

Gordana Muzaferija, Filozofski fakultet u Sarajevu

BOSANSKOHERCEGOVAČKA DRAMA ILI DIJALOG S VREMENOM

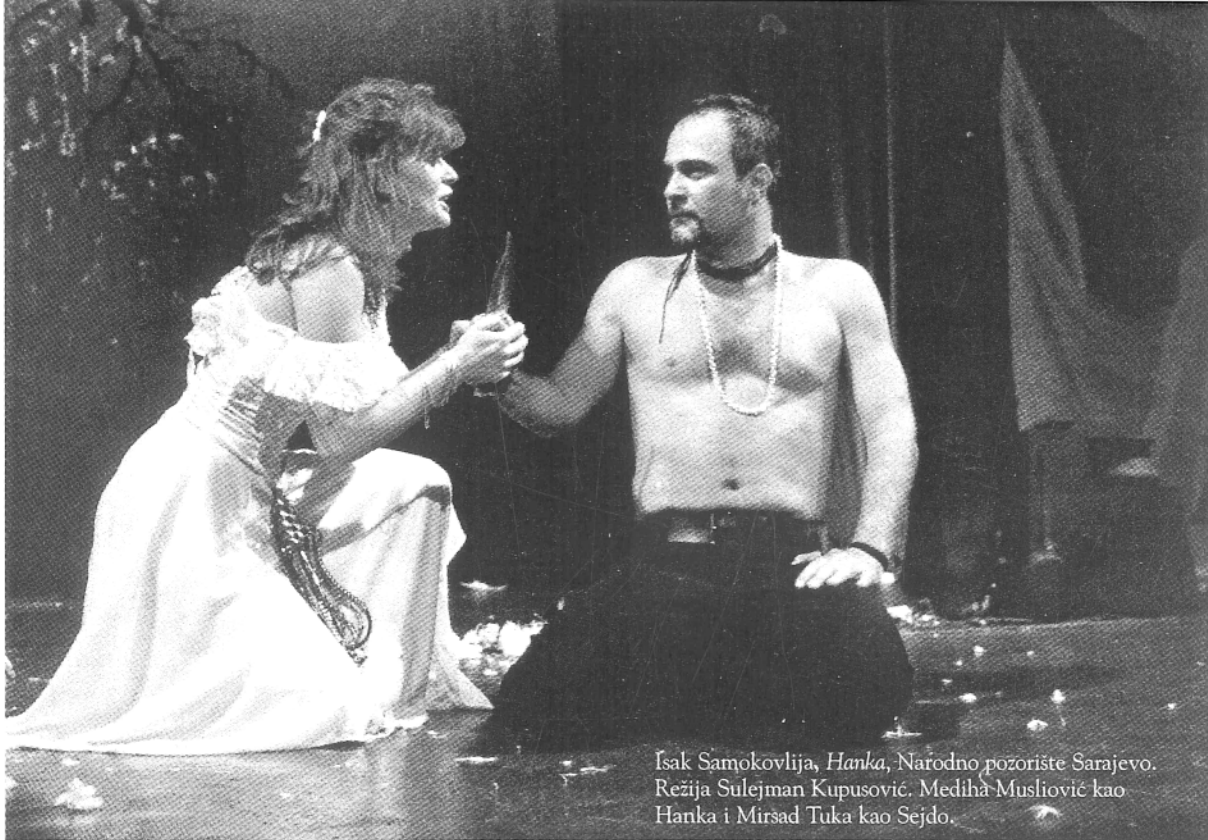
U multikulturnoj Bosni i Hercegovini i književnost se zasniva na višeglasju, pa u njenom specifičnom integralnom otisku, gdje se dodiruju literarne tradicije Istoka i Zapada, prepoznajemo četiri različite komponente: bošnjačku, hrvatsku, srpsku i židovsku, ali one se međusobno ne isključuju nego istodobno stoje i u usporednom i u prožimajućem odnosu i tvore jedinstvo u razlikama. Tom složenom modelu bosanskohercegovačke literature pripada sa svim svojim posebnostima i drama, koja je na književnopovijesnoj vertikali jedan od najmlađih žanrova, jer je prvi dramski tekst objavljen tek 1885. godine. Bila je to "vesela igra" *Majčin amanet* svećenika Ivana Lepušića, nastala ponajviše pod utjecajem melodramskih pučkih igara Ilije Okrugića Sremca.

Ipak, to ne znači da je kulturna tradicija Bosne i Hercegovine u ranijim stoljećima potpuno lišena teatarskog, a time imanentno, i dramskog segmenta, o čemu svjedoče dubrovački zapisi još iz 15. stoljeća, iz kojih se vidi da je srednjovjekovna bosanska vlastela imala na svojim dvorovima artiste, tzv. bufone, histrione, žonglere, koji su bili veoma traženi kad je trebalo uljepšati razne javne ili privatne svečanosti, čak i u samom Dubrovniku. Kasnije, u vrijeme turske vladavine, u Bosni se pod utjecajem orijentalnog "teatra sjena" na prijelazu iz 17. u 18. stoljeće razvio specifičan vid pučke zabave po imenu *karadoz* ("crnooki"), koji je, u skladu sa zahtjevima islama, eliminirao prisustvo živoga glumca na sceni, ali je zasigurno njegovao *dijalog* kao dramski oblik neophodan za odvijanja predstave, baziran na improvizaciji poput *canovaccia* u komediji *dell'arte*, privlačan kao brzi odgovor na aktualna zbivanja, do danas sačuvan samo u fragmentima koji ukazuju na ka-

noniziranog junaka *Karadoza*, kao predstavnika naroda što po pravilu pobjeđuje svoje protivnike.

