

Ивана Максић

ЕМПАТИЈА, ИНДИВИДУАЦИЈА И ЕМАНЦИПАЦИЈА ЛИРСКОГ СУБЈЕКТА У ПОЕМИ *НА ПРАВИ ПУТ САМ ТИ, МАЈКО, ИЗИШО*

Скендер Куленовић спада у ред ретких песника за које је поезија „свој смисао имала у осјећању еротичког јединства егзистенцијалног мистерија и естетског чина” (Duraković, 1983: 5). Он је стваралац „изразито чулних доживљаја и осјећања” код кога је еротски феномен „највећа потврда људске егзистенције” (1983: 21), али и књижевник који је улагао изванредне напоре да све што жели да изрази „нађе своја права лежишта у ријечима” (Kulenović, 1971: 15), те песник „ономатопеичног типа” (Duraković, 1983: 20), како је то за њега говорио Антун Густав Матош.

У целокупном Куленовићевом веома разноводном и плодном књижевном опусу, поема *На љрави љуш сам ти, мајко, изишо* на уметнички узбудљив начин у себи сабира специфичан поетички *credo* и стилска, тематско-мотивска обележја, а због своје естетичко-етичке суверености може се узети парадигматичном за цело његово дело. Ова наглашено интимистичка, исповедна и аутобиографска, постхумно објављена поема¹ испевана је слободним стихом и издваја се живим ритмом, лексичким обиљем, као и морфостилистичким и фоностилистичким специфичностима,² а примећено је да једино у њој „пјесник пјева својим гласом” (1983: 37).

Поема је неретко била помињана и анализирана у упоредном кључу, заједно с поемом *Сшојанка мајка Кнежойолка*,³ написаном 1942. године, „у матици револуције” (1983: 27), обликованом непосредним ратним искуством и сведочанством,

¹ Поема је пронађена у рукописима Бранка Ћопића, који ју је чувао заједно с поемама *Сшојанка мајка Кнежойолка* и *Шева*.

² „Слику овог свијета могао је пјесник поетски вјеродостојно остварити једино поновном афирмацијом (савременом нормативно-језичком праксом сурово занемареног) лексичког богатства босанско-муслиманског пјесничког наслијеђа. Важно је, међутим, нагласити да се пјесничка (и животна) аутентичност овог свијета остварује у поеми (као и у роману *Понорница*) у језику који сабирући искуства и усменог и умјетничког стварања (од севдалинке и баладе до Ћагића и Хуме) никада не љонавља традиционалне поетске облике, него их силином стваралачке осмозе истодобно и продубљује и преображава” (Duraković, 1983: 65).

³ „Њихова *најоредносћ* и условљеност видљива је већ у позицији лирског субјекта: у једној се мајка обраћа (мртвим) синовима, у другој син мајци, да би се и Стојанкина тужбалица и баладични тон синовљеве евокације тежног мајчиног живота на крају (крешендом револуционарне мисли, идеје и акције) преобразили у химничку апотеозу земљи, домовини, слободи” (1983: 60). И Енес Дураковић и Марко Вешовић наглашавају повезаност ових двају поема. Вешовић *Сшојанку* одређује као химну „активном начелу материнства”, а *На љрави љуш* као „химну пасивном материнском начелу”. „Та два дјела, те двије мајке, стоје као наспрамна огледала што се међусобно продубљују [...] прва себе *љошврђује* рађањем и давањем, а друга себе рађањем и давањем *љонишљава!* [...] Прва је сушта екстраверзија. Друга је гола интроверзија” (Vešović, 1988: 175).

када је, након периода ћутања и поетске аскезе, и започела Куленовићева друга стваралачка фаза. С обзиром на чињеницу да је poema *На љрави љуш сам љи, мајко, изишо* објављена након песникове смрти, а да неки Куленовићеве аутобиографски искази упућују на њено постојање,⁴ спекулисало се о могућим разлозима за њено необјављивање за живота, међу којима се истиче песникова могућа nelaгода због изношења одвећ личних детаља и негативно интониране представе оца, али и потенцијално одбијање од стране уредника због чињенице да у поеми пониклој „на засадима и искуствима бошњачке баладе с мотивом мајке као жртве патријархалне заједнице” (Mulaosmanović, 2011: 111) има доста оријентализама, због чега су је тадашњи уредници могли сматрати „декадентном”.⁵

Међутим, „природа критичког чина налаже да се обраћамо само ономе „што јесте и што постоји као остварено пјесничко дјело” (Duraković, 1983: 38), у настојању да расветлимо специфичну емпатију, индивидуацију и еманципацију лирског субјекта поеме који, парадоксално, управо неиспуњавањем мајчине жеље, ступа на једини исправан пут.

* * *

Мотив мајке је у поезији најчешће дат као портрет, омаж и посвета једној идеализованој слици. Унутар патријархалног миљеа, та слика увек гравитира више ка симболици жртвовања и глорификацији фигуре жртве. Мајка је углавном представљена као жртва и светица.

