

Dijana HADŽIZUKIĆ

Faculty of Humanities

Džemal Bijedić University of Mostar

Bosnia and Herzegovina

ISTOČNJAČKI VRT U ROMANIMA DŽEVADA KARAHASANA

The Eastern Garden in Dževad Karahasan's Novels

Abstract: The text analyzes the functional role of the garden in the novels of Dževad Karahasan, both as a center or the starting point of the plot and as a motivational force of the characters. Also, since the garden in Islamic culture is a place of accentuated semantic and symbolic values, this paper indicates the places of possible coincidence with the Eastern Garden, which, as a rule, attempts to be the earthly picture of the Eden, that is, the concrete realization of the ideal garden. Finally, the paper examines the garden with respect to its post-modernistic meaning – the garden, and a library or labyrinth are the usual topics in postmodern texts, and Karahasan's novels are the most important post-modern novels of Bosnian literature. Bearing all this in mind, it can be said that in his novels, Dževad Karahasan unites eastern philosophy and religion with the Western postmodern poetics, and gives gardens a very specific, his own semantic value.

Keywords: Dževad Karahasan, postmodernism, Bosnian literature, garden.

Svaki čovjek ima svoj vrt, hakime, a preko svakog vrta se protežu konopci, koji čovjeka i njegov vrt povezuju sa svijetom. To ti niko ne poriče, hakime dragi. Ali samo budala poteže i svoje i tuđe konopce, uvijek se покаže da tuđe poteže malo više. Pametan i čestit čovjek se hvata samo onih konopaca koji prolaze preko njegovog vrta i tako ostaje u onome o čemu ponešto zna. Ostani u svom vrtu, Omare, bavi se onim što znaš!

Vrt kao simbol u svom arhetipskom značenju predstavlja središte zemaljskog raja ili sliku raja nebeskog, te je simbol duhovnog stanja vječnog blaženstva. U početku svijeta Adam je obrađivao vrt iz kojeg je nakon sagrješenja istjeran. Stoga su vrtovi slike i sažeci svijeta, kao i sjećanje čovjekovo na izgubljeni raj, kako na Delekom istoku, tako kroz samostanske klaustere ili vrtove muslimanskih kuća. U doslovnom prevodu riječ *džennet* znači vrt. I dok su rimski vrtovi svojim pravilnim geometrijskim oblicima simbolizirali ljudsku moć i pobjedu nad prirodom, islamski vrtovi osim kozmičkog imaju i metaforičko i mističko značenje. S druge strane, biblioteka, labirint i vrt klasični su toposi postmodernih djela u kojima se pojavljuju u raznovrsnim kombinacijama i međusobnim odnosima. Tako, naprimjer, u Bohesovoj pripovijeci *Vrt sa stazama što se račvaju* vrt je izgrađen kao labirint, jednako kao i kod bosanskohercegovačkog borhesovca i postmoderniste Irfana Horozovića u pripovijeci *Šedrvanski vrt*. U postmodernim romanima Dževada Karahasana², a koji će biti predmet ovog istraživanja (*Istočni diwan*, *Šahrijarov prsten*), kao i kasnijim romanima *Sara i Serafina* i *Što pepeo priča*, vrt se pominje veoma često, ali ne samo kao postmodernističko stalno mjesto i ne samo kao simbol koji vrt ima u islamskoj kulturi, već kao mjesto općeg kulturnog naslijeđa. Vrt je u zapadnjačkoj postmoderni visoko semantizirani znak. Karahasanovi vrtovi su, s jedne strane, stvarni prostori zbivanja u svijetu romana, oni su mjesta fabularnih čvorišta i motivacijska polazišta, dok su, s druge strane, u svojoj simboličkoj vrijednosti izrazito vezani za islamsku kulturu gdje se vrt doživljava kao ovozemaljski prikaz rajskog vrta. U duhu teorije strukturalizma Karahasan u svojoj knjizi eseja *Knjiga vrtova* čita vrt u islamskoj tradiciji, pustinju u hrišćanstvu, jedan sarajevski park

¹ Dž. Karahasan, *Što pepeo priča*, Sarajevo: Stav, 2016, s. 341.