Međutim, historija dramskog žanra u Bosni i Hercegovini započinje ipak tek u doba austro-ugarske vladavine, naročito, u posljednjem desetljeću 19. stoljeća, kada se događa kulturni preporod kod svih bosanskohercegovačkih naroda, a manifestira se kroz pokretanje časopisa, otvaranje čitaonica i amaterskih scena, na kojima se izvode i prve predstave putujućih teatarara (iz Srbije, Hrvatske, Austrije i Mađarske), što postaje svojevrsan poticaj za pisanje domaćih dramskih tekstova. Pod utjecajem Trifkovića, Sterije, Okrugića, Freudenreicha, Nestroya nastaju brojni komadi u duhu prosvjetiteljskog koncepta kao što su naivne melodrame, simplificirane šaljive igre i patetični dramski spjevovi, najčešće rađeni ili prema nekom značajnom historijskom događaju ili prema motivima narodnog epa. Taj prvi preporodni val u bosanskohercegovačkom dramskom korpusu obilježen je duhom folklorne neoromantike, s dramaturgijom koja se zasniva na narativnim konstruktivnim principima, bez estetskih ciljeva, s patetičnim dramskim izrazom i suviše literariziranim dramskim junacima koji izgovaraju glomazne replike bez tenzije i ritma, pa je vrlo malo i autora i djela koja se mogu izdvojiti kao trajna vrijednost u vremenu. Ipak, iz tog perioda treba istaći zanimljive i dinamične komedije Hamida Šahinovića-Ekrema (*Dva načelnika*), lirske drame Alekse Šantića (*Hasanaginica*) i zamašni opus od oko dvadeset drama Svetozara Ćorovića s naročitim upozorenjem na dramu *Kao vjhor*.

U žanrovski i stilski pojednostavljenoj dramaturgiji s početka 20. stoljeća, kad se događa



Isak Samokovlija, *Hanka*, Narodno pozorište Sarajevo. Režija Sulejman Kupusović. Mediha Musliović kao Hanka i Mirsad Tuka kao Sejdo.

buđenje bosanskohercegovačkog literarnog i teatarskog života, dominantna je poetika *prosvjetiteljskog* koncepta, a uz njega, tek u naznakama, pod utjecajem evropske simbolističke drame, počinju se javljati elementi *artizma*, što će označiti dihotomičnost makromodelativnog plana bezmalo za sljedećih stotinu godina i inicirati stalnu borbu između utilitarističkih i esteticističkih tendencija unutar dramskog stvaranja. Pozornica *preporodnog perioda* i drama pisana za nju isključivo su medij za pouku i zabavu, a cilj im je “terapeutsko” djelovanje na recipijenta, tako da se neki inovativni dramaturški pomaci u smislu osviještenih poetičkih nazora događaju tek u periodu tzv. *međuratne književnosti*, a on otpočinje upravo sa spomenutom dramom Svetozara Ćorovića *Kao vihor* (1918), koja je u mladu bosanskohercegovačku dramatiku, preplavljenu neoromantikom, neočekivano donijela veristički koncipiran model građanske drame na način Ibsenove konstrukcije zapleta, kada prošli događaji postaju mōra i kob sadašnjosti usmjeravajući tok zbivanja prema krahu ličnosti ili pak čitave porodice. Ovom dramom Ćorović se zapravo priključio suvremenicima Vojnoviću, Cankaru i Nušiću, trojici vrsnih južnoslavenskih dramatičara, koji su znatno ranije prihvatili ibsenovski dramaturški model.

Veristička slika svijeta biva ipak na momente iznevjerena, s jedne strane recidivom pretjerane romantičarske osjećajnosti u duhu folklorne melodrame, a s druge, prvim znacima *simbolističkih ozarenja*, počevši od samog naslova, koji podrazumijeva razornu snagu biološkog i društvenog *vihora* što ostavlja pustoš u pojedinačnim ljudskim sudbinama, pa do mjestimične lirizacije inače tvrdo intoniranog regionalnog diskursa likova.

Ovom Ćorovićevom dramom otvoren je put stilskom, tematskom i žanrovskom pluralizmu međuratne bosanskohercegovačke dramatike, kada počinje djelovati nova generacija već školovanih autora, a kvalitetu njihova rada doprinosi i otvaranje Narodnog pozorišta u Sarajevu (1920), koje insistira na domaćem repertoaru. Između stvaralaca međuratnog perioda kakvi su Rasim Filipović, Jakša Kušan, Alija Nametak, Jovan Palavestra i drugi, čija se dramatika kreće od intimno-psihološke, preko socijalne do historijske i folklorne drame u neprestanoj poetičkoj dihotomiji između pragmatičkih i artistskih ciljeva, treba izdvojiti Isaka Samokovliju, Ahmeda Muradbegovića i Borivoja Jevtića i njihove drame *Hanka*, *Pomvrčina krvi* i *Carske kohorte*.

