

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
Komparativna književnost i bibliotekarstvo
Komparativna književnost

Komparativna analiza *Hasanaginice* (balada) i
Pomrčine krvi (drama)

Završni magistarski rad

Arnela Fazlić

Mentor: akadem. prof.dr. Dževad Karahasan

Komparativna analiza *Hasanaginice* (balada) i
Pomrčine krvi (drama)

Majčinstvo i Erotika
(Književno-historijska i filozofska razmatranja)

Sadržaj

1. Uvod.Ciljevi i metode.....	1
2. Lirski prostor balade.....	5
2.1. Prostori dvora.....	6
2.2. Moćne riječi.....	10
2.3. Darovi smrti.....	11
2.4. „Knjiga oprošćenja“.....	14
3. Motivacijski sistem u <i>Hasanaginici</i>	17
3.1. Motiv stida.....	23
3.2. Motivi u dramskoj obradi.....	25
4. Prostor i vrijeme <i>Pomrčine krvi</i>	29
5. Konstrukcija, motivi i likovi.....	35
5.1. Zao duh i zapaljena krv.....	38
6. Ekspresionistička <i>Hasanaginica</i>	42
7. Zaključak.....	49
8. Literatura.....	52

Sažetak

Na osnovu postojećeg korpusa istraživanja, polazeći od književno-historijske nauke, rad se bavi pitanjima vremena i prostora u baladi *Hasanaginica* i u drami *Pomrčina krvi* (Muradbegović). Fenomenološki se ukazuje na lirske prostore balade i izdvajaju se pojedine slike preko kojih se obnavlja interpretacija *Hasanaginice* ih perspektive jezika. Nakon razmatranja hronotopa (vrijemeprostora) mehanički i detaljno se odvajaju motivi i motivacijski sistemi u baladi i u prvoj dramskoj obradi (Ogrizović). Imajući u vidu period od romantizma do ekspresionizma, komparativnom analizom utvrđuju se sličnosti i razlike u dramskoj motivaciji *Hasanaginice* i *Pomrčine krvi*. Nakon analitičke analize likova i motiva razmatra se ekspresionistički jezik zatvorene drame unutar kojeg se obnavlja 'lutajući motiv' *Hasanaginica*.

Ključne riječi: prostor, vrijeme, dramska radnja, balada, motivi, romantizam, sevdah, ekspresionizam, *Hasanaginica*, žensko pitanje, majčinstvo, erotika

1. Uvod

Ciljevi i metode

Evropski romantizam okrenuo se narodnom stvaralaštvu¹ i tako učinio vidljivim bogatstvo Južnih Slavena, prvenstveno kroz baladu *Hasanaginica*². Poznato je da su uslijedile brojne analize iz lingvistike, filologije, etnomuzikologije, etnografije i književno-historijske nauke. Vuk je sabirao narodne umotvorine i jezik narodne pjesme učinio književnim jezikom. Kroz cijelo XIX i XX stoljeće³ zapisivači se ugledaju na Vuka i sabiraju se narodne umotvorine u svim formama.⁴

¹ Anegdota kaže da je E. Renan u jednom pismu D. Straussu napisao: „Uporedna filologija koju ste vi nesmotreno preneli na područje politike, može vam se gadno osvetiti: ona oduševljava Slovene.“ Prema: Cocchiara, Giuseppe. *Istorija folkloru u Evropi I.* (prevela Tatjana Majstorović). Beograd : Prosveta, 1984., str. 341.

² Kada je Alberto Fortis u putopisu *Put po Dalmaciji* (1774.) zapisao bosanskohercegovačku baladu *Hasanaginica*, sav njen put poslije toga je besmrtna slava. Uslijedilo je mnogo prevoda, prvo na italijanskom 1774., a zatim na njemačkom 1775. godine. ; *Hasanaginica* se nastanila u Herderovoj zbirci *Glasovi naroda*. Na njemački jezik ju je prvo preveo Clemens Werthes, a kasnije Goethe. Walter Scott preveo je na engleski 1799. (a objavljena je 1924.); na francuski su je prevodili Mérimée (1827.), Nerval (1830.), Fauriel (1832.). Puškin je preveo na ruski 1835. Prevođena je i na latinski, češki, poljski, ukrajinski, švedski, mađarski, slovenački i mnoge druge jezike.

³ Narodne pjesme zapisivane su i ranije. Dubrovčanin Đore Držić u XV stoljeću piše pjesme inspirirane narodnim pjesmama. Prvo zapisivanje narodnog stvaralaštva iza kojeg je u njegovom prvobitnom obliku stajao nepoznati pojedinac, bilježeno je do 1556. godine: na Hvaru, Petar Hektorović skuplja i zapisuje pjevanja u spisu *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (objavljeno 1568). Razna putovanja bila su povod za bilježenje usmenih umotvorina, tako je Primož Trubar, službenik rimske crkve, u XVI stoljeću, na svom putovanju kroz Makedoniju zapisivao erotske i ljubavne pjesme. Mak Dizdar u dnevničkim razmišljanjima, pozivajući se na dr. Antuna Barca tvrdi da se tragovi narodne pjesme nalaze u VI stoljeću. Piše da je narodna književnost bila mnogo bogatija i raznovrsnija zbog stalnog pulsiranja priča, legendi i pjesama iz mnogobožackog života zbog čega crkvenoj književnosti nije odgovarala i „mnoge od ovih usmenih tvorevina prelive su kasnije krišćanskim vinom“. Mak Dizdar piše: „Od plavokosih Slavena oko tabora Atila u Panoniji, preko dvanaestog vijeka i zapisa u kamenu do popa Dukljanina i dubrovačkih pjesnika, udara narodna poezija svugdje biljeg svoj i utvrđuje svoje značajno prisustvo. Već u petnaestom vijeku pobuđuje interesovanje humanista u Dalmaciji. Oni o narodnoj pjesmi pišu, brane je ili napadaju. Crkva je često ustajala protiv narodne književnosti, a naročito lirske pjesme pomagane i od učenih ljudi. No, uzalud.“ Dizdar, Mak. *Gdje je ona čudnovata djevojka koja se je suncem povezala a mjesecom opasala?* U: *Život*, 1960., 6, IX, str. 454.