² Dževad Karahasan (Duvno, 1953) školovao se u Duvnu, Sarajevu i Zagrebu. Radio je kao dramaturg u Zenici, Sarajevu i Salzburgu, predavao na univerzitetima u Sarajevu, Salzburgu, Göttingenu, Berlinu. Knjige su mu prevedene na petnaest jezika. Između ostalog, napisao je romane: *Istočni diwan*, *Šahrijarov prsten*, *Sara i Serafina*, *Noćno vijeće*, knjige pripovijedaka *Kuća za umorne* i *Izvjestaji iz tamnog vilajeta*, te knjige eseja *O jeziku i strahu*, *Dnevnik selidbe*, *Knjiga vrtova*. Dobitnik je brojnih međunarodnih nagrada i priznanja.

ili tri različite ruševine, koji nisu tekstovi u jeziku, ali imaju svoje značenjske nivoe u različitim međusobnim odnosima, te se pred autorom (a onda i čitateljem) otvaraju u svim svojim semantičkim mogućnostima. I kako je tekst oslonjen isključivo na skup pravila koja dijeli sa drugim tekstovima, tako je vrt kao kulturalni i religijski fenomen moguć isključivo u suodnosu sa drugim/drugačijim elementima kulture, ali i drugim religijama, kaže Karahasan. Vrt pripada kulturi u kojoj je generiran, ali kao tekst nosi u sebi tragove drugih tekstova i kultura. Autor nas do odgovora dovodi poređenjem značaja koji pustinja ima u islamu naspram one koju ima u hrišćanstvu:

U pustinji se dakle mogu susresti svi oblici i svi stupnjevi postojanja s kojima kršćanstvo računa, u pustinji nastaju i razne kombinacije pojedinih oblika i stupnjeva postojanja kakve izvan pustinje, u stvarnome ili makar normalnom svijetu nisu moguće, u pustinji se sudaraju jedno s drugim najniži (demoni, nečastivi) i najviši (Isus koji postaje Kristom)³.

Ovakva značenja u islamu pustinja nema, u „Islam su vrtovi ono što je kršćanstvu pustinja“⁴, možda i zbog toga što „kršćanstvo gleda na pustinju s njezina ruba, a islam iz njezina srca?“⁵. Koristeći semantičke analogije i paralele pustinje i vrta (a autor smatra da bi bilo dobro napraviti „leksikon temeljnih slika“ dvaju religija) Karahasan upućuje na sve sličnosti, veze i civilizacijske razlike istoka i zapada, s ciljem da to bude „usporedba životnih oblika i sadržaja, bez ideologizacije, bez podmetanja i bez isključivosti, čak bez namjere i prava da se ono drugo (onoga drugog) dementira ili podučiti“⁶. S druge strane, vrt se kao materijalni oblik rajskog vrta, ukazuje i kao govor u odnosu na jezik. Poput govora, vrt je samo jedna od mogućih konkretizacija idealnoga, te opet, kao i govor, referira na nešto što je izvan materijalnoga. Govor je „zvučna supstanca jezika“⁷, a vrt „samo materijalna projekcija rajskog“⁸.

Međutim, činjenica da postoji idealni, džennetski vrt izvodi zemaljski vrt izvan granica puke materije i semantizira ga stvarajući napetost između idealnog modela i materijalnog ostvarenja: ako je u središtu jed-

³ Dž. Karahasan, *Knjiga vrtova*, Sarajevo: Conectum, 2004, s. 141–142.

⁴ Ibidem, s. 146.

⁵ Ibidem, s. 148.

⁶ Ibidem, s. 150–151.

⁷ D. Kristal, *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, prijevod I. Klajn i B. Hlebec, Beograd: Nolit, 1999.

⁸ Dž. Karahasan, *Knjiga vrtova*, op. cit., s. 43.

noga kulturnog sistema idealni vrt kao eshatološko utočište, svi elementi stvarnoga, zemaljskog, vrta sobom upućuju na taj idealni vrt, funkcioniraju kao materijalne činjenice koje izlaze izvan svojih materijalnih granica i, „krećući se” prema svome idealnom ekvivalentu, proizvode značenje⁹.