Скендер Куленовић снагом своје емпатије⁶ у овој поеми успева не само да преобрегне та општа места већ и да се уживи и преосмисли читав опсег проживљеног искуства мајке као тек стасале девојке (пре његовог рођења), мајке-супруге, те

⁴ Енес Дураковић у својој студији *Пјесничтво Скендера Куленовића* наводи следеће Куленовићеве исказе: „У свом родном мјесту, у дјетињству, најдраже друштво, иако сам био беговско дјете, најдражи другови били су ми синови наших комшија, па и кметова. Можда је то карактеристично за нашу средину; с тим младићима срео сам се опет, после у устанку и револуцији. Ми смо дјетињство провели слободно, као прави слободни мали људи, у играма, у клису и анцаизу, у тркама на коњима, у купању, у бацању камена с рамена, у појединачним и масовним тучама, а у учењу колико се морало. *Урашу сам најисао и једну љјесму о свом сусрећу са сином једној нашеј кмеља – обојица смо љосћали љарљизани* [курзив Е. Д.]” (Kulenović, 1973: 220).

⁵ Како пише Е. Дураковић у студији *Пјесничтво Скендера Куленовића*: „[...] пошто је poema аутобиографска евокација обитељског живота, могуће је да Скендер није желио да је објави због изразито негативне слике оца, свеједно да ли је та слика била истинита или не”, док други могући разлог наводи Мидхат Бегић у тексту „Уз необјављену поему Скендера Куленовића”, у којем тврди да је Куленовић можда страховао за пријем од стране критике „поеме са много натруха оријентализма”. Даље, према речима самог Куленовића из текста о Бранку Ђопићу „Пријатељство поезије и поезија пријатељства”: „[...] рекао ми је да Бранкове пјесме могу да се штампају; што се тиче мојих могу и моје, само ће они морати да ме нападну због мога изразито декадентног поетског израза” (Kulenović, 1973: 212). Дураковић, попут Радомира Константиновића, закључује да се овај навод односи на поему *Шева*, али је могуће да се односи на обе поеме, јер Куленовић говори о *љјесмама* (Duraković, 1983: 59–60).

⁶ Важан прилог тези о снази Куленовићеве емпатије налазимо и у реченици: „Живот не може бити лијеп и у својој се љепоти продужавати и постостручавати без ове трезвености и пажње према ближњему. Ни без сање, која пред човјеком открива нове просторе” (Kulenović, 1971: 155).

напоследку мајке која је старица-ропкиња и која потенцијално, па чак и ретроактивно, може бити ослобођена.⁷ Говорећи о другој, већ поменутој поеми *Сшојанка мајка Кнежойољка*, у интервјуу за сарајевско *Ослобођење*, Скендер Куленовић је својевремено и сам истакао: „Да бих је написао, ја нисам био ја, већ сам морао да се уживим у личност мајке” (1983: 42).

На том трагу, истим, темељно спроведеним поступком, песник је и у поеми *На љрави љуш сам ши, мајко, изишо* снагом свог талента активирао феминине аспекте свог сопства, те је и сам, на изванредан начин, морао постати мајка и жена, а блиставошћу своје имагинације морао је представити неизговорене пределе мајчиног унутарњег емотивног бића, што је за мушкарца и песника могуће једино својеврсним освешћивањем и еманципацијом, али и проблематизовањем властите привилеговане позиције.⁸ То је, како ћемо показати, могуће управо онда када принципи правде, солидарности и једнакости постану својеврсни категорички императив, односно етички компас који води до потпуне индивидуације и остварења простора слободе.

* * *

Већ први стих поеме оставља двојак дојам – да је реч о директном обраћању (писму) мајци, али и о мајчином портрету који је даг у трећем лицу. Први атрибут који се везују уз фигуру мајке су „крхка” и „питома”, а прво поређење дато је у слици кумрије и стабљике – у саксији, чиме се назначава статичност и сведеност на простор дома. То је постигнуто и одсуством предиката, који се уводе тек касније, чиме се разбија статичност прве строфе.

Кумрија је реч турског, односно арапског порекла и означава грлицу, птицу која је веома софистицирана, али и плашљива. Осим ефектне слике, ова реч је важна јер наговештава специфичан вокабулар којим је обојена готово цела поема, а који карактерише обиље турцизама и дијалектизама, и чија улога је у наглашавању културно-религијског оквира у којем је одрастала и живела његова мајка, узорна и искрена верница предана Алаху.⁹

У завршном стиху наилазимо и на једно необично и неочекивано поређење, јер песник мајку пореди с дервишом „с теспихом у текији”, уводећи изванредан контраст у односу на метафоре женствености (кумрија, стабљика), бришући разлику између простора дома и светог места осаме, молитве, и преданости Богу. Приметна је доследна употреба присвојног придева који ће се током поеме понављати уз реч *Алах*, чиме се потцртава снага мајчине вере, својеврстан савез с Богом, али се,

⁷ Поема *На љрави љуш сам ши, мајко, изишо* израсла је из „муслиманске лирско-епске пјесме, у овом случају баладе с мотивом мајке као жртве патријархалне заједнице. Поема, додуше, нема трагичан финале, него се – слиједом Куленовићевог револуционарног активизма – револуција јавља као облик и израз ослобођења и од те тегобне судбине жене у патријархалној фамилији” (Duraković, 1983: 61).

