

INTERMEDIJALNE TRANSFORMACIJE NARATIVA: OD
ROMANA *BEJTURAN I RUŽA* ALEKSANDRA HEMONA DO
MUZIČKOG ALBUMA DAMIRA IMAMOVIĆA I KAZALIŠNE
DRAMATIZACIJE SELME SPAHIĆ

Ena Begović-Sokolija

UDK 821.111(73)Hemon, A.-31
82:7.038.53](497.6)“20“

Rad analizira intermedijalni odnos između romana *The World and All That It Holds* (2023.) / *Bejturan i ruža* (2024.) Aleksandra Hemon, muzičkog albuma Damira Imamovića *The World and All That It Holds* (2023.) i kazališne dramatizacije Selme Spahić *Svijet i sve u njemu*, premijerno izvedene u Sarajevskom ratnom teatru 2025. godine. Polazeći od romanesknog narativa o ljubavi između dvojice sarajevskih regruta tokom Prvog svjetskog rata, rad pokazuje na koji se način isti motivski i tematski materijal prenosi iz književnosti u muziku i kazalište. Posebna pažnja posvećena je transformaciji narativne strukture romana u muzički izraz inspiriran poetikom sevdalinke te scenskoj adaptaciji koja koristi postupke karakteristične za suvremeno postdramsko kazalište. Analiza pokazuje da se roman, muzički album i kazališna predstava mogu razumjeti kao međusobno povezani slojevi šireg intermedijalnog projekta, koji odgovara suvremenim tendencijama transmedijskog pripovijedanja i tematiziranja identitetskih i migracijskih iskustava.

Ključne riječi: intermedijalnost; Aleksandar Hemon; sevdalinka; postdramsko kazalište; transmedijsko pripovijedanje

UVOD: ROMAN KAO POLAZIŠTE INTERMEDIJALNOG PROJEKTA

Roman *Bejturan i ruža* Aleksandra Hemona prvotno je objavljen u New Yorku 2023. godine na engleskom jeziku pod naslovom *The World and All That It Holds* (Farrar, Straus and Giroux), a na bosanski jezik preveden je 2024. godine (Buybook, Sarajevo / V.B.Z., Zagreb; prevoditeljica: Irena Žlof). Riječ je o opsežnom romanesknom narativu čija radnja obuhvaća razdoblje od 1914. do 1949. godine, s epilogom smještenim u Jeruzalem 2001. godine. Okosnicu romana čini ljubavna priča između sefardskog Židova Rafaela Pinte i Bošnjaka Osmana Karišika, započeta tokom Prvog svjetskog rata. Prateći njihovo kretanje kroz različite historijske i geografske prostore – od Sarajeva i Galicije, preko Taškenta i pustinje Takla Makan, do Šangaja – roman oblikuje široko zasnovanu priču o ratu, migracijama, identitetu, jeziku i ljubavi.

Sam autor roman je opisao kao »izbjeglički ep« (Hemon 2024b) u kojem protagonisti napuštaju Sarajevo i prolaze kroz prostore obilježene ratovima, političkim previranjima i egzilom. Iako je prvotna autorska namjera bila ispisati priču o nostalgiji, otuđenosti i egzilu, konačna struktura romana oblikovana je kao složen narativ u kojem se prepliću različiti historijski slojevi, kulturni prostori i identitetske napetosti. Hemon pritom naglašava da književno djelo ne funkcioniše kao nosilac jednostavnih poruka nego kao kompleksan svijet izgrađen od jezika i iskustava njegovih likova:

Moja knjiga, kao i sve druge, sadrži jedan kompleksan svijet u kojem žive komplikovani ljudi i koji sadrži beskonačnost ljudske historije. Taj svijet je stvoren od jezika i izgrađen do najmanjih detalja. Tako je ta knjiga iskustvo tog svijeta, direktno ili indirektno, a ne protočni kanal za banalne poruke.
(ibid.)

Tematsku i strukturnu kompleksnost romana moguće je, međutim, potpunije sagledati tek u širem intermedijalnom kontekstu njegovog nastanka i njegove recepcije. Hemonov roman poslužio je, naime, kao poticaj za dva dodatna umjetnička projekta: istoimeni muzički album Damira Imamovića i kazališnu predstavu *Svijet i sve u njemu*, koju je dramatisirala i režirala Selma Spahić u Sarajevskom ratnom teatru (SARTR) 2025. godine. Time isti narativni materijal prelazi iz

jednog medija u drugi – iz književnog teksta u muzički i scenski izraz – pri čemu svaki od tih medija razvija vlastite estetske postupke, ali zadržava tematsku jezgru zajedničkog projekta.