Samokovlijina drama *Hanka* (1931) nastala je preobražavanjem narativnog modela u dramski,

pošto je na osnovu istinitog događaja autor napisao najprije priču, pa tek onda dramu. Zagonetni osmijeh mrtve Hanke, u priči više puta istaknut s autobiografskom zažarenošću pripovjednog subjekta, postao je svojevrsan *artefakt zbilje* suprotstavljen naturalizmu krvavog čina ubojstva. Da li je to osmijeh trijumfa zbog izvršene osvete nad nevjernim mužem, ili znak sreće u konačnom smiraju emocija pred dokazom njegove ljubavi? Otimajući se poetici mimetičkog modela, Samokovlija taj osmijeh kao poentu tragičnog čina pokušava odgonetnuti medijem drame visokog erotskog napona, čija se struktura gradi i razgrađuje neprestanom dihotomijom čežnje i ljubomore, ljubavi i mržnje. Iako autor ni sam nije bio zadovoljan estetičkim učinkom transformacije narativnog modela u dramski, njegova *Hanka* je ipak obilježena trajnim fluidom ljepote i kao drama individue i kao simbolična slika ciganske folkloristike, pa usprkos pojednostavljenoj tehnici razvijanja agona, ona snažno inspirira na sve nova i nova čitanja jedne klasične teme strasti kakvu su na razini svjetske književnosti egzemplarno ispisali Mérimée i Gorki u likovima samosvojnih i fatalnih Ciganki - Carmen, iz istoimene priče, i Rade, iz priče *Makar Čudra*.

Prekretno važan trenutak u procesu estetizacije na dijakronijskoj vertikali bosanskohercegovačkog dramskog stvaralaštva i širenja artističkog makromodelativnog plana označavaju drame *Pomrčina krvi* Ahmeda Muradbegovića i *Carske kohorte* Borivoja Jevtića. Objе pripadaju *ekspresionističkom poetičkom modelu* i uspostavljaju prvi dodir s modernim evropskim strujanjima u književnosti i teatru. Muradbegovićevo kazališno obrazovanje u Zagrebu i umjetnička suradnja s Gavellom i Strozijem, kao i Jevtićev studijski boravak u Beču i upoznavanje s redateljskim otkrićima Maxa Reinhardta, plodotvorno su uticali na otvaranje mogućnosti kontekstualiziranja nekih segmenata njihovog literarno-scenskog bavljenja u evropske okvire.

Iako tematizira rasap tradicionalnih vrijednosti u jednoj staroj bošnjačkoj porodici, *Pomrčina krvi* (1923) svojom metafizičkom dimenzijom

nadrasta realnu sferu sukoba, pa mimetički postupak intimno-psihološke drame podiže do univerzalnog značenja ekspresionističke scenske parabole u kojoj vlada imperativ sverazarajućeg unutarnjeg diktata "mesa" i "damara". Nastala 1923, samo godinu dana poslije izvanredne Krležine čisto ekspresionističke drame *Adam i Eva*, Muradbegovićevo *Pomrčina krvi* ima dosta dodirnih tačaka s njom i na tematskom i na proceduralnom planu iako se bavi naizgled arhaičnom slikom "bosansko muslimanskog života", u koji na originalan način unosi problem muško-ženskog odnosa i modernizira ga do neslučenih granica demontirajući njegov shematizirani uzor sadržan u mitu o poslušnosti žene. S tipičnom ekspresionističkom maskom munkovskog *krika* protiv kaosa, s dušom koju je raskrvarila zvijer rata, izgubljen i shrvan erotskom patnjom kao neostvarenim samozaboravom u krilu žene, Muradbegovićev protagonist se podaje diktatu svog unutarnjeg crnog bića i čedomorstvom razbija posljednju nadu u mogućnost opstanka harmonije na ovom svijetu.

Krećući se slobodnije nego Muradbegović u modelu ekspresionističke drame Borivoje Jevtić u *Carskim kohortama* (1928) radikalno napušta načela imitatorske pozornice i impregnira strukturu snoviđenjskim scenama, a onaj kompozicioni tok radnje koji teži realističkom izrazu nastoji stilizirati do simbola kao čistog teatarskog znaka, što je za međuratnu dramsku književnost u bosanskohercegovačkim okvirima predstavljalo hipermodernitet. Ispreplitanjem političke tendencije sa intimnim problemom sukoba spolova, pisac ujedinijuje društveno angažirani i subjektivistički ekspresionizam tako da kroz usložnjeni postupak vođenja realne i irealne akcije on, istodobno, kako kaže Radovan Vučković, *demonstrira vlastiti ideološki stav i filozofiju života*. Zavidljuje Jevtićeva dramaturška spretnost pri kombinaciji raznorodnih žanrovskih znakova od komičkog i satiričkog do tragičkog, kao i relativističko distanciranje od zbivanja rečenih tekstom i viđenih igrom na način koji po literarno-scenskim rješenjima prate u potpunosti Pirandellov postupak.