⁸ У том смислу мање су битни, иако сасвим тачни, закључци да је Куленовић био „опседнут принципом материнства”, како запажа Марко Вешовић (1988: 175).

⁹ „Турцизми, као битан сегмент поеме, експресивна су средства у служби евокације. Служећи се том стилском категоријом пјесник приближава читаоцу патријархалан и затворен свијет мајке одгојене у духу ислама која живот живи у *чешири дувара*” (Mulaosmanović, 2011: 112).

унеколико суптилно, уводи и изванстан одмак лирског субјекта, односно његова дистинкција у односу на позицију мајке.

*Чело на земљи њред својим Алахом великим и милосним,
Дервиш с шесџихом у шекији.*

[...]

Пешиуш је од свој Алаха искала

[...]

Алах јој њезин

на даху своје милости

[...]

Алах јој њезин,

џрсиом своје милошће,

[...]

Алаха свој је молила

[...]

Земљи и Алаху њезином

Да је њредагнем њраведну...

[...]

Аллах јој њезин

мраком својих сџрахова (Kulenović, 1988: 157–164) [Истакла И. М.]

Строго образовање мајке у мејтефу где „овај и онај свијет угледа” представљено је у крајње поларизованој, сведеној слици света („у срцу прелест сарајâ ценнетских / и страву ватара цехеннемских”). Дат је контраст између младости и неискуства једне девојчице, те верских текстова којима се напаја и застрашујућих приказа мучења којим се у њима приказује пакао, односно цехенем.

Њено стасовање и сазревање је ефектно дочарано благо еротизованим сликама девојачке устрепталости и контрастом између отвореног/затвореног, те унутрашњег/спољашњег света, кроз потребу да остане скривена за туђ поглед и „чиста да дође ономе који јој је записан”. Ограничено кретање мајке сведено је на простор сокака, џрбаве калдрме, хватање воде под кућом, а њена чедност и чистота потцртане су стихом „кадиџа бијела и кап росе сабаске”. Упечатљива слика буђења чула постигнута је римом и ономаатопејом, али и својеврсном синестезијом (*руменим – боја; шрејешала, клејешала – звук; мокрим – додир*).

Прекупација удајом и молитве Алаху да јој подари неког ко је „млад и питом / ко софта, / и ко кадија / паметан” употпуњују слике потпуне преданости сновима и машти. Идеал будућег сневаног и ишчекиваног драгана готово да трансцендира свет идеја и материјализује се самом звучношћу глагола *снивала, сливала, зазивала*.¹⁰

Уз сокак џа је кроз мушебак снивала.

Срмом и јајом у чеврме сливала.

Свилом из џрла, џодноћ џа зазивала:

„Колика је дуџа зима била...” [Истакла И. М.]

¹⁰ „Величину и јачину дјевојачке жеље, њене снове о човјеку који ће представљати њену судбину пјесник је дочарао чистом и правилном римом (*снивала, сливала, зазивала*)” (2011: 113).

Одабир глагола и понављање слогова крајње је промишљено, а понављањем риме са сличним гласовним склоповима у строфама које следе, попут одјека, успоставља се снажан контраст суморне јаве у односу на чистоту и наивност пређашњег сањаног живота.

*Баџрџав му је корак ослушкивала.
Пјаном,
Кундуре му обљубљене одвезивала
[...]
Зелене нокџе
у џјеме јој је свекрва заривала [Истакла И. М.]*

Свет снова и молитве, те романтичне идеализације чина удаје потпуно је располућен снажним упливом реалности и бесповратним, трауматичним нестанком младости и безбрижности:

*фијакер сџаде љред авлијским враџима,
[...]
Грло и кољена бриџка сџрејња љресијече.
Срце љломну.
Глава љрекрви.*

Страх и стрепња који доминирају завршним, кратким стиховима¹¹ сугеришу слутњу непријатељске атмосфере претње, па и насиља, потпуно супротстављену слици хармоничног и породичног живота с другим – у љубави. Мајка се даље поистовећује са таоцем, рањеником, а слике полетне младости замењују злослутне и мрачне слике заточеништва, обамрлости, физичког и духовног клонућа.

*Премрло крџо јој џијело
[...]
Ко рањенику,
џлаву јој бијелим џулбенџом
завише.
[...]
Ко мејџа,
обезнањену је у фијакер унесоше,
и два је аџа,
ко на онај свијеџ,
занесену џонесоше*

Гомилањем аориста као доминантног глаголског времена у датим стиховима постиже се утисак непосредности и неминовности. Радње се нижу једна за другом, готово ритуално, чиме се брише агенс (фијакер *сџаде*, главу јој *завише*, у кабур

¹¹ „Само у два стиха описао је пјесник осјећај страха при одласку из родитељског дома у нови дом. Неологизмима *џломну* и *џрекрви* пјесник је експресивно наговјестио све недаће које не-вјесту очекују у новом дому” (2011: 113).

тијесан *ш̄тавише*, у фијакер је *унесоше*, мом је оцу *донесоше*), те мајка потпуно губи својство субјекта. Она је обамрла, обезнањена, лишена говора и могућности избора, наглашена је њена пасивност, трпно стање и апсолутно беспомоћно повиновање усуду.

