne "poznavše druge pravde do praštanja, ni drugog zakona do ljubavi"⁹, Sidran oprimjeruje metodu pisanja između povijesti i majčina lica. Između dakle, panoramskog (povijest) i krupnog (majčino lice) plana, ovi stihovi individualiziraju nadindividualne kategorije pravde i zakona. Pjevajući o majci koja ne poznaje druge pravde do praštanja i drugog zakona do ljubavi, Abdulah Sidran nudi nam perspektivu kondicionala otvarajući time vrata svijetu koji se vraća licima ljudi.

Iako pažljiv u pretapanjima, u ustupanju prostora memoriji i kontramemoriji, historiji i kontrahistoriji, povijesti i genealogiji... Sidran se ipak u poetskoj praksi odlučuje za po-etiku koja će se artikulirati i upisati u povijest čineći to na uštrb panoramskih planova misija kojih je ipak mobilizirati 'velike' i 'važne' elemente vremena te ih s predumišljajem usmjeriti na stvari koje nadilaze dimenzije pojedinačnih ljudskih života. Pritom, naravno, uvjerivši nas 'obične' ljude, da tako mora biti, jer drugačije ne može. No, na sreću, ima taj prostor "između povijesti i majčina lica", ta katkad suicidalna snaga pjesništva da "pod svodom koji ne čuje" (Tin) progovori "u uho oholosti" (opet Tin). I stoga i tako zasada na slučaj Sidran "stavljamo tačku".

Ali, kako i zašto kad, "u istom času, otuda, iz godina, iz knjiga, kao da snop nekog svjetla, majušnog svjetla - ali

⁹ *Madre que non conoce otra justicia/que el perdon ni mas ley que amor.*

svjetla neosporno! - lica naša ozračuje, i začudo, sve ovo kao da bijaše o tome svjetlu govor! Aj, godine i knjige, godine i knjige!" E, baš tako i baš zato! Mogli smo mi i drukčije. Mogli smo na samom početku reći: "Bilo pa prošlo, sad ga jebajti..." kao što je to učinio i sam Avdo u pjesmi "Dernek u Sarajevu, s jeseni 1769", ali nismo. Uzeli smo sve te godine i knjige, baš kao i Vujanu i Gavrilu, jako jako ozbiljno. Jer, eto, to što se njima dvoje, i malo kome od nas više ide i na "sijela i na derneke, kamoli u bitke i pod barjake..." (19) ne znači da se, ako bespogovorno prepustimo naša lica panorami historije, ukoliko barem ne pokušamo Povijesti pokazati zube, makar kroz osmijeh, sve te godine i knjige neće, nama vratiti. Ponoviti se jače no ikad.

Literatura:

- Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*.
- _____. *Power/Knowledge*, New York: Pantheon Books, 1980. Ur. Colin Gordon.
- Ginzburg, Carlo. "Microhistory: Two or Three Things That I Know about It," *Chicago: Critical Inquiry*, Vol. 20, No 1. (Autumn, 1993), pp. 10-35.
- _____. "Uccidere un mandarino cinese: Le implicazioni morali della distanza," *Occhiacci di legno: Nove riflessioni sulla distanza*, 2d ed. (Milan, 1998), pp. 194-209;
- Kracauer, Ziegfried: *History: The Last Things before the Last* (New York: 1969)
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogija morala*, Zagreb: AGM, 2006. (preveo: M. Kopic)
- Petković, Nikola. *Identitet i granica*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2010.
- Sidran, Abdulah. *Partizansko groblje*, Zagreb: Ljevak, 2011. (pjesme odabrao i priredio, Sinan Gudžević)
- White, Hayden. *Metahistory*. Baltimore: Johns Hopkins, UP, 1973.

SIDRANOVO SARAJEVO

■ Muharem BAZDULJ

Međusobno prožimanje grada Sarajeva i poezije Abdulaha Sidrana je jedinstveno. Ne postoji u našem jeziku ni približno usporediv slučaj da individualna pjesnička percepcija nekoga grada toliko presudno utiče na način na koji se taj grad doživljava u lokalnoj (a sve više i globalnoj) kulturi. Tamo negdje od kraja sedamdesetih godina prošlog stoljeća, negdje valjda od vremena kada je obznanjeno da je Sarajevo dobilo organizaciju 14. Zimskih olimpijskih igara ili od evropske klupske titule Košarkaškog kluba Bosna, simbolički značaj ovog grada, isprva u jugoslovenskom, a kasnije i još širem kontekstu, počinje bivati sve većim. To je epoha u kojoj se počinje mistifikovati takozvani *sarajevski dub*, epoha čiji su ključni sastojci, u nekoj svjesno žurnalistički uopštenoj slici, bili Bijelo dugme, Plavi orkestar, Crvena jabuka i druge *šareni* pop-rock bendovi, filmovi Emira Kusturice, Tetovirano pozorište Mladena Materića, Top lista nadrealista. Ako bismo se poigrali rječima, mogli bismo kazati da je *duša* tzv. *sarajevskog duha* lirika Abdulaha Sidrana. Tragična opsada Sarajeva s početka posljednje decenije dvadesetog vijeka, učinila je da se *slava* Sarajeva proširi po cijelom svijetu.

Ima Amir Brka jednu zgodnu pjesmicu-dosjetku što je cijela sačinjena od naslova knjiga i drugih artefakata koji u naslovi imaju riječ Sarajevo:

Sarajevo za početnike, Poslušajte kako cvate planeta Sarajevo, Bolesnik Sarajeva, Behar u Sarajevu, Ruže sarajevske, Sarajevska ljubavna priča, Sarajevska sevdalinka, Praznik u Sarajevo,

vu, Raja u starom Sarajevu, Dernek u Sarajevu s jeseni 1796., Sarajevske uspomene, Tin u Sarajevu, Tinovi sarajevski papiri, Proust u Sarajevu, Prosperov štap u Sarajevu, Sarajevo blues, Sarajevski Marlboro, Sarajevski tabloid, Sarajevsko more, Sarajevo, Sarajevo... Govori Sarajevo: ja ostrvo sam u srcu svijeta, Sarajevski rukopis, Sarajevska zbirka, Sarajevske grafike, Sarajevske sveske, Sarajevska hagada, Sarajevska trilogija, Planeta Sarajevo, Sarajevo!

Sarajevo, Sarajevo na kraju svijeta, Sarajevski pas, sarajevski pasijans, Sarajevski rulet, Vaj-haluna, šehar Sarajevo, Đavo u Sarajevu, Sarajlije i u na vojsku, Woland u Sarajevu, Sarajevski ratni pogledi, Sarajevska ratna zbirka, Sarajevske ratne priče, Valter brani Sarajevo, Odbrana sarajevske pošte, Sarajevski ratni atar, Smrt u Sarajevu, Sarajevski tabut, Sarajevski nekrologij, Sarajevska knjiga mrtvih, Sarajevo post bellum, Sarajevska molitva, Prošle zime u Sarajevu, Duhovi Sarajeva, Lament nad Sarajevom, Sarajevo spržila te munja... Bolesnik Sarajeva, opet, Sarajevo će biti, sve drugo će proći, Jedan pogled na Sarajevo, Sarajevo - nekada i sada, Bolesnik Sarajeva, opet, opet, Glasovi sarajevske noći, Ubijanje Sarajeva, Dok Sarajevo ne zabrane... Zbogom Sarajevo!

Velika većina pobrojanih naslova nastala je nakon 1992. godine, ali nisu svi. *Sarajevska zbirka* i još nekoliko naslova pojedinačnih Sidranovih pjesama iz ove knjige ranijeg su datuma. Sidranova *Sarajevska zbirka* iz 1979. godine predstavljala je u vrijeme kad se pojavila i temat-

ski *novum*. Uostalom, jedan Midhat Begić, kritičar nipošto *lak* na *teškim* riječima, nazvao je ovu knjigu onomad *jedinstvenom poemom Sarajevu, kakve do danas nismo imali*. Više od trideset godina kasnije, Miljenko Jergović ovako piše o istoj knjizi:

U Sarajevskoj zbirci stajalo je, kao upisano, puno toga što će kasnije postati načinom govora o gradu i portretiranja Sarajeva, po čemu će Sarajevo postati znamenito širom Jugoslavije, i što će na koncu izaći i izvan granica našega jezika i svih naših zemalja. Osim što je Sidran bio scenarist prva dva Kusturičina filma, u kojima je stvoren kanon Sarajeva, koji do dana današnjega nije napušten ili izmijenjen, Kusturica je i do njih, i do ideje o svome sarajevskom ciklusu, došao preko Sidranove zbirke. Sigurno bi bilo pretjerano i krivo reći kako je Sarajevo prije te knjige bilo nezanimljiv ili u fikciji, naraciji, pjesmi i autorefleksiji nesuštastven ili rasut grad, ali činjenica jest da ga je Sidran na veličanstven način okupio u i skupio u jednu himnu, načinjenu od niza pripovijesti (*Sarajevska zbirka* je, vjerojatno, naracijom naj-nabijenija knjiga pjesama koju sam čitao.), ritmiziranu, uznesenu, duhovitu, ceremonijalnu i sentimentalnu. Patetičnu na način koji podnosi samo velika i vrlo stara književnost. Iako po formi možda i jest, ali sadržajem Sidran nije htio biti suvremen i moderan pjesnik. Iz te je knjige, i iz Kusturičinih filmova, onda nastao new primitiv, u njezinoj je sigurnosti, više nego pod utjecajem, utočište našao naraštajni pripovjedač i gradski anđeo, Dario Džamonja, da bi se ubrzo zatim Sidranovi utjecaji krenuli širiti poput radijacije, proizvođači puno toga lošeg, bolesnog, krivog i degeneriranog, uključujući i današnju pretežitost književnu, ali ne samo književnu, sliku sarajevskih i bosanskih, uglavnom – bošnjačkih, pisaca o Sarajevu.

Teško je, dakle, uopšte pronaći neko slično djelo posvećeno Sarajevu. U Sidranovim stihovima žive i Gavriilo Princip i Ivan Frano Jukić i izmišljeni astro-

log Eugena Savojskog i bezimena slije- pac i Bašeskija i Kranjčević i Kulin Ban i Tin Ujević. Pjesma o Ujeviću započinje stihom: *Ja nikada neću shvatiti ovaj grad*. U svojoj možda najkraćom pjesmi (*Ljetna noć na selu*) Sidran kaže: *Vascijelu/ noć/ gledam/ u nebo/ I ništa/ ništa/ ne razumijem*. I Sarajevo i nebo se, po Sidranu, opiru shvaćanju i razumijevanju, ali to ne treba nužno značiti da su jedno drugom slični. Ponovo poznati Sidranov stihovi: *Nipošto reći k a o, jer neuporedive/ su stvari, i ništa ničemu nije nalik*. Stevan Tontić je već negdje primijetio značajan Andrićev utjecaj na Sidrana. Ovaj je utjecaj i filozofski i tematski. Sidranu je bliska andrićevska *filozofija patnje*, a i teme iz bosanske povijesti karakteristične za Andrića česta su Sidranova inspiracija. Tu su i Latas i franjevci i sarajevski Jevreji i literariziranje historijskih izvora. Na Andrićevoj literarnoj mapi Bosni tri su lokacije najvažnije: Travnik, Višegrad i Sarajevo. Na Sidranovoj pjesničkoj karti najvažnije je samo Sarajevo. I kad ne pjeva o Sarajevu, kod Sidrana se ta *odsutnost* pokazuje tek kao čežnja za *prisutnošću*. U kratkom ciklusu u kojem je već citirana pjesma o ljetnoj noći na selu, zatim pjesma o biševskoj Modroj spilji su i pjesme smještene u Slovačku i Toronto. U ovoj potonjoj, na samom njezinom kraju, Sidran će, iako inače nesklon rimi, zavapiti: *Ne mogu, pod strehom, u njegovu dušu ući./ Meni se ide kući. Meni se ide kući*. U imenu ciklusa, međutim, ponovo se ukazuje Andrićev utjecaj. *Koliko sam ja svijeta vidio* - baš to kaže Andrićev Đerzelez ležeći u Jetakarininom krilu!

Jergović je u citiranom fragmentu pomenuo da su se u posljednje vrijeme "Sidranovi utjecaji krenuli širiti poput radijacije, proizvodeći puno toga lošeg, bolesnog, krivog i degeneriranog, uključujući i današnju pretežitu književnu, ali ne samo književnu, sliku sarajevskih i bosanskih, uglavnom - bošnjačkih, pisaca o Sarajevu." Kad je riječ o slici Sarajeva kod stranih pisaca, a takvih je - stranaca koji o Sarajevu pišu - sve više, na nju se u velikoj mjeri može primijeniti

suština *zamjerke* iz Sidranove pjesme *I drugi su pjevali o gradu* koja kao da, *a forteiori*, na način poetski sažima njene ključne probleme:

I drugi su pjevali o gradu: prolaznici, u čudu zastali, pred mnoštvom slika protivrječnih
a tako u skladu međusobnom, i tako u skladu
sa okom što ih zbraja. - Al niko nije patio pritom, i plako.

I drugi su pjevali o gradu: gosti učeni iz svijeta, u čijem je uhu odjekivao još pucanj: Oh, mein liebe Gott, taj Bosna, taj barbari, taj metež i smrad. - Taj zaci- patio pritom nije i plako.

I drugi su pjevali o gradu: prolaznici, u čudu zastali, gosti učeni iz svijeta. došljaci zatim, došljaci naši, oprezn i mudri, gospodčiči nagli ljubavi spore, a govora književnoga sasvim.

Srce - grade!

I drugi su pjevali o tebi, al niko patio nije pritom, i plako. Srebrnu dušu tvoju ko mladu ranu tičuć!

Različiti autorski foto-roboti *skicirani* u Sidranovim stihovima, od prolaznika začuđenih "mnoštvom slika protivrječnih" preko "gostiju učenih" zgroženih "barbarima, metežom i smradom" pa sve do gospodčiča "govora književnoga sasvim" odgovaraju u manjoj ili većoj mjeri načinima na koji su o Sarajevu posljednjih godina pisali mnogi: od Geraldine Brooks do Stevena Gallowaya.

Značajna je ovdje Sidranova kritika "govora književnoga sasvim". Iako mu je poezija visoko stilizirana, iako je Sidran izuzetno osjetljiv na svaku vrstu jezičke rogovatnosti i nepreciznosti, što je vidljivo iz njegovih usputnih publicističkih tekstova i skoro efemernih medijskih *intervencija*, Sidranov govor nikad nije "književni sasvim". Njegov osjećaj za *poeziju* skrivenu u svakodnevnom narodnom govoru, ono što je upravo u

načinu na koji se u Bosni govori prepoznava Isidora Sekulić, vidljiv je uostalom u Sidranovim dramama i scenaristici. I Sidranova poezija, međutim, nastaje negdje između "govora književnoga sasvim" i *plakanja*, odnosno, kako sam pjesnik reče u jednom skorašnjem intervjuu, sposobnosti da *kuka ljepše* od drugih ljudi. (Vrijedilo bi napisati esej o učestalosti motiva plača u Sidranovoj poeziji: od "Plače li Elohim? Cvili li Adonaj?" preko "Ti još plačeš", "Eno, i višnja plače" i "Plači, spokojno plači" do "Samo mi se plače. Silno mi se plače.")

Poodavno je još Marko Vešović kao ključnu riječ Sidranove poetike odredio *dvoglas*. Moglo bi se tu zapravo govoriti i o svojevrsnoj dvojnosti. Pojašnjivači zašto nije postao pjesnik, makar se jest, kako je govorio, spremao za taj zadatak, Danilo Kiš je kazao da mu je smetala prejak racionalnost. Rekao je tada da je za poeziju potrebno imati neku marginu nejasnog u izražavanju i mislima te postavio: "To zapravo i jeste poezija, to traženje zvuka i smisla koji se negde dopunjuju, a koji nisu nikad sasvim zvuk, sasvim muzika, a ni sasvim smisao." I zbilja, kod svakog pravog pjesnika postoji ta maglovitost, postoji ono nešto što je neobjašnjivo i što racionalna aparatura ne može do kraja razlučiti. Tu se dodiruju poetsko i magijsko. Specifičnost Sidranove poezije jest, međutim, baš u njegovoj radikalnoj čežnji da neobjašnjivo razjasni, da rasprši maglu. (Tu je, recimo, Tin Ujević radikalno drukčiji; magla, *mist*, je jedna od nekoliko najvažnijih riječi Ujevićevog pjesničkog svijeta. Bez *magle* ne bi Tin Ujević ni bio poeta, da nije *mist*-ik ne bi bio ni pjesnik. Slu- ti to i Sidran, pa u pjesmi *Tin u Sarajevu* pominje *tajanstvo u magli*, a u bilješci uz pjesmu potcrtava da je to Tinova fraza iz jednog teksta o Sarajevu.) U pjesmi *Ars Poetica* on upravo programski kaže: *Pjesma mora biti /tačna po svemu, a precizna u izrazu*. A u *Šetnji sa Stevanom* kazat će: *Po koži lirike/ - bič činjenice*. Sidranova poezija zato i nastaje u nekom ponoru između akribičnog i preciznog poetiziranja historije te neobjašnjivosti na-

dahnuća i neke skoro instinktivne preosjetljivosti spram jedva čujnih signala iz dubine. Magla i jasnoća mogu biti jedna metafora takve Sidranove *dvoglasnosti*.