U zahvalama na kraju knjige Hemon kaže da je roman pisao dvanaest godina (Hemon 2024a: 325), a u jednom intervjuu to se odužilo na trinaest do petanest godina (Hemon 2024b). Također priznaje da je prvotno namjeravao da to bude priča o čežnji, nostalgiji, otuđenosti, egzilu, nemogućnosti sporazumijevanja, a onda se predomislio i odlučio se s Damirom Imamovićem za »kreativni projekt koji uvećava i jača prijateljstvo« (Hemon 2024a: 326), jer su, kako kaže, željeli sačuvati svijet koji je stalno pod opsadom, pod napadima i opasnošću da se uruši – svijet ljubavi! Što se tiče egzila, i s tim u vezi se predomislio:

Ja nikad nisam bio u egzilu. Dugo sam redovno objavljivao kolumne na bosanskom, a nikad nisam prestao pisati – iako sad mnogo manje objavljujem na maternjem jeziku. (...) Ne samo da niko u dijaspori ne priča samo jednim jezikom, nego je i jednojezični svijet – ta vječna fantazija jezičkih nacionalista i fašista – potpuno nemoguć. (...) Svaki ozbiljan jezik je zapravo ukorijenjen u višejezičnosti, što će reći da je pri pisanju polifonija neizbježna. Niko ne priča čisti maternji jezik, jer takva stvar uopšte ne postoji, osim u mašti suludih nacionalista. Polifonija je jedini mogući oblik postojanja, kako u književnosti, tako i u svijetu. (Hemon 2024b)

Međutim, opasnost nastaje ako polifonija sklizne u kakofoniju, pa je potrebno, s dosta opreza, pokušati procijeniti koliko je doista riječ o vrhunskoj literaturi, o kvalitetnoj kazališnoj izvedbi i o uspješnom muzičkom albumu, a koliko o ugađanju ukusu (američke) publike ili manipulacije publikom (nipošto je pritom ne ostavljajući ravnodušnom). Kao što je muzički album snimljen za američku izdavačku kuću Centra za folklor i kulturnu baštinu, premda u Sarajevu i na bosanskom jeziku, predstava *Svijet i sve u njemu* nastaje kao dio projekta USAID-ovog Programa podrške zaštiti ljudskih prava te UNESCO-ovog projekta Kultura i kreativnost za Zapadni Balkan.

Takva umjetnička konfiguracija otvara pitanje intermedijalnih odnosa između književnosti, muzike i kazališta. Pavao Pavličić (1988: 170-171) intermedijalnost definira kao postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij

prenose u drugi, pri čemu nije presudno preuzimanje pojedinačnih elemenata nego način organiziranja umjetničkog materijala u novom mediju. U slučaju Hemonovog romana, Imamovićevog albuma i Spahićkine kazališne adaptacije riječ je o složenom intermedijalnom premrežavanju u kojem isti narativni sadržaj dobija različite estetske oblike.

Polazeći od takvog teorijskog okvira, cilj je ovoga rada analizirati načine na koje se osnovni narativ Hemonovog romana transformira kroz tri međusobno povezana umjetnička medija. Posebna pažnja bit će posvećena odnosu između romanesknog narativa i njegovih muzičkih i scenskih ekvivalenata, odnosno načinima na koje se u tom intermedijalnom trojstvu preoblikuju tematski motivi ljubavi, migracije, jezika i historijskog iskustva.

Stoga je najprije potrebno analizirati romanesknu strukturu Hemonovog djela kao polazište cijelog projekta, a potom načine na koje se taj narativ transformira u muzičkom i kazališnom mediju.

BEJTURAN I RUŽA: NARATIVNA STRUKTURA I TEMATSKI HORIZONT

Struktura Hemonovog romana može se promatrati u okviru tradicije historijskog romana koju je analizirao György Lukács. Prema Lukácsu, historijski roman ne prikazuje prošlost prvenstveno kroz velike historijske ličnosti nego kroz sudbine tipičnih pojedinaca čiji životni putevi omogućuju uvid u društvene odnose i historijske procese određene epohe (Lukač 1958). U Hemonovom romanu upravo se takav postupak jasno prepoznaje: velike historijske naracije – prije svega Prvi svjetski rat – prikazuju se iz perspektive običnih vojnika i marginaliziranih likova.

U jednom od ključnih trenutaka romana dvadesetpetogodišnji dr. Raphael Pinto, sarajevski Sefard i apotekar, svjedočio je atentatu na Franza Ferdinanda »i onda je sav svijet eksplodirao« (Hemon 2024a: 26). Ta rečenica simbolički označava trenutak u kojem se privatne sudbine likova nepovratno prepliću s historijskim događajima.

