



Baština Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

**Naučni skup Književno djelo Ćamila Sijarića,
[Sarajevo, 15. i 16. april 2002.]: Scientific Meeting
Ćamil Sijarić's Literary Work**

Lešić, Zdenko; Martinović, Juraj

2003.

Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/handle/123456789/825>

Preuzeto s Baštine Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/>



AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI BOSNE I HERCEGOVINE
АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ
ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS OF BOSNIA AND HERZEGOVINA

POSEBNA IZDANJA
KNJIGA CXXI

Odjeljenje za književnost i lingvistiku ANUBiH
Knjiga 10

NAUČNI SKUP

KNJIŽEVNO DJELO
ĆAMILA SIJARIĆA

Uredili
Zdenko Lešić
Juraj Martinović

SARAJEVO 2003

PRIRODA SIJARIĆEVOG PRIPOVJEDAČKOG SVIJETA

Zdenko Lešić

Kad se 1956. pojavio Sijarićev prvi roman, "Bihorci", nakon što je dobio veliku nagradu "Narodne prosvjete" (u konkurenciji s "Proljećima Ivana Galeba" tada već dobro poznatog Vladana Desnice!), mi, tadašnji studenti književnosti, dočekali smo ga s iznenađenjem, a nakon čitanja i s nedoumicom. Znali smo Ćamila, poznavali smo, u stvari, njegov *glas*, jer smo na radiju često slušali njegove reportaže i putopise, koje je sam čitao s tako upečatljivim akcentom i tako neobičnom intonacijom da su nam se njegove rečenice lijepile za uho, pa smo ga znali imitirati i prije nego što smo ga vidjeli uživo. Ali nismo očekivali da će baš on unijeti nešto novo u našu ondašnju lektiru, koja se – kad je suvremena domaća književnost bila u pitanju – kolebala između Ćopićevog "Proloma" i Davičove "Pesmice", odnosno između – kako se tada govorilo – 'realističke' i 'modernističke' poetike. "Bihorci" su došli kao nešto 'treće', ni 'realističko', ali ni 'modernističko', ne baš sasvim kao Andrićevo djelo, koje smo smatrali 'velikom sintezom' tih dviju poetika, već kao nešto što je iznevjeravalo i 'realizam' i 'modernizam' i osporavalo i termine i teren i jednog i drugog. Za to 'treće' mi tada nismo imali riječ, pa nam je Sijarićev roman utoliko bio i neobičniji i čudniji. (Kad nemate ime, čini vam se da vam i sama stvar nepovratno izmiče!).

Kažem: tada nismo imali termin kojim bismo označili, a time i odredili prirodu Sijarićevog pripovjedačkog svijeta. A nisam siguran da smo i do danas našli pravu oznaku za njega. Međutim, meni se odnedavno kao oznaka – bar za većinu njegovih najboljih pripovijedaka – nameće Bahtinov pojam *karnevalesknog*, i to iz više nego jednog razloga. Prije svega, taj pojam se odnosi na tradicionalne, često spontane, kulturne fenomene, koji mogu imati različite oblike, ali koji bez obzira na svoju pojavnu raznovrsnost do izražaja dovode jednu alternativnu, marginalnu kulturu, ko-

ja se odvija izvan i mimo centralne, kanonizirane kulture. Osim toga, taj pojam upućuje na mnoštvo glasova koji se miješaju i nadglasavaju, kao u uličnoj buci za vrijeme karnevala, kad niste sigurni čiji glas do vas dolazi, niti šta vam poručuje. Najzad, taj pojam upućuje na igru, u kojoj se neposredna životna stvarnost lako zaboravlja u korist 'pravila' same igre, u kojoj je privid važniji od samih stvari i u kojoj smijeh ima veći značaj nego istinoljubivost i strogo pokoravanje logici stvarnog života. A upravo te tri stvari – (1) dovođenje do izražaja jedne alternativne, marginalizirane kulture, (2) polifonija narativnih glasova i (3) prepuštanje čarima igre, igre sa stvarima, ali i igre s jezikom – meni se čine bitnim svojstvima Sijarićevog pripovjedačkog djela, ili bar onim svojstvima po kojima je on u našu književnost unio ono "nešto treće".

Ali prije nego što detaljnije razmotrim te ideje, za trenutak ću se vratiti na prvoj recepciji Sijarićevog djela, iz vremena mojih studentskih dana.

Kao i mnogi drugi, i tada i kasnije, i mi tadašnji studenti vjerovali smo da je neobična novina Sijarićevog prvog romana bila u samom ambijentu u kojem se odvija njegova radnja. Naučeni da u pristupu književnom djelu u prvi plan stavljamo njegovu tematsku ravan, na kojoj se, kako su nas učili, 'od slikava' vanjski svijet, mi smo se morali pitati: gdje žive i odakle su ti neobični, čudni, divlji ljudi, koji naseljavaju Sijarićev roman? Koji se to svijet 'od slikava' u "Bihorcima", ali i u onoj zbirci pripovjedača koju je Sijarić nešto ranije bio objavio pod tajanstvenim naslovom *Ram-Bulja*, a koju smo tek tada uzeli da čitamo? Odakle dolaze – pitali smo se – i taj Ram-Bulja, čobanin-delijski, sa sviralom koja pjeva, i onaj Kamber Kuka, iz istoimene priče, odmetnik, koji krvavo plaća svoj zločin, i onaj Suljkeša, čiju meku dušu ne može ubiti zlehudi život, i svi oni drugi, isto tako neobičnim imenima markirani "junaci" prvih njegovih priča? Odakle su došli i u "Bihorce" ušli onaj Hadžija, onako spečen, mek, nemoćan, sav zagnjuren u svoje ćitabe, pa onaj Halimača, snažan planinštak, sav na zemlji, ili u zemlji, jednak sa surovom prirodom oko sebe, pa onaj Zemko, sav nježnost, pjesnička duša, koji bolno nosi svoju neodlučnost kao svoju nesretnu sudbinu, pa ona Hatka, sva svedena na šutljivu čulnost, bez znaka pune svijesti o sebi i drugima? Odgovor na to pitanje dao je – činilo nam se tada – već sâm Sijarić, time što je svoju prvu knjigu u podnaslovu bio odredio kao *Priče iz Sandžaka*. A i kritičari su redom ponavljali: *Sijarić je u književnost uveo svoj zavičaj*. Činilo se da je time sve razjašnjeno: i svježina, i originalnost, i novina Sijarićeve proze. Sve što je u njoj neobično, čak i samu vještinu pričanja, on je dugovao svom zavičaju, misli-