Sarajevski tabut, ratna replika *Sarajevske zbirke*, otvara se pjesmom *Mora*, nastalom godinama prije rata (objavljena je u dopunjenom izdanju *Sarajevske zbirke* 1987. godine), no - kako kaže Marko Vešović - u nju je ratnih devedesetih bila sabijena ogromna količina bosanske zbilje. Vešović veli da je Sidran ovu pje-

smu *sanjao*, i to na makedonskom jeziku.

Sarajevski tabut zatvara pjesma *Zašto tone Venecija*; ona je u izvjesnom smislu antipod *sanjanosti* i *maglovitosti* pjesme *Mora*. Nije ovo prvi pomen Venecije u Sidranovoj lirici. U julu 1982. godine, Sidran piše pjesmu *Smrt u Venediku*, s podnaslovom *Uz Mešin odlazak*. Malo više od decenije poslije, tačnije jedanaest godina i mjesec-dva kasnije, Venecija se vraća u Sidranovu poeziju, a kontekst je opet smrt, ne jedna, nego

mnoge. U prvoj pjesmi, kao u Selimovićevoj *Tvrđavi*, u Veneciji se umire od otrova ispijenog u Bosni, u potonjoj Venecija tone zbog onog što se dešava na granici, u *Bosni, Bosni, Bosni*. Ovo je onaj *po svemu tačni i u izrazu precizni* Sidran, ovo je pjesma transparentna u etimološkom smislu, što će reći prozima, no prozima na način onih policijskih stakala/ogledala što ih vidamo u holivudskim filmovima.

Pjesnik kroz staklo promatra svijet, a čitalac u ogledalu vidi samoga sebe.

NARATIVNO I LIRSKO KAZIVANJE U ROMANU "POTUKAČ" ABDULAHA SIDRANA

■ Dijana HADŽIZUKIĆ

Roman *Potukač* Abdulaha Sidrana prvi put je objavljen u Zagrebu 1971., jer ga je, kako autor kaže, "dvije godine ranije političkom odlukom jedno izdavačko preduzeće iz Sarajeva povuklo iz štampe jer ja tada nekome nisam bio politički podoban." *Potukač* se uobičajeno karakteriše kao kratki roman ili poetska proza; Nenad Radanović ga naziva "moderno koncipiranim romanom"¹, dok, s druge strane, Marko Vešović u njemu ne nalazi "literarnu supstancu"² te ga ne smatra romanom. U vrijeme kada se *Potukač* pojavio već su uveliko bili čitani *Derviš i smrt*, *Tvrđava* i *Ugursuz*, a iste godine izlaze *Uhode*, *Konak* i *Karabeg*. Sve su to romani u kojima dominira poetski diskurs i nadvladava metaforički nad mi-

metičkim kodom. U razmjerama svjetske književnosti, odavno su objavljeni *Majstor i Margarita*, *Sto godina samoće*, *Blijeda vatra* i drugi ključni romani XX vijeka putem kojih su elementi mitskog i simboličkog obogatili romansku formu. Igra sa tekstom koji više nije žanrovski čist postala je uobičajena, tako da je kombinacija narativnog teksta sa poezijom, kao i njihovo prožimanje potpuno u duhu vremena i ondašnjih književnih kretanja. Vrijeme pojave *Potukača* se podudara sa periodom neoavangardnog romana u kojima dominira simbolizacija i asocijacije na biblijske ili mitske likove i motive. Iako su u različitim romanima korišteni različiti elementi poetizacije narativnog teksta, općenito se, kako kaže Katica Đulavkova³, poetizacija postiže spregom figurativne sa

emotivnom i spoznajnom funkcijom, kao i ponavljanjem i paralelizmima, ritmičnošću, pomakom od tradicionalnog pripovijedanja na planu fokalizacije, sižejnih modela i likova, nekonvencionalnom temporalnošću i historijskim hronotopom, predstavljanjem unutarnjih duševnih stanja te upotrebom unutrašnjeg monologa i ostalih oblika pripovijedanja karakterističnih za modernu prozu. U romanu Abdulaha Sidrana nećemo pronaći sve navedene karakteristike poetizacije, ali ćemo skrenuti pažnju na one karakteristike njegove proze koje doprinose lirizaciji iskaza. Kada pjesnik piše roman, onda sva snaga pjesničkog doživljaja koja bi versifikacijom bila sputana biva pretočena u prozu koja postaje specifičnim iskazom poetske zamisli i opredjeljenja. U tom smislu proza "može da sadrži više poezije od stihova. I zaista, nema ništa što bi spriječilo da njihovi ritmovi, gipkiji ili diskretniji, očaravaju pamćenje na istančaniji način efikasniji na kraju krajeva od suviše podvučene i skoro nametljive kadence."⁴

Potukač je priča o onome "koji se potuca" kako je Sidran rekao za Nacional, a sastoji se od osam pravih lirskih pjesama koje stoje na početku svakog proznog poglavlja. U semantičkom međudjelovanju poezije i proze stvara se alegorijski tekst čije uporište prepoznajemo u drugim tekstovima i imaginaci-

¹ Nenad Radanović, "Snaga poetske imaginacije", predgovor Abdulah Sidran, Proze, Bosnia Ars, Tuzla, 2004, str. 16.

² Marko Vešović, nav. prema "Snaga poetske imaginacije", str. 15.

³ Katica Đulavkova, Poetika lirike, Narodna knjiga Alfa, Beograd, 2001.

⁴ Roger Caillois, «Priroda poezije», Izraz, IV/4, Sarajevo, 1962, str. 324.

ji, a ne nužno u životnoj stvarnosti. Sidranov roman je poput bajke hronotopski ahroničan i imaginaran; Gorohotljani su živjeli nekada u nekoj zemlji... davno. U odsustvu klasične fabule i unutarne karakterizacije likova sve je svedeno na simbole, pa čak ni takvih likova nema mnogo - svedeni su na suštine: dobročinitelj, starac, umjetnik, zapisivač, zvjezdoznanac... Priča o Gorohotljanima obiluje prepoznatljivim simbolima, ukomponovanim tako da su poprimili nove vrijednosti: potop, velika seoba kao topos, pas koji je veoma složen simbol, a samo jedno od njegovih značenja je veza između dva svijeta, čovjek na visoravni koji posjeduje mudrost, jakbuka koja je u pravilu simbol spoznaje i obnove, te šah koji uobičajeno simbolizira borbu razuma i nagona, reda i slučaja, i predstavlja u najdubljem smislu igru vladanja svijetom. U zemlji Gorohota, priči o njegovom utemeljenju i rodonačelniku koji je umjetnik, dolasku Dobročinitelja, presušivanju izvora, starcu koji vodi pleme, seobi i prelasku preko mora do Novog Gorohota, pronalasku skeleta i ponovnoj seobi sinova u stari Gorohot (gdje seoba dobiva osobinu rituala ponavljanja), nije teško uočiti potpuno stilizovani hronotop i protagoniste.

U cjelini teksta dominira prezent te nebitne postaju i prošlost i budućnost, sve se dešava ovdje i sada, kao u snu ili kao u čistoj lirici. Kroz roman čitatelj ne prolazi vođen nizom događaja, zapleta i raspleta, već vještinom lirskog kazivanja koje je bitno samo po sebi. Dijalozi nisu česti, a kada postoje veoma nalikuju onima iz teatra apsurda. Ponašanje Sidranovih ljudi, njihov hod kroz blato i prašinu, dolazak k moru, svedenost na simboličku reprezentativnost, apstrahovani prostor i atmosfera, uveliko korespondiraju sa ambijentom Bekegovih romana i drama. Uobičajeno je da u mitskom ili bajkovitom prostoru postoji pitanje koju junak mora preći da bi stigao do postavljenog cilja, odnosno nagrade. Prostor je otvoren, a put protagoniste usmjeren ka razrješenju. Međutim, mitološki okvir modernog romana se po pitanju prostora mijenja te najče-

šće prisiljava aktere ili na statičnost ili na hod u krugu, do početne tačke i apsurdna. Sidranovi Gorohotljani ne prerastaju svojim moćima ni čitatelja ni prirodne pojave, te ih (prema podjeli Northopa Fryaja) ne možemo smjestiti u mitski već u ironijski modus, gdje pripadaju kao junaci modernog romana. A to dalje znači da roman *Potukač* ne treba čitati ni kao prozu koja ukazuje na određen referirani svijet, niti kao mitsku priču, nego jedino i isključivo kao moderni poetski roman, ili pak kao poeziju u čijem središtu su motivi putovanja i traganja, umjetničkog stvaranja, pisma i pisanja. I stari i Novi Gorohot su podijeljeni na donji prostor gdje se nalazi selo/grad sa narodom, i gornji na kome je izdvojeni pojedinac: umjetnik, Dobročinitelj, Dim, Zvezdoznanac, ili, na kraju, grob pripovjedača. Svi "uzvišeni" posjeduju moć znanja ili moć umjetničkog stvaranja, dajući romanu kompozicijski okvir priče u priči koja se, s obzirom na pripovjednu instancu spušta do trećeg nivoa. Na početku romana čitamo retrospektivnu priču nepoznate distance o postanku Gorohota, a na kraju, sve završava pričom/tekstom o Gorohotljanima. Jer, kako kaže Sidran, uvijek *preživje samo riječi*.

Knjigu otvara pjesma Potop koja svojim apokaliptičkim motivom upućuje na značenja proze koja slijedi, ali i na njen konačan kraj. Asonantsko - aliteracijska eufonija lirskog teksta, gradi kontrast u odnosu na tematsko-motivski sloj pjesme:

"Oslušni: /sijedi muklo kosa umorne Zemlje,

u pustu maglinu seli se svijet.

Ovo ostrvo, ovaj brisan prostor - tone."⁵

Semantičko razrješenje prve pjesme ujedno je i razrješenje cijelog romana:

"Preživjeće samo riječi

- one što ih nikad nismo izgovorili -

i po njima, o čudo,

dugo da se pamti naš boravak ovdje."⁶

Put Gorohotljana u nepoznatu zemlju obilježila je *suba i nezdrava žutina, koračanje bez kraja, zakrčljale biljice*, te, na planu iskaza, refrensko ponavljanje molitvi i rečenice da *Bog nije čorava mačka*, obilje bespredikatskih rečenica, osamostaljenih rečeničnih dijelova, polisindet veznika *i*, a što ostvaruje specifičan ritam hoda. Zanimljivo je i znakovito da se pred obećanom zemljom more nije pred Gorohotljanima razmaklo, nego su do ostrva došli plivajući. Mit se ironizira i razara sam u sebi.

Rezultat putovanja je najavljen u pjesmi Vrtinja: "San je satrt, satrto je obilje mehkih slika / i opet - usahlo je sve."⁷ Oni, čiji se postanak veže za umjetnika-potukača neće moći pronaći mir ni u obećanoj zemlji jer potiču od onoga koji nosi *tvrd hljeb pod rukom* i koji *jednom ljudskom istinom priznaje ljepotu*. Već na kraju trećeg poglavlja pronalazimo autoreferencijalni okvir zapisivača, te priča gubi veo "objektivnosti" i ulazi u beskrajnu igru tekstualnosti i uvrtanja teksta u samoga sebe i svoje pripovjedne norme. Ovaj put ironizira se i razara sama u sebi naracija.

Poetski diskurs *Potukača* obogaćen je ponavljanjem motiva šahovske ploče. Ona se prvi put pojavljuje u predpriči, gdje Vajar Vladaru donosi čudesan rad svojih ruku. Kasnije, šahovsku ploču nosi Dobročinitelj, da bi je, na visoravni gdje se odvojio sa ženom, pronašao Dim, zajedno sa Dobročiniteljevim kosturom. U poglavlju Pomor, u kojem na fabularnoj razini zaista dolazi do pomora očeva, Dim ostavlja šah pred bogomoljom što je protumačeno kao božiji znak i povod za pijanstvo. Ironija je ponovo prisutna: božiji znak se pretvara u smrt svih odraslih muškaraca. I dok žene plaču, dječaci naglo odrastaju, počinju osjećati "mržnju na tlo pod stopalima"⁸ i potrebu za odlaskom. Kao i svaki put ranije, i ovdje lirska pjesma značenjski osvjetljava prozno kazivanje -

"Neko ipak mora ostati u životu.

Bi nas mnogo u ovoj pustari; i svakome

⁵ Abdulah Sidran, "Potop", Proze, str. 23.

⁶ Ibid, str. 23.

⁷ Ibid, str. 31.

⁸ Ibid, str. 75.

na čelu, vidno već, kužna je biljka listala.

Izmišljasmu: uhode nas, izmišljasmu:
našim grlima prinose noževe.

I već smjerasmo ubojstva.

Sad kunemo, upirući račvastim prstima
u dvorove,
u šume, u natruhla visja, u nebeske ara-
beske

a ništa se ne događa. Samo:
negdje, pobjegao iz naših srca,
umjesto nas, neko, dalek, pjeva."
(Smrtnici)⁹

Pjesničko *ja* se u ovom dijelu roma-
na dijeli na nekoliko glasova - odzvanja
lirski intonirana žalopoljka majki ispre-
pletene sa glasovima odlazećih sinova.
Iako bi ovakav razgovor formalno mo-
gao biti dijalog, on to nije jer komuni-
kacija ne biva uspostavljena. U pitanju
je nova lirski pjesma dijaloški kompo-
nirana.

Roman *Potukač* završava istoime-
nim poglavljem. I kako god u lirskoj pje-
smi posljednja strofa sažima tematsko-
motivske i misaono-emotivne odredni-
ce pjesme, tako poglavlje *Potukač* funk-
cionira kao poenta i razrješenje Sidrano-
vog poetskog romana. Ovdje se prvi put
uvodi stvarnosno poznati toponim ko-
jim autor iznutra potpisuje svoj tekst
- visoravan na kojoj leži umjetnik je u
Sarajevu poznata Tabija. Na ovom mje-
stu se razotkrivaju svi pripovjedni ni-
voi, Zvezdoznanac pronalazi grob zapi-
sivača i u njemu, zakopan u olovnu ku-
tiju i rukopise. I tu se zatvara krug. Pro-
nađeni rukopis se podudara sa Kaziva-
njima o postanku Gorohota; prvi Goro-
hotljanin je bio vajar, a posljednji pisac;
prvi je napravio šahovske figure, a po-
sljednji bio ljubitalj šahovske igre; i prvi
i posljednji bili su potukači. O zapisiva-
ču se malo zna jer "njegov lik se gubio
iza zamagljenih rečenica i nepovratno
tonuo u vodama nerazumljivih i tromih

riječi."¹⁰ Pronađeni rukopisi su lirski za-
pis o prošlosti jednog plemena i umjet-
nikovoj zapitanosti nad smislom vlasti-
tog posla: "I neće li i od mene, ili od ko-
jeg moga potomka, zagledanog u zvi-
jezde, kao nekad od vajara, nastati novo
pleme?"¹¹ U rečenicama, ritmički obilje-
ženim anaforam (*znam da*), reduplikaci-
jom (*opet*) i epiforom (*nikada*) zapisivač
progovara o životu umjetnika: "Znam da
se riječi koje izgovaram ni za koga i ni za
šta ne kače. Znam da, izgovorene, osta-
ju lebdjeti ponad ljudskih glava. Znam
da će u budućim danima svakojaka još
bolest da nasrće na moje srce. Znam da
ni jednoj neće odoljeti. Znam da nema
broja morama koje će me potapati, opet
i opet, opet i opet. I još ovo znam: poho-
diće me sve što na čovjeka ikada hoće -
mir i spokoj nikada. Sve u životu imaću,
mira i spokoja - nikada."¹² Ne bi bilo teš-
ko navedene rečenice presložiti u uspra-
van oblik i prepoznati lirsku pjesmu
koja donosi motive toliko karakteristič-
ne za poeziju Abdulaha Sidrana.