Budući da se u središtu romana nalazi ljubavna priča između dvojice sarajevskih regruta započeta na galicijskoj fronti 1916. godine, na tome se upravo temelji

emocionalna i narativna os romana: ljubav koja nastaje u ekstremnim okolnostima protagonistima omogućuje preživljavanje kroz niz ratnih i migracijskih iskustava. Pinto i Osman više puta jedan drugome spašavaju život, a njihova međusobna povezanost postaje pokretačka sila naracije. Roman tu ideju formulira izravno: »Kad je naša ljubav jaka, možemo ležati na oštrici mača, ili možemo ležati na vašljivoj hasuri i izbjegavati smrt dok se rat ne završi i nešto ga drugo, nešto bolje, zamijeni.« (Hemon 2024a: 78)

Odnos između dvojice protagonista može se interpretirati i kroz arhetipsku napetost između *erosa* i *thanatosa*. Dok Osman u romanu djeluje kao pokretačka i vitalna sila pripovjednog toka – on pripovijeda priče, spašava druge likove u kriznim situacijama i stalno pokazuje snažnu volju za životom – Pinto je obilježen izrazitom autodestruktivnom sklonošću. Ona se očituje kroz epizode njegove ovisnosti o opijatima, od heroinskih tableta i morfija za vrijeme studija u Beču do opijuma u kasnijem razdoblju života u Šangaju. Njegovo iskustvo svijeta često je obilježeno osjećajem egzistencijalne tame, što se izražava i motivom *la gran escuridad*, velike tame života i svijeta, u kojoj ostaje zarobljen u refleksiji i sjećanju. Osman je djelatna sila u romanu, pokretač radnje čak i kad je iz nje fizički odsutan, premda je u predstavi to drukčije razriješeno: u romanu se samo čuje njegov glas, a na pozornici se pojavljuje glumac i kada je najvjerojatnije mrtav. Napeto pratimo njihovo izbjegavanje smrti, od zarobljeništa u logoru u Taškentu 1918. godine, preko skrivanja u kući ruskog Židova Isaka Abramoviča 1919. godine, čija će kći Klara Isakovna kasnije umrijeti na porodu rađajući (vjerojatno) Osmanovo dijete – kćer Rahelu, potom Osmanovog dvostrukog špijuniranja – tobože radi za Čeku, ali kada je sabotirao boljševike kako bi spasio britanskog špijuna Mosera, gubi mu se svaki trag jer se žrtvovao zapravo za sve njih. Pinto daje »zaklon njegovoj kćeri«, kao što je u narodnoj predaji Alija Đerzelez viliinom djetetu, što je jedan od lajtmotiva u romanu. Pinto se brine za Rahelu tokom šestogodišnjeg prelaska pustinje Takla Makan i kasnije dok žive kao izbjeglice u Šangaju. Godine 1937. zatječemo Pintu kako dane provodi pušeci opijum s ljubavnikom Kinezom Luom nakon što ga je šesnaestogodišnja Rahela napustila i pobjegla s profesorom engleske književnosti iz Američke škole: špijunom Henryjem Krantzom. S njim će otići i u Hong Kong i vratiti se tek dvanaest godina kasnije po Pintu, trudna ali sama, s pasošem jugoslavenske države da ga 1949. godine povede konačno

u Sarajevo za kojim je cijeli život žudio, ali u koji ne stiže. Umro je na brodu, bolestan i oronuo, halucinirajući da je u Osmanovom krilu.

Narativ romana istovremeno je obilježen izrazitom jezičnom i kulturnom polifonijom. Prostor romana nastanjuju likovi različitih etničkih, religijskih i jezičnih identiteta, a u narativ se uključuju različiti idiomi i jezične tradicije – od sefardskog ladina do slavenskih, germanskih i azijskih jezičnih elemenata. Takva višeglasnost odgovara onome što Mihail Bahtin naziva polifonijskom prirodom romana, u kojem različiti društveni i ideološki glasovi koegzistiraju unutar jedinstvenog narativnog prostora (Bahtin 1989: 86-90).

Polifonijska struktura romana očituje se i u čestim izmjenama pripovjednih registara – od lirskih refleksija i intimnih dijaloga do epizoda koje podsjećaju na pustolovni ili putopisni narativ. Hemon svjesno miješa različite žanrovske tonove, pa se ratna epika, ljubavna priča i gotovo fantastični elementi putovanja kroz Aziju pojavljuju unutar istog narativnog toka. Takva žanrovska raznolikost doprinosi osjećaju otvorenosti romanesknog svijeta.

Također, polifonijska priroda romana posebno se očituje u čestim epizodama pripovijedanja unutar samog narativa. Osman, primjerice, vojnicima na frontu pripovijeda anegdote i narodne priče, među kojima se pojavljuju i epizode iz tradicije o Morićima ili šaljive priče o Nasrudin-hodži. Takve epizode djeluju kao kratki narativni predasi unutar ratne svakodnevice, ali istovremeno pokazuju kako usmena naracija postaje način očuvanja zajedničkog identiteta u ekstremnim historijskim okolnostima.