⁴ Zanimljiva je sudbina *Erlagenskog rukopisa*, ukrašenog baroknim iluminacijama i crkvenom ćirilicom, u kojem je na 530 listova zapisano 217 pjesama. Nikada nije utvrđeno kako je rukopis dospio u Erlangensku Univerzitetku biblioteku. Prvi je otkrio i opisao rukopis slavista Berneker iz Münchena, a Gerhard Gazeman ga je objavio u saradnji sa Srpskom akademijom nauka. U rukopisu su bez posebnog reda zapisane pjesme sa prostora Slavonije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Makedonije, Srbije i Bugarske. Pjesme variraju u nacionalnim i vjerskim pripadnostima, i ispisuju mnogostruke sklonosti i mogućnosti narodnog pjesništva. Pretpostavlja se da rukopis datira iz prve dvije decenije XVIII stoljeća. Pronađen je 1913. a objavljen 1925. godine.

Ciljevi istraživanja bili su postaviti problem, okupiti sve interpretacije *Hasanaginice* i baviti se recepcijama, manifestacijama oblika balade, vremenom balade, lirskim prostorom, nekim specifičnim pojavama, simbolima, duhovnim i materijalno – tjelesnim načelima balade. Metode su bile analitička i komparativna.

Narodno stvaralaštvo dalo je uvid u kompleksne razlike, sklonosti i motive unutar raznolikog i prostranog jezika. Pjesme postaju historijski dokumenti i svjedočanstva iz kojih izvire filozofska pitanja, pitanja predodređenosti, postojanja, ljudskih odnosa i emocija.

Nakon svih „nalaza i iskopina“, preko korespondencija, utvrdilo se da se u velikom broju balada pojavljuju neke konstante. Uglavnom se radi o porodičnim pjesmama. Poetika balade upućuje na „unutarnju istinu“ do koje je moguće doći, kako je Goethe pisao, preko konsekvenci koje izvire iz umjetničkog djela. Prvo svojstvo balade utvrđeno iz korespondencija jeste redukcija opisa – bilo spoljašnjeg, bilo unutrašnjeg. Karakterističan je kratki uvod nakon kojeg slijedi niz događaja. U baladama su najčešće „motivske pjesme“.⁵ Njeni stalni motivi su: nasilna udaja, nesretna ljubav, nemogućnost ljubavi, čednost, ljubavni jadi, odmazde, strasti i tako dalje. Goethe je od motiva izdvojio i „strastveno proklinjanje dragog na šaljiv način“⁶ i zapisao je da narodne pjesme treba čitati u mnoštvu jer „kazuju da je zaljubljenima dovoljno ako mogu da pripadaju jedno drugome“.⁷

Jezik balade je afektivan, dinamičan, pun nagovještavanja i namjernih nedovršenosti koje tako još više zagonetaju, a uvijek vode prema nepoznatim i neočekivanim ishodima. Osnova velikog broja balada su psihološki i etički sukobi, moralne krajnosti i čistota, te dramsko razrješenje.⁸ U baladama uvijek je čovjek i tajna koja se neumoljivo otkriva u stradanju i uopšte tragičnim vizijama.⁹ Nasuprot baladi stoji romansa koja je njena suprotnost, definišu se preko sadržaja:

⁵ Vidi: Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980., str.33.

⁶ Goethe, Johann Wolfgang fon. *Spisi o književnosti i umetnosti*. (preveo Miloš Đorđević). Beograd: Kultura, 1956., str. 90.

⁷ *Ibid.*, str. 91.

⁸ Usp. Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980., str. 43.

⁹ *Ibid.*, str. 49.

romansa¹⁰ vedrog sadržaja, a balada tragičnog. „Balade koje opjevavaju ličnu nesreću kao deo opšteg stradanja mahom su ispevane kao žalopojke o zloj sudbini koja se ne može izbeći.“¹¹

U centru balada su porodične tragedije. Događaji su sažeti u detaljima. Središte je ispunjeno tajnom koja izmiče i bježi u pokretljivo postojanje, a uvijek se vraća „ljudskoj osobi“ kao obilježju djelovanja, spoznaja i vrijednosti. Najfrekventniji motivi vezani su uz razne oblike ljubavi. Nekoliko važnih osobina balada jestu koncentracija epskog (zbog svog narativnog karaktera); lirskog (zbog pojedinih slika zatečenog emotivnog stanja) i dramskog momenta (jer pjesnik, kako je to Aristotel pisao, pušta likove da govore.¹²) Dramski karakter očituje se i u samoj radnji koja okuplja likove i razvija sukob, (obično izostaju pomirenja), koji zatim, vodi nekakvom razrješenju. Upravo zbog postojanja sva tri momenta umjetničkog oblikovanja i zbog svijesti o historijskom potencijalu balade da sačuva sjećanje na neki događaj, istraživanje je pokazalo da se balada tri stoljeća obrađivala i prevodila u dramske sisteme¹³. Priča, koju je Aristotel nazvao *dušom tragedije*¹⁴, odnosno, sklop događaja u baladi cijelo XIX stoljeće bio je izvor inspiracije. Bilo je moguće slaviti prošlost i potvrđivati nacionalno biće, zato je balada dugo vremena funkcionalno bila „historija u stihovima“.¹⁵ Prva distanca i propitivanje epske prošlosti došlo je sa strujama naturalizma i simbolizma¹⁶. Balade i dalje ostaju dobra građa jer

¹⁰ Među odlike romanse spadaju motivi: preljube, erotskog, prevara, lukavstava, fatalnih ljubavi i igara. Karakterističan je humor kao olakšica i blisko joj je slavljenje tjelesne ljubavi. Usp. Krnjević, Hatidža. *Usmene balade Bosne i Hercegovine*. Svjetlost: Sarajevo, 1973., str. 35-39.