Od prvobitno protumačenog nad-
grobnog natpisa:

OVDJE
NAPOKON USPOKOJEN
POČIVA ONAJ
KOJI JE ŽIVOT
POJEO KO JABUKU,

nakon pročitano rukopisa zvjezdo-
znac zaključuje da poluizbrisani tekst
ipak glasi drugačije: OVDJE

NEUSPOKOJEN
POČIVA ONAJ
KOGA JE ŽIVOT
POJEO KO
JABUKU.¹³

Iza svega ostaje knjiga koja je nad-
živjela izgubljeno pleme. Knjiga koja je
"jedna zamućena lirski ispovijest" na
kraju koje je autor zapisao: "Ne posto-
ji više pleme Gorohotljana, otišao je iz
mene Dim, i Dobročinitelj, i Vajar, i Sta-

rac, ostao sam pust, a šta sam sve bio, a,
evo, nigdje me nema, nigdje me nema,
i nigdje nisam..."¹⁴ Nakon potucanja "od
ruke do ruke, od praga do praga, od stre-
he do strehe, od grada do grada, od sta-
bla do stabla", spoznavši sebe, lirski su-
bjekt će reći: "(...) nađoh riječ p o t u k a č,
i, gle čuda! učini mi se da nikada ništa
drugo nisam ni tražio do takvu riječ, ri-
ječ u koju ću moći čitav stati, kao što sto-
jim u svojem imenu. P o t u k a č! - eto ri-
ječi koja je čekala da se istanji moja koža,
da prolipti krv, pa da mi se onda obzna-
ni, da me onda obujmi, da mi bude moja
druga koža - i da se smirim napokon,
tako, u času kad saznah sebe. Sad mogu,
miran, među ljude da zađem."¹⁵

Pitanja koja otvara *Potukač* su mno-
gobrojna: da li je to priča o potrazi za iz-
gubljenim rajem i čovjekovom nezna-
nju da ga sačuva? Da li prođe život ne-
koliko generacija u potrazi za drugači-
jim? Ko su Dobročinitelji i treba li ih po-
slušati... Jesu li Gorohotljani historij-
skim i društvenim zakonitostima spu-
tani ljudi? Ili, kakav život žive sljedbe-
nici umjetnosti i šta ostaje nakon njih?
Jesu li Gorohotljani *naša svojta*, kako
kaže Sidran u pjesmi o Kranjčeviću? Po-
tukač ne nudi referencije na neposred-
ne stvarnosne odnose iz društvene, so-
cijalne ili ma kakve druge zbilje, već kao
svako poetsko djelo tekstualno objekti-
vira pjesničku subjektivnost. Sidran je
veliki pjesnik i ne može biti drugačiji ni
kada piše prozu. Svaki narativni dio Po-
tukača, jednako kao i poetski nudi uni-
verzalne, simbolične i nadindividualno
značenje. Autor je učinio vidljiv pomak
u odnosu na konvencije pripovijedanja
i u eksperimentu otkrio nove slojeve
stvarnosti i istine. Iako je u prvom sloju
tekst vezan za mitske motive, pažljivim
iščitavanjem uočavamo kako se mitsko
značenje postepeno relativizira, a poet-
sko pojačava. *Potukač* je kao svaki lirski
tekst nepovratno udaljen od referenci-
je, počevši od naslovne metafore, preko
niza poetskih slika i očiđene atmosfere,
okrenut ka metafizičkom.

¹⁰ Ibid, str. 91.

¹¹ Ibid, str. 88.

¹² Ibid, str. 89/90.

¹³ Ibid, str. 93.

⁹ Ibid, str. 73.

¹⁴ Ibid, str. 92.

¹⁵ Ibid, str. 92./93.

O ČEMU SIDRAN GOVORI KAD GOVORI O BOSNI

■ Damir Ovčina

Sidran je već klasična vrijednost bosanskohercegovačke književnosti. On je i stvaralačka veza između Dizdara i Kulenovića i mlađih pjesnika rođenih pedesetih ili šezdesetih godina prošlog stoljeća. Još od zbirke *Kost i meso* njegov je izraz potpuno samosvojan, oslobođen svih natruha modelativnih tipova i književnog pomodarstva. Osjeti se u pjesmama i plodotvoran utjecaj duhovne tradicije, od stečaka do Selimovića, Andrića ili Dizdara, ali je sve podređeno vlastitom književnom pulsus. Povodom zbirke *Kost i meso* Branimir Bošnjak¹ je napisao da je ona u najužem smislu vezana za bosansku tradiciju, ako mislimo pri tome na Selimovića, Dizdara, Andrića. U recenziji prvog izdanja Sarajevske zbirke Radovan Vučković je primijetio da »po opsjednutosti dušom, po izvjesnoj istočnjačkoj lirskoj mekoći i meditativnosti koja je čulna, po apstrakciji konkretnog Sidran podsjeća na pjesnike i pripovjedače kao što su H. Humo, M. Selimović, Ć. Sijarić, M. Dizdar.« U Sidranovim pjesmama je, naročito u Sarajevskoj zbirci, u strukturi pjesama oživljeno naslijeđe, od Kulinove povelje preko Jukića, Bašeskije sve do Ujevića ili Selimovića. On je naprosto prepoznao sebe u onom što čini bosansku tradiciju i to na najljepši način, bez idealizacije, nacionalne zaludenosti ili ideologije, pretvarao u umjetnost. Njegova Zbirka je svojevrsna antologija pjesnički živih glasova iz prošlosti Sarajeva i Bosne. Dok je

Dizdar umjetnički oživio govor stečaka i svoj glas podredio toj intonaciji, Sidran obnavlja razne obrasce kroz koje se u njegovim stihovima javlja prošlost, od dijaloga sa Kulinovom poveljom, preko Jukićevih likarija, Bašeskijinog Ljetopisa pa sve do epitafa sa Jevrejskog groblja. U njegovim pripovjedački zasnovanim stihovima ima traga velikih prozaičaka Bosne, Selimovića i Andrića. Tontić² zaključuje da se u "pjesnikovom kulturu istine, kao i njegovoj pripovjedačkoj sintaksi, mogao otkriti uticaj djela Ive Andrića. Moj je utisak da u Sidranu živi, kao izvjestan orijentir, korektiv i duhovnostilska mjera, andrićevska paradigma saznanja i duhovnog iskustva čovjeka i ljudskog svijeta." I Sidran, kao i Dizdar, Kulenović, Andrić, Šop ili Selimović pronalazi i prikazuje općeljudsko kroz živu sliku zavičaja.

Dizdarevu izvanrednu pjesničku afirmaciju srednjovjekovne bosanske duhovnosti Sidran nastavlja. U intervjuu datom Oslobođenju od 3. aprila 2004. on kaže: "Ja sam potpuno svjesno krenuo od onoga gdje je Mak stao, na žalost. Mak je fenomenalno obuhvatio i u nebesa podigao to što je čudo srednjovjekovne Bosne. Ja sam shvatio: ako neću ja - ko će? Idem Makovim tragom."

Sidranovo djelo ima, pored strogo književne, i opću vrijednost za sredinu u čijem duhovnom okrilju nastaje. Kao i svaka prava umjetnost, napose književnost, njegovo djelo afirmira kulturni kontekst iz kojeg nastaje. Sidran je, pored Selimovića i Dizdara, Andrića i

Šopa..., nezaobilazan i u pogledu načina na koji tretira posebnost, duhovnost Bosne. U njegovom djelu spajaju se univerzalno i konkretno historijsko iskustvo posredovano talentom pisca. Sidranovo pjesničko ostvarenje potvrđuje i da je moguće "u našoj hiljadugodišnjoj bosanskoj povijesti naći i pronaći, ne samo ostatke, nego i kompletna djela koja u sebi drže i skrivaju ovaj duh, koji je Bosnu održao kao cjelinu, kao povijesnu opstojnost, kao riječ i misao, iza koje bi možda ležao i jedan duh." U izražavanju vlastitih poetskih ideja, Sidran mozaički slaže skice bosanske povijesti od banova do Selimovića, dajući vlastitom glasu historijsku dubinu i slojevitost. Ti djelići kulturne povijesti posredovani različitim formama a aktualizirani modernim pjesničkim senzibilitetom tvore jedinstvenu, umjetnički zaokruženu afirmaciju bosanske duhovnosti koja nije ni regionalna, ni ekskluzivno nacionalna, ni ideološki intonirana, već živa slika jednog historijskog iskustva.

Orkestrirajući glasove i forme naše književne i opće kulturne prošlosti, Sidran bez ideološke pretenzije ili stvaralačkog grča ilustrira vlastitu pjesničku ideju posredujući je autentičnim historijskim ili živim fiktivnim likovima. U svakom stihu, u jezičkim naborima osjeća se Bosna na najljepši mogući način. Time Sidranovo djelo dobija dodatnu snagu i, nadilazeći dosadu književno-historijskih konteksta i periodizacija, postaje nezaobilazna činjenica u kulturi iz koje dolazi i kojom se plodotvorno nadahnjuje.

¹ U časopisu "Oklo", navedeno prema tekstu H. Hajdarevića, Bošnjacka književnost u književnoj kritici, novija književnost-poezija, knjiga III, Alef, 2001., Sarajevo, str. 561.

² Sidranova..., str. 548.

SCENARISTIČKI POSTUPAK ABDULAHA SIDRANA

Asaf Džanić

Osamdesete godine dvadesetoga stoljeća su autorski i produkcijski možda naj-snažniji period u cjelokupnoj historiji filmske produkcije u Bosni i Hercegovini. To je period u kome je bosanskohercegovački film zadobio relevantnost u okvirima bosanskog društva, zahvaljujući prije svega duhu sumnje i kritičnosti, ali ne samo kao političkim odrednicama, svakako bitnim za pojedine filmove toga razdoblja, već kao ontološkim, egzistencijalnim odrednicama tema kojima se bavio i vremena koje je prikazao u jednoj kompleksnoj i razučenoj formi, koja ni do danas nije nadmašena. Paradoksalno je što su takvom sazrijevanju jedne umjetnosti kod nas možda presudan poticaj i najsnažniju podršku dali scenariji Abdulaha Sidrana za neke od filmova iz toga perioda¹; paradoksalno u tome smislu što je scenarij pre-lazna, tranzitivna forma od književnosti ka drugoj, dovršenoj, dokumentar-noj ili igranoj formi filmske umjetnosti. Kao takav, scenarij je relativno malo priznat i cijenjen, gotovo da se smatra da je on nužno zlo, a ne samosvojna profesionalna djelatnost, a uprkos strašnoj banalizaciji i standardizaciji scenarističke prakse u posljednjih dvadesetak godina - on sadrži moć kompleksnog razmišljanja zato što "samo filmska umjetnost", kako kaže Godar, jeste uvjerljivi svjedok značajnih istorijskih dešavanja u dvadesetom stoljeću.² Zabranjeno je,

kao zločin "protiv suštine", da se u scenariju vidi išta drugo do rediteljskog alter-ega, pa i onda kada je iz njega samoga sasvim jasno da je, uprkos nužnosti i obavezi tranzitivnosti, ishodio takvu vrstu autonomnosti kakvu ima dramski tekst u odnosu na pozorišnu predstavu.

Takvu vrstu autonomnosti simbolično predstavlja u gotovo ideativnom smislu scenarij za film "Kuduz", koji započinje proglašavanjem sumnje kao apsolutnog stvaralačkog načela; sumnja se da je glavni protagonist priče uopće i postojao, ali se kao glavni protuargument, onaj da jeste postojao, navodi da dolazi ljudima na san (a zar se može sanjati ono što ne postoji)! Po ovom proglašavanju sumnje za osnovu pristupa stvarima i ljudima oko nas scenarista Sidran u "Kuduzu" koristi isti postupak kojim se služi Servantes kada u uvodu "Don Kihota" sumnja u sve, pa i u postojanje starog arapskog rukopisa zagubljenog na tavanu kuće kao navodnog izvora za priču koja slijedi, a koji je potom navodno izgubljen.³

Tragične sudbine mladih junaka "Kuduz", koje nose biljeg njihovih emocija i temperamenta, iza melodrame njihovih peronalnih odnosa otkriva-

ju jednu geografiju rubnog i perifernog, jedan socijalni milje koji pokazuje krizu društva na periferiji, tamo gdje je naj-bolnija, a ta odrednica rubnog metafora je za jedan getoizirani život u širem smislu. Suština njihovog kraha nije zadana ni u njihovim temperamentima, ni u karakterima, već u okruženju, u kojem se zbivaju nagli sudari patrijarhalnog morala i naivnog uvjerenja da je sve moguće i dostižno, da se za novac može dobiti sve, dok istodobno ekonomska i socijalna kriza uništava ljudskost i komunikacijsku sposobnost ("Ljudi su zaboravili plakati", povjerava se imaginarni Kuduz u prologu scenarija). Kuduz je ličnost ograničenih moći razumijevanja i mirenja sa svijetom, bez volje i mogućnosti da u njemu bilo šta izmijeni. U svojoj jednostavnoj svijesti i osjećajnosti, to prihvata kao oblik pravde, prema kojoj se upravlja, intuitivno i sa dubokim osjećajem moralnosti. Nevolje nastaju kada počne uviđati da ta moralnost ničemu ne služi i da mu nije naklonjena, kada u dubokim slojevima svoga bića počne osjećati svu jezu egzistencijalne nelagodje. "Život je ozbiljna stvar" - ponavlja Kuduz u pokušajima da svoju ženu utjera u kalupe svijeta po svojoj mjeri.

Jedan od najupečatljivijih likova bosanskog filma uopće, Kuduz, uporno traga za srećom. Međutim, taj ideal nije nimalo lako ostvariti. I što se Kuduz više trudi, i uz gorka odricanja, pristaje na ustupke, sreća je od njega sve udaljenija. Njega kao ličnost prati višestruka uzaludnost, jalovost: stvarna, odnosno biološka, jalovost njegovog utopističkog projekta (životne sreće), moralna i ontološka, raskorak između života bića i ogromne nezajažljivosti ništavila. Tim svojim ukupnim moralnim i ontološkim statutom Sidranov junak kuca na vrata sopstvene nesreće, neprekidno oscilirajući između banalne sentimentalnosti i strašne ozbiljnosti, zapitanosti nad svojom prirodom, u kojoj ne može da nađe rješenje.

Badema je drugi veliki Sidranov lik, a njeno je ubistvo također duboko motivirano okruženjem. Ona, kao i svi Sidranovi gubitnici, nosi breme svojih grije-

¹ Ove bilješke temelje se na zbirci scenarija "Abdulah Sidran: Filmski scenariji", Izabrana djela, knjiga 3, BOSNIA ARS, Tuzla, 2004.

² Navedeno prema Žak Omon, *Teorije sineasta*, Clio, Beograd, 2006., str. 184.

³ Autonomnost scenarija kao književne vrste Sidran hiperbolizira osobito u didaskalijama. Na str. 169. već spomenute zbirke nalazi se uputa: "Cvrkut ptičica što se 'zajebavaju po granama'. Prođe li štogod uskom zmijom makadama što se jedva nazire bjelasajući međ zelenim raslinjem?". U razgovoru scenariste Sidrana, jedne britanske rediteljke i autora ovoga teksta (u ljeto 2004.) o mogućnostima ekranizacije Sidranovog scenarija "Prvi put s ocem na izbore", razgovaralo se o rediteljskom tretmanu koji omogućavaju i dopuštaju ovakve vrste didaskalija kao osobit izraz autonomije scenarija.

hova, ali su grijehovi koje su oni primili na sebe obilježje društva koje je naj-surovije posljedice ekonomske i socijalne krize ostavilo na periferiji, u nedovršanim gradilištima koja Sidranove junake dočekuju kud god da se okrenu i kud god da krenu. Multipliciranjem nedovršanih gradilišta Sidran stvara globalnu metaforu društva kao nedovršenog, neuspjelog gradilišta, koje svojom nedovršenošću i besperspektivnošću junake njegove priče uvodi u nerješive socijalne probleme. Sidranova filmska utopija je tu ograničena dubokim pesimizmom, nema govora o mijenjanju takvoga svijeta, ali ni o prihvatanju njegove otuđenosti; najviše što se može učiniti jeste što će se ta otuđenost jasno sagledati, što će čitalac i gledalac njegove priče postati malo sposobniji da sebe smatra historijskim i društvenim subjektom.