Motiv egzila u romanu često je formuliran kroz kratke, gotovo aforističke refleksije o domu i pripadnosti. U jednom trenutku pripovjedač izriče misao koja sažima iskustvo raseljenosti: »Kuća je gdje ljudi primijete kad te nema« (Hemon 2024a: 94). Takva formulacija pokazuje da dom u romanu nije definiran prostorno nego relacijski – kroz mrežu odnosa koji povezuju likove s ljudima i mjestima iz kojih potječu. Upravo zato likovi i nakon dugih putovanja kroz Aziju zadržavaju snažnu emotivnu vezu sa Sarajevom, koje ostaje simbolom izgubljenog prostora pripadnosti.

Posebno su znakoviti i tzv. rubni dijelovi teksta – posveta, moto i epilog – koji proširuju interpretativni horizont romana i funkcioniraju kao ono što Gérard Genette naziva paratekstom, odnosno skupom tekstualnih elemenata koji stoje na

pragu glavnog teksta i usmjeravaju njegovo čitanje (Genette u Biti 1997: 155). Posveta »za sve izbjeglice svijeta« već na početku teksta sugerira tematski okvir migracije i izmještenosti kao temeljne egzistencijalne situacije likova. Slično tome, jedan od motâ romana preuzet je iz stihova Dželaluddina Rumija: »Ako je moj, zašto je s drugima? (...) Gdje je moj voljeni otišao?« Izvučeni iz izvornog sufijskog konteksta, ovi stihovi u romanu dobivaju novo značenje, u kojem čežnja za božanskim postaje analogna čežnji za izgubljenim ljubavnikom.

Takva simbolička transformacija religijskog diskursa u ljubavni narativ dodatno se potvrđuje i u nekim Pintinim refleksijama o Bogu i ljubavi: »Bog je ljubav samo kad u svijetu nestane ljubavi. Bog je zamišljeni špajz gdje se čuva zamišljena ljubav. Kad mi se Osman obraćao, Bog nije imao šta reći. Opaka misao kao malo koja.« (Hemon 2024a: 193)

Roman na nekoliko mjesta uvodi i elemente pseudodokumentarizma, najčešće vezane za memoare britanskog špijuna majora Mosera-Etherlinga (Jozef Lazar / Sparky / Nelson-Jones), pisane »prezrivim tonom oksforskog diplomca« (Hemon 2024a: 121), a koji su navodno pripovjedaču poslužili kao građa za roman. Takav postupak odgovara onome što Hayden White opisuje kao narativnu konstrukciju historijskog iskustva. White ističe da historijsko pisanje ne prenosi prošlost neposredno, nego je organizira kroz narativne strukture i retoričke obrasce – proces koji on naziva *emplotment* – pri čemu historiografija i književnost koriste srodne retoričke i pripovjedne strategije oblikovanja prošlosti (White 2011: 18-24).

Taj postupak zaokružen je u artifičijelnom epilogu romana: u Jeruzalemu 2001. godine starica Rahela Pinto priđe autoru (piscu-sudioniku panel diskusije o književnosti, ratu i patnji), a kojeg možemo poistovijetiti s Aleksandrom Hemonom, i zapjeva pjesmu »Bejturan«, koju je naučila od svog oca Rafaela Pinte. Potom mu ispriča svoj život, a rezultat tog razgovora je roman pred nama. Krug se zatvara i to natruhama fantastike! Naime, Osmanovo pripovijedanje u romanu njegovo je *tajno znanje*, u značenju koje je toj sintagmi namjerila Renate Lachmann (2007: 113-115): znanje koje zbog svoje simboličke i narativne prirode privlači književnost i fantastičku imaginaciju. Osman je zapravo magijski lik, neuhvatljiv; on je žudnja za životom, žudnja za naracijom, koja od Pinte preko Rahele prelazi na samog autora u epilogu romana: »Živim za priče o izmještenosti i zaboravu.« (Hemon 2024a: 320) Kao da su se vrata između svjetova odškrinula i sada njemu,

Aleksandru Hemonu, počinje pjevati Osmanov glas: »Bejturan se uz ružu savija, vilu ljubi Đerzelez Alija, Vilu ljubi svu noć na konaku, po mjesecu i mutnu oblaku.« (Hemon 2024a: 323)

Možemo zaključiti da je upravo takva struktura romana – koja povezuje historijsku naraciju, ljubavni odnos protagonista i složene intertekstualne i meta-narativne postupke – učinila *Bejturan i ružu* pogodnim polazištem za intermedijalne transformacije koje će se razviti u muzičkom albumu Damira Imamovića i kazališnoj dramatisaciji Selme Spahić.

MUZIČKI ALBUM DAMIRA IMAMOVIĆA: INTERMEDIJALNA TRANSFORMACIJA ROMANESKNOG NARATIVA

Muzički album Damira Imamovića *The World and All That It Holds* nastao je u neposrednoj kreativnoj saradnji s Aleksandrom Hemonom. Sam proces nastanka albuma svjedoči o izuzetno bliskoj vezi između dvaju umjetničkih medija: Hemon je Imamoviću slao poglavlja romana u nastajanju, dok je Imamović odgovarao pjesmama inspiriranim tim tekstom. Kao rezultat tog procesa nastala je paralelna struktura u kojoj jedanaest poglavlja romana korespondira s jedanaest pjesama albuma.