„Romanse su pesme koje pokazuju čovekovu i pesnikovu sposobnost i potrebu da vedrim okom pogleda na događaje iz života makar oni i ne bili smešni i bezbolni. O preljubi se peva blagonaklono, sa tolerantnim praštanjem grehova ako je u pitanju ljubav. A i ta ljubav u većini slučajeva sve je od erotskog magnetizma. Ljubav se izmamljuje prevarom, lukavstvom, zamkom, ali ne i stradanjem kao u baladama ili megdanom kao u epskim pjesmama. Ljubav i lepota uzdižu se u baladama često do uzvišenih i tragičnih osjećanja i doživljaja.“ Krnjević, Hatidža. *Usmene balade Bosne i Hercegovine*. Svjetlost: Sarajevo, 1973., str. 35.

¹¹ Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980., str. 36.

¹² Vidi: Aristoteles. *O pjesničkom umijeću*. 1448 a1, 20.

¹³ Vidjeti: Stanislavljević, Miodrag. *Epika i drama: neka pitanja „dramskog prevođenja“ epskih narodnih pjesama*. Beograd: Univerzitet umjetnosti, 1977.

¹⁴ Vidi: Aristoteles. *O pjesničkom umijeću*. 1448 a1, 20.

¹⁵ Ovim temama bavila se Gordana Muzaferija u neobjavljenoj doktorskoj disertaciji *Narodna pjesma kao inspiracija u jugoslovenskom narodnom stvaralaštvu (1990.)* gdje se nalazi iscrpan pregled i analiza svih ikad dramatisovanih narodnih pjesama. Prema tematskim krugovima, žanrovskim izborima, dramaturškim zahvatima i stilskim tokovima piše da su u prvoj fazi dramatičari pribjegavali rješenjima „narodnog etosa“ i zanemarivali historijske činjenice. U periodu postromantizma imperativ nacionalne romantike smjenjen je simbolističkim i naturalističkim uticajima.

¹⁶ Detaljnije o tome vidjeti: Lešić, Josip. *Sarajevsko pozorište između dva rata (1919-1941), knjiga 1,2*. Sarajevo: Svjetlost, 1976.

imaju čvrst niz događaja, pitanja porodičnih problema, tragičnog osjećanja svijeta i neizbježne sudbine. Dramatičari postaju zaokupljeni temama mračnog i intimnog života. Sasvim u skladu sa logikom historijskih i stilskih tokova tada nastaju ekspresionističke drame Ahmeda Muradbegovića.

Teza je da se motivi iz *Hasanaginice* na specifičan način pojavljuju u *Pomrčini krvi*. Komparativnom analizom pokazaće se da je *Pomrčina krvi* ekspresionistička Hasanaginica. Od porodične drame pokrenuto je pitanje tradicionalnih vrijednosti jedne porodice i društva; od sukoba muškog i ženskog principa (donekle još cjelovitog) prešlo se na pitanje sukoba ženskog i muškog principa koji su svaki ponaosob već rasuti, podijeljeni, razbijeni i zbir pukotina – i takvi, još uvijek stoje jedno naspram drugog. Naizbježno je i pitanje ponora neposredno nakon iskustva Prvog svjetskog rata, jer je radnja drame smještena u bosanski gradić, godine 1919.

Pomrčina krvi drama je u kojoj svi likovi vrište, ogoljeni i prepušteni, Karahasan je to precizno imenovao: „objavi transcendentnog koje je čovjeku neprijateljsko“¹⁷. U odnosu na *Hasanagicu* teme usijecanja bioloških i društvenih linija u ljudskom biću i dalje su jednako prisutne. U *Pomrčini krvi* aktualna su pitanja psiholoških, socijalnih i folklornih motivacija koje se čitaju u mikrokosmosu porodične priče.

U drami *Pomrčina krvi* nema romantičarskog pogleda kao u baladi *Hasanaginica*, ali je prisutan ekspresionistički pogled koji nalazi svoje korijene u *Sturm und Drang* pokretu. Od *Hasanaginice* do *Pomrčine krvi* smjestila su se najmanje tri stoljeća. Sve interpretacije i umjetničke obrade balade svjedoče da je motiv Hasanaginice postao „lutajući“, općepoznat i prepoznatljiv motiv. Tako da značajna transformacija i modifikacija motivacijskog sistema u *Pomrčini krvi* nudi nove dubine i horizonte za razumijevanje.

Jedan od ciljeva jeste otkriti unutrašnju logiku zatvorene drame i razumijeti ekspresionistički jezik koji progovara drugačije o pitanjima postavljenim već u *Hasanaginici*. Ideje i tvrdnje izvedene su iz historije književnosti i traže stalnu svijest o antičkom i narodnom kulturnom nasljeđu. Tako je postavljen problem.

¹⁷ Karahasan, Dževad. *Potruga za „golim čovjekom“*. Predgovor u: *Drame*. Sarajevo: Svjetlost, 1987., str. 19.

2. Lirski prostor balade (razmatranja iz filozofije jezika)

Ovdje je riječ o Jeziku balade. Pažnja je usmjerena na jezičko-strukturno oblikovanje balade.¹⁸ Uvodna slika, osim što je u prirodnom ambijentu, otvara i nestvaran, apstraktan prostor u koji se smještaju metaforične i simbolične slike, vrlo zbijene, u slici ljute rane. Rana je mjesto koje otvara priču. Jezik je u sedam stihova oblikovao objekte u prostoru na takav način da je mitsko vrijeme „i pagansko osjećanje života“¹⁹ postalo očito. U toj slici, plastično se postavio, u lirskom prostoru balade neobičan događaj i lirski slika zelene gore i šatora ranjenog junaka. Kako je jezik konstruirao prostor i vrijeme? Na koji način jezik vlada predstavama u načinjenom prostoru i vremenu? Pitanje jezika ovdje nije usmjereno prema jeziku kao sredstvu, niti poruci, nego se jezik posmatra kao način da se ovlada slikama u duhu i materijalno ih se postavi u Jezik. Ovdje je pjesnik efektno sakriven iza uvodne slike. Fiksirao se uz čitaoca i zajedno motre događaje. Stanje stvari u porodičnoj tragediji, njihovi odnosi, sudbina jedne žene, tajna o čovjeku i lirski zanesenost uspostavljene su preko realnih predstava i stanja zbijenih u trodimenzionalnom lirskom prostoru.

