

BIJESNO PSETO DVADESETIH

Sibila Petlevski

I. ANALIZA DRAME

Pripremajući predgovor antologijskom izboru hrvatske ekspresionističke drame što ga je sastavio Branimir Donat, osjetila sam potrebu detaljnije se pozabaviti odnosom teksta i konteksta na uzorku nekih dramskih predložaka, među kojima istaknuto mjesto zauzima *Bijesno pseto* Ahmeda Muradbegovića. Drama nagrađena Demetrovom nagradom za kazališnu sezonu 1925-1926, praizvedena je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u srpnju 1926. godine u režijskoj interpretaciji Tita Strozija s Josipom Pavićem u ulozi Petra, gdje su značajnije uloge uz njega igrali Branko Tepavac (Stavro), Nina Vavra (Stanka), Strahinja Petrović (Miladin), Ančica Kernic (Desanka), Josip Maričić (čika Pero), Tonka Savić (Jela), Franjo Sotošek (Joksim), Vika Podgorska (Joka), Predrag Milanov (Simo) i Milica Mihičić (Provodadžijka). Analizu toga i danas dojmjljiva teksta nije moguće uspješno obaviti bez istovremenog otvaranja čak nekoliko ekstraliterarnih polja tumačenja, pri čemu se neki od mogućih kontekstualnih pristupa neposredno dotiču književnih i dnevopolitičkih polemika u kulturnoj klimi Bosne i Hercegovine, posebno od devedesetih do danas. Nasreću, sva polja kontekstualizacije (sve zanimljive mogućnosti kulturološkog čitanja ostvarive preko takozvanih markera identiteta ugrađenih u Muradbegovićevo dramsko pismo) uklapaju se u

dominantni ekspresionistički koncept drame *Bijesno pseto*. Dapače, osvjetljavanje *markera identiteta* u dramaturgiji toga pisca legitiman je postupak koji se, kad je riječ o ovdje analiziranom dramskom predlošku, može ujedno pokazati i kao najpogodniji pristup djelu. Kako bismo se u to uvjerali, potrebno je krenuti od dramskoga predloška, a tek se potom pozabaviti životopisom književnika, društvenim miljeom u kojem je djelovao, ali i sociološkim okvirom u kojem se devedesetih vodila zaoštrena polemika kojoj je Muradbegović bio samo povod. Temeljna točka polemičkih prijepora — pitanje je li Ahmed Muradbegović bošnjački ili hrvatski pisac i treba li njegov životopis prikazati onakvim kakav je doista bio — možda bi imala pokrića u raspru o djelu koje u svim svojim žanrovskim odabirima upravo inzistira na tematizaciji različitih oblika društvenih predrasuda, kad se ta polemika ne bi svodila na dnevno-politička razračunavanja gdje se posredno, ovisno o tome kako je tko zauzeo stav prema Muradbegoviću kao piscu, već prilično dugo vrše odstrjeli intelektualaca iz kulturnog života bosansko-hercegovačke sredine.

Temeljna tematska linija (sukob pojedinca i mase), u dramskoj strukturi *Bijesnoga pseta* razrađuje se u šest slika podijeljenih u prizore. Istovremeno se vode dvije radnje: s jedne strane razvija se ekspresionistička drama ideja s temeljnom programatskom linijom sukoba pojedinca i mase, dok se s druge strane ispisuje naturalistička drama roda, krvi i tla s tipičnim zapletom koji kombinira socijalni motiv povratka iz tuđine s motivom prijevare i osvete (zaplet donekle sličan Tucićevoj *Povratku*). Naturalizam dosljedno izveden na tematskoj razini uspijeva se bez većih problema uvesti u stilski okvir ekspresionističke poetike. To je postignuto prevođenjem naturalističkih detalja u grotesku, pri čemu je dramska gradacija društvene predrasude usklađena s postupkom gradiranja rasapa svijesti pojedinca do konačnog onečovječenja u urlicima glavnoga junaka. Pobuna protiv društva označena metaforom bijesnoga pseta prvo konkretizira sva prenesena značenja u opis agonije glavnoga junaka kroz stvarne simptome bolesti bjesnila, da bi se potom sve konkretizirane metafore *rabiesa* uporabom groteske ponovno vratile u stilski okvir ekspresionističke drame ideja gdje nesocijaliziran pojedinac u pravilu gubi u procesu samotransformacije društva. Jaka individualnost gonjena *demonom savjesti* ubija, kao što to izgovara Muradbegovićev Petar »najprije sebe ... svoju alu u sebi«. U tom smislu, autoagresija tipične ekspresionističke dramske osobe, a takav je Muradbegovićev Petar, povlači za sobom primjerenu tragičku

konceptiju drame prema kojoj karakter unaprijed određuje sudbinu. Vrijedi i obrat: bolest pojedinca obilježena potrebom ubijanja vlastitoga Ja, ujedno je i simptom socijalne bolesti. Pojedinač poput Petra, žrtva je istoga onoga miljea čiji je do groteske stilizirani reprezentant.