"Sve što se uopće može misliti može se misliti jasno. Sve što se može izreći može se izreći jasno", kaže Wittgenstein u svojim traktatima.⁴ U tome je smislu "Otac na službenom putu" vrlo zanimljiv scenario, prvenstveno zbog vanredno precizne analize pogubnih učinaka ideologizacije društva i njenih razornih učinaka na duše ljudi, koja će razoriti porodične, ljudske i svake druge odnose. Sidran ga je napisao u nastojanju da pruži sveobuhvatan odgovor na pitanje kako je tako nešto uopće moguće. Fokusiranjem na lik dječaka Dine kao perspektive pripovijedanja i perspektive razumijevanja stvari, Sidran u određenoj mjeri sužava i reducira totalitet tog razumijevanja. Ali, takvim sužavanjem njegova alegorija se zapravo proširuje: Bosna pedesetih godina, i Jugoslavija, pedesetih godina, i svako represivno društvo takvoga sklopa moguće je zbog dječijeg strahopoštovanja prema autoritetu svake vrste, prvenstveno očinskom, koji se pokazuje kao centralna figura takvog poretka; te zbog prihvatanja, pokoravanja i prepuštenosti servilnim objašnjenjima, čak i kada su nerazumna, kada

se zbog njih pati i trpi.⁵ Demistificirajući politiku i državu kao apstrakcije i sile iznad pojedinačnog ljudskog života, scenarij je žestoka kritika povređivanja ili uništavanja ljudskog života pod znakom bilo koje istine.

Nijedna ljudska degradacija, ili patnja bilo kojeg čovjeka ili čak cijelog naroda ne može da se opravda ničim: ni vjedom u progres, ni ubjeđenjem u ispravnost i opravdanost postupaka na tome putu. Društveni progres, društvena sreća se ne može graditi na nesreći ljudi, pravda na nepravdi, kao što ne može biti ni ljudi važnijih od drugih ljudi. Jedina stvarna istina jeste istina srca, a ona se ne može nametati, jer je ista za sve. I ne radi se uopće o količini prosvijetljenosti koje će neki politički ili društveni projekat učiniti boljim, niti se oni mogu razlikovati po tim svojstvima, nego o etičkom odnosu: politika je predstavljena kao područje destruktivnog egoizma koji natkriljuje svaku pojedinačnu sudbinu. Sidran je, po jednoj sretnoj sintagmi koju dugujemo Erihu Auerbahu,⁶ znalac utonulih slika, takvih po kojima nepogrešivo prepoznamo jedno vrijeme i jedan lokalitet, te duh života cijele jedne zemlje, a u njemu, izdvojeno, duh manipulacije ljudskim sudbinama. U tim slikama postoji izvjestan vid realnosti kao niz slika-znakova jednog izvjesnog vremena, posredovanih infantilnim pogledom na svijet, preko kojih scenarista Sidran, i mislilac Sidran, parcijalizira složenu nakaznost vremena, gdje taj višak realnosti postaje razlika između neposrednosti tog dječijeg pogleda i slike svijeta po sebi.

U scenarijima filmova "Otac na službenom putu" i u "Sječaš li se Doli Bel" mogu se uočiti tri načina odlazjenja u nadrealnost: mjesečarstvo, pijanstvo i čudesni svijet priče. Svaki od njih se predstavlja kao oblik prevazilaženja zbilje i način da se groteskne predstave stvar-

nosti, deformirani likovi i karakteri, pa i preozbilnost jave, pomire i usklade između sebe i u svijesti glavnih junaka. Mjesečarstvo mladoga Dine Zolja u "Otcu na službenom putu" jeste oblik bjekstva i odlazjenja u nadrealno, a ujedno i osnova takvoga paralelizma u kojem somnambulnost dešavanja na javi postaje način da se ispiše. U "Doli Bel" isti, sada stariji junak je izliječen od noćnih lutanja, od mora, ali pijanstvo njegovog bolesnog i upropaštenog oca, Mahmuta, opet je onaj trag nadrealnosti, zahvaljujući kojem stvarnost dobija fantastične, difuzne ili morbidne odbleske ljepote. Za junake ovih priča to je i način da u sebi objedine ono karakteristično krivljenje svijeta, koje nastaje kad u svojim životima počnu da osjećaju svu jezu i tegobu egzistencijalne nelagode.

U toj nelagodi izgovorena riječ je izvor uništenja u vremenima nesigurnosti, izazvane politiziranom svakidašnjicom. Izgovorena riječ postala je smisao sistema koji svoju opstojnost gradi u ritualu, a svoju nesigurnost iskazuje u strepnji upravo od riječi koja poništava ritual postojećeg. Izgovorena riječ postaje optužujući i prelomni trenutak života, razlog izopćavanja, izolacije i gubitka slobode. Ovdje nije od presudne važnosti što je reditelj filma originalnu scenu iz scenarija (3. scena: "Mučan ljubavnički razgovor u vozu"), u kojoj Otac izgovara rečenicu "Ko koga voli... u ovoj ludnici?" zamijenio scenom sa istim ličnostima u kojoj se uvodi insert sa najznamenitijom karikaturom Zuke Džumhura na kojoj Marks u kabinetu sjedi za stolom i piše, a iza njega na zidu je okačena Staljinova slika, a koju isti junak, bez posebne željeza komuniciranjem sa okolinom, komentira ovako: "Nije sve baš tako..."; bitno je što je takva zamjena motivirana naglašavanjem upotrebe izgovorene riječi i njenoga izvitoperenog smisla kao izvorišta ljudske degradacije i uništenja dostojanstva ljudi koji se ne mogu oduprijeti ideologiziranoj stvarnosti. Zane-marena i napuštena ljubavnica koristi uništavajući moć riječi i tragedija počinje; jednom započeta, proces denuncijacije se širi, izgovoreno dobija aspurdne

⁴ Navedeno prema Ludwig Wittgenstein, *Traktatus logico-philosophicus*, Veselin Masleša-Svjetlost, Sarajevo, 1987., str. 75.

⁵ U tome se smislu produbljena zapažanja o očinskoj funkciji jezika nalaze u tekstu Nebojše Jovanovića, *Sidran s Lacanom, ili "nesvjesno je strukturirano kao jezik"*, Sarajevske sveske, 06/07, Sarajevo, 2007.

⁶ Erih Auerbach, *Mimesis. Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, Nolit, Beograd, 1968.

razmjere u mjeri u kojoj krugovi denunciranja postaju autonomni, šire značenje izgovorenog i unose svoje stavove i predviđanja u prepoznavanju neprijatelja u sopstvenim redovima.

Svjestan značenja izgovorenog, svoj strah od riječi Otac će svoje stečeno iskustvo, svoj strah prenijeti na dijete koje dobije priliku da u ritualnom obilježavanju počasti vođi partije izgovori ritualne riječi divljenja i preda lokalnom rukovodstvu osobeni simbol predstave za mase. Dječak uči riječi koje će izgovoriti u ritualu, i u tome procesu učenja, nad porodicu se nadvija strah od toga da će dijete u presudnom momentu rituala zaboraviti redosljed riječi. Izvoriste toga straha je Otac, koji preuveličava izvjesnu porodičnu katastrofu zbog mogućeg djetetovog neuspjeha da tačno reproducira riječi rituala. Umjesto učestvovanja u počastima, privid ljepote ri-

tuala postao je za dijete i njegove roditelje novi izvor individualne i porodične drame, jer će Dinin neuspjeh da ponovi naučeno zatvorska uprava protumačiti kao neprijateljski čin oca, već prokazanog i dokazanog izvršitelja verbalne provokacije.

Isto, traumatično značenje riječi u poretku svijeta varira na osoben način scena svadbe u "Ocu na službenom putu". Svadba je ritualna najava nove porodice koja se stvara na jednom mjestu gdje zajedno sjede potkazivači i bivši osuđenici, i okupljeni i razdvojeni nepovjerenjem, ožiljcima nejednakog statusa i promašenih života. Ritualno je i izmjenjivanje kratkih, dinamičnih rečenica između brata i sestre, žrtve bratovljeve ambicije da ostane u politici po svaku cijenu. Svadba kao ritual stvaranja nove porodice pretvara se u ritual otkrivanja poraza denuncijacije, u kojem se otkriva

neljudska suština i razlozi uništavanja života. Taj vibrantni dijalog brata i sestre je dijalog utonulih slika cijele jedne kulture življenja u koju je usađen opresivni mehanizam stradanja zbog riječi, koji se pojačava zbog surovog kontrasta između iznevjerene humanosti pokreta koji se opravdavao novom humanošću, i stvarnosti u kojoj je vladao nemilosrdnom represijom.

Tu je scenarista Sidran na vrlo precizan način stvorio sliku osavremenjene, modernizirane društvene situacije koju je Andrić ranije locirao u ambijent otomanske "Proklete avlije": "Reč je pala, a kad reč pođe jednom, ona se više ne zaustavlja, nego ide dalje i usput raste i menja se".⁷, potvrđujući se kao majstor utonulih slika koje predstavljaju svijet.

⁷ Ivo Andrić, *Prokleta avlija*, Udruženi izdavači, Sarajevo, 1984., str. 64.

METODIČKI PRISTUP PISCU U NASTAVI KNJIŽEVNOSTI I BOSANSKOGA JEZIKA: NASTAVNI SAT(I) S ABDULAHOM SIDRANOM

(Metodičke marginalije o jednome bh. virtualnom lektirskom piscu)

■ Muhidin DŽANKO

Sidran u školi: Paradoks lektirskoga pisca

U raznovrsnom znanstveno-kritičkom proučavanju književnoga djela Abdula- ha Sidrana, nažalost, do danas nismo u prilici spomenuti i neke ozbiljnije metodičke studije, iako Sidran već odavno spada u klasike naše književnosti i kotira kao tzv. čitanački i lektirski pisac.

Koliko je meni poznato, do sada je objavljena tek jedna metodička studija o Sidranovoj poeziji, a napisala ju je Fa-

tima Nidžara Mujezinović: "Sarajevska zbirka, Sarajevski tabut", u knjizi: "Uvođenje učenika u svijet bošnjačke književnosti", Zenica, 2001.

Naravno, ovaj deficit metodičkih studija o jednome od najvažnijih bosanskohercegovačkih pisaca, kakav je izvan svake sumnje i Abdulah Sidran, ne govori ništa o samome piscu ili o njegovu djelu, već o nerazvijenosti jedne nauke, u ovom slučaju bosanskohercegovačke metodike nastave književnosti, koja još

uvijek nije kadra da se kritički suoči i saobrazi sa klasičnim vrijednostima vlastite literature.

Za Sidrana je vezan i jedan kuriozitet u kontekstu školske lektire, jer su određeni pedagoško-puritanski lobiji prije nekoliko godina uporno vodili kampanju da se Sidranov roman "Sjećaš li se Doli Bell" izbaciti iz lektire za 8. razred osnovne škole, budući da u romanu postoji veliki broj psovki i vulgarizama.

Zapravo, radilo se ovdje o nerazumijevanju jezika Sidranovog romana, koji je bio obilježen upotrebom brojnih žargonizama iz sarajevskog čaršijsko-mahalskog miljea. Govor mladih ljudi u Sidranovom je romanu spontan, kreativan, maštovit i šaljiv i kao takav nezamisliv je bez upotrebe psovki i vulgarizama, što očito nije naišlo na odobravanje građanskih puritanskih krugova koji su u svojoj puritanskoj vizuri literaturu doživljavali kao sluškinju pedagogije.

Zabranjeni pisac, "Bosanski Mark Tven"

Tako je i Abdulah Sidran, poput mnogih slavni pisaca, došao na indeks librorum prohibitorum u školskoj lekti-

ri, makar su pojedine njegove pjesme i dalje uvrštene u čitanke.

Ako to možda može poslužiti kao utjeha Sidranu, u povijesti lektirskih djela pisac kojemu su djela najviše zaštićena bio je Mark Tven, jer su američki puritanci svojeglavo smatrali da Tvenovi dječaci Tom Sojer i Haklberi Fin svojim nestašlucima vrijeđaju pravila lijepog ponašanja i dobrog građanskog ukusa.

Bosanski Tven, Abdulah Sidran, unatoč svim objedama i puritanskim opstrukcijama, nikada se nije dodvoravao bilo kojim građanskim kuloarima ili pedagoškim autoritetima i konjunktura, naprotiv, tokom cijeloga svog stvaralačkog vijeka on je bio i ostao nepotkupljiv pisac i intelektualac, umjetnik koji je vlastitom kožom - "otkupom sirove kože" - kako to sam Sidran gotovo naturalistički navodi u naslovu svoga autobiografskog romana - svjedočio i živio sva svoja djela, ne razlikujući - kako je to izvanredno primjetio Marko Vešović - svoje pjesničko i empirijsko Ja.

Pisac bez autocenzure

Dodali bismo da je Sidran od samih početaka svoga književnog stvaralaštva bio pisac i intelektualac bez autocenzure, uvijek predano okrenut vlastitome artizmu, ali i brižljivo upućen na svoje čitatelje, skrbeći da pronađe pravi put do njih bez suvišnoga hermetizma ili namjerne artificialnosti.

Upravo u toj brižnosti naspram svojih čitatelja otvaraju se i mogućnosti čitanja i interpretacije Sidranovih djela u nastavi. Tumačiti Sidrana u školi, koja je primarno pedagoška institucija, znači, prije svega, poći od jednoga aksioma: Sidranovo djelo, ma koliko bilo otvoreno i prijemljivo za sve vrste čitatelja, pa tako i za učenike, nesalomljivo je i nesvodivo na bilokakve didaktičke aršine. Dapače, ono je po svojoj definiciji antididaktično i odbijajuće spram svake profesorske docenture ili katekizma. Ali u tome se i krije paradoks Sidrana kao školskog i lektirskog pisca: ma koliko se njegovo djelo opire svakoj vrsti didaktizma, ono je ipak višestruko podatno i zahvalno

za nastavu književnosti i maternjega jezika, i to u domenu svih nastavnih područja: književnosti, gramatici, kulturi izražavanja, scenskoj i filmskoj umjetnosti i medijskoj kulturi.

No, ovdje bi bilo potrebno i pojasniti što to preporučuje Sidrana kao lektirskog pisca unatoč spomenutom paradoksu i nesmiljenom protivljenju puritanskih krugova. Njemačka metodičarka Betina Kimerling-Majbauer svojedobno je uspostavila kriterije za određivanje jednoga pisca klasikom književnosti i lektirskim piscem. Prema njezinom mišljenju, kao klasična lektirska djela mogu slovit ona djela koja u književnosti neke zemlje ili nekog jezičkog prostora imaju izvanrednu ulogu i koja svoju literarno-estetsku kvalitetu izvlače iz naročitih inovacijskih učinaka i reprezentativnosti za određenu epohu. Sam pojam literarno-estetske kvalitete njemačka metodičarka izvlači iz slijedećih kriterija: inovativnost, reprezentativnost, estetsko oblikovanje jezika, jednostavnost izraza, maštovitost, polivalencija, internacionalnost. Od pobrojanih kriterija pisac može ispunjavati samo tri pa da se smatra klasikom i lektirskim piscem unutar jedne nacionalne književnosti.

Sidranovo djelo ispunjava svaki od pobrojanih kriterija, i to ne samo u poeziji, kako se to do sada uobičajilo, nego i u drugim književnim i graničnim žanrovima: romanu, dramu, autobiografiju, filmskome scenariju.

Stoga bi se Sidranovome djelu, promatranom iz metodičke perspektive, moralo pristupiti cjelovito i integralno, u sistemu nastavnih sati, budući da je to žanrovski izuzetno bogato i razudeno književno djelo.

Sidran je pjesnik, romanopisac, dramski pisac, putopisac, filmski scenarist, publicist i što je za nastavu od izuzetne važnosti: on je inovator i eksperimentator u svome pjesničkom jeziku bez obzira na žanr unutar kojega se kreće; on je, zapravo, onaj koji "pravi svjetiljku od riječi da mrak bude manji".

Zato bi Sidrana trebalo tumačiti kao lektirskog pisca unutar dvije izabra-

ne knjige u koju bi bile uvrštene njegove izabrane pjesme, roman "Sjećaš li se Doli Bell", filmski scenarij "Prvi put s ocem na izbore", drama "U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce" i autobiografija "Otkup sirove kože".

Tek tako bi se uspjelo obuhvatiti Sidranovo djelo u njegovu totalitetu, bez obzira koliko se to možda u prvi mah može učiniti pretenciozno spram literarnih i interpretacijskih predispozicija samih učenika.