li smo. I tek mnogo kasnije smo shvatili da to sa "zavičajem" u književnosti i nije tako prosta stvar. S novim razumijevanjem književnosti morali smo doći na pomisao da ni Sijarićevi junaci, Ram-Bulja, Suljkeša, Hadžija, Halimača, Zemko, Hatka nisu došli s Bihora, iako jesu 'Bihorci', da oni ne žive, niti su živjeli, *tamo*, u tom Sandžaku, da oni u Sijarićeve priče nisu hrupili iz jedne određene ekstratekstualne stvarnosti (kako bismo to danas rekli), već da su svi oni zapravo 'tekstualni konstrukti', čija je jedina egzistencija u Sijarićevim pričama. Junaci tih priča, zaključili smo najzad, nisu došli iz piščevog zavičaja, već su konstruirani u *jeziku*, koji je *piscu*, u stvari, pravi zavičaj.

Htio bih ovdje o tome reći nešto više, i to iz tri razloga. Prvi je što bih želio definitivno osporiti ono mišljenje po kojem je Sijarić "regionalni pisac", pa prema tome zanimljiv onoliko koliko je zanimljiva "regija" koja se u njegovim pričama, navodno, 'odslikava'. Drugi je razlog što bih želio na primjeru njegovih priča pokazati da je unutar nje *svijet* priče zapravo samo 'tekstualna konstrukcija', a ne "slika" ili "prikaz" stvarnosti. Treći je razlog što bih želio objasniti u kojem smislu se za Sijarićev pripovjedački 'svijet' može reći da je konstruiran upravo na način koji označava Bahtinov pojam *karnevalesknog*.

Najprije, ono prvo. Smatram, naime, da Sijarić nije 'regionalni pisac', bar ne u onom smislu koji sugerira tvrdnja da je on u našu književnost uveo jednu dotad neobrađivanu 'regiju'. Ali isto tako smatram da suština njegovog pripovjednog umijeća nije ni u njegovom poduhvatu prevazilaženja 'regionalnog' i 'zavičajnog'. Mislim da se on nije ni zaglibio u 'regionalnom', niti mu je 'regionalno' poslužilo tek kao uzletišta da se vine do one tačke s koje se u 'regionalnom' ili s one strane 'regionalnog' vidi 'općeljudsko' i 'univerzalno'.

Naravno, kao i Kočić svoje Zmijanje, kao i Bora Stanković svoje Vranje, kao i Samokovlija svoje, i jevrejske, bjelavske mahale, doista kao i Joyce svoj Dublin (kako je povodom Samokovlije rekao Midhat Begić), i Sijarić je, kao pripovjedač, imao *svoj* svijet. Elemente tog 'svijeta' (klima i pejzaž, društvena organizacija i društveni običaji, mentalitet ljudi, njihova shvatanja i predrasude) uzeo je 'izvana', iz rodnog kraja, kao i iz svog kasnijeg životnog okruženja (Sarajeva i Bosne). Naravno, ti 'stvarnosni elementi' su svojom životnom autentičnošću na značajan način obilježili njegovo pripovjedačko djelo. Zbog toga smo, uostalom, lako i prihvatili uvjerenje onih kritičara koji su tvrdili da su Sijarićeve pripovijetke donijele svjež dah jedne 'nove', književno još 'neobrađene' životne sredine. Međutim, ne smijemo

gubiti iz vida da se u tim pripovijetkama ta 'sredina' ne samo umjetnički transformirala već i da je promijenila način postojanja, preobrazivši se u *intratekstualni* svijet, koji egzistira u jeziku a ne u vanjskoj stvarnosti (dakle, ne ni u piščevom zavičaju). Ako s razlogom naglašavamo da taj *unutarnji* svijet Sijarićevih pripovjedaka ima jednu osobenu, neponovljivo originalnu, prepoznatljivo *sijarićevsku* boju, moramo stalno imati na umu to nije boja Sandžaka, već boja Sijarićevih priča, *boja narativnog teksta*. Onaj 'svježi dah' koji je zapuhnuo iz tih priča nije došao s Bihora i Pešterske Visoravni, već iz strujanja rečenica koje se splicu u tekstu tih priča.

Zadržao bih se još malo na ovom stavu, jer mislim da on ima širi teorijski značaj.