Tvrđnja da je pjesnik interpretator slike vodi porijeklo iz proste činjenice da je uspostavljena distanca, da pjesnik nije emotivni sudionik i da zna cjelovit događaj koji pažljivim predstavama u Jeziku materijalizira. Käte Hamburger baladu svrstava u posebne oblike epsko-fikcionalne vrste pjesništva i tvrdi da je u historijsko-genetskom pogledu vezana uz „pjesme o slici“ i

¹⁸ Misliti o lirskom prostoru balade koji je napravio Jezik pravi nekoliko uvodnih napomena. Iako je nepoznati pjesnik uspostavio distancu prema slici on i dalje jezikom konstruira predstave iz svog odnosa prema slici. Tako distanca od slike postaje veza sa slikom. Na taj način u jeziku boji određene odnose i poentira ih tako što daje jednu vrstu znaka, na primjer, na početku balade kada objašnjava da Hasanaginica nije mogla doći naziva je „ljubovcom“ ili kada iznosi Hasanagine riječi, upotrebljava lirske formule, i kaže da su riječi bile upućene „vjernoj ljubi“. Tako se u lirskom prostoru preko jezika otvara pitanje ljubavi, odnosno razjašnjava jednu nejasnoću kojoj su interpretatori posvećivali pažnju. Pjesnik time kazuje da razlog njenog nedolaska nije nedostatak ljubavi, nego stid (ali to i dalje nije Hasanagin pogled nego pjesnikov koji zna više od Hasanage). Gasemann i Lucerna su te stihove tumačili kao Hasanaginu potrebu da provjeri da li ga žena još voli, ili da je tražio izraz slobodne ljubavi. Tu treba usmjeriti pažnju. U pisanju o jezičko-strukturnoj liniji balade očito je da će Gasemannovo i Lucernino tumačenje biti identificirano kao psihološka interpretacija, jer jezička logika balade prati Jezik balade i pjesnikovu interpretaciju slike.

¹⁹ Nedić, Vladan. Jugoslovenska narodna lirika. U: *Narodne pjesme*. Ur. Ljubomir Zuković. Sarajevo: Svjetlost, 1982., str. 300.

„pjesme uloge“, i zapisuje: „Sa pojmom oblika u pogledu strukture lirskog iskaza stoji dvojako. On je, u prvom redu, objekt prema kojem se ja drži više gledajući-opisujući nego osjećajući. S druge strane pak, oblik je naročito pokretne ili pak višeslojne osobenosti.“²⁰ Događaji u Hasanaginici su realna stvarnost jedne porodice i takvi su u pjesnikovoj predodžbi oblikovani u slike.

2.1. Prostori dvora

Lirski prostori u Hasanaginici slike su zatečenog emotivnog stanja. Snažni osjećaji postavljeni su tako da potiču iz prirodnog ambijenta i dobijaju okus jednog krajnje pastoralnog doživljaja, ali narušenog (ljute rane i stid). Prostor iz početne slike prirode izmješten je u prostor dvora. Dvorovi su najčešće kamene kule, na uzvišenjima, sa panoramskim pogledima, formalno-pravno i doživljajno bili su sjedišta imućnih obitelji i gospodara zemlje, koji su u pravilu bili patrijarhalno orijentirani. Uz sva navedena značenja dvora, u pravilu su dvorovi bili vezivani uz ženu, odnosno unutrašnjost dvora držala je žena, gospodarica doma, u svojim rukama.

Kako je došlo do prelaza iz pomalo nestvarnog, prirodnog i apstraktnog prostora, sa efektom lirskom slikom rane, u prostor dvora? Preko logosa! Moćne riječi, upućene od jedne osobe drugoj, prenesene iz jednog mjesta u drugo pomjeraju situaciju slike u baladi. Pastoralni ambijent narušen je ratom, a preko Hasanage u tom narušenom stanju rušenje se dalje transponovalo u obitelj. Još jedna zakonitost rata. Svako narušavanje „društvene postavke“ narušava i „postavke obitelji“. Ovo je porodična tragedija i to su temeljni sadržaji utkani u lirski prostor balade.

Prateći logiku poruke prostor dvora se umnožava. Radnja se počinje odvijati u tri dvora i sve što se pojavi na rastojanju između ta tri dvora jesu slike veličanja, jeze, uzvišenog traganja, bogatstva, zastrašujućeg osjećanja tragičnog. Čak i slike slavlja, svadbe i veselja preokreću se u slike tuge, dženaze i žalosti.

²⁰ Hamburger, Käte. *Balada i njen odnos prema pjesmi slike i pjesmi uloge*. U: *Logika književnosti*. (preveo Slobodan Grubačić). Beograd: Nolit, 1976., str. 281.

Kakva su tri prostora dvora? Kako su uspostavljene veze među slikama? Po kojem principu? Šta je Hasanaga želio i šta je postigao sa porukom? Odakle i gdje pjesnik gleda?