PETAR: (uzvikne kao da vidi užasno strašilo pred sobom): Šta je to? Šta nosiš to?

JOKSIM: Nije ništa ... Kotao, naš kotao ...

PETAR: Šta je to ... to u kotlu ...

JOKSIM: Voda, Petre ... lijepa ... studena voda ...

PETAR: Ne! ... To je smrt! Moja smrt! ... Ja se bojim! Ja se strašno bojim ...

JOKSIM: Evo; evo ... ostavit ću ... Umiri se! ...

PETAR: Ne mogu ... Sve se vrti oko mene ... Vrtoglavica me hvata ... Gdje je moj rep ... Moj rep bježi oko mene! Uхватit ću ga! Ugristi! Ja bjesnim! Gonim sama sebe uokrug! Šta to smeta mome krugu! Ja hoću dalje! Kroz zidove ... u svijet! Na ples! Ples pomame i sile! Opet mi se nešto ispriječilo! Opet mi netko smeta! (Ugleda Joku) Ah, ti si to! Idiotkinja! Joka Joksimova! Moj lik! Moja slika ... Moje Ja! ... Ja ... Ubit ću svoje ja ... Ubiti ... (Zgrabi Joku i vrti se njome uokrug) Ovako! Ovako!

JOKA (viče): Ubiti ... Joka ... tvoja ... tvoja ...

JOKSIM: Bjesomučniče! Ostavi mi dijete! ...

PETAR: Nas nema više ... Otplesali smo ... otplesali ...

JOKSIM: Voda! ... Gdje je voda! ...

PETAR (ugleda ponovno kotao ...): Ne! ... Ah ... Bježati! ... Bježati! ... (Odvuče Joku kroz izlazna vrata)

*JOKSIM: U pomoć, ljudi ... Opasnost! Opasnost! (Izjuri s vodom. Čuje se kako kotao vode pljusne o nešto i Petrovo zavijanje: Au! ... Au ... Au ... Zatim mir. Onda traka jutarnjeg sunca i pastirova frula u daljini!)*¹

Motiv vode iz završnog prizora, baš kao i već spomenuti nosivi motiv psa koji je zbog svoje važnosti ušao i u naslov drame, pogodni su za demonstraciju Muradbegovićeva omiljenog stilskeg postupka — uspostavljanja metafora, kako bi se konkretizirale u grotesknoj slici, a zatim vratile u sferu prenesenog značenja. Voda »lijepa, studena« koju starac Joksims nosi u kotlu, uz pomoć stalnih epiteta nasljeđuje svoju metaforiku iz narodnih pjesama (bilo kroz asocijaciju na epske junake koji poslije krvoprolića umivaju lice i piju vodu, ili asociranjem lirske

tradicije gdje junak u pravilu ožedni i siđe s konja samo kad ugleda djevu bajnu kako nosi vodu s izvora). Petar se boji vode kao »strašila« i »smrti« i za to ima dobar razlog jer takvo se ponašanje potpuno uklapa u kliničku sliku bolesti od koje umire glavni lik. Međutim, kako se bjesnilo širi ugrizom, Petrova bolest uspostavlja i neposrednu vezu s predajom o demonima vukodlacima. Petar zavija, a Jaksim zove ljude u pomoć i viče »Opasnost!« Folklorna metaforika duhovnog čišćenja prizemljuje se u stvarnom simptomu bjesnila kroz strah od vode, ali i vraća natrag već prizemljenu metaforu u sferu mitskih značenja gdje demonski junaci strahuju od svete vodice. To potvrđuje i posljednja didaskalija: nakon pljuska vode i konačnog urlika, zavladaće »mir«, pojavit će se »zraka jutarnjeg sunca« i začut će se »pastirova frula u daljini«. Muradbegović vodi svoju dramsku »borbu ideja« prema pravilima ekspresionističke poetike gdje i nije moguće drukčije osmisliti Petra nego kao bogoboračku *dramatis personu*. Autor ipak nije načistu s tim smije li dopustiti ateističko čitanje drame, pa otvara mogućnost tumačenja završnoga prizora u kršćanskome ključu. U tu svrhu poslužit će se folklornim asocijacijama.