Takav postupak moguće je promatrati u okviru intermedijalnih odnosa između književnosti i muzike. Pavao Pavličić intermedijalnost definira kao postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi, pri čemu se pritom nužno mijenja način organizacije umjetničkog materijala (Pavličić 1979: 147). U slučaju Hemonova romana i Imamovićeva albuma ne dolazi do jednostavne adaptacije književnog sadržaja, nego do njegove transformacije u drugačiji estetski kod.

U konkretnom primjeru, u ovom intermedijalnom premrežavanju, a riječ je o pjesmama nastalim po uzoru na sevdalinke (dakle, ne smijemo ih poistovijetiti sa sevdalinkom koja je nastankom isključivo vezana za određeno vrijeme i za muslimansku urbanu sredinu Bosne i Sandžaka, a čije su teme ljubavna čežnja, ljubavni zanos, melanholija, bol do beznađa) izbor njihove građe nametnuo je melodramski ton romanesknoj građi. Pritom, izvjesne doze humora, budući da

nema ironijskog otklona, nisu dovoljne da relaksiraju patetiku i melodramatiku u romanu. Intermedijalnost upotpunjuju tri pjesme na judeošpanjolskom (»Anderleto«, »Madre mija si mi muero«, »Nočes, nočes«) te narodna pjesma »Teško je ljubiti tajno«, kojoj Imamović mijenja dvije posljednje strofe kako bi se uklopila u zadani tematski okvir homoseksualne ljubavi između dvojice protagonista. Vjerovatno najintenzivnija pjesma na albumu jeste »Osmane«, koja je glasom, muzikom i tekstom dojmljivo uhvatila ljubavni krik i ljubavnu čežnju.

Jedan od najzanimljivijih primjera transformacije predstavlja pjesma »Bejturan«, koja u romanu funkcioniše kao svojevrsni lajtmotiv ljubavi između Pinte i Osmana. Sam naslov upućuje na simboliku biljke bejturan, koja u narodnoj tradiciji označava postojanost i vjernost u ljubavi. U romanu se taj motiv pojavljuje više puta, a posebno je znakovit trenutak u kojem Pinto zamišlja kako mu Osman pjeva: »Bejturan se uz ružu savija.« (Hemon 2024a: 71) Simbolička struktura te slike sugerira i odnos između dvojice protagonista: Pinto kao bejturan – biljka ljekovitih svojstava – i Osman kao ruža, simbol ljepote i vitalnosti.

Sličan postupak vidljiv je i u reinterpretaciji poznate narodne pjesme »Snijeg pade na behar na voće«. Imamović je tu pjesmu izvodio na Prvoj bh. Paradi ponosa 2019. godine u kontekstu suvremenih društvenih interpretacija ljubavne slobode, a u Hemonovom romanu ona dobiva novu funkciju unutar narativa o čežnji i odsutnosti. Nakon što Pinto u planinama Taškenta spašava život britanskom špijunu Moseru amputirajući mu promrzle prste, pripovijedanje prelazi u gotovo lirski opis krajolika: »Napolju je sve, dokle pogled seže, bilo zaodjenuto u snježnu tišinu. *Snijeg pade na behar, na voće.*« Opis prirode potom prelazi u emotivni registar ljubavne čežnje, kada Pinto u mraku nazire siluetu: »Pentino srce je zaigralo u nadi da mu ide Osman. *Da sam sretan ko što sam nesretan pa da dođeš meni u odaje.*» (Hemon 2024a: 128, isticanje moje)

Takvi prijelazi između narativnog i lirskog diskursa pokazuju kako roman i muzički album dijele sličnu emocionalnu strukturu. Dok roman tu strukturu oblikuje kroz pripovjedni tok, muzički album istu emocionalnu dinamiku izražava kroz melodramsku i baladesknu muzičku formu.

U tom smislu Imamovićeve pjesme mogu se promatrati kao svojevrsne pseudosevdalinke – pjesme koje preuzimaju formalne i emotivne karakteristike sevdalinke, ali ih prilagođavaju novom tematskom okviru. Navedena transformacija

pokazuje kako tradicionalni muzički obrazac može postati sredstvo artikulacije suvremenih narativnih i identitetskih pitanja.

Nameće se zaključak da intermedijalni odnos između romana i albuma nije samo formalna paralela između poglavlja i pjesama, nego i dublja estetska veza koja se očituje u zajedničkoj emotivnoj i simboličkoj strukturi narativa.