Figura Pisca

Naslov Metodički pristup piscu u Sidranovom slučaju nije tek puka tehnička odrednica jer se u Sidranovoj literaturi, unutar različitih žanrovskih ostvarenja, pojavljuje figura Pisca i upravo ta figura može biti lajtmotiv u metodičkome pristupu Sidranovim djelima.

Karakterizaciju Sidrana kao specifičnoga pisca dao je Marko Vešović: "... ovaj pjesnik svagda posjeduje izoštrenu svijest o tome šta pjesmom želi da kaže i kakva pjesnička oruđa su najpodesnija za postizanje namjeravanih umjetničkih ciljeva".

Dakle, u metodičkome pristupu lirskoj poeziji Abdulaha Sidrana svakako bi trebalo poći od onih njegovih pjesama u kojima on ukazuje na svoju ars poetiku, što se u metodičkim interpretacijama poezije označava kao "ukazivanje na poetološku građu".

Kao takve, programatsko-poetološke Sidranove pjesme možemo izdvojiti: "Ni traga o sebi", "Ars poetika", "Hrast i knjiga", "Hoće li išta o meni znati", "Kad umre beskućnik". U svim ovim pjesmama Sidran strepi nad sudbinom vlastite poezije, ta je strepnja ambivalentna jer pjesnik brine hoće li iza njega išta ostati i je li vrijedilo pjevati, pa će u bezmalo nihilističkom tonu reći: "Ni traga o sebi ostaviti nećeš", ali će isto tako poručiti, s vjerom u sebe i svoj pjesmotvor da "govoriti ipak treba, šapatom i u samoći, / tiho se pridružiti zlosretnom horu onih/ nad ponorom što jednom u tamu vrisnuli su/ što je to, i koraknuli, ne sačekavši odgovora"/("Ars poetika").

U ovome smislu posebno je zani-

mljiva pjesma "Kad umre beskućnik" u kojoj se do krajnosti demistificira čin pjesničkoga stvaranja i naznačuje se već u uvodnoj strofi pjesme:

"Kako i koje poredati riječi,

Kako iznaći formu kojom će biti kazano

Sve što treba, a da se prešuti i ispusti
Ono što ne treba da se kaže".

Poezija je beskućništvo, a pjesnik je beskućnik, baš kao i beskućnici iz Sarajevskoga parka koji su smišljali čitulju svome drugu i na koncu ništa pametnije nisu smislili nego da navedu samo svoja imena i nadimke.

Osim poetološko-programatskih, u lektirski izbor Sidranovih pjesama svakako bi trebalo uvrstiti i pjesme s tematikom doma i porodice ("Zapis o domu", "Jutarnji zapis", "Noćni čas u tužnom domu", "Željezničar"), zatim ciklus pjesma posvećen Sarajevu ("Slijepac pjeva svome gradu", "Bašeskija", "Dernek u Sarajevu, sjeseni 1769.", "Govori Sarajevu: ja ostrvo sam, u srcu svijeta", "I drugi su pjevali o gradu", "Mezar sedmero braće", "Tin u Sarajevu", "Sarajevska molitva", "Planeta Sarajevo..."), te napokon one pjesme koje bismo mogli označiti kao refleksivno-asocijativne i autobiografske ("Uzevši kost i meso", "Put kojim smo odlazili", "Zapis o dječastvu", "Gens una sumus", "Nespina", "Čega smo zbir", "Knjige", "Sarajlić se vraća u svoj grad" ...)

Naravno, ovaj mogući lektirski izbor Sidranovih pjesama može biti proširen i drugim pjesmama, osobito onima koje govore o opsesivnim temama Sidranove literature, primjerice pjesme o sirotinji, o Bošnjacima, o ratu i sl.

Uvlačenje autobiografskih momenata u Sidranove tekstove

Ono što odmah možemo primijetiti i u Sidranovoj poeziji i u njegovim drugim književnim djelima jeste uvlačenje autobiografije u literaturu.

Budući da je metodički pristup piscu nezamisliv i bez njegove građanske i stvaralačke biografije, Sidrana možemo tumačiti najsvrsishodnije preko njegove

autobiografije "Otkup sirove kože", neke vrste njegova autobiografskog romana.

Ujedno, ovakav metodički pristup može poslužiti i kao prilika da se učenicima srednje škole ukaže na piščevu biografiju, a da se pri tome izbjegne metod pozitivističkog biografizma.

S druge strane, tumačenjem autobiografije ukazat će se i na poetičke odlike autobiografije kao specifičnog graničnog književnog žanra.

Vidljivo je da Sidran svojoj autobiografskoj građi prilazi kao pjesnik. Njegova sjećanja nisu tek puka registracija i reevokacija prošlosti, naprotiv, u autobiografskome tekstu stalno odzvanja refren - da u Sidranovome životu prošlost nije niti postojala i sve je izgledalo kao san:

"Život je san, život je san, život je san!
Paučina od snova, od snova i mjesečine."

I iz ove kratke rečenice vidljiv je Sidranov stilski diskurs - on je sačinjen od guste poetske pređe, njegova je rečenica izrazito poetična, hipotaksična, afektivna, emocionalno obilježena, što sve odudara od stila jednoga diskursivnog graničnog žanra kao što je i autobiografija.

Kada je u pitanju Sidranov poetični stil, on uvijek i podrazumijeva - u metodičkome smislu - i problem čitanja Sidranove literature. Njegov autobiografski tekst, i ne samo on, treba čitati kao poeziju, metodom tzv. stvaralačkog čitanja, a ono može biti usmjereno ka tzv. tematskim poticajnim riječima u Sidranovome djelu, kao što su: otac, kuća, porodica, prošlost, život, smrt, san...

Metodički pristup Sidranovom romanu "Sječaš li se Doli Bell" i filmskome scenariju "Prvi put s ocem na izbore", koji je zapravo treći tekst iz trilogije prvobitno zamišljene pod nazivom "Otac je kuća koja se ruši", ("Sječaš li se Doli Bell", "Otac na službenom putu", "Prvi put s ocem na izbore") mogao bi se temeljiti na problemskome pristupu koji bi se odnosio na jezik obilježen upotrebom žargonizama.

Tako bi se lektirsko djelo Abdulaha Sidrana uključilo i u nastavu bosansko-ga jezika. Učenicima bi trebalo ukaza-

ti da je žargon u Sidranovim djelima jedini mogući jezički izraz mladih ljudi iz čaršijsko-mahalskog miljea. To je svojevrstni novoprimitivistički, subkulturalni govorni idiom koji ima i svoje lingvističko i sociopsihološko značenje i uporište.

U ovome smislu učenici mogu izraditi inventar Sidranovih žargonizama, pozivajući se na knjigu "Žargon" Ranka Bugarskog.

Na koncu, Sidran u školi nezamisliv je i bez njegove drame "U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce" koji nam otkriva Sidrana kao jednoga od najznačajnijih savremenih bh. dramskih pisaca (G. Goger). U metodičkome smislu ova će drama poslužiti da predstavimo Sidrana i kao pisca tzv. medijskih žanrova (scenariji za pozorišne drame i filmske scenarije), što se sve uklapa u nastavno područje pokriveno nazivom medijska kultura.

Ovaj kratki metodički ogled nema pretenzije da prezentira moguće nastavne interpretacije pojedinih Sidranovih djela. Kao što smo naznačili i u podnaslovu ogleada, on je više jedna metodička marginalija, razmišljanje o Abdulahu Sidranu kao virtualnom lektirskom piscu. Nakana je ovoga ogleada posve skromna i nepretenciozna - prije svega da Sidran od virtualnog postane i stvarni lektirski pisac, posebno u srednjoj školi.

Njegovo djelo sigurno je blisko generacijim mladih ljudi jer se bavi problemima mladih, i ne samo njih, naravno.

S druge strane, ovo djelo treba približiti i samim nastavnicima, odnosno studentima književnosti, a to se može učiniti samo predstavljanjem Sidrana u totalitetu njegova djela, kako se ovaj žanrovski svestrani pisac ne bi percipirao isključivo kao pjesnik, mada je on uistinu jedno od najznačajnijih pjesničkih imena u bh. književnosti.

Metodički horizonti Sidranova djela

I na samome kraju potrebno je nešto reći i o odnosu metodike naspram Sidranova književnog djela.

Naime, svaka nacionalna metodika, ukoliko pretendira da bude ozbiljna i sustavna znanost, mora se u određenom

trenutku svoga razvoja, shodno epistemološkim zahtjevima i zakonitostima, suočiti sa svojim najznačajnijim piscima i njihovim reprezentativnim djelima koja su često uključena u nastavu književnosti.

Bosanskohercegovački pisci još uvijek "čekaju" na metodičke interpretacije

svojih djela, a među njima svakako i Abdulah Sidran.

Vrijeme će pokazati koliko će škola kao obrazovna institucija uspjeti da preko nastave književnosti i maternjega jezika prezentira bogato Sidranovo književno djelo, pred kojim stoji upravo njegov pisac sa čuvenim mementom upu-

ćenim svim njegovim čitateljima, a nastavnicima možda i posebno, budući su oni profesionalno i moralno dužni da to djelo kritički prate, tumače i analiziraju: Sidran svima njima i svima nama zlobno i izazovno poručuje:

"Hoće li išta o meni znati".

SIDRANOVA POETIČKA SAMOPORICANJA

■ Vedad SPAHIĆ

Abdulah Sidran, onakav kakvog ga poznajemo iz njegove centralne knjige *Sarajevska zbirka*, kakvim je predstavljan u antologijama i čitankama, pjesnik je dijaloga sa diskurzivnim univerzumom, sa literaturom, poviješću i svim onim što je u konkretnom vremenu i prostoru zavičajnog Sarajeva uspjelo ostaviti znakovni trag svodiv i privodiv u jasno markiranim limitima jedne poetike koja, da bi se estetski ovjerodostojila, mora samu sebe, svakom pjesmom iznova, na neki volšeban način poreći. U poeziji koju je pisao do rata tom su samoosporavanju sistemski podložna sva četiri ključna autopoetička određenja, i to: 1. o minimalističkom konceptu lirskog subjekta svedenog na "ogledalo koje pati"; 2. o mimetičkom postuliranju lirskog diskursa ("Pjesma mora biti tačna po svemu, a precizna u izrazu"); 3. o iskustvu kao mjeri odnosa prema životnim senzacijama ("Meni više ništa, ni ružno ni dobro ne može da se desi") i 4. o figurativnom govoru kao neprikladnom jezičkom instrumentariju unutar tako dizajnirane poetske agende ("zaboraviti treba oholo ono lijepo kazivanje"). Ali, "sugestivnost i ljepota Sidranove pje-

sme", kako kaže Enes Duraković, "dogodi se svaki put kao "čas čuda", neočekivano otkrovenje neponovljivog misterija života koji uvijek nanovo kruni i osipa sva apriorna i "definitivna" saznanja, životne spoznaje i poetička ubjeđenja"¹. Sraz poetološke ekstenzije i intenziteta poetskog očuđenja temeljna je odrednica *Sarajevske zbirke*. Niskoimplikativna defanziva Sidranovih metonimija u nekom svom zaustavnom vremenu preobrazi se na onoj nevidljivoj granici koja razdvaja "težinu koncepta i eleganciju pisanja"² u neumoljivi trijumf metafore kao heurističkog događanja jezika.

Pri svemu tome ipak Sidranovo do ratno pjesništvo nekim obilježjima ostvaruje veći stepen podudarnosti spram svojih implicitnih ili eksplicitnih autoreferencijalnih očitovanja. U težnji za ostvarivanjem "tačnosti i preciznosti" pjesme autor je otkrio pouzdan i djelotvoran resurs - nefikcionalne tekste, navlastito povijesne dokumente. Po-

sljedica toga je ono za postmoderno tipično drugo- ili čak trećestepeno referiranje na zbilju. To se posredništvo arhivske građe ukazalo kao svojevrsno savezništvo: suzbijalo je konfesionalizaciju izkaza kojoj Sidran svojom emocionalnom privrženosti građu i ljudima o kojima pjeva gotovo nagonski inklinira, ali je istovremeno pothranjivalo snagu uvjerenja u intelektualnu distancu kao preduvjet ispunjenja misije pjesnika-svjedoka, nepotkupljivog hroničara duše i duha Sarajeva čije "opće oko" muti spoznaja o tom istodobnom pripadanju i nepripadanju vlastitom svijetu čineći zahtjevnijim ali i truda vrednijim plan odražavanja sveukupnosti, svođenja najraznolikijih osobnosti, srazova i opreka na jedinstvenu mjeru istine. "Isto ih primati, a znati da ni dva nisu ista", postiči da "očajnik i mudrac, dijete, protuha i hulja pred mojim licem budu izmireni" mnogo košta - cijena je samoća. Ona samoća o kojoj je progovorio u znamenitoj pjesmi o Bašeskiji - samoća koju možemo shvatiti kao psihološku, egzistencijalnu, ali prije svega kao poetičku kategoriju, riječju kao metaforu unutarnjeg rascjepa subjekta čija je posvećenost istini ontološki suprotstavljena sentimentalnim ustupcima od kojih, budimo iskreni, živi, kojima se hrani ono što zovemo ljubavlju. Nešto golemo moralo se desiti da se pjesnik odrekne svoje samoće. Rat.

S događanjama početkom devedestih godina Abdulah Sidran se definitivno odriče i ostataka svoje programske poetike. Svijest o mogućim posljedicama toga autoironično je izrazio u pjesmi

¹ Enes Duraković: *Muslimanska poezija XX vijeka*, Sarajevo, 1990, str. 44.

² Pjer Burdije: *Pravila umjetnosti*, Novi Sad, 2003., str. 297.

Kritički dijalog: "Bijaše, za dlaku/ pa veliki pjesnik/ ali se namjesti/ strašan rat/ i napisa knjigu/ svojih najslabijih pjesama". Onkraj svakog lakonizma u igri su po prilici neki duboki razlozi. Intelektualna distanca kao temelj njegove "ideologije istine" očito je za pjesnika postala etičkom kontroverzom. Hiperemocionalna reakcija na zlo i zločine neshvatljivih razmjera deplasirala je sofisticirani međuprostor aleksandrijskog univerzuma i iznudila neposredan i angažovan odnos prema faktima zbilje kao moralni imperativ. Pjesnikova misija više ne počinje niti završava na koricama knjige i rafama biblioteke, njegova poezija postaje čin u zbilji, on, kako kaže stih iz zbirke *Morija*, sada "tare suze sa očiju Sarajeva". Pjesnik je i dalje opsesivno zaokupljen temom smrti ali ga ne zanimaju eshatološka pitanja. Pitanje koje si postavlja je šta može svojom pjesmom, i to vrlo doslovno, učiniti za običnog malog čovjeka, onakvog npr. kakav je izvjesni Enver koji usred opsade, iako ga ne poznaje, čuva za pjesnika bocu viskija jer vjeruje kao i narod sarajevski da grad neće pasti dok njime hodaju takvi

kao Abdulah Sidran. Obaveza koju je podrazumijevao stečeni imidž simbola duhovnog otpora opsadi dovela je do suštinske promjene stava o mjestu i ulozi pjesnika u svijetu. Biti jedan od njih nekada je značilo, kako kaže u pjesmi *Gens una sumus*, "iz trena u tren iznevjeravati samog sebe", sada je pak iznevjerjenje jednako nepripadanju. U *Moriji* pjesnik će reći: ...vidi nas/ zar nismo isti/ ko oni/ što drhteći/ s tiketima na stolu/ iščitavaju rezultate/ igara na sreću".

Sidranova autorefleksija o promjenama i njihovim posljedicama nije samo svijest o riziku koketiranja s populističkim nego i svojevrsan implicitni dijalog s bivšom poetikom. Premda diskretan, više privatn i neopterećujući u smislu zahtjeva za nekom specifičnom čitateljskom kompetencijom poetički je revizionizam uočljiv na svim ključnim razinama poetske strukture od karaktera metaforike i figuracije, stepena afektivnosti do kriterija selekcije građe i sadržaja zbilje kao potencijalnih ingredijentata svijeta pjesme. Ranije metafore, dozirano hermetične i strukturirane po modelu ruskih lutaka smijenile su

katahreze i kolokvijalizirani metaforički iskazi tipa „nije u svijet/ ni pogledala kako treba/ a on joj se/ **ote** iz očiju". Isповједni ton i prije nije bio stran Sidranovim pjesmama, sada pak konfesionalnost ima karakter konstitutivne dominante. „Nisam zaplako/ Gotovo nika-ko// A sad ne znam/ da li ovo kazujem/ Ili plačem", stihovi iz pjesme posvećene rahmetli Rešadu Hadroviću u afektivnom su smislu emocionalna sinegdoha čitave zbirke *Morija*. Na istom tragu poetski zapisi posvećeni smrti Izeta Sarajlića i Velje Miloševića, tih korifeja neoromantizma u bh i južnoslavenskom pjesništvu, više su od samih epitafa - predstavljaju doslovni i simbolički dodir s nekad mu dalekim i neshvatljivim načinom pisanja pjesama.