Tako se tek s ekspresionističkim dramama Muradbegovića i Jevtića u bosanskohercegovačkoj dramaturgiji javlja fenomen *slobodne artistske svijesti*, kako taj stupanj kreativnosti naziva Cvjetko Milanja, iz kojeg počinje eksperiment i negacija kanoniziranih dramaturških prosedea, na što će se tek 1963. godine nastaviti komedija *Evropska trava* Miodraga Žalice kao dijalog s evropskom avangardom i to na način persiflaže. Do tog trenutka, novom valu utilitarizacije u vidu socrealističkog prosvjetiteljskog koncepta poslijeratne književnosti kao trećeg i najznačajnijeg perioda u razvoju bosanskohercegovačke dramatike, suprotstaviti će se jedino Skender Kulenović, naročito svojom komedijom *Djelidba* (1948), koja će i nakon pretrpljenih udara cenzure i autocenzure ostati estetski konzistentno i uvijek svježije djelo, hrabro problematizirajući tragikomični sindrom bosanskog nacionalnog trolista. Junaci *Djelidbe* su nosioci osobina svaki svoga etnikuma i jedni druge predstavljaju kao u ogledalu, gdje se groteskno zrcali prelomljena slika pohlepe, licemjerja i lopovluka, i kroz refleks stoljeća poziva na apsurdni smijeh, velik i tužan istodobno, jer je smijeh nad samim sobom. Tekst osvaja majstorstvom jezičnih igara u funkciji govorne karakterizacije likova što se manifestira u idiomatskim razlikama, ali i u vještom karikiranju ideološkog vokabulara i fraze novog vremena. U oblikotvornom smislu Kulenović je nastavljatelj Nušića i Gogolja, a tematskim otklonom od socijalne didaktike i pedagogije on je tvorac nove, provokativne drame, kojom dostiže sam vrh satiričnog duha i verbalnog humora, i zauzima dosad nedosegnuto mjesto na liniji razvoja bosanskohercegovačke komedije od preporodnih šaljivih komada Hamida Šahinovića Ekrema, preko lakih komedija kabaretskog i vodviljskog tipa Seada Fetahagića i Radovana Marušića do suvremene komedije apsurdna Hasana Džafića.

Svojevrsnu postmodernističku repliku na *Djelidbu* i tematiziranje ranih poslijeratnih godina, kad proces kolektivizacije guta privatni posjed a kolektivizam jedinku, sve pod parolom "novog svijeta" i "novog čovjeka", označila je drama s

kraja osamdesetih *Tamo je dobro* (1989) Dževada Karahasana, žanrovski obilježena također kao komedija, ali se taj poetički pojam ovdje očito više ne odnosi na karakter dramskih zbivanja, nego na piščevo estetizirano poigravanje s duhom vremena. Sasvim odbacivši predstavljački princip svojstven Kulenoviću, Karahasan je kroz privid triju jedinstava zapravo potpuno razgradio klasični aristotelovski model i razlabavljenom igrom metaforički naslovljenih fragmenata sačinio *dramu-rijeku*, na čijoj se izvedbenoj ravni susreću najrazličitiji vidovi dramskih tehnika počevši od "teatra u teatru", preko rituala, do lutka-teatra, a sve pod krovnom modelom *karnevaleskne dramaturgije*. Zato je osnovna figura Karahasanovog mišljenja paradoks praćen ironijom na nivou dnevne fraze, ili pak visoko poetiziran diskurs pojedinih likova na nivou monoloških razrada esejističkih pasaža koji zrače gorčinom ugroženog ličnog etosa.

U rasponu od Kulenovićevog mimetičkog do Karahasanovog alegorijskog koncepta komedije, *u paničnoj raznovrsnosti dramskih pokušaja i istraživanja*, kako to veli Slobodan Selenić u knjizi *Dramski pravci XX veka*, tipologija najkonzistentnijih ostvarenja suvremene bosanskohercegovačke dramatike može se podvesti pod dominantne modele historijske, poetske i egzistencijalističke drame, koja po prirodi stvari, ispitujući zagonetku postojanja, vodi u dramu apsurdna, a njihov izvedbeni plan realizira se uglavnom u stilskom i žanrovskom sinkretizmu.

Historijska drama započinje s *Bosanskim kraljem* (1967) Miroslava Jančića, a javlja se iz potrebe za političkim teatrom, koji će, poput moderne francuske mitološke drame Giraudouxa, Cocteaua i Anouilha, ezopovskim jezikom problematizirati sadašnjost putem prošlosti i iz jednog kostimiranog svijeta odašiljati poruke univerzalnog značenja do suvremenog recipijenta. Samim tim historijska drama je bliska prosvjetiteljskom konceptu i zato je dijahronijski gledano bila najčešće predmet utilitarističkih manipulacija, pa je samo rijetkim stvaraočima uspjevalo da estetiziranjem povijesne građe nadiđu denotativnost iskaza i

transparentnost poruke. Među takvima su prije svih Derviš Sušić i Miodrag Žalica, ali i Nedžad Ibrišimović sa dramama *Ugursuz* (1970) i *Karabeg* (1983) koje je sačinio prema svojim povijesnim romanima kao vrstan primjer uspješnog žanrovskog preobražavanja, dok je u recentnoj dramatici nezaobilazno ime mladog Zlatka Hadžidedića čija drama *Pad* (1993) pripada istodobno i poetskom modelu, a odlikuje se više literarnim nego dramaturškim kvalitetima.

Veliki vezir (1983) Derviša Sušića, skladnom arhitektonikom, kompleksnošću glavnog junaka i jezičkim bogatstvom, predstavlja remek-djelo u modelu historijske drame, koja nije samo klasična kronika već je i poetsko-filozofski disput o egzistencijalnim pitanjima pojedinca i naroda na razini tursko-bošnjačkog kompleksa čija je paradigmatična ličnost Mehmed-paša Sokolović. Problematiziranjem ambivalentnosti hijerarhije vlasti, gdje je svaki korak uspona i pritajeni korak pada, Sušić je, poput Shakespearea, kroz dramu osobe stavio na ispit čitavu historiju i majstorskim ironijskim ronom pokazao da se stradanje začinje tamo gdje je čovjek najviše dao i učinio. Posebnu nosivost i estetskog i filozofskog smisla ima bespriječno pročišćen diskurs likova, gdje Sušić insistira na izrazito dinamičnom i pregnantnom iskazu britke ali poetične riječi tipa Sokolovićevog uzvika: *Bože, požuri jutro! Treba mi dan*. Toj bitno alegorijskoj gustoći replike, što cijelu dramu izvlači iz klasičnog mimetičkog modela historijske kronike, pridružuje se i *Rimski dan* (1976) Miodraga Žalice, autora sa kojim se bosanskohercegovačka drama definitivno deregionalizirala, te i temom i faktorom postala dio evropskog literarno-scenskog kruga.

