

# Tomislav Bakarić: *Hasanaga*

*Bilo je i do sada dramskih viđenja "Hasanaginice" i bit će ih. Vjerovatno će svaka generacija pisati o njoj, a njena najveća vrijednost pokazat će se time što ni jedna generacija neće biti zadovoljna onim što je prethodna napisala; svaka će željeti svoj korak s "Hasanaginicom", prislanjat će obraz njenoj vatri i svoj eho oslušnuti u njenom biću.*

Alija Isaković: *Hasanaginica*

Prije dvjesto trideset godina, u sada već legendarnoj knjizi *Viaggio in Dalmazia* talijanskoga putopisca i etnologa Alberta Fortisa, svjetlo dana ugledala je *Xalostna piesanza plemenite Asan-Aghinize*, prvi put zapisana usmena tvorevina, i to na "morlačkom" i talijanskom jeziku. Ova potresna narodna balada o tragičnoj sudbini mlade Hasanaginice, koju je muž otjerao od doma i djece zato što ga nije obišla dok je ranjen ležao u gori, svojom semantičkom zagonetnošću i etičkom provokativnošću oduševila je velike europske duhove poput Goethea, Waltera Scotta, Prospera Mériméa, Puškina, Adama Mickiewicza i drugih, koji su načinili prepjeve na svojim jezicima, tako da danas postoji impozantan broj prijevoda – primjerice, samo na njemačkom oko šezdeset, na francuskom i engleskom po dvadeset – što dakako svjedoči o vrhunskim estetskim kvalitetama ove narodne pjesme o koju se otimaju tumači i arhivari i hrvatske i srpske i bošnjačke nacionalne baštine, a ona je odavno postala opće dobro svjetskih razmjera.

Osim toga, znatan broj slavenskih pisaca tijekom dvadesetoga stoljeća nadahnua se ovom baladom pa je tako nastao niz dramskih tekstova, najčešće pod naslovom *Hasanaginica*, čiji su najuspješniji autori Milan Ogrižović, Aleksa Šantić, Vladislav Veselinović Tmuša, Ljubomir Simović, Alija Isaković i Nijaz Alispahić, a potenciranjem muške strane baladne priče poseban kut gledanja u prostore suvremenih dramatičarica donio je To-

mislav Bakarić dramom *Hasanaga* (1990.),<sup>1</sup> što po odstupanju od prototeksta donekle podsjeća na već jednom izmijenjenu vuzuru koju je u međuratnoj bosansko-hercegovačkoj dramatici ponudio Nikola T. Đurić dramom *Imotski kadija*, što je, za razliku od Bakarićeva složenog problematiziranja glavnog muškog glasa, bila samo pojednostavljena neoromantička razrada jednog u baladi tek nagoviještenog lika.

Kad je u sarajevskom časopisu *Život*, kao glavni i odgovorni urednik, Alija Isaković obilježio dvjestogodišnjicu Fortisova objelodanjenja *Hasanaginice*, u uvodnom dijelu zbornika pod naslovom *Riječ čitaocu* tom prilikom je vrlo znakovito ustvrdio: *Teško je razlikovati Hasanaginicu od Hasanaginice* (Isaković 1974: 505), to jest lik od djela, što podrazumijeva da Hasanaginicičino ime pokriva ne samo naslov kao jaku poziciju teksta nego i tekst kao cjelovitu sliku njezine ljudske sudbine uvezane sa sudbinama svih ostalih lica koja amblematski traju u stoljetnoj tradiciji kroz višesmislenost baladne tajne stradanja. S tim u vezi otvara se pitanje kako mi to danas, iz svoga drugačijeg senzibiliteta, možemo nazivati događaj kada je puklo u jednoj obitelji, kada je otišla žena i majka jer je muž i otac naredio tako. Možemo reći da je to rezultat grubih patrijarhalnih normi u muškocentričnoj slici svijeta ili znak Hasanagina nižestaleškog hira u odnosu prema begovskom ponosu Hasanaginice, možemo to blago zvati tragičnim nesporazumom

---

između supružnika, ali svaki put ćemo biti daleko od onoga skrivenog jezgra tajne koja lebdi nad pjesmom i ne da se prenijeti u jasan dramski odgovor. Možda baš zato nikad nije bilo niti će biti prekinuto traganje za onim žuđenim odgovorom čiju jasnost ne bi zamaglila polifona moć mita.