Postoji samo jedan roman Karahasana u kojem se riječ vrt ne pominje nigdje (*Noćno vijeće*), a s obzirom na hronotopsko utemeljenje fabule u Foči pred rat devedesetih – jasno je i zašto. Prisustvo vrta, sa svim svojim značenjima, vrta kao ovozemaljske realizacije onostranog nije moguće u vrijeme priprema zločina nad muslimanskim stanovništvom, u vrijeme koje će rezultirati ruševinama koje su, kako kaže Karahasan, semantički ispražnjena mjesta. Iza ruševina savremenog čovjeka ostaje „samo prazna osnova [...] pogodna jedino za proizvodnju pseudo-mita. Otuda moj strah da dolazi vrijeme barbara, da barbari ipak dolaze, da su već među nama. U nama?”¹⁰.

Roman *Istočni diwan* se na način postmodernog pisanja otvara različitim čitateljskim mogućnostima te je na jednoj razini, kao izuzetno zanimljiv tekst, dostupan čitatelju bez velikog književno-teorijskog ili religijsko-filozofskog predznanja, dok s druge strane, za istinsko razumijevanje teksta zahtijeva obrazovanog čitatelja koji će moći, vođen autorskom riječju, ući u svijet romana tragajući za brojnim intertekstualnim ili citatnim dionicama, metafikcijom, geometrijskom strukturom kompozicije ili narativiziranjem i esejiziranjem historijskih ličnosti i događaja. Kako za razliku od moderne čija je dominantna epistemološka, postmoderna u svome temelju ima ontološku dominantu, tako ovaj roman u prvi plan stavlja pitanja o smislu postanka, brojnosti i smislu svjetova, ali, isto tako, i pitanja o smislu samog teksta, pisma i pisanja¹¹, jer svijet je posredovan čitanjem. *Istočni diwan* se sastoji iz tri dijela (Al-Mukaffa, Al-Hallag i At-Tawhidi) u kojima različite instance pričaju priču – emir straže, Gazvan piše dnevnik, Mukaffa piše priču o Gazvanu, a At-Tawhidi priču o Mukaffi. Svaki od tri dijela romana sastoji se od po tri dijela, a ključne likove u svakom od dijelova također možemo svesti na po tri, te tako svaki put sklopiti po jedan trougao. Također, u romanu postoji niz umetnutih priča različitih žanrovskih karakteristika. Karahasan u roman uključuje raznovrsne pripovijedne tehnike – od epistolarne, preko detektivske priče i priče sa elementima zavjere, do adaba kao

⁹ Ibidem, s. 43.

¹⁰ Ibidem, s. 196.

¹¹ O semiotici pisma i pisanja u romanima Karahasana vidjeti više u: D. Hadžizukić, *Semiotika pisma u romanima Dževada Karahasana*, „Slavica Lodziensia” 2017, № 1, s. 63–76.

poučne priče. U pitanju je prikriivena metafikcija prepoznatljiva u ponavljajućim strukturalnim modelima, od kojih je jedan i detektivska priča.

Vrt u romanu *Istočni diwan*, prije svega, funkcionira kao strukturalno čvorište, iako se prvi put pominje u umetnutoj priči o Mutevekilu i Zubeidu kao konotativna oznaka. Naime, nakon večeri provedene kod velikog emira pjesnik Mutevekil se s ropkinjom koju je dobio na poklon vraća kući: „Tako je išao kroz grad kao kroz neki čudesni vrt”¹², jer je bio pohvaljen od moćnika, jer je njegov put ka slavi bio osiguran. A onda je naišao na uvrijeđenog ratnika, prosjaka Zubeida, koji mu je jednim udarcem sablje odsjekao ruku, te ga simbolički istjerao iz vrta kao stanja blaženstva. Sve što se među njima odigralo u toj noći, ali i kasnije, desilo se na bazaru (koji je trg). Za razliku od vrta koji je privatni prostor, trg se čita kao javni prostor prvog reda pogodan za susrete pripadnika različitih socijalnih grupa, kao prostor u koji se ulazi bez dozvole, te koji je u fabularnom smislu veoma često mjesto narativnog čvorišta. Mutevekil je pao „iz svoga čudesnog vrta na prašnjavu ulicu Kufe i pod Zubeidovu sablju [...]”¹³. Potpuno je jasno da u ovoj epizodi vrt nije prostor zbivanja, već oznaka emotivnog stanja protagoniste prije tragedije. Mutevekil je progнан iz vrta neopravdanim i nemotiviranim Zubeidovim postupkom, da bi, konačno, doživio tragičan svršetak u nestajanju, na trgu.