Rimski dan je samo jedna od dvadesetak dramskih metafora Miodraga Žalice utemeljena na poetičkim načelima njegovog stalnog modela *poetsko-refleksivne neosimboliističke drame*, ali se ona razlikuje od svih ostalih po izvanrednoj ravnoteži lirskog i misaonog elementa, čime se ostvaruje skladna slika antičkog svijeta, bez jezičke razbarušenosti, kojoj je ovaj originalni pjesnik-dramatičar inače sklon u većini tekstova, gdje je

radnja dislocirana, a likovi umjesto oznaka mentaliteta i podneblja funkcioniraju kao personifikacije određenih ljudskih osobina. Ovdje su likovi uglavnom stvarne historijske ličnosti iz "zlatnog doba" Rima za vladavine Augusta Oktavijana i procvata "dvorskog pjesništva", ali je priča o njima izvedena do parabole o univerzalnom značenju konfrontacije politike i umjetnosti, odnosno vlasti i pjesnika. Iskazni sloj drame odlikuje se artifičnošću i replike i didaskalija, a u strukturu je po prvi put u bosanskohercegovačkoj drami interpoliran moderni song isključivo poetsko-filozofske provenijencije, dok se na razini Žalici omiljenog pirandelovskog relativiteta igre i zbilje otkrivaju i prvi znaci intertekstualnosti u vidu asocijacija ili izravnog preuzimanja stihova vrhunskih rimskih pjesnika.

Iako su sa Žalicom već uveliko narušene konvencije realističkog prosedea, mimetički koncept drame je trajno prisutan u suvremenoj bosanskohercegovačkoj dramaturgiji, ali najbolja ostvarenja nastaju upravo tamo gdje su se javila odstupanja od njega, što je slučaj s *modelom egzistencijalističke drame*, koja se kod bosanskohercegovačkih dramatičara, varijabilno od slučaja do slučaja, detektira kao blaga sinteza poetičkih postulata *filozofske drame* Sartrea i Camusa i *drame apsurdne* Becketta i Ionescoa. Nekoliko pisaca približava se tom sintetičkom konceptu gradeći dramu dezintegrirane fabule, ambijenta reduciranog na znak i junaka nesposobnog da utiče na svoju sudbinu usred apsurdnog svijeta.

Jedan od prvih bosanskohercegovačkih autora koji će svoj stvaralački univerzum izgraditi na tom nekonvencionalnom dramskom kodu je Irfan Horozović. Njegova drama *Soba* (1977) dijeli zajedničko mitsko jezgro s romanom *Talhe ili Šedrvanski vrt*, gdje odaje ponekad nalikuju negromantskoj kugli, a likovi se na magičan način sele iz jednog svijeta u drugi. Služeći se kombinacijom sredstava fantastike i realnosti Horozović je odbacio svaku narativnost i u pregnantnoj dijaloškoj formi ostvario izvanrednu dramsku metaforu baziranu na egzistencijalističkoj filozofiji apsurda. Žanrovska odrednica "groteske" itekako pristaje



Radovan Marušić, *Otočanke*, Narodno pozorište Zenica. Režija Radovan Marušić.

drami *Soba* i njena plauzibilnost zasniva se upravo na stalnom strujanju jeze dok traje sukob između triju aktera, koji pod fatalnom svjetlošću negromantske kugle-sobe ili života-klopke pokušavaju medijem magične erotske igre ostvariti "uzašašće"-izlaz u džennetske bašče.¹ Tako se kod Horozovića jedna sjajna faustovska situacija zasnovana na legendi o uzašašću Kjatiba Efendi Pruščaka destruirira do nemoći suvremenog čovjeka da ostvari svoj san i ponovo zadobije "izgubljeni raj".

Po izvrsnoj atmosferi sveobuhvatne osame i zatvorenosti života na jednom jadranskom otoku, po dominaciji narativne forme replika-pisama i svjesnoj destrukciji klasične fabule, i pored mimetički oblikovanog diskursa likova podređenog geografskom lokalitetu u vidu čakavskog dijalekta, ovom modelu približavaju se i *Otočanke* (1977) Radovana Marušića. Na prvi pogled regionalistička, ta drama polifonijom tužnog kora svojih ženskih likova pokreće univerzalno pitanje kozmičkog prava na punoću života što se ostvaruje u sprezi muškog i ženskog principa. Otok je simbol izolacije i usamljenosti žena koje čekaju da se vrata sa svjetskih mora njihovi muškarci, ali to nisu Aristofanove pobunjene žene koje se bore za svoju sreću, već su one van svake akcije, u pasivnosti i primitivnoj sraslosti s nepomičnošću

krša i kamena, određene za neki primordijalni oblik trpnje što dolazi iz nadređenog im svijeta sudbine.