Upravo na tom putu traganja za jednom od mogućih istina starinske priče Bakarićev je *Hasanaga*, uz punu svijest autora o arhaičnosti teme, pokazao da se iz mita, *koliko god bio arhaičan, može izvući vrijednost nove* (Leenhardt 1988: 32). Ključnim potezom dovođenja *Hasanage* u naslov kao jaku poziciju teksta, Bakarić je omogućio i drukčije pokriće baladne priče, to jest izvlačenje iz njezina kanoniziranog oblika obiteljsko-supružničkih odnosa ljubavi, stida i bijesa, a da bi postigao širenje vizure na psihološke beskrajne koji su se otvorili s pucanjem granica gole patrijarhalnosti i s ulaskom u područje egzistencijalnih pitanja pojedinca u okolnostima društveno-političke drame, i to s otvorenim pretenzijama doseganja semantike suvremenog moraliteta, koji se manifestira kroz neprestanu borbu Dobra i Zla personificiranih na način kako to primjećuje Ana Lederer da u središte drame Bakarić postavlja ratnika *Hasanagu*, zapovjednika vezirove vojske u Krajini i revnoga izvršitelja njegovih odluka, čiji će se završni čin tragične muke odigrati u mreži odnosa s još tri jednako važna muška lika – fra Lovrom (vjera), Begom Pintorovićem (strah) i Kadijom iz Imotskoga (razum) (Lederer 2004: 53).

Fokusiranjem *Hasanage* Bakarić je i dalje ostao u svijetu intime, ali ne više na romantički način praćenja njegove sevdalijske tuge za nepromišljeno izgubljenom dragom, kako je to već početkom 20. stoljeća obuhvaćeno ogrizovićevsko-šantićevskim kompleksom, niti je pak kao Alija Isaković išao za podcrtavanjem sukoba između aga i begova, nego je u transpoziciji baladne građe napravio prekretno važan složen pomak prema socio-psihološkom biću glavnoga junaka, u čiju se emocionalnu osobnost umiješala moć prijetjećeg državnog prsta. Ovako široko i slobodno viđenje intrigantnog prototekstnog materijala vrlo je blisko frejdistički podloženoj modernoj vizuri Ljubomira Simovića i njegovoj ledenoj metafizičkoj rješavanju ljudskih sudbina negdje u mraku i neznanju njihova zadanog postojanja, kada se,

primjerice, Simovićevo *Hasanaginica* mora udati za avet prošlosti, za sedam godina mrtvog Imotskog Kadiju, koji kao sablast jaše pored mlade u praznom sedlu mladoženjina konja, a analogno tome, Bakarićev je *Hasanaga* unaprijed izmanipuliran voljom carskog vrha i tako mu se otima sve čega se dohvati njegova osobna žudnja. Bakarićevo drama zato nije slučajno žanrovski određena kao *ratnikova tragična priča u sedam prizora*, jer *Hasanaga* postoji i djeluje prije svega kao ratnik, hrabar i neustrašiv, ali ratnik nužne pripadnosti hijerarhiji vlasti, tako da njime upravlja veliki vezir i da je sve manje svoj što rat postaje krvaviji. Tu temeljnu egzistencijalnu provokaciju Bakarićev *Hasanaga* će u trenutku kad je pobio tusuće kršćanske raje doživjeti kao osobni skandal poslije kojega nema pomirenja sa samim sobom i tu će se dogoditi svi agni kobni potezi i prema ženi i prema sebi, u kojima se zapravo nakon odljudivanja u krvi drugog nagomilala njegova ogromna žudnja za vlastitom smrću. Upravo je taj trenutak krajnje pronicljivo definirao Dalibor Foretić govoreći o praiizvedbi Bakarićevo *Hasanage* u zeničkom Narodnom pozorištu, 14. XII. 1990.: *Bakarić ima svoj odgovor. Gradeći oko Hasanaginice mrežu muških, od nje znatno isturenijih likova, on upravlja nekim prepoznatljivim mentalitetnim stereotipovima ovoga podneblja, ali u igru uvodi i jedan motiv koji u dosadašnjim dramama o Hasanaginici gotovo da i nije bio vidljiv: vlast. U dramskoj su igri četiri muškarca. Hasanaga, ratnik i silnik, koji je u krvi ugušio pobunu do kraja osiromašene raje. Ali, upravo ta krv kao da u njemu izaziva egzistencijalno gađenje. On je čovjek koji se gnuša i sebe i svijeta* (Foretić, 25. XII. 1990.).