Позиција пасивности се намах прекида уласком у нови дом и ритуалним чином исказивања понизности.

*Усном и челом,
ш̄ри нове руке ѿољуби:
свекру, свекрви, њему.*

*И како ш̄ада сакри ѿред њим очи,
никад му више у њих не ѿолега.*

Парадокс ове нове ситуације посебно се истиче у спречи с описом девојаштва у пређашњим стиховима, када је „од мушких очију бјежала”, да би сада сама скривала поглед. Стихови се могу читати и као алузија на лик Хасанагинице, чиме се додатно наглашава апсолутна моћ патријархалне заједнице, односно крајње немогућ и безизлазан положај жене унутар ње. Ни као девојка, ни као супруга, жена није слободна.

Узалудност напора, немогућност да, упркос апсолутној понизности и повиновању свим патријархалним обрасцима и правилима, поправи свој положај, у мајци не производе револт, већ осећање властите кривице. Она током својих молитви и обраћању Алаху једноставно закључује: „Големо нешто, големо сам ти скривила!”¹² У продужетку стиха који гласи: „Аллаха је / зазивала – свакога клањања” – понавља се одабир глагола „зазивала” раније поменутог у слици девојачке антиципације супружника.

Општа подређеност мајке и тежина њеног усуда истакнута је на свим нивоима. У датим стиховима се кроз варијације сервилности брише граница између материјалности кухиње, простора дома и аутономије тела, чиме се наглашава сама утилитарност женске телесности. Супруга је овде изједначена са слушкињом, на чијем раду почива дом, али чији је труд, напослетку, сизифовски јер не доноси никакву суштинску промену. Отупелост, репетитивност свакодневице, беспомоћност и безнађе наглашени су стихом „У четири тупа дувара клонуло је отхувивала”.

*Сш̄ранца,
Пиш̄омошћу срне залуд ѿа је ѿродобривала.
[...]
Воском ѿодова и мирисом мивене ѿуши,*

¹² „Доживљавајући властиту судбину као неминовност божјом вољом одређене судбине, она упорно покушава да одржи темеље тога рушевног свијета, у почетку беспоговорном покорношћу супруге, а потом и безграничном, и духовном и биолошком пожртвованошћу и љубављу мајке. Њена оданост култу патријархалне заједнице видљива је и у томе што она све своје неостварене дјевојачке снове транспонира сада у наду да се та топлина обитељског живота оствари синовљевом женидбом” (Duraković, 1983: 69).

свјећлином одаја и њра,
 кајмаком на кахви,
 цимешом јела и шијела,
 залуд ја је, залуд дочекивала:

Лик оца у поеми сасвим је ефектно представљен кроз негацију („Нит јој бје софта, нит кадија!“), као и одабиром речи „странац“. Не само да мајка живи кошмарно наличје својих надања и снова, већ се у стиховима који следе наслућује и насиље сугерисано увођењем речи „кљешта“ као метафоре за трпљење, бол и понижење.

Сљепочице никад јој не дирну
 длановима драгости,
 већ је испрџа кљешћима њожде.

* * *

Преломни тренутак у суморном и мученичком животу, тренутак апсолутне среће и благослова наступа рођењем сина. Песнички субјект овде снагом своје емпатије и уживљавања у емотивни свет своје мајке покушава да расветли шта је њој могло значити његово рођење. Претходно поменута синтагма „четири дувара“ уводи се још једном како би се нагласили скученост, загушљивост и безизлаз, те како би се ефектније изградио контраст увођењем слике: „нур у помрчинама“. Одабиром речи нур за светлост, што је реч потекла из муслиманског верског окриља, сугерише се снажна и вишезначна симболика. Осим што је син за мајку у датим околности-ма представљао утеху, смисао и спас, он добија и божанску ноту и конотацију. Понављањем речи бјех и варијацијама нижу се слике утехе мајци која је већ оседела попут старице. Све оно што није имала, сав недостатак љубави и емотивну ускраћеност, мајка покушава да надомести у односу са сином, што песник дочарава сликама склада, ужитка и блаженства симбиозе два бића.

Бјех јој разјабљење у њрчинама.
 [...]

Бјех јој крна бакарна њрераним сјединама.
 Бјех јој сунце у чешири дувара.
 Хашиш њујим можданама.

Снажна животна енергија мајчинског принципа представљена је тријумфално као победа самог ероса.

Ко њјеном смијеха,
 сајуницом је омивала бушиће ми румене,
 ко у душу,
 у њамучне ме увијала њелене.
 Дојком ко хурмом
 на усћа ми је у бешици слазила.
 ко у свој увир,
 на дојку је увирала у мене.

У стиховима који следе описују се мајчине жеље и надања и молитве упућене Алаху¹³ да јој син буде „учеван / и људеван / и кућеван”. Баш као што је супругу „пригушив дах и лампу / [...] батргав корак ослушкивала”, тако сину над дахом стрепи „као јасика”, чиме је наглашен паралелизам извесног немира. Акцент је на синовљевом образовању („да јој упитомим / ко софта под ахмедијом / да јој не будем коцкар ни пјаница, / него све школе да јој изучим”), добром гласу („и да се прочујем у седам градова”) и на женидби („па да ме онда на гласу кућом ожени, / птицом из кафеза”). У приказу будуће, потенцијалне невесте, такође је присутан паралелизам – девојка се пореди с „птицом из кафеза” – као што је на почетку поеме мајка упоређена с кумријом; нагласак је на њеној чедности („о којој се први момци излагују / пету да су јој и плетеницу видјели”), наивности и неискуству („која не зна на чем жито, / на чем вино расте”).