Ne može se reći da je kritika s nekom dobrodošlicom prihvatila ovaj Sidranov kopernikanski poetički obrat. O poslijeratnim njegovim knjigama malo se piše, ali to ne abolira književnu povijest da, kako sam pjesnik kaže u spomenutom *Kritičkom dijalogu*, imajuću pred sobom sve pjesme uobziri „cijelu sliku o njihovome tvorcu"

ANALIZA DISKURSA MOĆI U DRAMI A. SIDRANA "U ZVORNIKU JA SAM OSTAVIO SVOJE SRCE"

Amela ŠEHOVIĆ

Sažetak

Drama A. Sidrana *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce* pruža obilje materijala za analizu diskursa moći. U prvom redu, to su etikete za obraćanje, često u kombinaciji sa zamjenicama moći i solidarnosti, zatim upotreba vlastitih imena na način koji jasno utvrđuje odnose podređenih i nadređenih učesnika konverza-

cije, ali i jedan od tri procesa semantike moćnih eufemizacija, za koji u ovoj drami ima nekoliko potvrda. Pored toga, u radu se ukazuje i na činjenicu da isti govorni činovi ne funkcioniraju na isti način ukoliko su učesnici govorne interakcije neravnopravni po kriteriju moći. U skladu s navedenim, možemo zaključiti da ova drama predstavlja nezaobilazan

izvor sociolingvističkih proučavanja, ali ona ujedno prevazilazi te okvire svjedočeći, u najširem smislu riječi, o odnosu čovjeka, Bosne i svijeta kroz umjetničku perspektivu Abdulaha Sidrana.

Ključne riječi: *diskurs, moć, drama, etikete za obraćanje, zamjenice moći i solidarnosti, vlastita imena, eufemizacija, govorni činovi*

1. Uvod

Drama A. Sidrana *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce* pruža bogat materijal za analizu diskursa moći. Diskurs, kao širi okvir analize, predstavlja "upotrebu jezika povezanu s društvenim, političkim i kulturnim faktorima"¹, a poststrukturalisti ovu definiciju dopunjuju tvrdeći da je to "jezik koji ne samo da

¹ Jaworsky, A., Coupland, N. (1999) "Perspectives on Discourse Analysis", u: *The Discourse Reader*, Routledge, London i New York, str. 3.

reflektira društveni poredak, nego ga i oblikuje, kao što oblikuje i pojedinačne interakcije sa društvom². Upravo u skladu s tim poststrukturalističkim viđenjem, u ovom istraživanju proučava se diskurs moći, kao jedan tip društvene prakse koja konstituira diskurs. Kategorija moći može se definirati na različite načine, ali je za istraživanje u ovome radu naročito važna činjenica da je "moć (je) veličina svake pojedinačne konverzacije u kojoj učestvujemo"³. U skladu s tim uvjerenjem, nastojat ćemo je istražiti i pokazati u drami A. Sidrana *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce*.

2. Aspekti diskursa moći

2.1. Etikete za obraćanje i zamjenice moći i solidarnosti

Različiti su segmenti u okviru kojih se može proučavati diskurs moći. Jedan od osnovnih čine etikete za obraćanje⁴, često u kombinaciji sa zamjenicama 2. lica⁵, kao u sljedećem primjeru:

SIMIĆ: (*Žiletu*) **Odloži** malo tu flašu! Vojska ima pravo da pije - al vozač ne smije! Izviđač ne smije - ko još u vojsci ne smije?

ŽILE: Straža, **gospodine pukovniče!** (str. 68).

Navedeni primjer dobro ilustrira na koji način etikete za obraćanje i zamjenice 2. lica mogu biti indikatori međusobnih odnosa likova ako se kao kriterij uzme kategorija moći. Naime, Simić se Žiletu obraća zamjenicom *ti*, dok je istovremeno potpuno jasno i očigledno da recipročno *ti* nije dopušteno. Pored toga,

² Ibid.

³ Sh. Wareing, "What is language and what does it do?", u: L. Thomas; S. Wareing; I. Singh; J. S. Peccei; J. Thornborrow; J. Jones (eds.), *Language, Society and Power*, New York, Routledge, 2-nd edition, str. 13.

⁴ Više o tome u: Šehović, A. "Etikete za obraćanje (na primjeru bosanskohercegovačkih drama 20. vijeka)", *Gradovrh*, 2011.

⁵ Ove se zamjenice u literaturi nazivaju i zamjenicama moći i solidarnosti. Više o tome u: Šehović, A. "Zamjenice moći i solidarnosti u bosanskohercegovačkim dramama", *Gradovrh*, 2010, str. 61-74. Nekoliko primjera iz Sidranove drame koji su navedeni u tom članku neće biti ponovo analizirani ovdje.

na neravnopravne odnose moći između ova dva lika ukazuje i naredbodavni karakter Simićeve replike, bez ikakvih jezičkih sredstava u funkciji ublažavanja oštro izrečene naredbe, kao i Žiletovo povezivanje etikete *gospodin* uz vojni čin, što nije uobičajeno ali samim tim dodatno ističe njegovu servilnost i određeni položaj spram Simića.

No, zamjenice 2. lica i u samostalnoj upotrebi, bez etiketa za obraćanje, mogu veoma uspješno ukazivati na međusobne odnose likova. U sljedećem odlomku oficir Simić i ugledni lokalni građanin inženjer Tulić pribjegavaju recipročnoj upotrebi zamjenice *Vi*, što je i očekivano u interakciji obrazovanih govornika koji nisu u bliskim odnosima. Međutim, svjestan svoje nadređene pozicije u izmijenjenim društvenim okolnostima, Simić veoma brzo prelazi na nerekipročnoj upotrebi zamjenice *ti* u obraćanju svom sagovorniku:

SIMIĆ: Pitam direktno! Koliko tunela ima, od Kula-grada - do dole?

HIMZO: ...Nažalost, moram **vas** razočarati - ne postoji ni jedan. (...)

SIMIĆ: **Znate** šta vas čeka - ako se dokaže suprotno?

HIMZO: Onda sam miran. Stvar je nemoguća.

(...)

SIMIĆ: Koliko je kilometara asvalta položeno... sa **tvojim** parafom?

HIMZO: Ne mogu znati... ovako... napamet...

SIMIĆ: (...) **Hoćeš** da te streljam, na licu mesta? (str. 76-77)

Simićev prelazak sa recipročne upotrebe zamjenice *Vi* na nerekipročno *ti* u obraćanju Tuliću upravo i proizlazi iz svijesti o vlastitoj nadmoći, što dokazuje i izrečena prijetnja o strijeljanju u 2. licu jednine. Ovaj primjer stoga odlično ilustrira kako društvene okolnosti mogu utjecati na jezičku upotrebu.

S druge strane, prelazak sa *ti* na *Vi* nije široko rasprostranjena pojava, a iako se često tumači kao odraz antagonizma, on je ustvari mnogo češće izraz ironije i sarkazma⁶ situaciono nadmoć-

nijega govornika kao u sljedećem odlomku:

NIKOLA: (*dolazeći iz kuhinje*) Oho-ho... sišao **momak!** Svaka čast, svaka čast... a bio sam se prepo da **češ** mi gore... mandrknut! Čime **vas** mogu poslužiti?

RUDO: Ne radi mi telefon. (str. 39)

Nikola je direktor hotela, koji bi samim tim trebao biti u odnosu privremene podređenosti prema gostu hotela Rudi, ali on narušava sve očekivane norme učtivosti i ismijava Rudu već na samom početku njihove govorne interakcije, što je jasno kako iz samog obraćanja pedesetogodišnjaku leksemom *momak* tako i iz intonacije cjelokupne replike. U skladu s tim, kada Nikola na kraju ove replike upotrijebi zamjenicu *Vi* u obraćanju Rudi, ona se ne može doživjeti kao izraz očekivanog poštovanja osoblja hotela prema gostu hotela nego isključivo kao izraz ironije i sarkazma prema Rudi. Naime, Nikola doživljava Rudu kao sanjara, nesvjesnog stvarnosti koja ga okružuje, što, iz Nikoline perspektive, očito nisu poželjne karakteristike jednog muškarca u ratnoj situaciji. Kasnije Nikolino vraćanje na zamjenicu *ti* u obraćanju Rudi samo potvrđuje navedeno zapažanje.

2.2. Vlastita imena

Naravno, priroda odnosa među učesnicima govorne interakcije signalizira se ne samo etiketama za obraćanje i zamjenicama 2. lica nego i ličnim imenima, koja se smatraju minimalnim formama za predstavljanje⁷. U lična imena se ubrajaju ime, prezime, nadimci i imena od milja (hipokoristici), a neka od njih su zastupljena u sljedećem odlomku:

VERA: (...) Čuješ li me, **Rudika!**? Zaratilo i u Sarajevu! - Hoćeš li, sunce moje, da bježimo kod mojih?(...) ...**Rudo**, sine!

aure: The Russian Pronominal Usage", u: Gumperz, J. J., Hymes, D. (ur.), *Directions in Sociolinguistics: The ethnography of communication*, Holt, Rinehart i Winston, New York, str. 270-300.

⁷ Stević, S. *Analiza konverzacije*, Filološki fakultet, Beograd, 1997, str. 93.

⁶ Friedrich, P. "Social Context and Semantic Fe-

Rudice, sine moj nerođeni!

RUDO: (*veoma glasno, smaknuvši sa lica perinu*) Nemoj mi tako govorit! (str. 62)

Kao što se može uočiti, osim forme *Rudo*, Vera upotrebljava još dvije markirane forme – *Rudika* i *Rudice*. Naime, tepanje osobi muškoga spola uobičajena je praksa u periodu najranijeg djetinjstva, dok je u kasnijim životnim razdobljima ona izrazito obilježena. Razlozi tome mogu se tražiti u činjenici da je takva jezička praksa u obraćanju odraslom muškarcu obično uvjetovana povećanom emocionalnošću prema tako imenovanoj osobi, a njeni uzroci mogu biti različiti: zaljubljenost ali i sažalijevanje zbog muškarčeve bespomoćnosti u situaciji na koju ne može utjecati. Kako je uloga bespomoćne žrtve u društvu primarno rezervirana za žene, ne čudi odbojna reakcija Rude na dodijeljeno mu ulogu. U ovakvim slučajevima može se analizirati i simetričnost odnosno asimetričnost u jezičkoj upotrebi, koji jasno upućuju na prirodu međusobnog odnosa likova. S obzirom na to da tepanju u ovom odlomku pribjegava isključivo Vera, jasno se nameće zaključak o prirodi uzajamnog odnosa ovih likova – Vera je ta koja traži zblizavanje, a ne Rudo. On mu se čak i opire, otvoreno iskazujući svoje neslaganje s takvom Verinom jezičkom praksom, iako bi se, u skladu s društvenim normama učtivosti, prije očekivala, ako ne uzvratna reakcija, barem Rudina šutnja. Samim tim, Rudo je u poziciji nadređenoga govornika jer ne oklijeva direktno iskazati svoje neslaganje s Verom. S druge strane, Verina upotreba više imena za Rudu – od *Rudo*, ka emotivno konotiranim fonetskim varijantama *Rudika* i *Rudice* – nedvojbeno svjedoči o bliskosti koju ona gaji za Rudu, a poznato je da se višestruko imenovanje iste osobe dovodi u vezu sa semantičko-psihološkim principom, prema kojem se na važnost nečega ukazuje većom diferencijacijom različitih značenjskih nijansi istoga pojma.⁸

⁸ U literaturi se često navodi veliki broj termina za snijeg među Eskimima ili za kamilu među Arapima.

Analizirani primjeri ukazuju na činjenicu da se moć, putem jezika, manifestira na različite načine. Jedan od njih je i eufemizacija, o kojoj se govori u narednom poglavlju.

2.3. Eufemizacija

Eufemizacija je jedan od tri karakteristična procesa semantike moćnih, uz disfemizaciju i mistifikaciju⁹, a za istraživanje u ovom radu ona je značajna jer Sidranova drama opisuje ratne okolnosti, u kojima jezik postaje veoma moćno sredstvo nametanja ideologije vladajuće grupe, zbog čega se i posmatra kao "ubojito" sredstvo ili "napunjeno oružje" (*loaded weapon*), u općeprihvaćenoj terminologiji Bolingera (1980). U tome značajnu ulogu igraju kako represivni državni aparati (armija, policija, sudovi, ponekad čak i vlada i njena administracija) tako i ideološki aparati (crkva, političke partije, unije, škole, masovni mediji i porodica)¹⁰, na čiju prirodu ukazuju pridjevi kojima se kvalificiraju – represivni pribjegavaju upotrebi sile, a ideološki nastoje nametnuti određene sisteme vrijednosti i vjerovanja. Uloga jezika u tom procesu vrlo je značajna budući da se njime moć preobražava u pravo a poslušnost u dužnost, te ga neki istraživači smatraju "arenom u kojoj su stvoreni pojmovi prava i dužnosti"¹¹, iz čega izvode zaključak da jezik stvara moć. Ali treba napomenuti da taj put nije jednosmjern jer je jezik i mjesto u kojem se i putem kojeg se moć iskazuje.

Ako govorimo o kategoriji moći u društvu, ona je često zasnovana na pristupu ekonomskim izvorima (bogatstvo) i/ili fizičkoj sili (vojska, policija), a

⁹ Bolinger, 1980: 132, prema: Mesthrie, R. (with contributions by A. Deumert), "Critical Sociolinguistics: Approaches to Language and Power", u: Mesthrie, R., Swann, J., Deumert, A., Leap, W. L. (ur.), *Introducing sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, 5. izdanje, str. 330.

¹⁰ O ovoj podjeli Nicosia Poulantzasa više u: Mesthrie, cit. djelo, str. 321.

¹¹ Wareing, Sh., "What is language and what does it do?", u: Thomas, L., Wareing, S., Singh I., Pececi, J. S., Thornborrow, J., Jones, J. (ur.), *Language, Society and Power*, Routledge, New York, 2005, 2. izdanje, str. 10.

u ratnim okolnostima, kakve opisuje Sidran, dominira moć proistekla iz fizičke sile. Stoga je u njoj dosta primjera za eufemizaciju:

NIKOLA: Nije više "Drina", nego hotel KRIZNI ŠTAB... Malo će boleti... al ništa strašno...

SIMIĆ: (*Žiletu i Četniku*) **Ovo** – sklonite... a ti mi... sve pokupi i snesi! (...) (str. 64)

Ovo se odnosi na tijelo ubijene žene, a zanimljivo je da su u drami svi eufemizmi ovoga tipa pisani ukoso, čime se metatekstualno ukazuje na izmijenjeno značenje osnovne riječi.

Čest razlog za eufemizaciju pojmova jeste pravno nedopušten i moralno diskutabilan karakter izvršenih aktivnosti:

KARDELJ: Ti si – glavni u Zvorniku?

SIMIĆ: Trudim se.

KARDELJ: Odmah da raspustiš **stadion**. (...) (str. 79)

Stadion je eufemizam za *logor*, a na to njegovo značenje upućuje i glagol *raspustiti*: *raspustiti stadion* znači 'ukinuti logor'.

U takvim slučajevima funkcija eufemizama je "zamađljivanje" surove stvarnosti, kojem ljudi načelno pribjegavaju, budući da, prema "Pollyanna hipotezi", nazvanoj prema optimističnoj heroini romana *Pollyanna* Eleanor H. Porter, "ljudi više vole posmatrati život sa ljepše nego sa mračnije strane"¹².

Međutim, postoje i mišljenja da je "rok trajanja" eufemizama ograničen, budući da oni vremenom počnu prizivati asocijacije na ono što pokušavaju prikriti ili čak postanu sinonimni sa prikrivanim pojmom. Kao ilustracija toga stava navodi se termin "etničko čišćenje", primarno eufemizam, a danas "pejorativan i emocionalan termin"¹³.

2.4. Govorni činovi

Kako je već ranije spomenuto, Sidranova drama opisuje ratne okolnosti, te

¹² Leech, G., *Principles of pragmatics*, Longman, London i New York, 1988, 5. izdanje, str. 151.