U dijelovima *Istočnog diwana* koji su konceptualno ostvareni kao kriminalističke priče uloga vrta se očituje u funkciji mjesta pokretanja radnje, te mjesta koje simbolički zaprljano ukazuje na svijet opasnosti i haosa. Tako, u umetnutoj priči o Gazvanu i slikaru, vrtom je okružena kuća ubijenog slikara i u vrtu je pronađeno oružje ubistva – tučak za boje. Drugi dio romana koji je, između ostalog, i metafizički detektivski žanr, emir straže ispisuje u obliku dnevnika, a u pokušaju da razumije logiku zločina i uhvati ubicu. U prvom nizu ubistava zločin je izvršen nad porodicom siromašnog ribara koja je pronađena mrtva „u vrtu pred trgovačkom džamijom”¹⁴. Slijedi Razijev unuk koji se rasprsnuo dok su šetali vrtom gdje je trebalo da uče u miru i tišini. Pri tome je važno naglasiti da Razijev vrt predstavlja jedan od vrhova trouglova koje Gazvan iscrtava prateći mjesta u gradu na kojima zličinci ubijaju ljude. Prvi trougao čine luka, Razijeva kuća i džamijski vrt, a drugi: ribareva kuća, Sufijanova kuća i Razijev vrt. Iako je džamijski vrt javni, a slikarev i Razijev privatni prostor, podjednako su narušeni.

¹² Dž. Karahasan, *Istočni diwan*, Sarajevo: Dobra knjiga, 2007, s. 57.

¹³ Ibidem, s. 58.

¹⁴ Ibidem, s. 126.

Mir i neka vrsta svetosti koje bi vrtovi trebali obezbijediti pretvoreni su u poprište zločina, odnosno, u naratološkom smislu, u kompoziciono čvorište priče. Ono što je trebalo biti slika raja pretvoreno je mjesto besmisla. Detektiv traga za odgovorom na pitanje: Šta se desilo? i Ko je kriv? koristeći naučni metod istrage, s težnjom ponovne uspostave reda u gradu. No, za razliku od klasičnog detektivskog žanra, „postmoderna misterija” ne dopušta razrješenje u logici i redu, njen svršetak je u entropiji i paranoji koju Gazvan pokušava prevazići pismom/tekstom.

Karahasan u *Knjizi vrtova* analizira ulogu vrta u koncipiranju priča u zborniku *Hiljadu i jedna noć* kao primjeru „djela iz kruga islamske književnosti, u kojoj gotovo da nema teksta u kojem se vrt barem ne spominje”¹⁵. Baveći se naratološkom funkcijom vrta i njegovom mjestu u strukturi *Hiljadu i jedne noći* autor ukazuje na njegovo ključno mjesto u postupku gradnje pojedinačnih priča, ali i zbornika kao cjeline. U strukturi Šeherezadinih priča vrt predstavlja kompoziciono čvorište, iz njega junak polazi, u njemu se „[...] može susresti svako sa svakim, u vrtu se mogu dogoditi ljubav i mržnja, prijateljstvo i neprijateljstvo [...]”¹⁶. I sama okvirna priča *Hiljadu i jedne noći* svoje motivacijsko polazište ima u vrtu jer se u njemu dogodio grijeh žene cara Šahrijara.

Roman *Šahrijarov prsten* već svojim naslovom upućuje na prototekst te time ostvaruje lingvističku mertafikcionalnost. Razgovor među tekstovima će se, uz sve ostalo, otkriti i u funkciji vladarskog vrta koji je motivacijsko polazište tragedije jednog od protagonista romana, pjesnika Figanija. Roman se kompozicijski sastoji iz tri priče smještene u različite vremenske periode. Hronotop prvog dijela romana *Tragovi na vodi*, vezan je za Sarajevo u vrijeme pred rat i prve ratne dane devedesetih. Tematski, to je priča o Azri i Faruku, njihovoj neobičnoj ljubavi i razdvojenosti, ispričana čestim izmjenama pripovijednog ugla i fokalizacije, kao i čestim retrospektivnim vraćanjima u prošlost Azre, odnosno Faruka. Farukov spis *Godine učenja šejha Figanija* vodi nas u Istanbul šesnaestog vijeka te nudi zanimljivu i napetu priču prepunu mračnih mjesta i likova, zavjera, izdaja i smaknuća. Poglavlje počinje Figanijevim pismom šejhu Ati, učitelju koji ga je poslao da uči kod Demira, koji nije Demir, kako će se kasnije pokazati, na mjesto koje viši liči kampu za obuku zavjerenika nego mjestu gdje se znanja proširuju.