Uopćeno govoreći, moglo bi se zaključiti da je Muradbegović jedan od uspješnijih ekspresionističkih pisaca već i po načinu na koji spaja folklorni naturalizam s urbanim ekspresionizmom. U *Bijesnome psetu* gotovo uopće nema »nedramskih« rezova gdje bi se vidjelo, kao gdjekad kod Kosora i Kulundžića, da se autor trudi podvesti sve motive domaće svakodnevice pod idejni raster poetike ekspresionizma, dakako uz svijest da poetički raster ekspresionizma nije autohton (kao kod Kamova), nego je uvezen izvana. Muradbegović u *Bijesnome psetu* ni po čemu nije osobito inventivan, ali mu u gradbi dramske strukture ne izmiče ni jedna dramaturška linija, što rezultira dojmljivim dramskim tekstom. Odnos domaćeg kraja i »tuđeg svijeta« prikazan je oprekom ruralne provincije i urbanog središta, motivom omiljenim u književnosti realizma, ali i hrvatske moderne, pri čemu je Petar pobunjenik u prvoj, i stranac u drugoj sredini, prikazan u trenucima suočenja s »prokletim životom«, na razmeđu »dva velika rata«. Motrište glavnog lika je unaprijed određeno kao groteska: on sve vidi »izobličeno« i »unakaženo«. Zanimljiv je način na koji Muradbegović, sasvim po uzoru na scenarijska rješenja njemačkih ekspresionističkih režija, iskripljuje sve vertikalne linije eksterijera i interijera i podvrgava ih kosoj perspektivi. Tako se na način već prokušan na europskim pozornicama podcrtava poremećaj u relaciji subjekt-svijet, a gubitak

psihičke ravnoteže povezuje s kritikom socijalnih odnosa. U Petrovom monologu kojim počinje drama, čuje se jeka takozvanog »kozmičkog ekspresionizma« što ga je u hrvatskoj književnosti najbolje ispisivao Kosor, ali i rani Krleža. Muradbegović predočava neki »nagnut, gotovo fantastičan prizor« u koji iz mraka posrće Petar. Naturalizam drugoga prizora prekida apokaliptičko ozračje uspostavljeno u prvom, vrlo kratkom prizoru, koji autorovim komentarom i Petrovim monologom dočarava pokretanja čitavog univerzuma: zemlja i noć su zbijene u tvrdnu masu, tutnji mukli šum kroz planine, gase se zvijezde, sprema se prolom ljudi, oblaka i neba, a glavni lik raste iz zemlje kao stablo, dok se iznad njegove glave umjesto nebeskog svoda suši svježe oderana koža razapeta nad svijetom. Unatoč jakoj aluziji na Golgotu, pitanje »Čija je to koža? Božja, ili vražja?« ostalo bi nerazriješeno do samoga kraja drame, dapače postajalo bi sve naglašenije, da autor nije odlučio uvesti motiv kršćanske nade kroz »traku sunca« i »pastirovu frulu« u posljednjem prizoru *Bijesnoga pseta*. Petrovoj grotesknoj perspektivi odgovaraju iskrivljena scenografije. Nižu se upečatljive metafore: zvijezde su grudve usirene krvi, oblaci su rastvorene rane, noć i život sklapaju se oko čovjeka kao gvozdene ralje oko žrtve, sve se ruši u svemirsku prazninu, a glavni lik pokušava nožićem rasporiti sluzav plašt i iskočiti iz ljudske egzistencije kao iz krvave, zagušljive vreće. Petar na trenutak osvješćuje da se pred njim nalazi njegova vlastita kuća, da bi odmah potom svoj dom opisao kao »leglo škorpiona«.