Овај паралелизам и репетитивност мајчиних жеља и надања, тежња да се цео живот њеног сина уреди и одвије на тачно одређен начин и одређеним редоследом, предуслов је за њен мир и коначан одлазак Алаху. Тек када све то син буде испунио, онда ће моћи „сретну и мртву” да је „у кабур меки положи[м] / ко у душек ценнетски, земљи и Алаху њезином / да је предадне[м] праведну”. Тиме се заокружује мајчино виђење правог пута на који сина жели да изведе.

* * *

У уводном делу поеме предочено је да је мајка удата за имућног човека. Песник касније уводи потресан приказ сиромашења беговске породице, које је праћено сељењем, понижењима, чиме се продубљују слике мајчиног удеса („кућу и душу јој ко воде растакаху”), физичког и духовног пропадања.

Отац пијаница и коцкар (оно што мајка моли да јој син не постане) описан је погрдним стиховима „трут беговски и ракија / у оцу мушка помама” и „рз беговски и безруки и глад безока”,¹⁴ чиме се сугерише очева порочност, безобзирност и неодговорност, али и похлепа, док се непријатељска атмосфера унутар дома сумира синтагмом „кућни хајдуци вукодлаци”.

Треба запазити и да песник овде први пут проговара првим лицем множине („ми”) – које представља целу породицу („родну кућу продасмо / и гола черга постасмо, / плашљива, кираџијска...”). Овај класни моменат и те како ће бити битан у финалном делу поеме када лирски субјект, пореклом из беговске породице, стаје на позицију класно депривилегованих (кметова) и када се, у директном одговору

¹³ „Мајчина молитва занимљива је и по томе што је то онај, у Босни уобичајен, *gogašak* ритуалу клањања: док се сав остали текст изговара (учи) арапски а уз то је и канонски фиксиран, овај је дио непосредно обраћање Богу на нашем језику. То је увијек нека врста импровизираниог, присног разговора с Богом у којем мајке моле за добро и срећу породице, посебно дјече и редовито истичу жељу да их Бог 'на прави пут изведе'. [...] Дубоко лична, окренута овом свијету и животу, мајчина је молитва у Скендеровим стиховима десакрализирана и више је успаванка над бешиком дјетета, а ту је, опет, сличност ове поеме с пјесмом 'Успаванка' Мака Диздара" (1983: 70).

¹⁴ „Ономатопејски субјект (рз) има пејоративно значење. Животињска особина приписана је људима чије се понашање не разликује од понашања животиње” (Mulaosmanović, 2011: 116).

мајци, такође обраћа у првом лицу множине које више не представља породицу, већ његове ратне другове и саборце.

Мајчина туга и пропадање дочарани су речима „мемла”, „трулеж”,¹⁵ док од боја доминирају сива, жута и зелена („мемла јој је прогризала зелена / два жута образа у четири сива дуvara”).¹⁶ Њену снагу и истрајност, упркос тешкој стварности, истиче непоколебљива жеља да школује сина, односно да га изведе на прави пут. Као што је сину, док је био беба, дојењем дословно и симболички уливала снагу, сада је „у жиле сину-јаблану свој задњи сок бризгала”.

*Од сѣарој зара хаљине ми је скројила
да јој у школи не кријем ѿолих лакшова.
[...]
Само да једном кућу и срце јој најуним
и на ѿрави ѿуш јој изићем.*

Два уводна стиха наредне строфе подсећају на својеврсну крњу словенску антитезу. Изневерена мајчина очекивања представљена су негацијом њених жеља, и по-тврдом њених слутњи и страхова.

*Не бјех јој ѿјени кућеник,
већ чудноватѿ коцкар и ѿјаница,
за срце ја је ујегох:
Свој живоѿ бацих на коцку
и ѿјансѿву слободе
сваки свој живац,
ко жедну усну,
ѿрегадох*

На први поглед би се дало закључити да лирски субјект постаје „коцкар и пјаница” налик оцу, међутим епитет „чудноват” којим су одређене ове две именице, као и каснија употреба синтагме „пјанство слободе” казују нам да је употреба ових речи пре метафоричка него дословна. Том метафориком се остварује процеп унутар њиховог значењског слоја јер исти означитељи – за њега добијају посве ново значење у односу на оно које је под тим означитељима мајка подразумевала. Жеђ и опијеност слободом, препуштање њој као врховном идеалу, носи са собом неизвесност и ризик: слобода се осваја – она нам је задата, а не дата.

¹⁵ „Иза ове статичне слике, испод њене 'мирне и свечане образине' раствара се потом, пред вањским свијетом стидљиво скривана драма, у којој се тај особени образац породичног живота деконпонира и осипа. Кућни ентеријери нису више срећом и пуноћом живљења озрачени закљони сигурности у које се склања од вањских зала и несрећа, него тамни и влажни, беживотни простори мајчиног вегетирања и већења, на које је она осуђена већ самим тренутком удаје за не-драгог” (Duračковић, 1983: 68).