Nakon moćnih riječi Hasanaginica je vraćena u svoj „stari rod“ odnosno, u dvor iz kojeg je prvobitno otišla za agu, ali to je istovremeno i prostor njenog djetinjstva, odrastanja i prvih plodova života. Inače, dvor i rod temeljne su odrednice koje ispisuju uzroke, nastanak nove situacije i posljedica. Osim što je porodična tragedija, balada u sebi nosi dublju priču o odnosima i porijeklu. Dakle, Hasaginicu vrlo brzo brat želi ponovo udati, čime jezik balade manifestira novi prostor: dvor imotskog kadije. Sva tri dvora slikaju tri odvojena identiteta i mnogostruke i kompleksne slojeve emotivnog bića Hasanaginice. Na neočekivan način ona proživljava nekoliko smjernica svog života i sudbine. Njen povratak u rodni dvor morao je aktivirati slike prvobitnog odlaska i morao je reaktivirati historiju sa Hasanagom. Njen povratak u mladenački dvor povratak je u njeno djevojaštvo, dok su Hasanagini dvori bili mjesto njenog majčinstva i zrelog bića. Iz te središnje tačke „rodnog dvora“ Hasanaginicu šalju u dvor imotskog kadije. Gasemann je primjetio da je kadija čuvar zakona.²¹ Otpuštanje iz aginog dvora nosi dvostruko značenje jer implicira njen povratak u prošlost, a brza udaja intervencija je u njenu budućnost postavljene u vidu neke presude.

Potrebno je ukazati da se u nekim interpretacijama pojavljivala potreba da se utvrdi čija je krivica. Krnjević piše da problem krivice postoji, ali da je „usmjeren prema unutra“ i da kraj balade sugerira da „nema suda ni osude“²² jer je u centru tajna o ljubavi i majčinstvu. Rizvić u interpretaciji socijalnog aspekta detaljno iznosi vjerozakonik, a povod nalazi u stihovima koji govore o kratkom vremenskom periodu do nove udaje (usp. u rodu je malo vrijeme stala, /malo vrijeme ni nedjelju dana.) Tako Rizvić u vjerozakoniku nalazi dobro opravdanje za Hasanagu, jer supružnici imaju pravo tražiti rastavu ukoliko jedno od njih ne ispunjava bračne dužnosti. Nalazi i objašnjenje zašto brat udaje sestru tako brzo: to je način da otkloni krivicu od nje. U ovom radu pitanje krivice nije relevantno, uostalom to upućuje na „kulturu krivnje“, a to ovdje nije tema.

²¹ Gasemann, Gerhard. *Studije o južnoslovenskoj narodnoj epici*. (preveo Tomislav Bekić). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva: Vukova zadužbina; Novi Sad: Matica srpska, 2002., str. 21.

²² Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980., str. 99.

U Jeziku je vidljiva borba i spoznaja koju prati radnja balade. Plastično postavljeno: iz dvora u kojem je majka i žena (neka to predstavlja neko sadašnje vrijeme), ona je vraćena u dvor gdje je bila djevojka. Moranjak- Bamburać ukazuje da se nigdje u baladi ne spominje Hasanagicino vlastito ime, nego je „identificirana preko srodničkih odnosa proizašlih iz staleško-statusnog koda“²³, piše da se u baladi preko ženskog tijela „ispisuju juridičke običajne norme i njihove ritualne forme iskazivanja“.²⁴ Zato balada i jeste tako moćna jer upravo sve ocrtava, a ipak u lirskom prostoru prati samo sudbinu jedne plemenite žene na svim nivoima njenog vezivanja uz društvo i mjesto u tom društvu. Nema prostora za ličnu priču jer njena lična priča jesu upravo odnosi kojima pripada i uz koje se identificira. Sve do dana današnjeg zovu je po imenu njenog muža i tako će je uvijek zvati – to je situaciona slika balade.

Tvrđnja da je ovo „balada o nasilju nad ženama običajnom i osobnom“²⁵ zaklanja vidu očigledno nasilje kojim su neumoljivo zahvaćeni svi u baladi. To što u baladi imamo dojam da samo Hasanaginica pati i kako je to u mnogim interpretacijama u jednoj fingiranoj isključivosti naglašavano da je ona žrtva, to je samo zato što je cijela balada i perspektiva usmjerena prema Hasanaginici. U procjepima oblikovanja balade vidljivo je da svi pate i da su svi uključeni u nasilje kojim ne upravljaju. Nasilje koje je na „big screen“ proizašlo iz nepravde koja narušava harmoniju svijeta. To što se tragično vezuje najčešće uz lik Hasanaginice samo je trenutak nepažnje. Upravo kompleksni odnosi u društvu tu ženu čine višim reprezentom tragičnog osjećanja svijeta.²⁶

Stihovi: „dobro svati došli do djevojke/ i zdravo se povratili s njome“²⁷ imaju konstrukciju koja traži objašnjenje. „Zdravo se povratili s njome“ odnosi se na ispunjene običaje i rituale svadbe.

²³ Moranjak- Bamburać, Nirman. *Hasanagićino nasljeđe – rizici ženske priče*. U: *Treća*, 2005., 1-2, VII, str. 308.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., str. 319.

²⁶ Na tom tragu treba govoriti o majčinstvu, jer ne postoji univerzalna definicija majčinstva. Biti majka percipira se u ovisnosti od socijalnog, kulturnog i religijskog davanja značenja toj ulozi. Dakle, svih onih dimenzija koje su nesvjesno duboko u nama i koje nismo birali. Osobna Hasanagicina priča vezana je uz sukob majke i žene u njoj, o sukobljenim identitetima, što Hasanagicinu još jednom čini savremenom.

²⁷ *Hasanaginica 1774-1974 : prepjevi, varijante, studije, bibliografija*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1975., str. 428.

Zbog situacije i brze udaje, očekivalo se da dođe do neočekivanih zastoja i problema. Pjesnik ne gubi vrijeme na opisivanje rituala i običaja svadbe kojih je sigurno bilo mnogo, a neki su se zadržali i danas. Dovoljno je da kaže da je sve dobro prošlo. Tako pjesnik radije izvještava jedan tok koji aludira na lakoću svadbe: kadija dobio pozdrav od mlade; ona ima jedan zahtjev; spremio je svatove; otišao po nju; i svatovi su se „zdravo povratili“.