Odbacivanje akcije kao osnovnog elementa tradicionalne dramaturgije i prebacivanje akcenta na situacije u kojima traje obesmišljeni čovjek imanentno je i poetici drame *Nije čovjek ko ne umre* (1981) Velimira Stojanovića i čini je paradigmatikom u egzistencijalističkom modelu. Njeno filozofsko gledište - *i bezizlaz je vid ljudskog kosmosa koji sadrži nebrojene šanse* - postaje objekt dramskog univerzuma i piščevog traganja za onim Camusovim znom smisla koje se nazire u Sizifovom osmijehu kad silazi niz brdo. Stojanovićeви junaci učestvuju u *rondo-spletu šećeraških igara* i njihovo apsurdno opiranje smrti u bolničkoj sobi kao metafori ogoljenog stratišta zapravo je samo odgađanje kraja, jer oni su svjesni svoje uzaludnosti i ne dopuštaju da ih ponese laž trenutne nadmoći života. Zato Stojanovićevoj dramati, iako je on u uvodnim didaskalijama označava kao "komad (komediju)", najviše pristaje žanrovska odrednica *tragična farsa*, u kojoj se tragični sadržaj izražava kroz komičnu metaforu, kako to

¹ *dženet* (džennet tur.) vrt, bašča, ali i naziv za islamski raj

objašnjava Selenić u spomenutoj knjizi govoreći o avangardnoj drami Ionescoa, Becketta, Pintera i Mrożeka.

Drama *To* (1981) Alije Isakovića, nastala medijskim preoblikovanjem prve bosanskohercegovačke televizijske drame pod istim naslovom, pripada također egzistencijalističkom modelu i na najbolji način sublimira i njegovu konceptualnost i njegove tehničke specifičnosti. Slično Stojanovićevoj i Isakovićeva drama po prvom utisku sirovog ambijenta i lokalne obojenosti diskursa likova asocira na naturalistički model, međutim, po odsustvu radnje i visokom stupnju kontaktivnosti osnovne situacije u kojoj pojedinac terorizira grupu, ona se odvaja od prikazivačkog koncepta i, postavljajući osnovno egzistencijalno pitanje samoostvarenja individue u zadanom svijetu, ona ulazi u raspon dodira filozofske drame i drame apsurdna. Topos "kafane" kao zatvorenog javnog okupljališta, veoma frekventan u južnoslavenskoj dramatici, već sjajno iskorišten u Kulenovićevoj *Djelidbi*, u drami *To* nadilazi realističke okvire i postaje alegorijska slika svijeta i čovjekovog položaja u njemu, gdje se sadizam javlja kao potreba mučitelja za oslobođenjem od vlastitih problema, a na višem stupnju apstrakcije to nasilje je zapravo modus dodira krhke ljudske jedinice s fatumom apsurdna pred kojim je svaka moralna formula unaprijed obezvrijeđena, što se ne bez primjesa jeze sažima u tajanstvenom smislu naslovnog i lajtmotivskog pojma "to".

Imperativ apsurdna nije imanentan samo egzistencijalističkom modelu dramaturške i ambijentalne hermetičnosti kao u dramama *Soba*, *Otočanke*, *Nije čovjek ko ne umre* i *To*, gdje igrani mikrokozmos negromantske kugle, otoka, bolničke sobe i "kafane" postaje simbol makrokozmosa, nego je konačni ishod misaonog plana većine suvremenih dramskih tekstova. Pripadnost najboljih bosanskohercegovačkih drama literarnom i teatarskom modernitetu 20. stoljeća ogleda se upravo u toj njihovoj otvorenosti prema problemu individue koja je u suštini vječno pod ultimatumom društvenih i kozmičkih zakona. Tu liniju prati naročito recentna dramatika u kojoj je

vrlo frekventan *model poetske drame*, čiji su tradicionalni korijeni u Šantićevoj *Hasanaginici*, a moderni u kompletnom dramskom djelu Miodraga Žalica i Safeta Plakala.

Nakon egzemplarne lirske drame *Feniks je sago-rio uzalud* (1988) i najnovijom dramom *Hazreti Fatima* (1999) Plakalo potvrđuje svoju stvaralačku privrženost poetskom izrazu i svoju eliotovsku potrebu da se isključivo stihom obrati suvremenom recipijentu. Ali on ne želi kao Eliot da priča *onako kako bi govorili današnji ljudi da govore u stih*, on stihuje onako kako misli da je najdostojnije obilježiti govor lica islamskog predanja iz vremena objave Kur'ana, pogotovo ako se ima u vidu palimpsestna struktura njegove drame koja počiva na otvorenoj intertekstualnosti i citatnosti, pa se s jezikom ajeta² miješaju stihovi sufijskih pjesnika i sve to skupa ostvaruje neraskidivu semantičku i kulturološku cjelinu s originalnim tekstom. Plakalo je posegnuo za najtežim poetskim formama kao što su sonet, rubajia i mesnevia, a onda ih je silom njihovih vlastitih zakonitosti isprepleo i sazeo izgradivši tako izvanrednu pjesničku ornamentiku koja nije samo vanjsko pomirenje zapadnih i istočnih oblika nego je i jedna esencijalno nova pjesnička duhovnost. Na način Meterlinckovog viđenja ljepote drame, koja nije ni u psihologiji ni u fabuli, već u riječima što pokreću intuiciju primaoca, ovaj maštoviti pjesnik-dramatičar je u konkretnosti jezičkog materijala našao obilje metafizičke asocijativnosti i suvereno uobličio intimnu dramu plemenite hazreti Fatime.³

Posebno mjesto ne samo u bosanskohercegovačkoj nego i u južnoslavenskoj dramatici pripada dramama inspiriranim bošnjačkom narodnom baladom *Hasanaginica* koju su od početka stoljeća do danas obradili David Todorović, Milan Ogrizović,

² *ajet* (tur.) - rečenica, redak u Kur'anu, Svetoj knjizi muslimana

³ *hazreti Fatima* - kćerka proroka Muhammeda koja je bezrezervno pomagala ocu u borbi s protivnicima islama u vrijeme objave Kur'ana; Fatimu okružuje veliko štovanje muslimana i zato se uz njeno ime upotrebljava atribut "hazreti" što znači uzvišena, blažena

Aleksa Šantić, Nikola T. Đurić, Vladislav Vese-
linović Tmuša, Ljubomir Simović, Alija Isaković,
Nikola Topić i Tomislav Bakarić, a po ljepoti se
izrazito izdvajaju Ogrizovićeva, Šantićeva i
Isakovićeva.