KAZALIŠNA DRAMATIZACIJA: TRANSMEDIJSKA TRANSFORMACIJA ROMANESKNOG NARATIVA

Kazališna predstava *Svijet i sve u njemu* premijerno je izvedena 16. siječnja 2025. godine u Sarajevskom ratnom teatru (SARTR), s naznakom o starosnom ograničenju za publiku iznad šesnaest godina. Predstava predstavlja treći umjetnički sloj šireg intermedijalnog projekta koji povezuje književnost, muziku i kazalište. Dok roman oblikuje narativnu osnovu projekta, a muzički album Damira Imamovića razvija njegovu emotivnu i simboličku dimenziju, kazališna adaptacija taj narativ prevodi u scenski prostor i kolektivno iskustvo gledanja.

Jedan od temeljnih problema dramatizacije opsežnog romanesknog teksta jest prevođenje pripovjedne strukture u scenski jezik. Roman *Bejturan i ruža* obuhvaća vremenski raspon od približno trideset pet godina i niz prostorno udaljenih lokacija – od Sarajeva i Galicije, preko Taškenta i pustinje Takla Makan, do Šangaja. U dramatizaciji Selme Spahić taj široki narativni prostor reducira se na dvostruki vremenski okvir kazališne izvedbe, ali bez radikalne selekcije motiva. Umjesto pojednostavljivanja naracije, predstava nastoji prenijeti velik dio romanesknog materijala na scenu, što rezultira složenom i višeslojnom scenskom strukturom.

U predstavi se osmero glumaca tokom dva i po sata smjenjuje u različitim ulogama, pri čemu isti glumci tumače više likova, a pojedine uloge prelaze i rodne granice, pa žene igraju muške likove. Takav postupak razgradnje stabilnog dramskog lika približava predstavu onome što Hans-Thies Lehmann naziva postdramskim kazalištem. Lehmann naglašava da se u postdramskom kazalištu tradicionalna hijerarhija između dramskog teksta i scenske izvedbe mijenja, tako da tekst više ne funkcionira kao jedini organizacijski princip predstave, nego postaje jedan od elemenata kompleksnog scenskog događaja (Lehmann 2004: 17-19).

Pritom je posebno važna scenografska koncepcija predstave. Radnja se odvija na sve četiri strane pozornice, dok gledatelji sjede na stolicama s kotačićima koje im omogućuju da prate radnju u različitim smjerovima. Takva prostorna organizacija simbolički odgovara naslovu predstave – *Svijet i sve u njemu* – jer sugerira kretanje likova kroz različite dijelove svijeta. Istovremeno, ona mijenja i percepciju publike: gledatelji više nisu statični promatrači nego sudionici scenskog događaja koji se fizički pomiču kako bi pratili radnju.

Postdramski karakter predstave očituje se i u snažnoj intermedijalnosti scenskog izraza. Tekst, glazba, pokret i vizualni elementi ravnopravno sudjeluju u oblikovanju značenja predstave. Prema Lehmannu, jedna od ključnih osobina postdramskog kazališta upravo je takvo nehijerarhijsko kombiniranje različitih izvedbenih elemenata, pri čemu tekst više ne dominira scenskim događajem nego koegzistira s drugim medijima izvedbe (Lehmann 2004: 86-90).

U predstavi se taj princip jasno očituje kroz stalno prisustvo muzike i pjesme, koje preuzimaju funkciju narativnih prijelaza između različitih epizoda. Sve pjesme u predstavi preuzete su s Imamovićevog muzičkog albuma, čime se dodatno učvršćuje intermedijalna veza između romana, albuma i predstave. Predstava i započinje pjesmom »Teško je ljubiti tajno«, što odmah uspostavlja tematsku os ljubavi između dvojice protagonista. Na galicijskoj fronti Osman se prvi put pojavljuje pjevajući pjesmu »Bejturan« i pripovijedajući legendu o Aliji Đerzelezu i vili. Time se uspostavlja veza između ljubavne priče protagonista i motiva iz bosanske usmene tradicije.

Muzički elementi nisu samo ilustracija radnje nego postaju integralni dio scenskog pripovijedanja. Naročito sefardska pjesma »Noches, noches, buenas noches« u predstavi dobiva višestruku simboličku funkciju: najprije je pjeva Pintin otac padri Avram, potom je Pinto pjeva Osmanu kada njih dvojica postaju ljubavnici, a kasnije je pjevaju i vojnici tokom marša. Na taj način jedna pjesma povezuje različite vremenske i emocionalne slojeve narativa.

Slično se događa i s drugim pjesmama koje se pojavljuju u predstavi, poput sefardske »Madre miya si mi muero«. Njihova funkcija nije samo emotivna nego i narativna, jer omogućuju prijelaze između različitih prostora i vremenskih razdoblja.