Upotrebljeni glagol „povratili se“ ukazuje na prostor i vrijeme svjesnog vraćanja mlade, brze razmjene, naznake neke strepnje i iščekivanja. Doslovno su u tom glagolu izraženi vremensko-prostorni krugovi kroz koje je ona prošla. I to koncentrični krugovi. Iz majčinog dvora otišla je u agin, iz aginog vraćena u majčin – dovršen krug. Iz majčinog (sa sjećanjem da ga je već napustila preko udaje) vode je u treći dvor, ali krug se ne dovršava jer je vraćena u prethodni dovršeni krug. Oni moraju proći pored aginog dvora koji predstavlja mjesto vraćanja novog kruga na prethodni i mjesto kraja. Krnjević je preko sižea, uz karakter Hasanaginice vezala tri ravni balade: osramoćena žena, zdvojna majka i tragična nevjesta.²⁸ Majka petoro djece ne misli da će je neko smatrati opet djevojkom za udaju, a i ako je smatraju ona to nepovratno više nije.

²⁸ Vidi: Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj peoziji*. Beograd: Nolit, 1980., str. 39.

2.2. Moćne riječi

Hasanagine riječi iskazane su u imperativu, kratko, jasno i sažeto. Njegove riječi prevedene prosto znače: „Neću te više, idi!“ Zato već naredni stihovi kazuju da je njoj dugo trebalo da razumije njegove riječi. Jezička konstrukcija stiha: „još je jadna u toj misli stala“²⁹ vrlo je zanimljiva. Referira da se Hasanaginica tužna zadržala na toj poruci, što će reći da je uzela poruku koja joj je upućena, ali iako joj je upućena, nje u toj poruci nema. Čak štaviše, poruka je isključuje na svim nivoima postojanja. U tim riječima još samo stoji aga, isprasio se i prkosan i ne gleda u nju. Na semantičkoj ravni su se prostori doma vezali uz ženu. U ovoj poruci, samo u dva stiha, pobijeni su i izuzeti svi slojevi koji su dovodili ženu u vezu sa domom. Čak i u doslovnom smislu stihova, ona je stala u mislima u kojima nje više nema. Time se iskazala dimenzija u kojoj nju sve pamti, da je ona još uvijek tu prisutna i u događajima se reflektirala sva tegoba napuštanja onog što smatra svojim, i to na osnovu nerazumnih i neobrazloženih riječi. Zato je ona izbačena iz vlastite kože i cipela. Otuda njena izbezumljenost i pokušaj samoubistva. Upravo tada, pojavljuje se njen brat koji joj donosi „knjigu oprošćenja“, za pretpostaviti je da knjiga nosi više pojašnjenja. Već u drugom dijelu balade pominje se „listak b'jele knjige“, stoga, „knjiga oprošćenja“ morala je sigurno biti obimna. Agine riječi bile su vrlo lične, upućene samo njoj, a tako moćne i surove upućuju da je agina namjera bila da je potpuno uništi, pobijedi i unizi.

„Jeka stade konja oko dvora:/ I pobježe Hasanaginica/Da vrat lomi kuli niz pendžere“³⁰ stih je kojim se ukazuje na prirodu veze koju Hasanaginica ima sa dvorom. Riječi impliciraju njeno bezuvjetno davanje kuli niz pendžere, sve do smrti. „Lomi vrat kuli“ jednako je „daje sebe kuli“. Pokušaj samoubistva, u mnogo interpretacija, tumačen je kao dokaz ljubavi i neizmjeran strah. Hasanagine riječi pomjerile su u njoj sva iskustva majke i žene i to tako da su prouzrokovale krajnje negativne emocije: strah, bol, razjarenost, izbezumljenost. To se vidi iz činjenice da se djeca počinjaju brinuti o njoj. Djeca je odvrćaju od samoubistva. Stepenn njene uniženosti vrlo je

²⁹ Hasanaginica 1774-1974 : prepjevi, varijante, studije, bibliografija. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1975., str. 427.

³⁰ Ibid.

visok jer stanje koje odvodi Hasanagicu ka samoubistvu, momenat je u kojem nije mislila na djecu.

„I vrati se Hasanaginica“ jedan je vrlo emotivan stih. Dvije kćerke čule su poruku oca, vide majku, čuju konje i znaju da se majka krenula „baciti sa kule“. Njeno bacanje jedna je vrsta dočeka, bacanje pred njega u smrt jedna je savršena refleksija onoga koliko je „stala u misli“. Ona je uklonjena u poruci: „Ne čekaj me u dvoru b'jelomu,/ni u dvoru ni u rodu momu!“ Riječi upućene bratu neposredno nakon pokušaja samoubistva izjednačuju odlazak sa dvora i smrt: „Gdi me šalje od petero dice“, stih koji je uzvik i pitanje. Šalje je daleko od njih, što u njenom izbezumljenom i poljuljanom stanju znači da je šalje u smrt.

Agina poruka akord je za početak balade i za kraj. U prvim riječima stoji samo on i riječi mu služe da makne Hasanagicu. U zadnjim riječima Hasanaginica je prisutna u poruci, ali baš kao u prvoj poruci: odsutna je milost. Ove nemilosrdne odluke i uopće odsustvo milosti naglašeno stoji, postavljeno je, naspram slika djece i majke gdje je milost prirodna. Hasanaga nije baš dobro gledao, jer je u svemu vidio samo sebe. Riječima on kazuje da se Hasanaginica nije na njega smilovala, ali budući da je hoće povrijediti on kaže da se nije smilovala na sinove. Zbunjenost se može lako pokrenuti usred saznanja: Okrutnost je očekivala milost?!

2.3. Darovi smrti

Od samog uvoda u baladu, korak uz korak smrt prati sve događaje, pa čak i maestralnu sliku darivanja koja je puna života ukoliko se izdvoji iz cjeline i posmatra zasebno. Krnjević odlazak žene, ponovnu udaju i svatove tumači kao aginu kaznu. Baš na tom mjestu u interpretaciji zapaža da njih dvoje nikako ne govore, sve se odvija preko glasnika (čak su i zadnje riječi upućene preko djece), a njihov susret je neminovnost.³¹ Susret je neizbježan, potreban, zakoniti i presudno važan.