Poznato je da su gotovo svi pravi novovjekci pripovjedači gotovo općinjenno zagledani u neki konkretan prostor ljudskog života, u jednu sasvim određenu geografsku ili socijalnu 'regiju', u Dublin, Vranje, Zmijanje, bjelavske mahale. Iz te činjenice mnogi su kritičari izvlačili zaključak da i sama novovjeka pripovjedačka umjetnost podrazumijeva 'oslikavanje' jedne konkretne, prostorno i vremenski određene životne sredine. Tako se stvorilo i ono uvjerenje da svijet koji se umjetnički organizira u pripovijeci crpi svoju životnost prvenstveno iz konkretnih oblika života koje prikazuje. Štaviše, mnogi kritičari su novovjeku pripovijetku definirali kao 'isječak iz života', zaključujući da je ona tako reći nužno realistička književna forma, koja svoj značenjski kontekst ima u samoj životnoj stvarnosti na koju se odnosi. A u tim tvrdnjama do izražaja je dolazilo jedno šire uvjerenje, koje je tako karakteristično za novovjeku filozofiju čovjeka: da se smisao života – i *biće svijeta* – može naći jedino u konkretnim životnim oblicima, u onome što je *sada* i *ovdje*, pošto je *bitak*, kako nas je učio Heidegger, određen *vremenitošću* kao jedinom mogućnošću svog postojanja. Iz tog se šireg uvjerenja, tako reći spontano, razvio i onaj književnoteorijski stav po kojem pripovjedna književnost, govoreći o pojedinačnom (o onom što se dogodilo baš *tu* i baš *tada*), govori zapravo o općem i univerzalnom. A upravo na osnovu tog stava neki su kritičari već osporili sud da je Sijarić 'regionalni pisac', ističući da njegova priča "otkriva ono što je bitno ljudsko, opštjeljudsko": "Istorijski, socijalni i prirodni mizanscen njegove priče samo je polazna osnova, tlo iz kojeg ljudska individua izrasta sa svojim bićem, transistorijskim bićem...", zaključio je Dejan Đuričković.

U međuvremenu se dogodilo da je postmoderna misao dovela u pitanje ne samo taj općeprihvaćeni književnoteorijski stav (da u pravoj, dobroj književnosti pojedinačni oblici života podrazumijevaju jedan širi, univer-

zalniji smisao) već i ono uvjerenje koje je bilo karakteristično za modernu filozofiju čovjeka (da se *biće svijeta* prepoznaje isključivo u dimenziji vremena). Skeptična postmoderna misao odbacila je, prije svega, ideju o književnosti kao 'oslikavanju' stvarnosti, osporivši sposobnost jezika da može posredovati između nas i svijeta oko nas. Pošto značenja riječi ne zavise od stvari koje one denotiraju, već od drugih riječi s kojim su u vezi, one, zbog toga, nisu ni sposobne da 'prizivaju' stvari kakve jesu, a samim tim ni da 'oslikavaju' stvarnost. Uvjerenje da književnost *prikazuje* stvarnost zato je neosnovana pretpostavka. Osim toga, postmoderna misao je izrazila sumnju u postojanje bilo kakvih 'viših' smislova života i stvarnosti ('transdencijâ', 'univerzalnih vrijednosti' i 'čvrstih, postojanih značenja'), pa je na taj način dovela u pitanje i onaj književnoteorijski stav po kojem književno djelo nužno ima simbolički karakter, jer u njemu 'pojedinačno' reprezentuje 'opće', tj. ono što, tobože, ima univerzalni, transhistorijski karakter. Tako je potkopana sama osnova novovjekove estetike, pa se i pitanje odnosa svijeta u književnom djelu i svijeta oko nas moralo postaviti na nov način. Pošto unutarnji svijet književnog djela nije i ne može biti 'slika' vanjskog svijeta, onda o njemu možemo govoriti samo kao o tekstualno konstruiranoj jezičkoj 'stvarnosti', koja može imati sugestivnu moć jedne izvanredno moćne i neodoljive iluzije, ali koja nije 'slika stvarnosti', već samo 'jezički konstrukt'.

Ako prihvatamo tvrdnju da jezik, općenito govoreći, nema sposobnost da 'oslikava' nešto što je izvan njega, onda moramo zaključiti da ni Sijarićev 'Sandžak' nije ništa drugo do 'konstrukcija', nastala u igri jezika, u pletenju teksta. Zbog toga je i pitanje da li je Sijarić 'regionalni pisac', ili je on nešto više od toga, danas zapravo sasvim deplasirano.

Kad sam rekao da Sijarićevom pripovjedačkom djelu odgovara Bahtinov pojam *karnevaleskog*, jer on upućuje na tradicionalne, često spontane, kulturne fenomene, koji do izražaja dovode jednu alternativnu, marginaliziranu kulturu, izvan centralne, kanonizirane kulture, nisam mislio na određenu geografsku regiju i na ono na čemu su kritičari insistirali govoreći: *Sijarić je u književnost uveo svoj zavičaj*. Mislio sam na *usmenu kulturu*, čiji se fenomeni odvijaju uporedo s fenomenima grafičke kulture, ali koji pripadaju jednom posebnom svijetu koji se odavno našao na margini centralne, grafičke kulture. 'Sandžak' je u tom smislu za Sijarića bio značajan koliko i za Alberta Lorda, jer su se tamo još mogli naći ljudi kao Avdo Međedović, Lordov "pjevač priča", ili Hasan, sin Huseinov, usmeni pričalac iz istoimene Sijarićeve pripovijetke:

Pričao im je toliko čudne priče, i toliko lijepim glasom da su svi ljudi umuknuli. Nisu disali. Nisu više znali ni gdje su. Bili su tamo gdje ih je odveo Hasan svojom pričom... Bili su u sasvim drugom vremenu, u davnom vremenu; ovo svoje su zaboravili, i sebe su zaboravili. Nisu jedan drugog vidjeli, nisu ni Hasana vidjeli, do samo mu glas čuli – a i taj glas kao da je dolazio iz nekog čovjeka koji je živio nekad davno i sve vidio i znao.