Muradbegović gradi *gotovo* fantastičan prostor u kojemu se Petar pojavljuje kao *gotovo* titanska figura. Za analizu Muradbegovićeva odnosa prema ekspresionističkom stilskom uzorku zanimljiva je upravo ta od samoga početka definirana neopredijeljenost između alegorijske pozornice za »borbu ideja« i realističke, štoviše naturalističke pozornice za borbu strasti. Uz nakošeni kandelabar preuzet iz slikarstva njemačkog ekspresionizma, nagnula se ustranu i bosanska »taraba«. Na motivskoj razini (kroz opreku urbano-ruralno, tuđina-domovina) i na stilskoj razini (kroz opreku folklorni naturalizam-kozmički ekspresionizam, domaće-strano) autor iskazuje istu neodlučnost, pa unatoč izraženom dramskom talentu i zavidnoj vještini usklađivanja protivština u dramaturški uvjerljivu kompoziciju, Muradbegović ipak ostaje *gotovo* europski pisac. *Bijesno pseto* je izvrsna drama. Ona i danas funkcionira, u prvom redu zbog mogućnosti različitih dramaturških i režijskih iščitavanja teme identiteta koja, premda se to na prvi pogled ne doima tako, tvori istinsku okosnicu te Muradbegovićeve drame. Vjersko,

nacionalno, klasno i spolno čvorišta su kroz koja se rastvaraju rane »krvavog ogrtača« razapetog nad Muradbegovićevom Bosnom između dva rata, ali i danas. Promišljanje odnosa prema *Drugom i Drukčijem*, s predrasudom ili bez nje, nameće se kao najprirodnija moguća intelektualna opcija na multikulturalnom, multietničkom i vjerski podijeljenom prostoru u kakvom je Muradbegović djelovao i u kakvome djeluju njegovi tumači, zagovornici i osporavatelji. Zanimljivo je pogledati kako odnos prema *Drugom* funkcionira u *Bijesnome psetu* kad je riječ o spolnosti; koliko su razmišljanja o ženskoj emancipaciji prisutna kao dio pomodnosti uvezene iz europskog intelektualnog miljea dvadesetih godina, te koliko je u motivu Desine pobune protiv »Božje pravde« izražen, i u skladu s time koliko i kako je dramaturški iskorišten, sraz vrijednosti novoga doba i »tuđega kraja« s tradicionalnim normama patrijarhalnog društva u domaćoj sredini, uz »ognjište s čađavim kotlom«. Silovanje žene je obiteljsko naslijeđe, ujedno i jak motiv naturalističke dramaturgije. Petar siluje svoju ljubav kako je to učinio i njegov otac s njegovom majkom. Kad je riječ o njemu samome, on prezire svjetinu, »lajavu aždaju«, ali kad je riječ o voljenoj ženi kao *Drugome* — unatoč potpunoj adoraciji objekta ljubavi koji ga vodi na rub blasfemije u konstataciji »Ona je moj raspeti Gospod i ja ne znam drugoga boga osim nje!« — Petar, prožet očajem odbačenog muškarca, pribjegava sredstvima privole poniženjem i pritom računa na duboko ukorijenjeno tumačenje »gubitka časti« žene kao gubitka časti čitave plemenske zajednice. Desa se odbija pokoriti starinskoj pravdi koju iz naraštaja u naraštaj pleme tumači kao »Božju pravdu« i pritom taj ženski lik dobiva priliku postati istinskom ekspresionističkom heroinom. Riječi koje Desi stavlja u usta autor odraz su Muradbegovićeve dobre informiranosti o »naprednim« stavovima tuđega kraja, ali i duboke svijesti da će takvi radikalizmi pričekati neko drugo doba:

DESA (plane): Sljepari! Vještice! Zar ste vi ljudi! Zar ste vi pravednici?! Lažete! Svi lažete! I ona vještica, provodadžijka Reza, što je ljude zasljepila, da ne vide njezine prljavštine, a moje stradanje u sablazan da pretvore! I taj otac što obraća boga u đavola, i, zbog lažne časti, svoj dom razara! I taj Petar Stanić, što mi ubi muža, prve bračne noći, ni poljubila ga, kao žena, nisam ... Svi ste vi isti! Zločinci! Kukavice! Gadovi!

ČIKA PERO: Čuvaj poštenje! Ženino poštenje! A pravda, božja pravda, mora doći! ...

SVI: I naša! I naša!

DESA: Neću ništa! Ne priznajem ništa! Hoću pravdu! Svoju pravdu! A ne božju! I ne vašu! Božju pravdu vi ste izmislili, a svoju izopačili! Ja sam okružena nepravdama i nasiljem! Okružena sam božjim i vražjim pripovijetkama! Ja hoću pravdu! Svoju pravdu! Vaša pravda nije pravda! Moja pravda mora doći!