Bakarićev ratnik prolazi kroz pakao otuđenja od svih humanih vrijednosti jer mu to diktira državna zajednica čiji je dio, ali on ipak, u posljednjem trenu, plaćajući to svojom ljudskom srećom i vlastitim životom, zadržava sebi konačno pravo osobnog izbora, kada oslobađa zarobljenog fra Lovru kao vođu kršćanske pobune i time se svjesno opredjeljuje za svilen gajtan kao znak smrtne kazne. Zato je svojom drugom premijerom, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, 8. listopada 1999., ova Bakarićevo drama, podrazumijevajući sva zbiljska društveno-politička zbivanja u rasponu od devet godina između prve bosanske i druge hrvatske premijere, zadržavala vrlo aktualno, o čemu je Sanja Nikčević zapisa-

la: *To je priča o ratnicima koje su veziri maknuli kad im više nisu bili pouzdani. Zbog krvi koja ih progoni, jer su posumnjali, jer su izgubili vjeru, jer su odbačeni nakon što su obavili svoje i postali nepotrebni veziru. Ali ih sve čujem u replikama ove drame i zato danas Hasanaga govori subverzivno o hrvatskoj stvarnosti* (Nikčević 2000: 57).

Ako se, dakle, ponovno vratimo Isakovićevoj rečenici *Teško je razlikovati Hasanginicu od Hasanaginice* (Isaković 1974: 505), onda se za Bakarićeve dramu može reći slično – teško je razlikovati Hasanagu od Hasanaginice, jer je umjesto izmanipulirane žene u naslovu sada izmanipulirani ratnik, oboje tragični junaci tragične priče, s tim što je Bakarićeve Hasanaginica – Ljuba, kao lik sasvim moderno profilirana, ona je žena od današnjega problemskog tkiva pa se na trenutke doima čak jačom od Hasanage, jer prozire u sve njegove sumnje, strahove i šutnje, jer zna da se njezin muž više ne može izmiriti sa svijetom i da je sve što je pošlo nizbrdo nepovratno kao *nezaustavljiv hod sudbine* (Selimović 1975: 466). Zato smrt Hasanaginice i smrt Hasanage u završnici Bakarićeve drame jednako traju, kao znak da je moguće natjerati arhaičnu priču da prodiše dahom suvremenosti, kada se muško-ženski princip izvodi na granici zajedničkoga stradanja i svih općeljudskih upitnika.

## LITERATURA

Foretić, Dalibor (25. XII. 1990.). *Danas*.

Isaković, Alija (1974.). *Riječ čitaocu*. U: *Xalostna pjesanza plemenite Asan-aginice* (1774. – 1974.). Život (poseban broj povodom 200 godina od prvog objavljivanja Hasanaginice), br. 5.

Isaković, Alija (1981.). *Hasanaginca*. Sarajevo: Zajednica profesionalnih pozorišta BiH.

Lederer, Ana (2004.). *Vrijeme osobne povijesti. Ogleđi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Ljevak.

Leenhardt, Jacques (1988.). *Arhaizam i postmodernost*. U: *Postmoderna nova epoha ili zabluda*. Uredili: I. Kuvačić i G. Flego. Zagreb: Naprijed.

Nikčević, Sanja (2000.). *Pred kime će ratnik pokleknuti?* Kazalište, br. 1-2.

Selimović, Meša (1975.). *Derviš i smrt*. Rijeka – Beograd: I. P. "Otokar Keršovani" – I. P. "Sloboda".

---

<sup>1</sup> Bakarićev *Hasanaga* prvi je put izveden u zeničkom Narodnom pozorištu 14. XII. 1990.