¹⁶ „Контрастним описом мајке у овим стиховима и дјевојке која је 'руменим листовима трепетала' и 'мокрим нанулама клепетала' од почетка поеме Куленовић је експресивно описао удес несретно удане жене. За сликовито пропадање жене-мајке пјесник је употребио боје: зелену, жуту, сиву, поредавши их управо од најјаче до најслабије” (Mulaosmanović, 2011: 116).

Тужан лик мајке посивелих очију пореди се с погледом „овце за изгубљеним јањетом”.¹⁷ Издвојеност из породичног окриља и строгих патријархалних правила налик су издвајању из „стада”, чиме се призива слика отпадника или „црне овце”.¹⁸ Ипак, ово није никаква глорификација индивидуализма, јер ослобађање од старих друштвених односа и њима иманентног тлачења, долази тек уз колективне револуционарне напоре. На тај начин пут сазревања и индивидуације подударан је са друштвеним токовима еманципације освајаним у шуми и народноослободилачкој антифашистичкој борби.¹⁹

Напета атмосфера у овој строфи кулминира мајчиним гласом, њеним директним обраћањем, чиме поема нагло прераста у дијалог мајке и сина:

*„О сине, сине, сине несрећни,
буном ми се ошрова и на љуш криви забаса:
Гдје ћеш ти својим немоћним рукама
срушиши нејравду-љланину?!”* [Истакла И. М.]

Строфа која следи, а у којој лирски субјект коначно ступа у дијалог с мајком, чиме из трећег лица, оне чији се живот хронолошки излаже и посматра, она постаје друго лице – „ти” којем се реплицира, већ у уводном делу сасвим недвосмислено износи коначно разрешење²⁰ – да је, упркос наизглед изневереним очекивањима, син ипак изашао на *љрави љуш* – и то путем емпатије, солидарности, једнакости, отварањем за другог (потлаченог и слабијег).²¹

*О мајко, мајко, мајко љресрећна,
на љрави љуш сам ти, мајко, изишо:* [истакла И. М.]

Већ у самим уводним стиховима ове строфе, употребом суперлатива „пресретна” (који је реплика на њено квалификовање сина као „несретног”), песник

¹⁷ „Одавна ме изгубила мајка и откад-откад осјећам како њена љубав иде за мном као жалост” (Kulenović, 1971: 23).

¹⁸ „Излази ми пред очи стално онаква какву сам је оставио док тумарам по овом расутом животу спотичући се о њене безбројне жртве. Сиједа, пожутјела и туробних очију, засја из понеке своје жртве, којом не оптужује, али којом ја оптужујем себе и оптуживаћу доживотно...” (1971: 18).

¹⁹ „Поема је, наиме, остварена на контрасту два различита доживљаја и схватања живота: мајчиног – архетипског обрасца *зашвореној* обитељског свијета, пред чијим се ‘кућним прагом сви спољни трагови остављају са обућом’ и синовљевог ‘пијанства слободе’ и отворених видика и пространства револуционарне побуне” (Duraković, 1983: 66–67).

²⁰ „Већ у наредним стиховима контрастом осјећања пјесник говори о непоколебљивости увјерења да је изабрао прави пут. Пјесник се служи истим поступком као у претходним стиховима, што се може разумјети да колико год је за мајку његов избор ‘криви пут’, за њега је ‘прави пут’. Три пута поновљеном именицом мајко, сва три пута у вокативу, чиме се појачава експресија, постпонираним атрибутом у суперлативу, те адвербијалном одредбом за мјесто на почетку наредног стиха пјесник на експресиван начин исказује чврстину своје одлуке и увјерење да је то једини прави пут” (Mulaosmanović, 2011: 117).

²¹ О Куленовићевој израженој способности за емпатију сведоче и следеће реченице: „Живот је слатка и свеобухватна струја [...] којом треба пливати паметно и поштено – пружити руку оном ко се топи и никог не гурнути да се утопи” (Kulenović, 1971: 154).

недвојбено разрешава све интерпретативне дилеме. Чини се да је њихов тобожњи „неспоразум” био нужен да би поема добила на динамици и да би се још снажније истакла чињеница да син, упркос свему, јесте поступио поштујући етичке императиве, што је предуслов за стајање на страну хуманитета, као и за постизање зрелости и аутономије сваког слободног делатног субјекта.²²

* * *

Следи епизода евокације сцене из детињства у којој се потцртава најава новог друштва и нових друштвених односа. У жељи да подсети мајку на кмета Михајла и малог Јована „вижлета преплашеног”, у призорима који следе, категорички императив ступања на прави пут, пут једнакости и правде, меша се са готово еротски набијеним сликама („ја и Јован / голи у душама / голи у коњима”; „жилаве гриве смо уз зелене обале стискали”; „у дивљој смо се руменој прохи кркали, / живицама глогиња, шипка и трњина”; „два змијића ужагрена”) којима се наговештава љубав као сила која уноси рез у генерацијску мржњу и непријатељство. Кмет Михајло представљен је као (пламен) осветник („сјекиром пласт расијецао, / хак беговски сјекао”), јер је у њему тињао деструктивни ресантиман, али је препознавање Јована у шуми, у пламу револуционарне борбе за заједничку ствар, симболички у искреном загледању „у срца” приказано као ослобађање од „зле крви”. Као што је Енес Дураковић приметио „читав други дио поеме развија тај мотив сусрета на путовима револуције, која је и дефинитивно премостила амбисе националне мржње и социјалне подијељености” (Duraković, 1983: 58).