¹⁵ Idem, *Knjiga vrtova*, op. cit., s. 19.

¹⁶ Ibidem, s. 25.

Jedan od razloga Figanijevog stradanja je i spis koji mu na prevođenje daje prvi vezirov čovjek optuživši ga kasnije za autorstvo neprimjerenog teksta. Tekst koji Figani prevodi, *Dolazak u Ereh*, treći je i središnji narativni nivo romana, cjelovit i zaokružen, a smrt protagoniste Bella, džiina, identična onoj koja će zadesiti pjesnika. I u ovom romanu možemo govoriti o postmodernoj interpretaciji teksta do kojeg se navodno došlo, pa autor „[...] tim povezivanjem tekstova, fragmenata, ostataka nestalog svijeta stvara svoj tekst – tekst romana, i daje tim tekstovima, organizirajući ih u jednu novu cjelinu, smisao pamćenja, umjetničko osmišljavanje”¹⁷. Od fragmenata Farukovih rukopisa Azra gradi vlastiti tekst, odnosno, svijet posredovan čitanjem. Vrt je kao prostor odigravanja radnje prisutan u drugom pripovjednom nivou romana, odnosno u priči o pjesniku Figaniju.

Generalno, vrt se prvi put pominje kao mjesto gdje je Figani slušao predavanja šejha Ate, a onda ponovo kada opisuje vrt u kojemu se nalazila kuća šejha Demira: „Oko kuće se sterao ogroman vrt, oblika nepravilnog i malo spljoštenog polukruga, koji zapravo i nije pravi vrt jer je, ne samo neuređen nego možda i namjerno zapušten”¹⁸. Bez cvijeća i drveća, bez voćki, u njemu se rastle samo divlje maline, borovi i neprohodna šikara. Na vrhu brda nalazila se zaravan na kojoj su kuće okružene visokim zidom, a padine stjenovite i neograđene. Bila je to mnogo više tvrđava nego bilo kakav vrt. Uzmemo li u obzir temeljno značenje vrta, postaje jasno zašto je prostor u kojem boravi pobunjenik sa svojom vojskom vrt koji to istinski nije. Umjesto vrta u kojem se stiče znanje, Figani nalazi poluvojni vrt u kojem se priprema ustanak i zavjera.

Upleten u igre carskih velikodostojnika, kojima ne uspijeva razaznati svrhu i smisao, pjesnik Figani završava tragično: proveden je kroz grad vezan na magarcu i kamenovan. Naime, dok je Figani bio u posjeti kod Idriza, razgledao je vrt velikog vezira Ibrahima i vidio u njemu kipove pored velikog šadrvana. Željan slave i napredovanja u službi, usput je maštao o tome kako će on uskoro šetati baš tim vrtom. No, statue koje je vidio podstakle su ga na stvaranje čuvenih stihova o dva Ibrahima zbog kojih je ubijen. Tako se još jedan vrt pokazao ne samo kompozicijskim već i motivacijskim središtem fabule. O Figanijevom stradanju Karahasan piše i u uvodnom eseju *Knjige vrtova* pojašnjavajući da pjesnik nije kažnjen zbog napisanih stihova o dva Ibrahima i idolopklonstvu, već zbog povrede vrta kao zabranjenog

¹⁷ G. Radonjić, *Fikcija, metafikcija, nefikcija*, Beograd: Službeni glasnik, 2016, s. 57.

¹⁸ Dž. Karahasan, *Šahrijarov prsten*, Sarajevo: Dobra knjiga, 2007, s. 139.

mjesta. Esej *Sjene vrta (O jeziku vrta)* započet je narativno, pričanjem priče o pjesniku Figaniju, njegovoj kazni i krivnji koja se sastoji u povredi vrta kao privatnog posjeda. Stvarajući analogiju između zemaljskoga vrta (sa različitim stilskim varijantama: javni, poluvojni, lični i vladarski) i govora, te jezika kao idealnog sistema znakova sa idealom rajskoga vrta, Karahasan nas iz sfere književnosti i/ili teorije književnosti uvodi u svijet kulture, filozofije i religije. Vladarski vrtovi su, za razliku od ostalih, „[...] zatvoreni i ovijeni tajnom kao ženski prostori i groblja, kao rođenje i smrt”¹⁹, te se, ne slučajno, zovu haremi. Figani je ušao u zabranjeni prostor vladarskog vrta.