Sijarićev Bihor, baš kao i Stankovićevo Vranje, koliko god nalik na jedan realni prostor, prvenstveno je jedna osebujna maštovna vizija. I ni pošto nije slučajno što se većina Sijarićevih priča događa u prošlosti, rijetko kad vremenski precizno definiranoj, dakle upravo u tom jednom "sasvim drugom vremenu", koje i jeste pravi prostor pripovjedačeve mašte. Osim toga, taj svijet u priči više je nego samo umjetnički transformiran: on je konstruiran kao cjelovita priča. Njegovi "dijelovi" (ljudi i njihovi postupci, predjeli i predmeti) drže se u cijelo pod dejstvom kohezivne sile same narativne strukture, a ne zato što pripadaju jednoj istoj životnoj stvarnosti. I njih opravdava funkcija koju vrše u priči kao tekstualnom konstrukt, a ne činjenica da ih je pripovjedač, recimo, ponio u sjećanju iz svog zavičaja. Na pitanje da li su likovi njegove proze autentični, Sijarić je jednom odgovorio: "Ni govora! Logično je da neki imaju svoj prototip u stvarnosti, ali o identičnosti ni riječi. Mislim da pisac koji uzima žive likove ne može daleko stići. To je velika smetnja mašti. Likovi se izmišljaju. Njih određuju same ideje, ono što hoćete da kažete."

Na ovom mjestu još jednom ću citirati Sijarićevu pripovijetku – u stvari meta-pripovijetku – "Hasan, sin Huseinov", koja predstavlja dragocjenu eksplikaciju njegove immanentne poetike. Na jednom mjestu u toj priči 'unutarnji pripovjedač' pita nekog svog prijatelja:

- Priča li istinite priče ili izmišljene onaj Hasan?

Moj prijatelj mi se okrenuo, gledao me preko prazne čaše u ruci, veli mi:

- To se ne zna; to se nikad ne može znati – kad bi neko Hasana to upitao, uvrijedio bi ga i on bi, istoga časa, prekinuo priču. A to bi bila velika šteta i ljudi bi se na onoga što pita naljutili, platili bi mu čaj i pokazali vrata, nek ide. Kad ste me pitali, ... ja ću ipak vam odgovoriti: ono što bi, u njegovoj priči, moglo biti istina, učini vam se da je izmišljeno, a ono što je izmišljeno, učini vam se da je istina, i

vi nikad niste ni ovamo... ni onamo... nego u rukama Hasanovim koji vas ljulja i tamo i ovamo kao da ste u kolijevci.

Upravo tako kao taj Hasan priča i sam Sijarić. Ne vodi nas – iako nam se to često čini – po predjelima svog zavičaja, već nas 'ljulja' između istine i mašte, tako da mi *nikad nismo ni ovamo ...ni onamo...* Kao i taj njegov Hasan, i on je više nego "pričalica", on je "čarobnjak", koji "istinite priče pretvara u lažne a lažne u istinite i stvara nekakve treće, svoje priče", koji, ukratko, "ispreda priče o ljudskim sudbinama, nepoznatim i nepredvidljivim". (Riječ *ispredati* ovdje je posebno signifikantna, kao što će se malo kasnije pokazati!) Možemo se pitati: zašto to čini? Vjerovatno iz istog razloga kao i taj njegov Hasan, sin Huseinov:

Ponekad bih u sebi rekao da neću ići u han da slušam Hasana, ali i onda kad nisam odlazio, činilo mi se da ga čujem kao da sam u hanu. Stao sam najzad da se pitam: šta je to što me privezalo za Hasana, trebaju li mi njegove priče i šta imam od njih, ako išta imam? Znao sam da bi mi on odgovorio da nemam ništa drugo do da ih i sam nekome ispričam, da je na ovom svijetu najvažnije da imamo jedan drugom nešto da ispričamo. Kad bismo mrtvi mogli da se kajemo što živi nismo nešto učinili, to bi bilo što nismo pričali... Hasan bi mi rekao da odem na groblje i vidim koliko se tamo čuti...! Zato nek se ne gubi vrijeme dok je čovjek ovamo... Nije važno je li ono što se priča istina – da pouči, ili izmišljeno – da zabavi, nego da se pričajući i slušajući dva puta živi.

Takva ideologija i poetika priče odavno više nije u osnovi moderne pripovijetke. Ali bi bilo pogrešno zaključiti da je zbog toga i Sijarić samo jedan zakašnjeli majstor pričanja na način usmenog pričaoca, neki 'prozni Avdo Međedović'. Sijarić je moderni pripovjedač koji se odao igri, ali ne igri koja je samo njegova dokona zabava, već igri u kojoj se obnavlja i do izražaja dovodi cijeli jedan odavno marginalizirani svijet, svijet usmene kulture, koji je, za razliku od našeg svijeta, zasnovan na jakim kolektivnim vezama i na tradiciji koja svima u kolektivu određuje pravila igre.