Odlučivši se kao i većina dosadašnjih autora za
model poetske drame, Nijaz Alispahić je u svojoj
Hasanaginici (1999) primijenio tipičnu postmo-
dernističku metodu stvaranja u mreži intertekstu-
alnosti, pa je njegova drama svojevrstan metatekst
i predstavlja *kreativni komentar* ne samo balade
nego i Ogrizovićevog, kao i Šantićevog i Isako-
vićevog teksta. Na bazi citatnosti, reminiscencija i

priču iz aspekta suvremenog čovjeka i unose
komička olakšanja u tragični ton baladeskne
građe. Alispahićeva drama je doista, kako bi rekao
Alija Isaković, *novi korak sa Hasanaginicom* koja je
paradigma bosanskog tajanstvenog univerzuma što
je u baladesknoj formi progovorio o tragičnosti indi-
vidue pod udarom kolektivnih normi.

Poetskom modelu u formi ritmizirane proze, ili
bolje reći, jedne velike dijalogizirane pjesme u
prozi, pripada tekst *Refugees* (1999) Zlatka
Topčića čije su tri drame, od četiri ukupno,
antologijske. Sudbina junaka drame *Refugees*
visokom umjetničkom konotacijom pokazuje



Zlatko Topčić, *Refugees*,
Kamerni teatar '55
Sarajevo.
Režija Gradimir Gojer.
S lijeva: Mirsad Tuka,
Milenko Ilkćarević, Enis
Bešliagić, Zlatko Jugović.

aluzija u odnosu na prototekst, Alispahić gradi
vlastito originalno djelo, koje se odlikuje potpuno
novom strukturom. Inovacijski pomak autor je
ostvario uvođenjem Prologa, u kojem brehtovski
funkcioniraju dva Kazivača i dva Pehlivana⁴
problematizirajući način građenja drame iz sebe
same, tako da je i u literarni i u scenski aspekt
djela inkorporiran autoreferencijalni koncept.
Kazivači u dijaloškom prepletu govore baladu i oni
donose dah starine dajući metafizičku dimenziju
zbivanjima koja slijede, kao pri antičkim insce-
nacijama mita, a Pehlivani komentiraju njihovu

koliko rat razara dostojanstvo i humanističke vri-
jednosti života i samo dosljedna primjena filozof-
skog koncepta teatralizma i relativiteta igre i zbi-
lje čini podnošljivom priču o posljedicama silo-
vanja kao jedne od manifestacija ratnog terora u
Bosni. Topčić je uveo šekspirovski intoniran lik
Pehlivana, i u njemu udvojenog Asima sanjača, s
višestrukou ulogou komentatora, rezonera i

⁴ *pehlivan* (tur) - akrobat, plesač na užetu; *lakrdijaš* (u bosan-
skim komadima neka vrsta komentatora, najavljiivača događaja
i situacija, obično s brehtijanskim ironijskim odmakom)

neveselog ceremonijal-majstora, što vodi igru i svojom patetičnom, ali i ironičnom, ponekad čak i crnohumornom replikom, gradi otklon od zbilje relativizirajući njenu vremensku ravan i univerzalizirajući problem do hipoteze da se sve to možda tek ima desiti, pa je jedina konkretna veza sa stvarnošću Bosna, kao topos prijetnje strašnog kazališta. Simbolični proces razotkrivanja istine i odvijanje tihog užasa kroz inventivni *flashback* medijem teatraliziranog snoviđenja na kraju rezultira totalnim uništenjem teško osvojene porodične i lične sreće i tu vrhuni segment Topčićevog dodira s teatrom apsurdna, jer svijet u kojem se može desiti takvo zlo kakvo je učinjeno njegovoj junakinji Almasi, mora biti destruiran, a kazalište mora ponijeti onu mučnu funkciju što mu je namjenjuje Antonin Artaud u eseju "Režija i metafizika": *Mi nismo slobodni. Čak i nebo nam može pasti na glavu. Kazalište je pozvano da nam to pokaže.*