Dok ga straža progoni Figani odlazi u malu džamiju da klanja, da nađe smiraj i tišinu: „Prošao je iza džamije, u vrt, vjerujući da će tamo naći mjesto na kojem bi mogao, makar malo zaklonjen, provesti noć koja se već najavljuje”. Sakrio se u grm jasmína, no tamo je „[...] umjesto na jasmín mirisalo na gnojnu ribu ili usmrđene riblje iznutrice”²⁰ – tu ga nalazi mladić i odvodi kod šejha Jakuba. Džamijski (javni) vrt ovaj put je narušen negativnim olfaktivnim utiskom. Poslan u Demirov poluvojni vrt, Figani zbog snova o vrtovima slave uđe u vladarski vrt, te posljedično završi u javnom vrtu koji zaudara. No, simbolika ide i dalje. Naime, miris jasmína kao tradicionalni kraljevski miris zamijenjen je mirisom truleži, dok bijela boja jasmína u političkoj simbolici boja starog islamskog svijeta simbolizira opoziciju i pobunu.

U romanu *Sara i Serafina* koji tematizira pitanja identiteta u opkoljenom Sarajevu devedesetih godina dvadesetog vijeka, odsustvo vrtova je sasvim logično. Ako je vrt ovozemaljska slika rajskoga vrta, onda ga u to vrijeme u Sarajevu nikako nije moglo biti. Tkođer, ako je vrt mjesto čovjekovog prvog bivanja – grad je posljednje. Vrt se pojavljuje samo u sjećanjima protagonistkinje, i to kao mjesto koje je kao djevojčica voljela. Sara priča o svojim odlascima u Botanički vrt Zemaljskog muzeja, koji je tada bio zapušten i prepušten šikari. Tamo niko osim nje nije išao, a ona je osjećala poziv: „Da, nju je zvalo iz botaničkog vrta, neko ili nešto nevidljivo ili sakriveno u grmu, duboko, kao i ona, zvalo ju je glasom koji je ona u sebi jasno čula i kojemu se nije mogla oduprijeti”²¹. U vrtu je imala najdraže mjesto – malo uzvišenje na kome je rastao neobičan bijeli cvijet, grm kojem je ona dala ime *svatovi*. Sara bi se „[...] kad god je potreba za nestajanjem u njoj bila veoma jaka, sakrivala gore, među svatove, i primirivala se u tišini koja je tada postajala potpuna, zaista

¹⁹ Idem, *Knjiga vrtova*, op. cit., s. 54.

²⁰ Idem, *Šahrijarov prsten*, op. cit., s. 315.

²¹ Idem, *Sara i Serafina*, Sarajevo: Dobra knjiga, 2007, s. 53.

savršena”²². Kao Figani, i Sara je iz istog razloga odlazila u javni vrt i pod grm bijelih cvjetova – razlika je u tome što je njemu i tada bilo neugodno, dok su Sari njeni odlasci donosili smiraj. U vrtu je mogla biti ono što želi, a ne ono što joj je nametnuto rođenjem. Ona se krije od ljudskih podjela na vjere i nacije u svijet prvobitnog i u bijelo. Bijela boja grma ulazi u simbolički prostor izvanvremenskog, to je boja svjetlosti i sjaja, pozitivnih i evolutivnih snaga. U ratnom Sarajevu nema vrta, kao što ga nema u predratnoj Foči. I kao što je sposobnost gradnje vrtova dokaz da u čovjeku ima „nešto od raja”, tako su ruševine moderne civilizacije dokaz da u čovjeku ima nešto barbarsko, kaže Karahasan u *Knjizi vrtova*. Oblikovanjem vrta čovjek dio prirode privodi kulturi i obogaćuje svoj ovozemaljski život u traganju za onostranim.

Vrt je pravi ako su drvo, paradajz i pijesak zaista ono što jesu, ono što su i izvan vrta, a istovremeno nešto više od toga jer nešto znače, sobom upućuju izvan sebe. Bez toga vrt ne bi mogao biti ovozemaljska slika rajskog vrta, ambijent sreće koji ne dozvoljava da se zaboravi neraskidiva povezanost tijela i duha, nužnosti i slobode, materijala i značenja²³.