Također, predstava dodatno naglašava polifonijsku prirodu Hemonovog romana kroz izrazitu jezičnu raznolikost scenskog govora. Na sceni se izmjenjuju različiti jezici i idiomi – engleski, njemački, ruski, francuski, tadžički, jidiš i ladinno – čime se naglašava migracijska i transkulturna dimenzija narativa. Međutim, takva jezična raznolikost otežava komunikaciju s publikom, jer gledatelji tokom izvedbe nemaju mogućnost dodatnog kontekstualnog objašnjenja kao što je to slučaj pri čitanju romana.

Dramatizacija također zadržava nekoliko ključnih narativnih motiva romana. Jedan od njih jest motiv Osmanove žrtve. U trenutku rastanka Pinto kaže Osmanu: »Nikad te više neću vidjeti.«
»Oćeš. Obećavam ti. Moram ić. Rafo, vazda ću bit s tobom.« (Spahić 2025: 38)

Ta scena postaje emocionalni vrhunac prvog dijela predstave, jer označava, s jedne strane, kraj zajedničkog puta protagonista a, s druge strane, početak dugog razdoblja Pintine čežnje za izgubljenim ljubavnikom.

U kasnijim scenama predstave ta čežnja dobiva gotovo halucinatorni karakter. Pinto u Šangaju provodi dane pušeći opijum i prisjećajući se Osmana, dok se Osmanov lik povremeno pojavljuje na sceni kao vizija ili fantazmatska prisutnost. Time se dodatno naglašava simbolička dimenzija njihovog odnosa: Osman postaje figura koja nadilazi granice realističnog narativa i funkcionira kao trajni emotivni i narativni pokretač radnje. Gotovo doslovna rečenica iz romana pojavljuje se pritom i kao Pintina replika u predstavi: »Kad je Osman govorio, Bog nije imao šta reći.« (Spahić 2025: 45). Iz toga se može zaključiti da takav odnos između religijskog diskursa i intimnog iskustva svjesno preoblikuje tradicionalni religijski jezik u metaforički izraz ljudske ljubavi i bliskosti. Osman poprima simboličku dimenziju životne energije i emocionalnog uporišta koje nadomješta religijsku sigurnost.

Dramatizacija Selme Spahić pokazuje kako se romanesknu naraciju može prevesti u kazališni jezik bez potpunog napuštanja njezine kompleksne strukture. Umjesto klasične dramske redukcije predstava koristi postupke karakteristične za postdramsko kazalište – fragmentaciju narativa, multiplikaciju likova, intermedijalnost i prostornu dinamiku scenskog događaja – kako bi u ograničenom vremenu kazališne izvedbe rekonstruirala široki narativni prostor Hemonovog romana. Čak i ulogu naratora naizmjenično preuzima neko od glumaca u predstavi, pri čemu se

narativna funkcija prenosi s jednog na drugog, pa likovi završavaju rečenice jedni drugima, a narator se, kao dio neupravnog govora, umeće i u replike glumaca.

Ipak, u, konačnici, stječe se dojam da kazališna adaptacija nije puka ilustracija književnog predloška nego autonomni umjetnički oblik koji otvara nove interpretativne dimenzije izvornog teksta. Time se potvrđuje intermedijalna priroda cijelog projekta: roman, muzički album i kazališna predstava tvore tri međusobno povezana, ali estetski samostalna umjetnička sloja.

ZAKLJUČAK

Analiza romana *Bejturan i ruža*, muzičkog albuma Damira Imamovića i kazališne dramatizacije Selme Spahić pokazuje da u ovom slučaju nije riječ o izoliranim umjetničkim djelima nego o međusobno povezanom intermedijalnom projektu u kojem se isti narativni materijal prenosi kroz različite umjetničke medije. Roman funkcionira kao temeljni narativni sloj projekta, dok muzički album i kazališna predstava razvijaju njegove pojedine estetske dimenzije: emotivno-muzičku i scensko-performativnu.

U romanu Aleksandra Hemon a ta je narativna struktura oblikovana kao široko zasnovana historijska priča o ratu, migracijama i ljubavi, u kojoj se individualne sudbine protagonista prepliću s velikim historijskim događajima dvadesetog stoljeća. Muzički album Damira Imamovića preuzima taj narativni materijal i prevodi ga u melodramski i baladeskni muzički izraz, oslanjajući se na poetiku sevdalinke i srodnih muzičkih tradicija. Kazališna dramatizacija Selme Spahić, pak, transformira romanesknu naraciju u složen scenski događaj u kojem se tekst, muzika, pokret i vizualni elementi međusobno nadopunjuju.

Takav umjetnički projekt može se razumjeti kao primjer suvremenih intermedijalnih praksi u kojima se granice između pojedinih umjetničkih medija sve više brišu. Naročito je zanimljivo da se isti narativ pojavljuje u tri različita umjetnička oblika – književnom, muzičkom i kazališnom – pri čemu svaki od njih razvija vlastite estetske strategije, ali zadržava tematsku i simboličku jezgru zajedničkog projekta.