*Дједови су нам се курјачки
очима њријечали у њрла,
а нас се двојица дјечачки
зїлегасмо у срца,
њољубисмо се у њрла,
јуначки.*

Храбри јунаци су овде супротстављени *курјацима* – слепим силама мржње и колективног тотемизма, а коначна победа изражава се као тријумф ероса над танатосом, необичном и дирљивом песничком сликом сусрета у шуми и симболичким склапањем мира и савезништва пољупцем „у грла”.

У свом есеју „Из хумуса” Куленовић је дао сликовит опис шуме која прераста у симболичку мајку: „Шума ти мати, шума ти мати – насрће однекуд кроз празнину, и сили ме да је полугласно понављам, та фраза безизлаза, која значи: кад нема куд, бјежи у шуму, она ће ти бити мати” (Kulenović, 1971: 18).

Шума симболички постаје окриље рађања новог живота и новог света као и нове, другачије земље, која, како упућују завршни стихови поеме: „млади новим дјетињством”.

²² „Стишаној атмосфери патријархалног обрасца 'доброте бивања' супротстављена је овде екстаза револуционарне акције, али ничим није помућен ни изневјерен мајчин аманет *етичке чишоше њосхојања* [истакла И. М.]” (Duraković, 1983: 70).

Следе стихови којима се разоружава мајчин страх и бојазан да се „немоћним рукама” не може срушити неправда. Упечатљив је снажан контраст мајчиног ставања у мирнодопским условима с ратним недаћама у којима син, који треба да изађе на прави пут, свакодневно гледа како му гину другови и вршњаци. Девојке више нису скривене од мушких погледа, заштићене у простору дома, већ храбре револуционарке које паралелно с ослобађањем земље, извојевају и своје ослобађање од патријархалних окова и могућност друштвеног отварања за равноправније односе.

*Каг њрви шикну млаз из враџа наших грујова,
каг њрва сџреха зајраска
и косе наших грајана у диму замирисаше,*

*мајко:
[...]
слобода, у жили млијеко мајчино,
ко крв удари
у џлаву моју, у џлаву груја Јована,
и ми сџуйисмо џврдим џеџама рајџника
на овај шкриљевиџи, јаружни шумски џуџ,
на џрави, мајко, џуџ!*

Постати „гојеван кућеник” у ситуацији ратних зала²³ и недаћа када су „сви били у смрти као у кошуљи” (1971: 18) значило би управо – изаћи на криви пут. Индивидуација се не састоји од пуког повиновања друштвеним нормама и репетитивног генерацијског понављања истих одлука или ритуала – напротив. Задатак индивидуације и еманципације у овом случају значао је коначно укинути друштвени статус кво и тиме спречити или умањити патње будућих генерација.

Отуда је слобода – коју његова мајка није имала нити је искусила, представљена органски. Она је потребна као вода, млеко, удара као крв у главу²⁴, а жеља да се побуни против неправде уједно је и побуна против слепог веровања у „звизезду судбине”. На тај начин, ступањем у борбу, лирски субјект за себе ствара могућност новог живота, али ретроактивно даје коментар на сведочење свему ономе што се у старом свету прихватало као непромењиво, предодређено за целоживотну муку и патњу.²⁵

Посебно је важан јединствен стих у целој овој поеми који се састоји из само једне издвојене речи и двотачке – *мајко*; јер се њиме наглашава потреба да се уведе

²³ Како Куленовић пише: „То је, знамо, био рат који је разголитио све људе и све односе као ниједан досад” (1971: 243).

²⁴ Ступање у партизане и одлазак у борбу за слободу Куленовић је упоредио са одласком ка „једином пуном животу, од кога се душа пењала у грло и куцале сљепоочице” (1971: 56).

²⁵ „Куленовић мајчину приватну и властиту обитељску драму преноси на шири план повијесних потреса, драма и сукоба. Отуд се револуција указује као једино рјешење и једини прави пут на раскршћима живота. Док је мајка све несреће животног удеса примала као неминовност божанског провиђења и предавала се пасивно својој ’звизезди судбине’, њен син се утапа у вртлогу матицу устанка и колективни отпор злу, неправди и злочину” (Duraković, 1983: 71).