Posljednji Karahasanov roman (2016) nosi naslov *Što pepeo priča* i donosi fabulu smještenu u perzijski grad Isfahan gdje živi veliki pjesnik, matematičar i astronom Omar Hajjam, koji je protagonist romana. Hajjam je prije svega naučnik i filozof koji se u svome vremenu izdvojio vjerom u apsurdnost ovoga svijeta i propitivanjem tajne stvaralačkog čina. I kao takav, za sveštenstvo heretik, morao je biti sahranjen u vrtu. Trilogija *Što pepeo priča* je roman koji otvara brojne filozofsko-religijske i historijsko-političke teme unutar zanimljive fabule koja sadrži kriminalističku istragu, ljubavnu priču i političke zavjere, te, na samome kraju, i metafizijski okvir. U pitanju je pronađeni Vukčev rukopis o pjesniku Hajjamu koji je spaljen u barbarskom uništavanju Sarajeva, a onda iznova ispisan po sjećanju Jusufa Livnjaka. Tako, i ovdje, u postmodernističkom metafizijskom okviru „Pisanje se vidi kao ponovno čitanje, naslanja se na, potencijalno beskonačnu, biblioteku, dakle, stvaranje ima u vidu neki bekonačni muzej ljudske kulture”²⁴. Tekst romana ističe sebe kao narativni tekst i ističe sebe kao jezik, dok se čitalac nalazi na metanivou jer je okvir uvijek veoma blizak vanknjiževnoj stvarnosti, no i dalje, jasno, fiksijski.

²² Ibidem.

²³ Idem, *Knjiga vrtova*, op. cit., s. 204.

²⁴ G. Radonjić, op. cit., s. 47.

Vrt se prvi put pominje u prvom dijelu romana samo kao prostor u kojem razgovaraju Hajjam i mladić Feridun, neposredno nakon smrti njegovog oca. Kasnije, Hajjam se našao u vrtu/unutrašnjem dvorištu kuće u vrijeme tevhida Mirhonda. U vrt je ušao slučajno, a onda ostao da se malo smiri i razgleda: tu je šadrvan u obliku lotosovog cvijeta, staze, travnjak sa sunčanim satom u sredini „kojemu je travnjak služio kao okvir”²⁵, tu su još klupa i sjenica. Kada se istraga Mirhondovog ubistva iz čaršije pomjerila na članove porodice, Hajjam se, kao glavni istražitelj, doselio kod njih, ali ne u kuću. Feridun mu je ponudio sjenicu u vrtu jer „[...] tada je istovremeno u kući i izvan nje. [...] ali mu vrt sigurno nudi najbolje uvjete za rad”²⁶. U vrtu se desila rasprava sa Sukajnom u koju se već zaljubio; tu je upoznao čudnog vrtlara koji stalno pomjera štap sunčanog sata.

Satima je studirao cijeli unutrašnji vrt, pitajući se ima li tajna sunčanog sata neke veze s ostatkom vrta. Sat je dio vrta, može li se makar približiti tajni sata ako shvati logiku prema kojoj je napravljen vrt? Ili odnos sata s nekim drugim dijelom vrta, čiji je i on dio? Onaj dio vrta koji je ležao direktno pred prozorima ženskog dijela kuće sastojao se iz šljunčanih staza, pravougaonog travnjaka i okruglog bazena sa šadrvanom u sredini. [...] Na istočnoj strani ležao je trokut zasaden kadificama, zapadno su bili bijeli zumbuli, a u sredini zlatni narcisi²⁷.

Hajjam proučava geometriju vrta: „Je li to slučaj, igra ili ima nekoga skrivenog smisla što je taj trokut tačno jedna desetina onih trokutova zasađenih cvijećem? [...] Satima se mučio, mjerio, slagao bilješke s mjerama jednu pored druge i uspoređivao ih, otkrivao njihove podudarnosti i igre brojeva skrivene iza tih mjera i njihovih odnosa, zakone na kojima su te igre počivale, a koji su se mogli naslutiti iz odnosa pravougaonika i kruga”²⁸. Kao tipičan perzijski vrt, i ovaj je bio pravougaon, podijeljen na četiri dijela, ograđen i nedostupan nepozvanima, sa bazenom i šadrvanom u sredini (čija je zrcalna simbolika odavno poznata). Iz vrtlareve priče Hajjam saznaje da su ukućani već deseta generacija koja živi u kući, a da pri tom kuća nije mijenjana već samo popravljana, dok je vrt mijenjan barem desetak puta „[...] jer je svaka generacija imala svoje zahtjeve, potrebe i želje (poznato je da se

²⁵ Dž. Karahasan, *Što pepeo priča*, op. cit., s. 107.