U tom smislu izvanredno je karakteristična Sijarićeva česta upotreba prvog lica množine u funkciji 'naratora'. A to njegovo narativno "mi" često se pojavljuje i kao djelatno lice, kao u pripovijeci "Snaha", u kojoj konstrukcija "mi momci" označava i pripovjedno lice i ličnosti o kojim se pri-

povijeda. A važno je dodati da to narativno "mi" ne podrazumijeva prostu množinu već jedinstven kolektiv. Na primjer, pripovijetka "Rođak" započinje konstatacijom: "Imali smo Selima. Živio je usamljeno; kao da je sam na svijetu. Da nam nije bio rođak, ne bismo znali ni da postoji." Uistinu, da bismo znali da neko zaista postoji, on mora biti s nama, mora biti 'naš', inače bi mu se trag zameo u svijetu, 'dalekom i čudnom', kako su svijet s druge strane planine doživljavali oni Zanožani iz pripovijetke "Voda promuklica". Međutim, to narativno prvo lice množine iz pripovjedača kao što su "Snaha", "Rođak" ili "Kako smo ženili Šerifa", mada podrazumijeva *kolektivnu svijest*, nema zadatak da evocira i u priču doziva neki uzvišeni, ili makar samo uozbiljen *epski svijet*; to pripovjedačko MI uopće nije mitotvorno; prije bih rekao da je burleskno, ili uistinu *karnevaleskno*. Upravo onakvo kakvo se javlja u viđenju majke onog Selima iz pripovijetke "Rođak":

Ponešto o našem rođaku doznali bismo od njegove majke; ulazila je u naše kuće i hvalila svoga Selima kako je bolji od svih nas mladića, kako je pametan i kako će majka da ga oženi, a mi ćemo, koji pjevamo i halaćemo po selu, ostati neoženjeni, jer smo jedni mahniti momci a njen je Selim mudar. Odgovorili bismo Selimovoj majci: – Zar baš tako..., zar mahniti, zar ćemo ostati neoženjeni, zar svi! Na to bi ona nama: Svi! – sem njenog Selima.

I ne jednom u Sijarićevim pripovijetkama se oglašavaju – u prvom licu množine – oni koji *pjevaju* i *halaću* po selu, i u svom kolektivnom *mahnitanju* ne misle na obaveze koje im propisuje svakodnevnica, tj. život prije i poslije igre, život bez karnevala.

Sijarić često upravlja pričom iz takve, pripovjedački krajnje neudobne perspektive kolektivnog naratora, koji je, uz to, još i krajnje 'nepouzdan' (u strogo naratološkom smislu riječi) i koji čak to i ne taji: "nešto smo od toga vidjeli odmah, ali nijesmo mogli da odgonetnemo šta je to...", "ne znamo kako su se slagale dvije žene koje su dijelile jednoga muža, a ni to šta je bilo u duši našeg rođaka kad se dijeli na dvije žene...", "nijesmo to mnogo razumjeli..." – tako, u prvom licu množine, govori narator pripovijetke "Rođak". Ali je upravo ta 'nepouzdanost' tako koncipiranog naratora omogućila Sijariću da se poigrava i sa svojim naratorom i sa njegovim pričanjem, posredujući nam u toj neobičnoj perspektivi svoje isto tako neobične priče: o tom čovjeku koji je sebe dijelio na dvije žene, da bi na kra-

ju bio i sahranjen na pola puta između njih dviju ("Rođak"), ili, pak, o ona dva drveta, na kakva se, "a ni na njima slična", "neće naići ni u jednoj okolnoj šumi, a ni u šumama daljim – ma kud se išlo: ka zapadu i istoku, ka sjeveru i jugu" ("Mukinja i brekinja").

Ali nije tako samo u pripovijetkama s 'nepouzdanim pripovjedačem' koji se oglašava u prvom licu množine. I u pripovijetkama koje su napisane u formi priče u trećem licu prividno omniscentni pripovjedač često zastupa 'množinu', kao, na primjer, u pripovijeci "Stajanje starca pod prozorom", gdje se mjestimice također posreduje jedna kolektivna svijest, koja se očituje u karnevalskoj polifoniji glasova (ili, ako više volite, u buci i galami gomile). Saznavši, naime, da u Bosnu dolazi novi vezir, Topal Osman-paša, koji je star i kraći u jednu nogu, Sarajlije su "na ćepencima, na čaršiji i u hanovima", čas bučno, čas tiho, odgonetali, uzaludno, veliku zagonetku: zašto sultan u Bosnu šalje vezira koji je star i sakat? "Šta hoće s tim čovjekom i šta hoće sa Bosnom". A kad su se okupili na Kozjoj Čupriji da dočekaju vezira, Sarajlije su se iz nesavladive radoznalosti toliko primakle svečanoj povorci da je ona jedva mogla proći, iz čega je nastala ova uistinu karnevaleska scena:

Svijet se... primicao (veziru) što je bliže mogao kako bi vidio u koju je – u desnu ili lijevu, nogu sakat. Ako se sada to ne vidi, tu odmah na čupriji, poslije će biti kasno... Oni što su se našli na njegovoj desnoj strani, dovikivali su onima na lijevoj da mu je desna noga ispravna i pitali kakva mu je lijeva. Od svega što se na veziru moglo vidjeti, ... tu radoznanu svjetinu privlačile su samo njegove noge: jedna mu mora biti kraća, jer inače ne bi bio 'topal'...