готово драмска пауза, да се осигура мајчина пажња и потврди увереност у исправност синовљевог пута. Додатну експресивност уводе завршни стихови претпоследње строфе јер у њима мајку по први пут експлицитно именује *ройкињом*:

*И чуј ме, чуј ме,
с ѿсѣихом сиједа ройкињо:*

Руке су наше свемоћне,

Овим болним именовањем мајке као ропкиње, попут крика у вокативу износи се истина, проговара се с позиције њене потлачености, и поништава се перверзни и општеприхваћени зачарани круг глорификације жене и мајке као жртве, токсичан и погубан, баш зато што не дозвољава било какав критички одмак, нити искорак у слободу и властити избор делања. Иако оштар и директан, лирски субјект не криви мајку за чињеницу што је живот провела као ропкиња, јер је свестан да се нико сасвим својевољно не повинује друштвеној улози која га дехуманизује, свестан друштвених механизма који до тога доводе. Његова индивидуација и еманципација, самим тим што у обзир узима и оне слабије и класно депривилеговане, односно жене, велика је и херојска, јер подразумева лишавање и одрицање од властитих привилегија, од своје позиције моћи, коју мушкарци у патријархалном друштву прихватају као природну, оправдану и заслужену. Да би се постигао овај степен свести, предуслов је имати снажну емпатију, уживети се у позицију оног који пати, проговорити с места те (неизговорене и непрепознате) патње; схватити, напоследку, његову муку као личну, као нешто што се тиче свих нас, а потом имати храбрости да живот заложимо у жељи да створимо праведнији и хуманији свет.

Лирски субјект успешно одбија да буде син и мушкарац који ће перпетуирати круг патње и боли, почев од микроплана – породичног, па до макроплана – друштвеног и класног. Он изневерава оно што му „рођењем припада” и бира да на жену, као и мушкараца, гледа истим очима. Једнакост је за њега претпоставка, а не недостижан и немогућ циљ. Он рађа, ствара, доноси слободу („невјесту, младу мјесечину, / изажету од крви”; „одруњену од срца, / разгаљење у грчинама”), као што је мајка њега на овај свет донела. Тиме симболички одужује свој дуг и мајци и свету.²⁶

У завршним строфама поеме се „лирска интонација баладе трансформира у химничку екстазу корачнице” (Duraković, 1983: 66), а архаизми уступају место неологизмима и полусложеницама²⁷ (дошљаци-курјаци, туч-заклетве, ријеч-куршум, земља-рана), чиме се доследно, револуција, као најава новог друштвеног поретка, рефлектује и у самом језику, путем „аналожких творевина самог аутора” (1983: 86).

²⁶ „Куршум и 'прави пут' синов уперени су против женске неслободе” (Mulaosmanović, 2011: 118).

²⁷ „Измјену идејно-семантичког заснова поеме нужно прати и промјена стилско-језичког израза: у првом дијелу поеме у лелујавим присјећањима обитељског дома свијет се указивао у благом ритму и лирској интонацији бројних метафора и симбола, чиме се поетски фиксирао један затворени и статички свијет прохујалих времена и догађаја. Навјешћујући скору побједу и слободу Куленовић изнова говори идиомом мајчиног свијета и говора, који, преображен, добива нову симболичку снагу и поетску вриједност” (Duraković, 1983: 71–72).

На плану индивидуације, психоаналитичким језиком речено, лирски субјект такође иступа из *egoi*овске позиције²⁸ и ступа у позицију истинске одговорности која је предуслов сваке истине. Борба за истину увек је и борба против слепог прилагођавања, а етичка и политичка димензија те борбе очитује се како у ослобађању појединца, тако и у ширим друштвеним променама.

Ова поема, уметнички доследно промишљеним сваким својим стихом и сваким појединачним песничким средством, својом сувереношћу, недељивошћу и непоновљивим богатством језика, потврђује и сведочи да је, како је и сам Куленовић истицао, „пјесма оно што се никако друкчије не може исказати” (1971: 83), док је „пјесник, онај аутентични, неупоредив топограф ’оног унутрашњег’ у нама и исто тако неупоредив сеизмограф ’оног спољњег’ око нас” (1971: 195).

ИЗВОРИ:

- Duraković, Enes. (1983). *Pjesništvo Skendera Kulenovića*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Krajnik, Nina. (2021). „Nesvjesno – najvažnija knjiga koju možete pročitati”. <https://karike.ba/dr-nina-krajnik-lakanovska-psihoanaliticarka-nesvjesno-najvaznija-knjiga-koju-mozete-procitati/>
- Kulenović, Skender. (1971). *Iz humusa, Eseji*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kulenović, Skender. (1973). *Mladići pod razvigorom, Miscellanea*. Izabrana djela, knj. 5. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kulenović, Skender. (1988). *Poeme i soneti*. Sarajevo: Svjetlost
- Mulaosmanović, Edita. (2011). „Језички израз као носећа структура поеме *Na pravi put sam ti, majko*, изишо Skendera Kulenovića”. *Istraživanja*. Fakultet humanističkih nauka: Mostar, 111–119.
- Vešović, Marko. (1988). „Pogovor”. U: Kulenović, Skender. *Poeme i soneti*. Sarajevo: Svjetlost.

²⁸ „Фројд је једном рекао да дете не може говорити ако има у устима дојку. Оно не може ступити у свет реалности где делују реч, закон и веза с другима. Последишно, такође, не може успоставити властиту субјективацију. Уместо тога, држи се илузије спојености, која на крају води у ситуацију која је поприлично токсична, ако не и деструктивна” (Krajnik, 2021).