²⁶ Ibidem, s. 116.

²⁷ Ibidem, s. 154.

²⁸ Ibidem, s. 155.

običaji i mode u odnosu prema vrtu mijenjaju brže od onih prema kući)²⁹. On nije ništa mijenjao; smatrao je da ovaj ženski dio (gdje je sada Hajjam) sa muškim dijelom (gdje stanuje vrtlar) čine cjelinu i ljepotu za sebe „[...] a oba zajedno čine opet jednu cjelinu koja ima svoju ljepotu”³⁰. Na kraju istrage, Hajjam otkriva da je upravo vrt bio motivacijsko polazište kompletne priče o Mirhondu, njegovim ženama i njegovom ubistvu, ali ne zbog svojih skrivenih matematičkih proporcija i simboličkih tajni, već zbog neznanja čemu služi motka sunčanog sata, zbog igre slučaja i zabune. Na taj način se Hajjamov koncept savladavanja svijeta znanjem i naukom urušio u jednom privatnom vrtu, odnosno, pjesnik je spoznao da naučne metode nisu dovoljne da bi se uspostavio red u svijetu, kao i to da naš svijet nije onaj koji se može spoznati i popraviti. Pravilna geometrija vrta simbolizira ukroćenu prirodu, red, razum i smisao nad spontanom i nesvjesnim. U uređenosti Mirhondovog vrta Hajjam je razumom tražio smisao, a otkrio da je motivacijsko polazište zločina utemeljeno u spontanom i nesvjesnom.

Gotovo cijelo jedno poglavlje (*Alhemijski pijetao*) drugog dijela romana *Što pepeo priča* posvećeno je vrtlaru i njegovom načinu uređenja vrta. U pitanju je stari Mirhondov vrtlar, Parviz, koji sada Sukajni i Hajjamu uređuje vrt. Do kraja romana vrt kao konkretan prostor pomenut će se još samo jednom – Hajjam je Hasanovo pismo primio u vrtu. Konačno, u Vukčevom sjećanju na Bosnu i njene kuće opet iskrsava vrt: „U Bosni se kuća zove hiža i manja je od ove ovdje, čak mnogo manja, ali jednako ovako dobra i ugodna. Ona nema ovaj unutrašnji vrt, bosanski su vrtovi vani, oko kuće ili ispred nje, jer je tamo cijela zemlja kao jedan veliki bujni vrt pun vode i blagog zelenila”³¹.

Dakle, u radu sam pokušala prepoznati tek neke od funkcionalnih uloga vrta u romanima Karahasana, i to vrta kao mjesta pokretanja fabule, te vrta kao motivacijskog čvorišta. Također, s obzirom da je vrt u islamskoj kulturi mjesto izrazite semantičke i simboličke vrijednosti u radu se ukazuje na mjesta mogućih podudarnosti sa istočnjačkim vrtom koji, u pravilu, pokušava biti ovozemaljska slika rajskoga vrta, odnosno, konkretna materijalna realizacija idealnog vrta. Konačno, vrt je, kao i biblioteka ili labirint uobičajeni topos postmodernih tekstova, a Karahasanovi romani jesu najznačajniji postmoderni romani bosanskohercegovačke književnosti, te je u njegovom

²⁹ Ibidem, s. 158.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 529.

opusu moguće prepoznati vrtove kao mjesta kulturnog pamćenja, susreta civilizacija i beskrajnog teksta. Imajući na umu sve pomenuto, može se kazati da u svojim romanima Karahasan objedinjuje istočnjačku filozofiju i religiju sa zapadnom postmodernom poetikom, te vrtovima daje specifičnu, samo svoju, značenjsku vrijednost. Tradicionalnom poimanju vrta Karahasan dodaje vrt kao oprisutnjenje teksta.