U svim primjerima poetskog modela naročito je uočljiva artifičijelnost jezika, čega nisu lišene ni drame drukčijeg modelativnog sklopa, što je rezultat svjesne upućenosti autora na usavršavanje izvedbenog plana, a to nije samo slučaj

s njegovim iskaznim segmentom nego i s ispitivanjem oblikotvornih, žanrovskih i stilskih mogućnosti. Da je eksperimentiranje u oblasti jezika važno koliko i kreiranje novih dramaturških modela pokazuje ponajviše sjajna i neobična drama mladog Almira Imširevića *Kad bi ovo bila predstava* (1999). Ona nije samo duhovit dijalog sa *Stilskim vježbama* Raymonda Queneaua, koji upozorava na neiscrpane mogućnosti postupaka u književnosti i koji se igra sa jezikom i njegovim normama, nego je i stvaranje novog, semiotičkog dramskog modela, koji se bazira na otvorenoj dramaturgiji znakova uvezanih kako eksplicitnom, tako i implicitnom metatekstualnošću i metateatralnošću, što ide dotle da sam autor postaje aktant te svojevrsne metadrame i njene simbiotičke sraslosti s teatrom osviještenim potrebom za problematiziranjem vlastitog izraza. Tako se na vratima 21. stoljeća, s Imširevićevom dramom *Kad bi ovo bila predstava*, bosanskohercegovačka dramatika, sad već potpuno sklona artistskom konceptu i estetizaciji zbilje, kroz polifonijsku miksturu egzistencijalističkog, poetskog i semiotičkog modela probija do literarno-scenskih ostvarenja izrazite



Almir Imširević, *Kad bi ovo bila predstava*, Pozorište mladih Sarajevo. Režija Aleš Kurt. S lijeva: Edhem Husić, Sead Bejtović, Semir Krivić.

estetske konzistentnosti, koja u dramaturškoj opservaciji čak i mučnih tema ratne stvarnosti ne dopuštaju ideološku funkcionalizaciju diskursa, već se okreću samim sebi i tragaju za novim oblicima vlastite stvaralačke svijesti oslonjene uglavnom na postmodernističku paradigmu.

To potvrđuju i najnoviji tekstovi bosansko-hercegovačke recentne dramatike među kojima kvalitetom prednjače drame tematski vezane za rat i njegove posljedice *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce* (2001) Abdulaha Sidrana, *Time out* (2001) Zlatka Topčića i *Dodi brate, amo, amo, da se skuća poigramo* (2001) Radovana Marušića. Najveća vrijednost ovih drama je u sposobnosti njihovih iskusnih autora da i pored čvrsto uspostavljene distance prema događajima impregniraju tekst emocijom koja je istodobno i potresna i provokativna, i antički uzvišena i ironijskim odmakom dovedena u dnevne relacije, na momente čak dramatičnije i tužnije od nepojamnog metafizičkog bola.

Poseban značaj u suvremenom dramskom stvaranju ima pojava mladih školovanih dramaturga s Akademije scenskih umjetnosti u Sarajevu na čelu s već spomenutim Almirom Imširevićem koji je imao uspjeha i sa svojom drugom dramom *Balkanski gospodin sram* (2001), a treba naročito istaći i Hasana Džafića, jedinog suvremenog komediografa u bosanskohercegovačkoj književnosti čije su komedije već zaživjele na scenama profesionalnih kazališta u BiH, a trenutno je najpopularnija i hvale najvrednija komedija *Prognanici*, nedavno objavljena i igrana na sceni Bosanskog narodnog pozorišta u Zenici. To je komedija uveliko oslonjena na postmodernističku paradigmu, gdje autor, govoreći o bolnoj ratnoj temi napušta mimetičko pismo i destruiira klasičnu dramsku strukturu. Sredstvima komedije apsurdna do karikaturalnosti je zaoštren odnos između ruralnog i urbanog, odnosno pseudoruralnog i psudourbanog, a primjenom *teatra u teatru* i postmodernističke intertekstualnosti u funkciji persifliranja replika iz Shakespeareovih tekstova, *Prognanici* su stekli

zamjetnu polifoničnost. Na nedavno završenom natječaju za dramski tekst Mostarskog teatra mladih koji potiče tekstove s naglašenom teatarskom kvalitetom izrazito puno obećavaju imena Elme Tatrugić i Vedrana Fajkovića i s pojedinačnim tekstovima, a naročito s koautorskom dramom *I to je život* koja predstavlja eksperiment intermedijalnog tipa, gdje je na teatarski medij primijenjena dramaturgija TV-kviza kao ogledala u kojem se prelama maštovita vizija iskošene stvarnosti. Krugu ove bosansko-hercegovačke "nove drame" može se pridružiti i tekst *Zašto...?* Miroslava Pilja zahvalan za kazališna ispitivanja na planu scenske metafore unaprijed zadanog modela postojanja i kafkijanski mučne vizije svijeta kojom se potencira osnovna ideja o destrukciji individualnosti i dominaciji automatizma društvenih konvencija.

Novo dramsko ime je i mladi publicista i filmski kritičar Jasmin Duraković, koji je uz već provjerene autoritete poput Sidrana i Marušića uvršten na repertoar Narodnog pozorišta u Sarajevu. Njegove drama *Grad od snova 2000* i komedija *Te sjajne godine opsade* tematski su oslonjene na ratno Sarajevo, ali iako se žanrovski razlikuju, jer se kreću od tragičkog do komičkog doživljaja svijeta, one su međusobno komplementarne i pokazuju autorovu nepodijeljenu sklonost da svijet motri s dvije dijametralno suprotne točke gledišta, čime se protagonisti dovode istovremeno pod masku trpljenja i masku smijeha, pa se tako na proceduralnom planu uspostavlja neka vrsta maskovnog palimpsesta, što je podržano i sličnom igrom na ravni transmedijalnosti.

U svakom slučaju, bosanskohercegovačka dramatika, koja se u prošlom stoljeću morala boriti s hijatusom zakašnjenja i dokazivanja vlastitog identiteta, na početku novog stoljeća, ako stvari ostanu ovako, imat će sve više šanse za europska i svjetska propitivanja, jer to je već sad dramatika s jasnom fizionomijom, naročito na planu suvremenih dramaturških modela i poetičkih načela.