¹³ Jones, J., Pececi J. S., "Language and Politics", u: Thomas, L., Wareing, S., Singh I., Pececi, J. S., Thornborrow, J., Jones, J. (ur.), *Language, Society and Power*, Routledge, New York, 2005, 2. izdanje, str. 48.

je samim tim moć pojedinih likova često zasnovana na fizičkoj sili, kao u sljedećem odlomku, u kojem je Rudo zarobljenik a Simić oficir s vojnom silom na raspolaganju. U takvoj su situaciji učesnici govorne interakcije neravnopravni po kriteriju moći, što se može reflektirati na različite efekte naizgled istoga govornog čina kada mu pribjegu situaciono nadređeni (moćniji) govornik i podređeni govornik, kojem je situaciono oduzeta moć, kao u sljedećem primjeru:

SIMIĆ: Šta vi kao, Jugosloven, mislite? (sic!) Zašto muslimani hoće da napuste Jugoslaviju? Slušam.

RUDO: Ja, gospodine pukovniče, nemam veze sa politikom. (...) **Ja vas molim da me pustite... hoću kući... il u vojsku...** ako ima... muzička četa... (...)

SIMIĆ: **Nemojte mi, molim vas, izvrđavati...** Raspoređiću vas... u muzičku četu... dajem vam svoju oficirsku reč... (...) (str. 71)

Naime, Rudo Simiću upućuje direktnu molbu ("Ja vas molim da me pustite"), a odmah zatim i zahtjev u užem smislu ("hoću kući... il u vojsku"), na šta Simić reagira molbom ("Nemojte mi, molim vas, izvrđavati") koja ustvari ne funkcioniše kao molba nego kao prijetnja. Uz to, on daje i (neiskreno) obećanje ("Raspoređiću vas... u muzičku četu..."), čime data oficirska riječ postaje (lažni) zalag iskrenosti. S obzirom na to da kriterij uspješnosti obećanja ne zavisi od njegove iskrenosti, primjer je ilustrativan za način na koji funkcioniše "činjenje stvari riječima"¹⁴, a upravo govornikova svijest o neiskrenosti vlastitih namjera čini jedan od kriterija za utvrđiva-

nje nadmoćnije pozicije spram sagovornika. Svim tim potvrđuje se da je u određivanju prave prirode bilo kojega govornog čina prvo potrebno uzeti u obzir kontekst, pa tek onda izvoditi zaključke.

Tako je čak i u slučaju naredbi, koje, zajedno s molbama¹⁵, pripadaju široj kategoriji govornih činova *direktiva* - vrlo simptomatičnih pokazatelja odnosa moći. One se, u teoriji učtivosti, smatraju činovima koji ugrožavaju negativno lice adresata¹⁶, a najčešće se izriču imperativom, glagolskim oblikom koji se smatra najsnažnijim sredstvom za njihovo direktno izricanje¹⁷:

RUDO: (...) Nije važan sistem, važna je *šuhva*, da osjetiš, iz dubina...

(...)

NIKOLA: Šta ti je *šuhva*, **nemoj** mi turski¹⁸ **govorit**!? (str. 53-54)

Međutim, iako se obično smatra da imperativi direktnim načinom izricanja naredaba eksplicite markiraju odnose moći, ovaj odlomak pokazuje da to nije uvijek tako. Naime, Nikolino pi-

tanje "Šta ti je *šuhva*..." otkriva govornikovu nesigurnost izazvanu nepoznavanjem značenja ove riječi. Stoga se naredba "...nemoj mi turski govoriti" može doživjeti isključivo kao izraz njegova ne-moćnog bijesa i ljutnje.

U drugim slučajevima, upotreba imperativa zaista ukazuje na dominantniji govornik. Naime, na Verinu indirektno izrečenu molbu, što je, općenito, strategija manje moćnih govornika, koji time sagovornika pozivaju na saradnju, Rudo odgovara imperativom i etiketom za obraćanje *djevojko*:

VERA: (...) Smem li te nešto pitati?

RUDO: **Pitaj, djevojko**, sve što želiš.

VERA: Kad si zadnji put...? Sjećaš li se kad si zadnji put...? (str. 44)

Radi naučne objektivnosti, mora se istaći da u ovom konkretnom primjeru vokativna forma *djevojko* možda i više od samoga imperativa ukazuje na Rudinu situacionu nadmoć. Naime, Vera je prostitutka od četrdeset i nešto godina, te se Rudina upotreba ove etikete za obraćanje Veri može tumačiti kao izraz njegova potcjenjivačkog (iako ne zlonamjernog) odnosa prema Veri, očito proisteklog iz prirode posla kojim se bavi, i to u njenoj dobi. Taj zaključak potvrđuje i sljedeći odlomak, u kojem je Rudo, iz pomalo superiorne pozicije, pokušava utješiti obraćajući joj se sintagmom *ženska glavo*:

RUDO: Nemoj tako, **ženska glavo**.

(...) A nisi stara... šta imaš? Četres i koju... je li?

VERA: I dvije... (str. 45)

Replike ova dva lika obilježene su spontanošću, te procjena učtivosti ili neučtivosti izrečenih naredaba zasigurno ne može biti izvršena mehanički nego isključivo imajući u vidu okolnosti pod kojima se one izriču kao i prirodni odnos između Rude i Vere.

Ipak, ušutkavanje sagovornika imperativnom formom *zaveži* kao u sljedećem odlomku zasigurno ne može biti protumačeno drugačije nego kao neučtivo izrečena naredba:

HIMZO: Sa mojim *parafom* - ni jedan dinar nije otišao niušto, nego u ono što piše!

¹⁴ Knjiga J. Austina *How to Do Things with Words* ("Kako učiniti stvari riječima") i danas je nezaobilazna u lingvističkoj literaturi, bez obzira na brojne kritike koje je doživjela među istraživačima, u većini filozofima jezika. Sh. Felman (1993) daje zanimljivo tumačenje naslova Austinove knjige. Ona tvrdi kako se Austin u davanju naslova ovoj knjizi "služi (se) duhovitom podrugljivošću posvećenom sintagmom priručnika ili praktičnih vodiča: *How to...*, 'Kako uraditi', 'Kako kuhati'...", tj. "sve što trebate znati da biste mogli" (str. 111), na osnovu čega zaključuje da je naslov Austinove knjige istovremeno i obećanje i dovođenje u pitanje vlastitog prava obećavanja. Stoga se, u viđenju Sh. Felman, tako formuliranim naslovom vlastito obećanje ustvari potkopava (str. 115).

¹⁵ I molbe i naredbe se, u drugim teorijskim prosegima, smatraju kompetitivnim ilokucijama, za koje je tipično da se "ilokutorni cilj (se) takmiči sa društvenim ciljem" (Leech, cit. djelo, str. 104). U tom slučaju, "učtivost je negativnog tipa, a njena je svrha smanjiti neslaganje između onoga što se želi postići i onoga što su 'dobri maniri'" (Ibid., str. 104-105).

¹⁶ Više o tome u: Brown, P., Levinson, S. C., *Politeness: some universals in language use*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, str. 66.

¹⁷ Imperativ ne treba automatski vezati za naredbe. Njim se mogu izreći i želje: *Lijepo se odmor!*, ponude: *Izvol!*, psovke: *Idi do đavola!* (up. Leech, cit. djelo, str. 117) i sl.

¹⁸ Prosječni govornici obično posredstvom jezika vrše vlastitu nacionalnu identifikaciju, što je objašnjenje rasprostranjene prakse da su ime etničke grupe i njena jezika isti. Stoga, u slučaju pejorativnog imenovanja nacije, od nje izvedeni prisvojni pridjev prenosi se i na ime jezika, kako je to urađeno ovdje (Turci, pejorativ za Bošnjake : turski govori). Uostalom, stanje na južnoslavenskim prostorima potvrđuje to zapažanje: Srbi - srpski, Hrvati - hrvatski, Slovenci - slovenski, Makedonci - makedonski, Crnogorci - crnogorski, Albanci - albanski, Bugari - bugarski. Jedini izuzetak u tome je bosanski jezik, kojem se ne može ovako bezuvjetno, kao u prethodnim primjerima, pridružiti etnik Bosanci. Ipak, treba napomenuti da je ova tendencija izjednačavanja nacije i jezika, prema modelu "jedna nacija = jedan jezik", općenito više zastupljena u evropskim nego, npr., u sjevernoameričkim okvirima, što proizlazi iz različitih puteva razvitka nacija na tim prostorima.

SIMIĆ: **Zaveži** - kad te ništa ne pitam! (str. 77)

Osim toga, direktno ušutkavanje sagovornika jedna je od društveno nepreferiranih formi promjene turnusa, a društvenu nepodesnost takvoga verbalnoga ponašanja dodatno potcrtava glagol *zaveži*, stilski izrazito sniženo markiran. Simićevo grubo ophođenje prema Himzi posljedica je kako njegove situacione nadmoći - Simić je pukovnik a Himzo zarobljenik - tako i Simićeva odsustva empatije za zarobljenike poput Himze. Sve to samo potvrđuje da lingvističke interakcije između govornika dosta zavise od društvenih odnosa između govornika¹⁹ - oduzimanje riječi, kao u navedenom primjeru, može vršiti i vrši moćniji govornik.

Nepoštivanje normi interakcije zasnovanih na učtivosti ogleda se ne samo u direktnom ušutkavanju i prekidanju sagovornika, nego i u upotrebi "bezglagolskog imperativa" (*verbless imperative*)²⁰, kojim se također mogu izreći naredbe. Naime, to je veoma gruba forma ophođenja, karakteristična za izrazito nadređene govornike, ako se kao kriterij uzme moć kojom raspolažu u društvenoj hijerarhiji - obično na osnovu položaja u društvenim institucijama ili aparatima ali ponekad i na osnovu položaja (vojvodskog) u paravojnim formacijama kao u sljedećem odlomku:

NIKOLA: Nije ga ni prstom taknuo...

SIMIĆ: Dovedi ga.

NIKOLA: (*Batku i Četniku*) **Trkom!** (str. 68)

Dakle, očito je da je upotreba bezglagolskog imperativa tipična za situacij-

ski nadmoćne govornike u određenim društvenim okruženjima: kasarnama, zatvorima, sudnicama, učionicama i sl. - prvenstveno iz razloga što su to okruženja sa jasno diferenciranim hijerarhijskim ulogama po kriteriju moći, a isto vrijedi čak i za paravojne formacije kojima pripadaju navedeni likovi. Vojvoda Nikola je, u tom kontekstu, bespogovorni autoritet za apostrofirane Batka i Četnika, iz čega proizlazi njegova neopterećenost zahtjevima učtivosti, koji priječe pojavu bezglagolskih imperativa.

3. Zaključak

Iz svih navedenih primjera može se ustanoviti da moćni govornici određuju tok interakcije i njom upravljaju, ali nije isključena ni mogućnost neočekivane reakcije, što potvrđuje da "moć nije statično svojstvo osoba ili grupa"²¹, nego je podložna osporavanju, i zloupotrebi, u zavisnosti od promijenjenih okolnosti situacije. U skladu s rečenim, nameće se zaključak da je moć stalni predmet pregovaranja među učesnicima u govornoj interakciji, a na njeno prisustvo ili odsustvo značajno utječu sociolingvistički faktori.

Izvori

- Sidran, Abdulah: *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce*, u: *Drama: Putopisi*, Bosnia Ars, Tuzla, 2004, str. 5-86.

Literatura

- Bourdieu, P., "Language and symbolic power", u: Jaworsky, A., Coupland, N. (ur.), *The Discourse Reader*, Routledge, London i New York, str. 503. i 507.
- Burton, 1973; prema: Brown, R., Gilman, A., "Politeness theory and Shakespeare's four major tragedies", *Language in Society*, 18/2, str. 183.
- Herman, V., *Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays*, Routledge, London i New York, 1998, str. 214.

The Discourse Reader, Routledge, London i New York, str. 502-513.

- Brown, R., Gilman, A., "Politeness theory and Shakespeare's four major tragedies", *Language in Society*, 18/2, str. 159-213.
- Brown, P., Levinson, S. C., *Politeness: some universals in language use*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Felman, Sh., *Skandal tijela u govoru: Don Juan s Austinom ili zavodenje na dva jezika*, Naklada MD, Zagreb, 1993.
- Friedrich, P., "Social Context and Semantic Feature: The Russian Pronominal Usage", u: Gumperz, J. J., Hymes, D. (ur.), *Directions in Sociolinguistics: The ethnography of communication*, Holt, Rinehart i Winston, New York, 1972, str. 270-300.
- Gumperz, J. J.; Hymes, D. (ur.), *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*, Holt, Rinehart i Winston, New York, 1972.
- Herman, V., *Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays*, Routledge, London i New York, 1998.
- Jaworsky, A., Coupland, N., "Perspectives on Discourse Analysis", u: *The Discourse Reader*, Routledge, London i New York, 1999, str. 1-44.
- Jones, J., Pecei J. S., "Language and Politics", u: Thomas, L., Wareing, S., Singh I., Peccei, J. S., Thornborrow, J., Jones, J. (ur.), *Language, Society and Power*, Routledge, New York, 2005, 2. izdanje, str. 35-54.
- Leech, G., *Principles of pragmatics*, Longman, London i New York, 1988, 5. izdanje.
- Mesthrie, R., Swann, J., Deumert, A., Leap W. L. (ur.), *Introducing sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, 5. izdanje.
- Mesthrie, R. (with contributions by A. Deumert), "Critical Sociolinguistics: Approaches to Language and Power", u: Mesthrie, R., Swann, J., Deumert, A., Leap W. L. (ur.), *Introducing sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, 5. izdanje, str. 316-353.
- Stević, S. *Analiza konverzacije*, Filološki fakultet, Beograd, 1997, str. 93.
- Šehović, A., "Zamjenice moći i solidarnosti u bosanskohercegovačkim dramama", *Gradovrh*, 2010, str. 61-74.
- Šehović, A. "Etikete za obraćanje (na primjeru bosanskohercegovačkih drama 20. vijeka)", *Gradovrh*, 2011.
- Thomas, L., Wareing, S., Singh I., Peccei, J. S., Thornborrow, J., Jones, J. (ur.), *Language, Society and Power*, Routledge, New York, 2005, 2. izdanje.
- Wareing, Sh., "What is language and what does it do?", u: Thomas, L., Wareing, S., Singh, I., Peccei, J. S., Thornborrow, J., Jones, J. (ur.), *Language, Society and Power*, Routledge, New York, 2005, 2. izdanje, str. 1-16.

ČOVJEK, BOSNA I SVIJET U UMJETNIČKIM VIDICIMA ABDULAHA SIDRANA

■ Silvio FERRARI

Primio sam poziv da učestvujem i govorim na ovom simpoziju kao pravi dar, a i kao priliku da se javno "obračunam" sa mojim dvadesetogodišnjim iskustvom prevođenja Sidranovih djela na italijanski jezik.

Moram priznati da nisam sam stigao do toga da čitam i direktno upoznajem Sidranove pjesničke tekstove i scenarije, kao što mi se dogodilo sa mnogim drugim piscima bivše Jugoslavije.

Iako sam svojevremeno shvatio značaj i vrijednost Sidranovog učešća u filmovima Emira Kusturice, upravo u godinama kada su dva "mlada Bosanca" postajali slavni na Zapadu, od Venecije do Kanneda, nisam uspio pronaći tekstove pjesama koje je u tom istom periodu (ili neposredno kasnije) Avdo pisao i objavljivao izazivajući pažnju kritike i čitalačke publike.

I ovom prilikom želim istaći zasluge Piera Del Giudice koji je, izabравši da u potpunosti saučestvuje sa gradom pod opsadom, upoznao lično Sidrana, pod granatama i među ruševinama i početkom '90-ih predložio mi da se okušam u prevođenju obimne i uspješno sastavljene antologije Sidranovih stihova.

Tako sam upoznao Pjesnika prvi puta u zimu 1995. u Bolonji, na prezentaciji italijanske verzije *Sarajevskog tabuta* (La bara di Sarajevo), koju je objavila izdavačka kuća *e iz Trsta*.

Tako je, putem sedamdesetak tekstova, a skoro svi su bili velikog kulturnog značaja i originalnog izraza, italijanska kultura upoznala neovisnu ličnost Abdulaha Sidrana, koji je opjevao svoj

grad i svjedočio o njemu prije i tokom strašnog perioda opsade.

Objektivno, to je za mene bilo otkrovenje i preokret, jer sam tada odlučio da više ne gubim iz vida kvalitetnu produkciju tog autora.