Petar »nosi u svom biću, kao svoju tragediju« Desino *Drugo i Drukčije*, i to iz dva razloga: prvo, zato što uvjerljiv muški lik u onome okruženju u koje je tradicijski uronjen, doživljava razliku u spolu kao rascjep koji nikada ne može biti pomiren, drugo, zato što autoru odgovara motiv Kristove muke ostvariti na dvije razine: kroz muško i kroz žensko dramsko utjelovljenje, što bi sama po sebi bila vrlo smjela autorska interpretacija temeljnog kršćanskog motiva, čak i danas kad još uvijek postoje polemike oko odluke da se sustavno provođenje nasilja nad ženom zakonski kategorizira kao zločin protiv čovječnosti. Kada je razapeta žena, onda je to tragedija žene. Kada je razapet muškarac, onda je to tragedija čovječanstva. Obrat vrijedi kad je riječ o kategoriji »poniženja«: dok muškarac ima pravo na individualizaciju svoje patnje, muka žene registrira se samo *posredno* kao poruka jednog muškog kolektiva drugome muškome kolektivu. Prebačena na plan morala kao sustava kolektivnih vrijednosti, patnja žene je registrirana kao plemenska sramota. Mučena žena u takvoj interpretaciji nije ljudsko biće nego puko sredstvo: prijenosnik patrijarhalne vrijednosne poruke. Takva logika patrijarhalnoga ustroja bila je realnost Muradbegovićeva kulturološkog prostora djelovanja, gotovo u istoj mjeri u kojoj i danas predstavlja realnost kulturološkog prostora njegove recepcije, i to ne samo kad je riječ o spolnosti nego i kad je riječ o definiranju vjerskog i nacionalnog odnosa *Ja* prema *Drugom i Drukčijem*.

Dio svjetonazornih poruka iz »tuđeg kraja« ulazi u dramu *Bijesno pseto* u paketu, zajedno sa skupom »uvezenih« motiva i stilskih postupaka odabranog književnog programa. Pomodnost psihoanalitičke teorije, temeljni termini frejdističkih studija kao opće mjesto intelektualnog snalaženja prva tri desetljeća dvadesetog stoljeća, ničeanske teme — sve se to može prepoznati u Muradbegovićevom tekstu; od prepričavanja sna sa simbolima u razgovoru Dese i Petra, do u psihologiji razrađenog odnosa *Animus-Anima* u agresivno erotiziranom odnosu Petra prema maloumnoj Joki. Pod utjecajem čitanja Freuda, u izvornom ili već prerađenom obliku, u središtu rasprave o problemima identiteta odjednom se našao i odnos prema bolesti kao prema jednom od mogućih pojava oblika *Drugog i Drukčijeg*. Kao takav, problem je u književnosti registriran na

razini motiva. Otklon od uobičajenog psihičkog ustroja prikazan je kao groteska (u Muradbegovićevom oslikavanju Jokina lika), ali ništa manje nije groteskno obrađen i otklon od kanona ljepote združene sa zdravljem (u Mihalićevoj drami *Grbavica* koja također izvrsno reprezentira dvadesete u hrvatskoj književnosti). Kad Petar izjavi da ubijanjem Joke ubija sebe u njoj, jer oboje »misle mesom«, tad već na razini motiva najavljen odnos *Anima-Animus* dobiva i jasno programsko pokriće. Odnos Petrova *Ja* prema Jokinom *Drugom* spolu i *Drukčijem* psihičkom ustroju na razini ekspresionističkog programskog punjenja uspostavlja u literaturi višestruko provjeren odnos skladnog i neskladnog, »apolonijskog« i »dionizijskog« dvostrukog lica *modernoga Ja* koje bespovratno tone u propast kroz rascjep *Ida* i *Ega*. I Muradbegović i Mihalić su u svojim dramama, ponajviše usmjerenim na tematizaciju odnosa pojedinca i mase u patrijarhalnoj kulturi, odlučili dionizijsko *Drugo* i *Drukčije* pripisati *Ženskome*, baš kao što su »prirodno« pripisali apolonijski sklad *Muškome*. Otklon od »normale« patrijarhalnog svijeta u oba je primjera dodatno naglašen stilskim odabirom groteske. Nema sumnje da bi se moglo analizirati i raspodjelu pozitivnih i negativnih osobina u tipologiji Muradbegovićevih likova prema imenom i prezimenom naznačenoj mogućoj vjerskoj pripadnosti. Takav pristup ne bi odveo daleko, jer i kad bi razotkrio potencijalnu predrasudu autora, u istom trenutku bi ukazao i na potencijalnu predrasudu analitičara jedne takve identitetne tipologije zasnovane na takozvanom *identitetnom zakonu* koji ne uspijeva stvarnosne činjenice definirati po sebi, nego neprekidno uspostavlja znak jednakosti između činjenice A i činjenice B, na primjer između imena i moguće pripadnosti vjeri i narodu. Bio bi to tumač koji je u stanju s lakoćom očitati signale zakona utemeljenog na identitetu, zato što ti signali pripadaju pod kulturološki okvir za predrasudu koji je zajednički autoru i njegovu recipijentu. Ne treba zaboraviti da je *identitetni zakon* kao pravni temelj na osnovi kojega su ustanovljene sve europske države modernog doba, ujedno bio i poticaj nastanku najvećeg broja povijesnih tragedija Staroga kontinenta.²