Mislim da ovaj, ovdje znatno skraćeni odlomak s početka pripovijetke "Stajanje starca pod prozorom", dobro ilustrira ideju o karnevalesknoj prirodi svijeta koji se pred nama rastvara i u mnogim drugim Sijarićevim pripovijetkama. A da taj njegov *svijet* nije povijesni, ni 'slika' povijesne stvarnosti, također dobro ilustrira upravo ova pripovijetka. Ona, doduše, započinje jednom andrićevskom rečenicom: "Pred kraj turske uprave u Bosni kroz Sarajevo se pronese glas da dolazi novi vezir." (U pitanju je Topal Osman-paša, saznaćemo već u sljedećoj rečenici.) Međutim, već poslije prvih nekoliko stranica postaje nam jasno da se Sijarić kao pripovjedač poigrava s nama isto onako kao onaj njegov pripovjedni "čarobnjak" Hasan, koji "istinite priče pretvara u lažne ... i stvara nekakve tre-

će, svoje priče". Povijesno lice Topal Osman-paše postaje u toj Sijarićevoj priči sjetno-komička figura starca, koji, umjesto da "gleda tvrđave u Bosni i topove na njima koji rđaju", pomaže momcima da se žene djevojkama pod čijim prozorima provode noći, čineći to sa skrivenom čežnjom da će "negdje tu, u sokaku, ili još dalje", doći pod jedan *svoj* prozor, koji "mora da postoji kao što u njemu postoji njegovo srce". A kad je taj *Sijarićev* Topal Osman-paša otišao iz Bosne, "nije ništa odnio – kao što su prije njega odnosili svi koji su u Bosnu dolazili, do u svojim mislima nekakav prozor... Onaj što je u sredini sokaka, ili na kraju, ili još dalje..." Eto, to je ono što podrazumijevam kad tvrdim da je svijet Sijarićevih pripovijedaka u stvari 'nativni konstrukt', a ne 'slika' povijesne stvarnosti, ili, pak, 'slika' života u zavičaju!

Istina, s vremena na vrijeme Sijarić postupa kao većina drugih novovjekih pripovjedača, koji s mnoštvom 'realija' sugeriraju *ambijent*, uvjereni, s razlogom, da ambijentacija znatno podržava *iluziju* stvarnosti koju žele postići. Recimo, u pripovijeci "Bunar" Sijarić na jednom mjestu kaže:

Tako je te sušne godine, prije no što će balkanski ratovi, po ljetnjem danu i prašini, Džimšir Tuhovac, iz Novog Pazara, izašao u Pešter da traži vodu, u sušnu polju gdje niko pametan nije držao da ima vode.

Međutim, taj postupak određivanja vremena i prostora priče ne uspostavlja nikakvu realističku ambijentaciju, koja bi konzistentno uslovljavala radnju. Ona je više pripovjedni "trik", kojim se začinje 'iluzija stvarnosti', ili – možda bismo danas radije rekli – 'virtualna stvarnost'. A u toj 'virtualnoj stvarnosti' priče "Bunar" odvija se nešto što svima, pa i samom narratoru "izgleda kao kakva čudna igra". Naime, onaj Džimšir ulaže pare i plaća nadničare da bi našao vodu u sušnom polju, u kojem vode nikad nije bilo:

U toj igri, na tvrdoj ledini, on jedini nije bio priseban – bio je izgubljen i zanesen nečim: tim snovima o vodi, negdje pod zemljom oko koje su grdne travuljine, sve mokre, i nad njima cvijet – bijel.

Moram napomenuti da je u ovoj priči od svake 'realije' koja bi sugerirala ambijent daleko važniji taj *bijeli cvijet*, koji se pričinja podjednako i junaku priče Džimširu i pripovjedaču koji ispreda priču o njegovom lu-

dom zanosu: sintagma *cvijet – bijel* ponavlja se u priči desetak puta, ne samo kao simbol jednog ludog sna već i kao lait-motiv koji povezuje priču o tom ludom snu, izgrađujući je kao 'tekstualni konstrukt'. A ovdje bi se moglo dodati da je i za samog Sijarića, kao i za njegovog junaka, *san* imao više privlačne moći nego stvarnost s njenom nesumnjivošću. Samo takav on je u pripovijeci "Bunar" mogao na kraju napraviti onako neočekivan obrat. Naime, poslije mnogo dana i mnogo muka nadničari su došli do žive vode duboko pod suhom zemljom, a kad smo na osnovu toga pomislili da će se i Džimšir obradovati konačnom ostvarenju svog sna, Sijarić je završio priču sasvim nepredvidljivo:

Džimšir Tuhovac dođe kući tek sutradan – i žena ga dočeka s knjavom, prestravljena bljeditom i čupama, strašnim, na licu zemljastu, kao mrtvu.

Sjedio je u ćošku kraj ženina sanduka i ćutao, sad miran, prazan, s očima negdje u prazan prostor u kojem nije vidio ništa – ni svoju vodu, ni travuljinu, ni cvijet – bijel. Džimšir Tuhovac je tek sad bio tužan – jer je bio pust sasvim, bez tih snova, što su ga nosili, i bez muka što su ga držale – i on poželje da opet vidi te vode u snu i te travuljine, sve mokre, i nad njima cvijet – bijel.