³¹ Vidi: Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980., str. 77.

Prisustvo djece u baladi i njihove uloge kroz govore tumačila je kao „emocionalnu vrijednost“ koja se oslobađa. Sam odnos majka – djeca analizirala je ovako: „oni imaju neko zajedničko iskustvo, njihove misli i strepnje negdje se susreću.“³² Zajedničko iskustvo je i novostvorena situacija koja prevazilazi njihovu moć percipiranja i tako prouzrokuje strepnju. Moraju se rastati majka i djeca, jer otac tako hoće i sve se pokrenulo da realizuje očevu želju. Njihovo zajedničko iskustvo ogleda se u jednostavnoj potrebi da djeca i majka budu zajedno. Nimalo slučajno u pjesmi djeca progovaraju dva puta. Dvije djevojčice govore majci : „vrati nam se“ kad se Hasanaginica hoće ubiti, jer su je riječi i konji odjednom potpuno odvojili od djece. Drugi put dva sina govore: „svrati nam se“. Djevojčice znaju da se majka boji Hasanage, jer ga se i djevojčice boje, zato joj govore: „Nije ovo babo Hasan-aga/Već daidža, Pintorović beže!“. Djevojčice su je odvratile od smrti, dječaci su je svratili u smrt.

Slike su vrlo efektne. U prvoj lirskoj slici djevojčice su morale pogledati kroz pendžere da bi vidjele daidžu. Jedna sjajna i jaka emotivna slika produženog osjećanja djevojčica proizašlog iz saznanja da se majka htjela ubiti, a da su one uradile tako važnu i dobru stvar kad su je zaustavile. Dječaci je svraćaju jer žele biti blizu majke, nude joj hranu zato što to vodi opet ka bliskosti s njom. Još jedna važna činjenica koja se vidi u baladi jeste da Hasanaga doziva svoja dva sina, iako su i djevojčice prisutne u slici darivanja.

Slika darivanja sigurno je najviši stupanj slavljenja života u cijeloj baladi. Njena odluka da zaustavi svatove i da slavi život ima nešto od ozračja njene hrabrosti i volje, odlučnosti i borbe. Sve dok ne dođe do neizbježnog, i što je najvažnije, prvog susreta sa Hasanagom. On je gledao, a ona je čula – to je njihov susret! Tako se realizovao! On je izgovorio najsurovije, a ona je umrla nauzvišenije. To je njihov susret koji je bio neizbježan: spoj surovog i uzvišenog.

Zaustavljanje svatova jedan je sjajan izraz majke koja tješi djecu darivajući ih. Na taj način ih stavlja ponovo u sigurnu zonu njene bliskosti. Darovima im donosi radost, a djeca mnogo vole darove. Ta slika je sigurno najdublje iskazano slavljenje života ikad prikazano u baladama. Posebno sa sviješću da su djeca nemoćna da išta naprave. Nad njima se isto tako „sprovodi sudbina“. Uopšte, svi su nemoćni da išta naprave, čak i sam Hasanaga nakon poslanih riječi

³² Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980., str. 82.

nemoćan je da ih vrati. Derrida je zanimljivo pisao o nemoći: „ono je samo nadahnuće, snaga praznine, vrtlog daha (la soufflé) nekog puhača (la souffleur) koji prema sebi uvlači i otima mi ono što pušta da dopre do mene i što sam mislio da mogu reći u svoje ime.“³³ Kada govorimo o djeci, ovo stanje nemoći mora biti podvučeno, jer je nemoć djece realna utoliko što odrasli imaju odgovornost i brigu za njih.

Hasanaginica daje naredbu svatovskom starješini da joj „ustavi konje uz dvor“. Dakle, doslovno zaustavlja, mijenja tok, zatvara krug, siječe oblik, izaziva zbunjenost i pojačava napetost. Pjesnik dalje kazuje: „Ustaviše konje uza dvora“³⁴. To je bila odluka i naredba koja se nije mogla odbiti niti spriječiti na bilo koji način. Svima preostaje da gledaju šta se dešava i da strepe šta će se desiti. Hasanaginica nastupa pred aginim dvorima. U centru je! Sve oči su u nju uprte. Šta radi? Slavi život i daruje djecu! Ima li u toj slici prkosa, pomirljivosti, zanosne smirenosti, unutrašnje pobjede, tihog zadovoljstva? Ima itekako. Svega vrlo intenzivno. To je slika sa najviše napetosti i iščekivanja jer se u centru kružnih pokreta, izazvanih samim kretanjem događaja, potpuno neočekivano, improvizirano, majka razdvojena od djece ponovo sastala, i djeca dobijaju divne darove. Ova slika se mora zumirati i izdvojiti, prije nego što se već u narednom stihu pojavi aga i darovi postaju „darovi smrti“.

³³ Derrida, Jacques. *Pisanje i razlika*. (prevela Vanda Mikšić). Sarajevo: Šahinpašić, 2007., str. 190.

³⁴ Hasanaginica 1774-1974 : prepjevi, varijante, studije, bibliografija. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1975., str. 428.

2.4. „Knjiga oprošćenja“

Koji prostor je samo Hasanagicin? Koji prostor je samo njen, usamljeno njen? Da li postoji ta slika u baladi? Šta nam govori da se takva slika pojavila u usponu, u kritičkoj tački, u kriznom momentu?