II. ANALIZA KONTEKSTA

U povodu stogodišnjice rođenja Ahmeda Muradbegovića (1898-1971), naglo se povećao interes za djelo toga dramskog pisca, pjesnika, pripovjedača, redatelja i kazališnog intendantanta. Redatelj Haris Pašović objavio je u *Danima* tekst u kojem javnost upozorava na prešućivanja nekih etički spornih detalja iz Muradbegovićeve životopisa kako bi se u politički oportunom trenutku promovirao u najvećeg bošnjačkog dramatičara. Činjenice na koje je autor polemičkog teksta želio svratiti pozornost, kako ne bi bile zaboravljene, odnosile su se u prvom redu na vrijeme Muradbegovićeve intendanture u Hrvatskom državnom kazalištu u Sarajevu 1941. godine. Unatoč početnim nevoljama s vlašću Nezavisne Države Hrvatske i pogrđnom nazivu »jugotatar« koji je Muradbegoviću priskrbio apologetski tekst o kralju Aleksandru, intendant se uspijeva prilagoditi postojećem režimu, pa premda ne propušta na scenu tekstove izričito rasističkog predznaka, kao direktor važne javne ustanove, Muradbegović u povijesnim trenucima rušenja sinagoge i deportacije 12.000 sarajevskih Židova u koncentracijske logore dopušta organiziranje političkih balova, pa tako, primjerice, prema novinskom izvješću, hrvatsko pjevačko društvo Trebević u kazališnoj zgradi pjeva ustašku himnu dok prisutni stoje s uzdignutom rukom. U kazalište je uveden »rasni zakon«, a Muradbegović piše o »jedinjivosti hrvatske rasne duše«. Poslije sloma NDH Muradbegović je nakratko u zatvoru odakle uspijeva izaći na zagovor brata partizana. Njegovo »ispaštanje« nije tako drastično: udaljen je u provinciju. Preko zvanja pisara u Gradačcu, Narodnog pozorišta u Tuzli i Banjoj Luci, Muradbegović odlazi u Dubrovnik gdje je njegov rad u Narodnom kazalištu, a posebno doprinos utemeljenju Dubrovačkih ljetnih igara, od nezaobilazna značenja. Iz toga završnog razdoblja Muradbegovićeve kazališne karijere, ostala je prepiska i dnevnička građa koju bi bilo vrijedno proučiti. Pridonosi li biografija toga bošnjačkog i hrvatskog autora, ili na neki način dovodi u pitanje njegov književni opus, pitanje je polemičkoga pristupa koji daje za pravo Pašoviću obezvrijediti Muradbegovićev književni status, baš kao što književnopovijesna perspektiva daje za pravo Uzeiru Bavčiću braniti Muradbegovićev dramski opus od ekstraliterarnih faktora. U toj polemici vođenoj stotinu godina nakon Muradbegovićeve rođenja, književno-polemički argumenti su zamijenjeni dnevnopolitičkim, a javna se rasprava proširila sa svrhom sustavnog

medijskog linča nepodobnih ljudi. Jedan od rijetko izbalansiranih pristupa mogao se pročitati iz pera Miljenka Jergovića:

Haris Pašović misli da je Ahmed Muradbegović minoran pisac i da je bio sluga okupatora, te da je i zbog jednoga i zbog drugoga neukusno od Muradbegovića proizvoditi moralnu veličinu ili oca ili babu bošnjačke dramske književnosti. Pašović je u pravu po dva osnova. Prvo: kao kazališni redatelj, čovjek koji čita i koji po prirodi svog posla mora razumijevati književnost, te kao netko tko ima osobine estetskog nazora, Pašović ima pravo smatrati Muradbegovića (ili bilo koga drugog) beznačajnim piscem. U nekim boljim i sretnijim vremenima možda bi Pašović izazvao unutarknjiževne ili unutar-teatarske polemike, koje možda ne bi bile jako korisne, ali ni po koga ne bi bile opasne i škodljive. Drugo: Pašović savršeno dobro osjeća kada se i zašto izmišljaju očevi nacionalne književnosti. To se događa kada Partija i Nacija žele konačno disciplinirati kulturu i umjetnost, i činiti ih uslužnim djelatnostima i u povijesnome i u aktualnome smislu. Nije Muradbegović potreban kao babo zbog drame, kazališta i umjetnosti, nego zbog državne vladavine. Treće: notorno je da Ahmedu Muradbegoviću nitko nema pravo retuširati biografiju jer se time ne čini dobro ni njemu, ni nama, a ni povijesnoj istini ako je do istine kome i stalo. Režimu, naravno, trebaju moralni uzori i nacionalne vertikale, ali zašto ih obično traži i nalazi među ljudima koji nisu uzorni? Uzeir Bavčić je književni povjesničar i profesor, pa za razliku od Pašovića on nema profesionalnih razloga da o Muradbegoviću razmišlja kao o našem suvremeniku, niti kao o piscu kojega bi bilo ili ne bi bilo zanimljivo postavljati na scenu. Junaci Bavčićeve profesionalne priče su uglavnom moralno dvojbene osobe jer su živjele u gadna vremena, pa su se u tim vremenima i snalazile na svakakve načine. Povijest naše književnosti je, kao i povijest europske književnosti, puna hulja, gadova i ukoljica, domaćih izdajnika i izgnanika, te je logično da su povjesničari književnosti na njihova zasranjivanja manje osjetljivi od ostatka čitalačkog svijeta. Zapravo, njih s razlogom iritira kada se počne prekopavati po životnoj povijesti njihovih junaka jer ne žele govoriti o tome, nego žele govoriti o književnosti. Bavčić je Muradbegovića suvereno odbranio, a da njegovoga osporavatelja ničim nije uvrijedio, niti je zašao na prostore koji s književnošću, književnom prošlošću i spisateljskim biografijama nemaju veze. Bavčiću je lako povjerovati da je Ahmed Muradbegović dobar pisac, kao što je i Harisu Pašoviću lako povjerovati da je loš, ali ta dvojica ljudi govore iz različitih estetskih pozicija i iz raznorodnih profesionalnih pobuda. Jednostavno,

riječ je o dvije vrste čitanja, a obje su jednako legitimne, kulturno podsticajne i u nekom višem smislu korisne. Da se na Bavčiću i Pašoviću završila priča o Ahmedu Muradbegoviću, lako bismo povjerovali kako živimo u sretnim vremenima u kojima se o literaturi napokon može normalno razgovarati, a ne da te neka budala dočeka u mraku i raspali bejzbol palicom po glavi jer si uvrijedio nacionalnu ili partijsku veličinu i nekog od naših očeva. Međutim, javila se tu čitava bojna nekompetentnih nacionalnih boraca, prvoboraca i novoboraca koji o književnosti i o estetikama, Bavčićevoj ili Pašovićevoj, nemaju blage veze, ali slute da je konjunktorno raspaliti po Harisu Pašoviću i po novinama koje objavljuju njegove stavove. Tako je, eto, rođena tipična bosanska kulturna kampanja, po modelu onih koje su se vodile u vremenima Mladena Oljače gdje se pod izlikom zaštite naših nacionalnih i kulturnih, uglavnom pokojnih, veličina maltretiraju ljudi koji bi te veličine malo osporavali. Kampanju vode redovito ljudi koji su nedostojni svake polemike i koji nisu u stanju kompetentno govoriti o bilo čemu, ali vam mogu jako zagorčati život i navesti vas da lijepo dignete ruke od svega i na nekoj drugoj strani i s nekim drugim ljudima nađete način da se bavite svojim poslom.