Upravo zato što osjećamo da je Sijariću, kao i njegovom Džimširu, *san* bio bliži od jave, a vizije mašte važnije od zbilje, pa i legende draže od povijesti, mi o njemu ne možemo misliti – bar kad su pripovijetke u pitanju – kao o 'realističkom piscu', koji, po intenciji, posreduje jednu stvarnost koja postoji i izvan njegovih priča i bez obzira na njih. Sijarićev *svijet* je konstruirana 'virtuelna stvarnost': kad uđemo u nju, čini nam se stvarnom, ali čim obratimo pažnju na detalje, mi osjetimo *izradu*, fino tkanje teksta, koji ima svoju osnovnu boju i svoje nijanse, svoje provodne motive i ornamente, svoje akcente i poente. Najljepši primjeri tog tekstualnog tkanja – uistinu *ispređanja* – svakako su one Sijarićeve pripovijetke koje su, kao "Konj", "Hrt", "Koža", "Bor, ptice i ništa" ili "Miris lišća orahova", potpuno autoreferencijalne, jer se ne odnose ni na kakvu povijesnu stvarnost koja bi ograničavala i uslovljavala priču. Na jednom mjestu u pripovijeci "Bor, ptice i ništa" Sijarić takvim pričama i sam daje prednost:

... ljudima ostaje da pričaju šta im je drago, kad svjedoka nema da ih hvata u priči, a i bolje je što ga nema, jer kad bi ga bilo, ne bi priče bilo.

Kad nema obaveza prema stvarnosti, mašta se oslobađa, pa ili na svijet dovodi čudne, neobične ljude (onog Ram-Bulju, i onog Suljkešu, i Hali-maću, i Zemka, i Hatku, i onog Džimšira, i mnoge, mnoge druge), ili se, pak, prepušta drukčijoj igri, igri s riječima, u kojoj nastaju neobične 'jezičke slike', usporedbe, analogije i metafore. U svom ispredanju priče Sijarić se uistinu često odavao takvoj igri, pri čemu upravo poredbe predstavljaju najljepše ornamente njegovog narativnog pletiva, kao, na primjer, u ovom odlomku iz pripovijetke "Bor, ptice i ništa", gdje se pričanje o jednom starom boru preobražava u čisto poetski govor:

Taj noćni žuti sjaj iz njegove smole gasio se sa prvim zorama, onda kad se i zvijezde po nebu gase, i starina tada ličio na domaćina, koji se, sa svojim gunjem, izvlači iz noći i proteže – sanjiv i rosan. Iz njegovih grana izletjele bi tada ptice, i to bilo kao kad iz kuće u novi dan izlazi čeljad.

U tim prvim jutarnjim časovima sunce ga je zasipalo sjajem, zabadalo u njegove iglice svoje zlatne iglice i od grana mu gradilo sjajan grozd, zlatan od sunca. Bio je tada kao kakva cvjetna grana između neba i zemlje, sa koje su se, na laku vjetru, otkidale kapljice rose i sjajne, kao đinđuvi iz đerdana, padale dolje na travu, takođe rosnu.

Kad bi ovakvo tkanje narativnog teksta bila stilska *dominanta* Sijarićevih pripovjedaka, imali bismo razloga da ga označimo kao pripovjedača poetske provenijencije. Međutim, takva mjesta, ma kako česta, signaliziraju Sijarićevu sklonost k igri, u kojoj je jezik samo jedan rekvizit pripovjedačkog čarobnjaštva. A čarobnjak Sijarić imao je pune džepove različitih drugih rekvizita, pomoću kojih je proizvodio svoje čarolije. I to je upravo tačka s kojom bih poentirao svoju ideju o karnevalesknoj prirodi Sijarićevog pripovjedačkog svijeta. Kao posljednji primjer uzeću pripovijetku "Skakač", objavljenu u zbirci *Francuski pamuk* (1980), možda najboljoj Sijarićevoj knjizi pripovjedaka.

Glavni junak pripovijetke "Skakač" je Halil Potur, momak kojem je "od svih radnji koje čovjek može da izvede rukama i nogama bilo najlakše da skoči", a priču o njemu pripovijeda narator koji se kao lice ne očituje, ali koji je uvijek tu negdje u blizini, pa vidi i čuje što se dešava po čaršiji. Već na početku priča o Halilu Poturu dobiva karnevaleskni karakter: "na ravnoj poljani na Babića bašči bio je i kantar i aršin za sve što su svo-

jim rukama, nogama, snagom i vještinom mladi momci mogli i umjeli da izvedu: rvali su se, vukli grčivrata, dizali terete, skakali uvis i u daljinu, i dubili na glavi ko će duže”. Ako pod ’karnevalom’ podrazumijevamo raspusno oslobađanje životne energije, onda možemo reći da je to mlada-lačko nadigravanje početni oblik ’karnevala’. Međutim, ’karneval’ tu još ne započinje, jer je ta ravna poljana na Babića bašči, gdje su momci od-mjeravali snagu, bila omeđen prostor, *određen* za ’momačko mahnitanje’, koje je čaršija na taj način držala pod kontrolom. Tek onda kad je Halil, vraćajući se jednog dana sa Babića bašče, ”tu, na čaršiji, pred zanatlijama, dućandžijama i dokonim svijetom... skočio uvis i nikoga drugog do ugle-dnog Bejtagu Turundžiju preskočio”, ’karneval’ je mogao početi: čaršija je zavrila u vici, galami i nadglasavanju:

Svijet je stao da se skuplja oko njih dvojice, kako obično i biva kad se na čaršiji desi nešto neobično i odmah se podijelio na one što su žalili ni krivog ni dužnog trgovca kojeg je bijesno momče, kao da je on kakva preskakaljka, preskočilo. i uvrijedilo ga, i one koji su se di-vili i čudili momčetu koliko je visoko skočilo.