Analiza također pokazuje da estetski dometi tih djela nisu uvijek u potpunosti ujednačeni. Premda roman, muzički album i kazališna predstava nesumnjivo posjeduju određene umjetničke kvalitete i produkcijsku ambicioznost, njihova se vrijednost u velikoj mjeri temelji upravo na intermedijalnom konceptu koji ih povezuje. Zapravo, može se kazati da snaga cijelog projekta proizlazi prije svega iz njegove ideje – iz pokušaja da se jedan književni narativ istovremeno razvije u više umjetničkih medija i time stvori svojevrsni kulturni događaj.

Takva umjetnička strategija ujedno odgovara i širem suvremenom kulturnom kontekstu. Intermedijalnost, transmedijsko pripovijedanje i tematiziranje identitetskih pitanja postali su važni elementi suvremene kulturne produkcije, pa se i Hemonov roman, Imamovićev album i Spahićkina predstava mogu promatrati kao djela koja svjesno komuniciraju s tim kulturnim i društvenim tendencijama. Njihova umjetnička relevantnost ne proizlazi nužno iz estetskih kvaliteta pojedinačnih djela koliko iz njihove sposobnosti da artikuliraju teme koje su u suvremenom kulturnom prostoru izrazito prisutne.

Taj intermedijalni projekt može se razumjeti kao simptom vremena u kojem nastaje: vremena u kojem se umjetnički mediji međusobno prožimaju, u kojem narativi prelaze iz jednog medija u drugi i u kojem pitanja identiteta, migracije i pripadnosti postaju važni tematski okviri suvremene umjetnosti. Roman *Bejtu-ran i ruža* i njegova muzička i kazališna reinterpretacija predstavljaju zanimljiv primjer takve suvremene umjetničke prakse, a sama struktura projekta sugerira i mogućnost daljnjih medijskih transformacija, uključujući eventualnu filmsku ili televizijsku ekranizaciju koja bi taj narativ prenijela u još jedan umjetnički medij.

LITERATURA

- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Nolit, Beograd.
- Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Matica hrvatska, Zagreb.
- Lachmann, Renate. 2007. *Metamorfoza činjenica i tajno znanje*. Naklada Zoro, Zagreb – Sarajevo.
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd.
- Lukács, György. 1958. *Istoriski roman*. Kultura, Beograd.
- Pavličić, Pavao. 1979. »Metodološki problemi književne genologije«, *Umjetnost riječi*, 23(3), str. 143-171.
- Pavličić, Pavao. 1988. »Intertekstualnost i intermedijalnost. Tiploški ogled«, *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ur. Maković, Zvonko; Medarić, Magdalena; Oraić, Dubravka; Pavličić, Pavao. Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, str. 157-195.
- White, Hayden. 2011. *Metahistorija. Istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*. CID, Podgorica.

IZVORI

- Hemon, Aleksandar. 2024a. *Bejturan i ruža*. V.B.Z., Zagreb.
- Hemon, Aleksandar. 2024b. Intervju: *ALEKSANDAR HEMON: Polifonija kao oblik postojanja*, razgovarala: Elma Hodžić. <https://valterportal.ba/aleksandar-hemon-polifonija-kao-oblik-postojanja/> (pristup: 10. travnja 2025.)
- Imamović, Damir. 2023. *The World and All That It Holds*. Smithsonian Folkways, tekstovi pjesmama: <https://damirimamovic.bandcamp.com/album/the-world-and-all-that-it-holds>
- Spahić, Selma. 2025. *Aleksandar Hemon: Svijet i sve u njemu*. Sarajevski ratni teatar SARTR, realstage. Premijera: 16. siječnja 2025. (rukopis)

INTERMEDIAL TRANSFORMATIONS OF NARRATIVE: FROM ALEKSANDAR
HEMON'S NOVEL *BEJTURAN I RUŽA* TO DAMIR IMAMOVIĆ'S MUSIC ALBUM
AND SELMA SPAHIĆ'S THEATRE ADAPTATION

Abstract

This paper examines the intermedial relationship between Aleksandar Hemon's novel *Bejturan i ruža*, Damir Imamović's album *The World and All That It Holds*, and the theatre adaptation *Svijet i sve u njemu*, directed by Selma Spahić and premiered at the Sarajevo War Theatre (SARTR) in 2025. Starting from the novel's narrative about the love between two Sarajevo recruits during the First World War, the paper explores how the same thematic and narrative material moves from literature into music and theatre. Particular attention is given to the transformation of the novel's narrative structure into a musical form inspired by the poetics of the Bosnian *sevdalinka*, as well as to the stage adaptation that employs several strategies typical of contemporary postdramatic theatre. The analysis shows that the novel, the album and the theatre production can be understood as interconnected layers of a broader intermedial project that reflects contemporary tendencies of transmedial storytelling and the growing cultural interest in questions of identity and migration.

Key words: intermediality; Aleksandar Hemon; *sevdalinka*; postdramatic theatre; transmedial storytelling