Čitajući tekstove o »slučaju Muradbegović« objavljivane u dnevnom i tjednom tisku, moglo bi se olako zaključiti da je *Bijesno pseto* dvadesetih zarazilo devedesete premda su uvjeti »socijalne bolesti« i u dvadesetima kao i danas ostali podjednako prisutni. Muradbegović je, kao i mnogo puta prije, u polemikama koje nisu ostale na visini argumentiranih književnih rasprava, bio samo povod za otkrivanje dramskoga naboja stoljetnih identitetnih različitosti bosansko-hercegovačke sredine, prostora koji je bio i ostao prostorom izrazite kulturološke složenosti. Odnos prema *Drugom i Drukčijem* kakav postoji u multietničkoj sredini s više vjeroispovijesti i s bogatom povijesnom slojevitošću kao pozitivnog kulturnog baštinjenja i prožimanja, tako i mračnih akulturacijskih žudnji, utjecao je na Muradbegovića kao dramskoga autora, pa je markere identiteta moguće očitati na svim razinama njegova dramskog pisma: od izbora tema, preko razrade motiva, do stilskog podcrtavanja temeljnog odnosa koji Muradbegovića čini dramskim piscem vrijednim pozornosti, a to je odnos između Ja i onoga što je identitetnoj svijesti *strano*. Receptijski horizont Muradbegovićevih čitatelja ni danas, kao ni dvadesetih godina kada je pisano *Bijesno pseto* nije bitno drukčiji, pa bi se moglo bez ironije zaključiti kako je Muradbegović dramski pisac koji zaslužuje točno onakve čitatelje kakve danas ima, uključujući i one najzlonamjernije i najneobrazovanije koji su izazvali

gnušanje Miljenka Jergovića. *Bijesno pseto* danas sigurno nije zanimljivo zbog ekspresionističkog programa koji ga je dvadesetih činio modernim. Početkom novoga tisućljeća u prvi plan dolazi metateatarski naboj proizašao iz zajedničkog kulturološkog okvira koji povezuje pisca s njegovim tumačima, neovisno o tome jesu li oni manje ili više kompetentni čitatelji njegova djela, pa upravo zahvaljujući tom metateatarskom potencijalu dramski tekst poput *Bijesnoga pseta* i dalje ostaje režijski i dramaturški zanimljivim predloškom.

LITERATURA

Jergović, Miljenko: »Može li Bosna biti šampion?«, *Dani*, broj 29, Sarajevo 4. januar/siječanj 1999.

Muradbegović, Ahmed: *Haremska lirika*. Matica hrvatska, Zagreb 1921.

Muradbegović, Ahmed: *Nojemova lađa. Novela*. Matica hrvatska, Zagreb 1924.

Muradbegović, Ahmed: *Haremske novele*. Matica hrvatska, Zagreb 1924.

Muradbegović, Ahmed: *Majka. Drama u tri čina*. Novi Sad 1936.

Muradbegović, Ahmed: *U vezirovim odajama. Novele*. Sarajevo 1944.

Muradbegović, Ahmed: *Husein Gradašćević. Drama u tri čina*. Sarajevo 1944.

Muradbegović, Ahmed: *Ljubav u planini. Drama u tri čina*. Sarajevo 1944.

Muradbegović, Ahmed. *Omer-paša Latas u Bosni*. Matica hrvatska, Zagreb 1944.

Muradbegović, Ahmed: *Izabrana djela*. Biblioteka Kulturno nasljeđe, Svjetlost, Sarajevo 1987.

Muradbegović, Ahmed: *Bijesno pseto*. U: *Izabrana djela: Ahmed Muradbegović – Ante Dean – Jakša Kušan – Alija Nametak*. Zora, Matica hrvatska, edicija Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb 1969.

BILJEŠKE

¹ Svi navodi prema Muradbegović, Ahmed: *Bijesno pseto*. U: Izabrana djela: Ahmed Muradbegović — Ante Dean — Jakša Kušan — Alija Nametak. Zora, Matica hrvatska, edicija Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb 1969.

² Usp. Stanley Fisch, »Working on the Chain Gang: Interpretation in Law and Literature«, »Still Wrong after all these Years«, »Force«, u: *Doing What Comes Naturally. Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Durham & London: Duke University Press, 1989; J. Peter Burgess: »On the Necessity and the impossibility of a European Cultural Identity«, in J. Peter Burgess (ed.) *Political Cultural and Cultural Politics in Postmodern Europe*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi Press, 1997.