I kao što biva u takvim prilikama, jedni su imali razumijevanja za ono ’zadovoljstvo’, kao višak životne energije, koje je Halila nagnalo da na-sred čaršije preskoči Bejtagu, drugi su, naprotiv, u tom preskakanju vidje-li ”ne samo uvredu nego i opasnost da sutra svako bijesno momče ne sta-ne da svakog na čaršiji preskače”. Ali čaršija se ne samo na taj način po-dijelila oko tog neobičnog slučaja, već je u tom nadvikivanju (’mnogogla-sju’, ili, ako hoćete, *polifoniji*) svako u čaršiji nalazio priliku da iskaže ne-ku svoju muku ili nađe neki svoj račun:

*- Na čaršiji je uvijek bilo nepravde – vikali su, oni dokoni najviše, jer je to za njih prilika da se, kad ništa ne rade, barem izviču...
Oni što su ostavili dućan da stignu i vide šta je bilo, čupali su se iz svjetine s povicima da je to svjetska dokolica i da treba dućan gle-dati; odgovarali su im da im dućan neće pobjeći, a Bejtaga će otići i svijet se razići i ko ovo danas ne ugradi, sutra će mu biti dockan.*

A sva ta galama, kao i sve ono što se kasnije u čaršiji s Halilom dešava-lo, više je bila igra i zabava nego ozbiljan posao (ili, kao u metežu buna, politički čin): ”Čaršija je umjela da se zabavlja, ponekad stvarima mahni-

tim koje su dolazile od mahnitih ljudi, ponekad veselim koje su dolazile od veseljaka, tužnim, žalosnim i ponekad zlim koje su dolazile od zlih ljudi." A sve te stvari, "mahnite, vesele, tužne, žalosne i ponekad zle", zabavljale su čaršiju ne samo dok su trajale već i kasnije kad su se pretvarale u priču: "...sve što bi danju čuli i vidjeli uveče bi u mahali po deset puta prepričali i svaki put drukčije: onako kako je čudnije i zabavnije, i gotovo nemoguće, jer bez nemogućeg i nema priče".

Karnevalsko raspoloženje koje je zahvatilo čaršiju nije prestalo ni onda kada je Halil Potur nestao iz čaršije:

I kao što je svaki događaj na čaršiji zamjenjivao novi, gotovo uvijek čudniji i zabavniji, ili strašniji i opasniji, tako je i ovaj s Halilom i onim što je došlo poslije... zamijenio iznenadni dolazak pehlivana. Banuli su i na prazan prostor čaršije razapeli konopce i po njima šetali. Izvodili su zvjerke da ih svijet vidi, rvali se s medvjedima, dizali teške terete, pričali čudnim jezikom i još čudnijim glasom nekakve smiješne priče, svirali u sviraljke, trube i borije i izvodili razne nemoguće stvari, već kako to samo pehlivani mogu i umiju. Bilo je to zabavno za čaršiju...

Međutim, taj karnevaleski karakter priče o Halilu Poturu nemaju samo događaji o kojim se priča već i sam ton priče (što i jeste bitno obilježje tog Bahtinovog pojma), koji podrazumijeva ne samo karnevalsku buku i razigranost svijeta već i humorni ton priče o tom svijetu. A upravo citirani paragraf dovršava se na ovaj način:

...Bilo je to zabavno za čaršiju i čudno, ali pravo čudo došlo je onda kad su na čaršiju izveli konja. Rekli su da je to konj, što se vidjelo i da nisu rekli. Izveli su zatim madića i rekli da je to mladić, što se isto tako vidjelo i da nisu rekli.

Ovdje bih dodao da Ćamila u životu nisam često viđao nasmijanog, ali sam u njegovim pripovijetkama često čuo manje ili više glasan smijeh. Kao pripovjedač Sijarić se nije ustezao od smijeha. (A i kako bi, kad je priča za njega bila igra!). Međutim, on ipak nije bio vedar pisac. Štaviše, kod njega se – baš kao i u životu – 'karneval' često završavao smrću. Upravo kao i u pripovijeci "Skakač". Njen glavni junak Halil Potur vratio se u čaršiju kao pehlivan. Htio je da za one koje je bio uvrijedio svojim preskaki-

vanjem izvede skok kakav nikad prije i nikom drugom nije izveo: "Ovaj će skok biti za vas!", rekao je. Iako su ga odgovarali i molili da to ne čini, on je krenuo da preskoči dva konja. I ono što je izgledalo kao vrhunac karnevalske raspojasanosti dobilo je tragički kraj: jedan od konja se propeo, i Halil je preko njega pao i ostao na zemlji krvav i mrtav. Sa lica pripovjedača nestalo je osmijeha, a njegova priča se naglo uozbiljila:

Pokrili su ga neкакvom krpom...

Bio je, na tom praznom prostoru čaršije, sasvim sam, i silno od svih udaljen – kao da je ovaj put najdalje odskočio...

Nastala je tišina, kao što čaršija i umije da se utiša kad neko umre. Čuo se samo jedan kratak jak udarac u bubanj – nešto kao završetak svega i kraj; onaj koji je udario u bubanj kao da je htio tim jakim udarcem da ga provali! I opet tišina...

Ta *tišina* na kraju, koja je zamijenila svu onu prethodnu viku, galamu i nadglasavanje, unijela je u karnevaleskni *milieu* Sijarićeve priče svijest o tragičnoj prirodi ljudskih napora i života uopće. A ta svijest javlja se na kraju većine njegovih pripovjedaka, koje se – često i sasvim neočekivano – završavaju smrću. Međutim, time se ne potire onaj karnevaleskni karakter njegovog pripovjedačkog svijeta, već s njega samo spada njegova vesela i vedra maska i pred nama se ukazuje suza u oku šaljivdžije.