Kada sam imao priliku (lične prirode) da sedam godina kasnije provedem koji mjesec u Sarajevu, nisam propustio predstavu novog djela koje je Sidran napisao za tu sezonu Narodnog pozorišta, pod naslovom *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce*. Bila je to 2001. godina.

Predstava je ostavila na mene tako dubok utisak da sam odmah odlučio da je pokušam prevesti neovisno o tome da li će se naći izdavač spreman da to objavi. Uostalom, bile su to godine kada sam predavao na Fakultetu stranih jezika Univerziteta u Đenovi i Sidranovom tekstu sam svakako posvetio dio studija. Ali pošto se odnosi sa Pierom Del Giudicem nisu prekidalili, njemu sam preporučio da pročita tu dramu u uvjerenju da će shvatiti njenu vrijednost.

I tako je djelo štampala izdavačka kuća Saraj, 2005. godine, a pet godina kasnije našao je čak i mješovitu pozorišnu grupu za izvođenje predstave u režiji jedne režiserke iz Mantove.

Uostalom, Piero nije nikada prestajao da promovira poznavanje Sidranovog djela u Italiji i ta njegova izuzetna namjera iskazala se, na vrhuncu dugogodišnjeg rada na istraživanju i sistematizaciji, obimnim i zahtjevnim izdanjem pod naslovom *Balkanski roman - film, pozorište, poezija, istorija* - u potpunosti posvećeno pjesničkoj složenosti koja

čini suštinu Sidranovih djela.

U ovom djelu, u izdanju Alberti 2009.g., osim ranije prevedenih djela koja se ovdje ponovo pojavljuju, nalaze se i moja dva nova prevoda: scenarij *Otac na službenom putu* i druga pozorišna drama *Prvi put s ocem na izbore*, koja je, izvođena u međuvremenu u BiH i u Sloveniji, potvrdila umjetničku vrijednost Sidrana kao dramaturga.

Na kraju, barem za sada, prošle 2010. godine, Del Giudice je bio urednik nove antologije Sidranove poezije pod naslovom *Zečje salo* u izdanju *Casagrande iz Belincone*, a koja sadrži i neke nove pjesme napisane nakon rata u BiH.

I još jedan, ko zna koji po redu, bio je prošle godine prevod male poeme koju je Sidran posvetio *Majkama Srebrenice*, na čemu sam se okušao, i dalje u "režiji" Piera Del Giudice, znajući da će isti stihovi biti objavljeni kao rezultat dvostrukog oprobavanja na italijanskom jeziku.

I u ovom slučaju sam saradivao, zajedno sa izvrsnom prevoditeljicom Nadirom Šehović koja je uvijek doprinosila usavršavanju tekstova, s obzirom na njen senzibilitet i autentičnu dvojezičnost.

Može se dakle reći da je na italijanskoj strani, zajedno sa književnicima kao što su Izet Sarajlić, Predrag Matvejević, Mirko Kovač, Miljenko Jergović (da navedem samo neke ličnosti iz različitih generacija), Abdulah Sidran jedan od poznatijih, čitanijih i cjenjenijih autora. U okviru i u granicama, naravno, u kojima su poznate i priznate vrijednosti predstavnika takozvanih malih književ-

nosti. "Bliskih ali nepoznatih", kao što je neko napisao.

U februaru 2006. godine drama *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce* osvojila je nagradu "Pisanja sa granice" posvećenu Umbertou Sabi. Tom prilikom Sidran mi je donio na poklon njegova *Sabrana djela* - scenariji, proza i poezija - objavljena povodom njegovih šezdeset godina.

Tako sam primijetio nekih desetak pjesničkih tekstova koje je i sam autor nazvao, datirajući ih upravo u zadnjoj deceniji, nakon tragedije i završetka opsade: na teme kao što su povratak životu i svakodnevnici, ukratko, porodici, radu, uspomenu a ne samo košmarima.

Radi se zapravo o 10 sastava koje je autor već finirao i objavio barem u dva bh. izdanja, od 2004. do 2006. god. Ali istovremeno mi je predao i dva neobjavljena rukopisa kazavši da misli da su uspjela i da bi vrijedilo odmah ih pokušati prevesti: bili su to *Molitva za Zoju Rusanovu* i *Ne mogu da spavam*. Sidran voli datirati svoje tekstove, pa i ako su u stihu; kao što ih savršeno pamti i recituje, u javnosti, sa prekrasnom preciznošću i muzičkom sugestivnošću koja se može pripisati homerovskom pjevaču, i sa kojom je, jedne prilike (imao sam sreću da budem prisutan), izazvao čuđenje i divljenje jednog izuzetnog slušatelja: Moni Ovadije. Koji je, kao što mu i priliči, u predgovoru italijanskog izdanja *Zvornika*, napisao: "ako neko želi da shvati dramu bivše Jugoslavije, građanski rat (1991-1996) i rat u Bosni i Hercegovini, dovoljno je da pročita ovaj pozorišni komad".

Radi se dakle o pjesmama s datumom u smislu da se pozivaju na neku godinu od simboličkog značaja, ne samo za život u BiH.

Nad svim dominira 1996., godina obnove življenja bez opsade, godina u kojoj se rađa Tarik, sin Abdulaha koji je i dalje zaljubljen u Sabiju i očaran novim čudesnim životom koji je možda začeo upravo između dva putovanja u inostranstvo, u teška vremena koja postojanju čovjeka vraća primat privlačnosti, u nadama i nezaustavljivim tenzijama.

Lik Tarika, prisutnog i živahnog i u pjesmi pod naslovom *Dani bosanske knjige u Istri*, u svakom slučaju je izraz poetike svakodnevnice koja obilježava Sidranovo stvaranje poslije Dayton.

Ali, stvarnost u njegovom mnogostrukom preplitanju literarnih i profesionalnih naznaka, u njegovom sistemu odnosa sa drugima, u mreži putovanja i prisustava, povrataka i bjegova ka nemogućoj stvaralačkoj izoliranosti (kao produženi boravci u Goraždu, na Drini), izravan su poraz svake pretpostavke o zatvaranju pjesnika u čahuru isključivo domaće dimenzije i lanac Novih pjesama postaje živahna i artikulirana u formalnim sadržajima i ishodištima.

Svijest o odnosu prema svom gradu i sa ljudima koji ga nastanjuju i koji su u svakom slučaju bili važni u njegovom životu (počevši od njegovih učitelja i umjetnika kao što je slikar Safet Zec - danas djeluje u Veneciji - kojem je posvetio pjesmu zadivljujuće ravnoteže i ironije *Roje mi se pčele*).

Vraćanje na istraživanje rukovođeno senzibilitetom današnjeg čovjeka na temeljima mudrosti iz prošlosti (kako sekularne tako i religiozne).

Sposobnost vraćanja memorije i očuvanja digniteta sarajevskih jadnika, sublimirajući njihovu bijedu i podložnost u prekrasnom pjesničkom nekrologu pod naslovom *Kad umre beskućnik*, tekst smišljan dvanaestak godina, kao da je obaveza preuzeta prema pokojnom prijatelju... u popijenoj rakiji.

Kroz bogatu lepezu upravo pomenuatih naznaka, Sidran nalazi načina da se razračuna sa poznavanjem riječi *Jugo* (ili barem da je ne potiskuje): formula koja je nakon prisustva u svakom službenom dokumentu stigla do... brisanja iz rječnika novih nacionalnih jezika, koja je pratilo istoriju i njegove zemlje i kojoj je on imao hrabrosti da stavi uz bok imenicu *nostalgija*, u tekstu koji sadrži duh i dubinu najboljih uradaka, sa nezamjenjivim pjesničkim razmišljanjima njegove zrelosti.

I mislim da nije slučajno da *Jugonostalgija* ima dvije završne verzije, nimalo beznačajne zbog različitosti tona i sadr-

žaja u žalosti za prošlošću i zbog vrijednosti *Jugoslavije* kao kriterija za jednu životnu mjeru koju nije lako arhivirati.

Pa ipak, ako razmišljamo o kulturnoj složenosti sadržaja, dominantna i zaista najznačajnija pjesma cijele decenije pjesničkog stvaranja Abdulaha Sidrana predstavlja *San o svjetskoj književnosti*: tekst koji će sigurno ostati u kulturi BiH zbog strašne efikasnosti jezika i lucidne idealnosti uvjerenja koja autor izražava, prije svega na temu odnosa između neprihvatljive privremenosti ljudskog tijela (kada ga bolesti počnu razarati) i dramatičnog trajanja vrijednosti koje to isto tijelo zna izgraditi i ponuditi senzibilitetom svojim bližnjim. Tako se iskazuje efikasnim izrazom očajanje čovjeka koji prisustvuje umiranju jednog "majstora" i osjeća da u toj smrti blijedi i san o jednom poimanju književnosti.

Kratka "antologija decenije" kao da se dosljedno završava sa mučeničkim monologom *Ne mogu da zaspim* gdje, već provjerenom vještinom, vrhunac unutrašnje napetosti koja izaziva i noćne more i lutanja, topi se - barem u perspektivi - u nadi da će na kraju doći do harmonije koja koincidira sa pozivanjem na zaključak koji liči na molitvu, smirujuću i uravnoteženu, skoro kao da je muzika vremena koja je pratila cijeli jedan život.

Mora se na neki način ostati privržen tematskim postavkama od kojih polazi naučni skup posvećen ličnosti i pjesništvu Abdulaha Sidrana, treba istaknuti činjenicu da je on od početnih pjesničkih tekstova svjesno preuzeo ulogu "pjesnika Sarajeva", a da nije uslovio tu težnju ni jednim ekskluzivnim obilježjem, suviše ličnim ili plitko biografskim.

Naprotiv, u njegovim najznačajnijim stvaralačkim postignućima Sidran pokazuje da želi da se obračuna (kao što se to nekad kaže u ovakvim slučajevima) sa likovima koji su mu u kulturi prethodili i koji su ostavili dubokog traga u svojoj pripadnosti gradu, barem što se tiče dužeg perioda zadnja dva stoljeća.

To je mogući ključ za pravilno čitanje sjajnog teksta koji je Avdo posvetio Bašeskiji (Mula-Mustafa Ševki Ba-

šeskija: 1731- 1809, veličanstveni hroničar svakodnevnih događaja u Sarajevu), pjesma koja podsjeća na prisustvo u glavnom gradu BiH velikog hrvatskog pjesnika Silvija Strahimira Kranjčevića, kao i dvije pjesme posvećene dramatičnoj mladalačkoj tenziji Gavrila Principa, izvršioca fatalnog gesta 28. juna 1914., koji priprema svoj pucanj u šumi na Topčideru, u Beogradu.

Ali prava, originalna i izuzetna pjesnička dimenzija Sidranovog djela podudara se sa njegovim čitanjem jugoslavenskog "raskola", od 1948. nadalje, putem scenarija *Otac na službenom putu* i *Prvi put s ocem na izbore*.

Samo ova dva djela zaslužuju jedan seminar.

Ipak, u kontekstu površnijeg tretiranja, želim istaknuti da, na tragu najboljih umjetničkih djela na istu temu i autora iz drugih jugoslavenskih republika, Sidran je sublimirao i objektivizirao istorijat svoje porodice i cijepanja do kojih dolazi u porodici nakon očevo hapšenje, optuženog da je pristalica staljinizma i osuđenog na dramatične godine zatvora i prinudnog rada.

U ovoj zaista simptomatičnoj priči, koja se može odnositi i primijeniti i na hiljade drugih porodica (često sa tražnim i definitivnim ishodom), Sidran uspijeva da vrati punoću, složenost pa tako i izražajnost svijeta kojeg je znao interpretirati, stilizirajući ga u vizualne oblike već gotove u riječima njegovih scena, koje je, barem u slučaju prvog teksta, Emir Kusturica pretvorio u filmske sekvence nagrađene na prestižnim festivalima i koje su nagrađene na prestižnim festivalima te postale primjer za cijelu jednu fazu kinematografije socijalističkih zemalja. Polazeći dakle od tih uvjerenja i pošto je na odlučujući način doprinio realizaciji "revizije" istorije onih na koje se decenijama gledalo kao na "neprijatelje" Jugoslavije i staliniste (iako se često radilo o muškarcima i ženama koji su imali veliki ideal socijalizma u glavi i željeli su ga afirmisati u opreci sa opredjeljenjima vlade), fatal-

no je pripalo upravo Sidranu da preuzme ulogu posebno lucidnog i originalnog svjedoka bosanske tragedije koja se odvijala od 1992. do 1995. i čiji tragovi u glavama i u dušama mnogih i dalje uzrokuju *Moriju* koja obuhvaća i poratnu svakodnevnicu.

Kao što proističe iz nekih poetskih tekstova koje je zadnjih deset godina objavio čovjek kojem je čak teško izbjeći rizik da ga se smatra "nacionalnim pjesnikom" s obzirom na tematike i ishode njegovog djela.

Teško je pomisliti da je Sidran možda doprinio izgradnji jednog ljudskog stereotipa koji se može definisati kao bosanski čovjek i kao takav detaljno preispitati kroz mješovitu analizu, istorijsku i književnu.

Kao što je možda već rečeno, prije se može reći da je on sa velikom originalnošću prikazao jedan od aspekata koji se u jugoslavenskom društvu "realnog socijalizma" može odgovarajuće nazvati "cijenom disidentstva".

To je rizik kojem je bio podložan građanin, aktivista, politički rukovodilac, kada bi se njegova individualnost našla u koliziji sa formiranjem prevladavajuće orijentacije kojoj je, u datim uslovima, tada doprinosio samo dominantni i apsolutni politički subjekt - partija.

Polazeći od nešto ograničenije svijesti o posljedicama koje je to "disidentstvo" imalo po njegovu porodicu, Sidran je sve više uspijeva proširiti vrijednost tog stanja tako da traje godinama i da registruje zadržavanje efekata koje je proizvelo, barem dvadeset godina, u društvu koje, bez obzira što se razlikovalo od svrstanih sistema "narodne demokratije", ipak nije bilo sposobno da osigura razvoj političke demokratije i kreiranje javnog mijenja dijalektički u sukobu sa upravljačkom ulogom komunističke partije koja je u svakom slučaju ostala glavni organ u državnom uređenju i institucijama.

Ovom prvom odlučujućem doprinosu književnoj i kinematografskoj kulturi svoje zemlje, slijedio je, zahvaljuju-

ći događajima iz prve polovice '90-ih, novi Sidranov doprinos, vjerovatno još nezavršen ali svakako ne manje značajan: kritičko svjedočenje stanja u kojem se nalaze građani Sarajeva (prošireno na građane BiH) pred zamračenjem svijesti i prevladavanjem nacionalističkih impulsa te krajnjeg vojnog i kriminalnog nasilja izvan svake kontrole.

Junak, odnosno antijunak tog svjedočenja svakako je glavni lik drame *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce*; skromni i pretenciozni muzičar koji je sanjao da komponuje nacionalnu muzičku poemu nadahnutu tokom Drine a dogodiće mu se da mora izvan metafore ostaviti svoje srce u klaonici predstavljenoj transformacijom skromnog provincijskog hotela u mjesto užasa i smrti.

Jasno je da se parabola te tragedije ne može prikazivati i biti primljena u svim krajevima BiH. To je ono što mislimo kada kažemo da se najnovija Sidranova poetika još iskazuje kao nesvršena, ne zbog ograničenja u izrazu nego radi nedostatka razrješenja dramatičnih političkih čvorova koje je Daytonski sporazum i u ovom smislu samo potisnuo ili, bolje rečeno, zaledio.

Usko vezano za gore rečeno, i egzistencijalni aspekt Sidrana kao čovjeka opet je "pao" u svakodnevnicu, između akutne percepcije stalne nezaštićene provizornosti i rizika priklanjanja "jugonostalgijom" pjesničkoj formi kao što pokazuju najnoviji tekstovi koje je Sidran objavio pod naslovom *Pjesme poslije rata*.

Zapadna književna Evropa vjerovatno nije svjesna ove situacije o kojoj nije dovoljno ni obaviještena, jer nedostaje možda odgovarajuća količina prevođa na velike jezike književnog tržišta, ako naravno isključimo Italiju gdje su se, kao što sam već rekao, počeli baviti Sidranom još u vrijeme opsade Sarajeva.

Pa tako i ovaj susret i stvari koje sam pokušao da vam prenesem mogu predstavljati još jedan poticaj da se radi na širenju vrijednosti Sidranovog djela daleko izvan granica bosanske države i kulture.