Brat je došao da je vodi, nema više šta da radi na aginom dvoru. Mora ostaviti djecu. Što prije shvati prije će krenuti. Donosi joj „knjigu oprošćenja“. Uslijedio je vremenski povratak, ponovo je formalno – pravno djevojka i brat je vodi majci. Upravo u toj razvojnoj liniji, jezičko – strukturalno u lirskom prostoru prethodile su emocije izbezumljenosti i očajja, i kada je brat došao ona se smirila. Usmjerava se pažnju na stih: „Kad kaduna knjigu proučila“ – ispitajmo vrijeme i prostor stiha. To nije vrijeme dok čita knjigu, nego vrijeme kad je završila čitanje, a impliciran je dug vremenski raspon, jer se kaže da je knjigu „proučavala“. Od straha i panike, Hasanaginica se smirila, uzela svoje vrijeme, sjela i „stala mislima“ u „knjigu oprošćenja“. Pored prostora dvorova u baladi veliku ulogu igraju prostori knjiga i „prostori konja“ (ako se tako može reći, jer to nisu „prostori za konje“), odnosno značaj u lirskom prostoru koji je dat konjima. Osim što je time podvučeno da se radi o visokom društvu u baladi je postignuto još mnogo. Dok je trajala rasprava³⁵ oko sintagme „uboške haljine“, odnosno oko dara najmlađem sinu, Krnjević je interpretirala te stihove ovako: „Hasanaginica nije bila sposobna za takvu vrstu osvete“, a godinu dana kasnije na sastanku slavista, Peco je objašnjavao da je ispravna sintagma „u bošči haljine“³⁶ i referirao se na interpretaciju Krnjević, gdje je podsjetio da je Hasanaginica bila pismena žena. Odnosno, u lirskom prostoru balade izdvojena je slika žene sa „knjigom oprošćenja“ u ruci.³⁷

³⁵ Povodom diskusije o Forisovom zapisu balade pokazano je da je lingvistički korektna sintagma „u bošči haljine“, o tome vidjeti vidjeti: Asim Peco u: *Neki problemi „Hasanaginice“ sa posebnim osvrtom na njenu osnovnu varijantu* (1974.) i Lejla Nakaš u: *The ballad of Hasanaginica: Fortis redaction and the Split manuscript* (2010.).

³⁶ Peco, Asim. *Neki problemi „Hasanaginice“ sa posebnim osvrtom na njenu osnovnu varijantu*. U: *Jezik književnog teksta*. Bibliografija. Sarajevo: Bosansko filološko društvo: Akademija nauka i umjetnosti BiH; Bemust, 2007., str. 76.

³⁷ U prirodi žene je da se brine o drugima. Ta slika Hasanaginice sa „knjigom oprošćenja“ u ruci, oblikovana tako da je na slici ostavlja i razmjenjuje nježnost i bliskost sa djecom. (usp. Kad kaduna knjigu proučila,/ dva je sina u čelo

Pismo je posebno po tome što nema početka, ni kraja, nije ep, nije pjesma, nije drama, nije roman – pismo je onaj čudesni prostor dubine iz koje neočekivano izbijaju misli i emocije bez reda i zakona, osim sebi svojstvenog unutrašnjeg slaganja mnogobrojnih sila. Hasanaginici je srušen jedan svijet u kojem je stabilno živjela, porušen je do temelja i vraćena je u prošlost. Transponirana je tamo gdje dugo nije bila i gdje se nije mislila vraćati. Taj prelaz upravo je označen slikom dolaska brata i njenog odlaska s njim. Ukoliko se vrlo mehanički i precizno seciraju ove slike vidjeće se u kojoj mjeri su suptilno oblikovane. Slika žene sa knjigom u ruci u kojoj možda stoji razlog rastave, objašnjenje, a ako ne razlog ono barem detalji pravne vrijednosti, ta slika ukazuje na njeno pravo da zna i objašnjenje i odgovore dobija preko „knjige oprošćenja“. Imaginacija je moćan ljudski dar i sposobnost da se premjesti u drugo biće, da duhom luta po beskrajima i da vidi stvari drugim očima. Imaginacija, i sjećanja, manifestiraju se u mislima na vrlo sličan način.³⁸ Tako su Hasanaginici dok je čitala pismo sjećanja, djelići, riječi, pogledi, dodiri zaskakali misli i dolazili odsvuda. U fenomenologiji percepcije zanimljivo je da je čovjek u kriznim momentima sposoban dozvati u sjećanje takve zaboravljene i odavno izgubljene poglede i događaje.

U poljuljanim situacijama otvara se cijeli jedan nemjerljivo važan prostor koji ovdje nastojimo razumijeti. Spoznaja često dođe iako nije tražena, jer je dio percepcije i njenih limita.³⁹ Leonardo da Vinci pisao je da se slika proteže na površinu tijela, a da se perspektiva slike proteže u rastu i smanjivanju tijela i njihovih boja, zato što „ono uklonjeno iz oka“ gubi veličinu i boju onoliko koliko odstranjivanje ili uklanjanje bilo čega/koga važnog čini emociju.⁴⁰ Dok je Hasanaginica proučavala pismo mjesto i vrijeme, njeno stanje morali su isprovocirati sve minule

ljubila./A dv'je ćere u rumena lica,/ a s malahnim u bešici sinkom/Od'jeliti nikako ne mogla...). Jedna emotivno ispunjena, slika nakon koje brat nasilno odvajava Hasanagicu od najmlađeg sina. Pretpostavka je da je beba još uvijek dojila jer je sin u bešici.

³⁸ Vidjeti: Merleau-Ponty, Maurice. *Klasične predrasude i povrata fenomenima*. U: *Fenomenologija percepcije*. (prijevod A. Habazin). Sarajevo: Veselin Masleša, 1990., str. 23-93.

³⁹ Vidi: Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. (prijevod A. Habazin). Sarajevo: Veselin Masleša, 1990.

⁴⁰ Vidi: da Vinci, Leonardo. *Trattato della Pittura*. Tratto da: Carabba editore: Lanciano, 1947., str. 4. (Edizione elettronica: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000840.pdf>)

zajedničke godine, sjećanja na zajedničke radnje, nesporazume, grube i nježne poglede, ukratko, sve što dvije osobe zajedno uspjevaju sagraditi u ljubavno –bračnom odnosu.

Slika žene koja čita pismo, zatim ga ostavlja po strani i konačno nečim umirena nakon oluje u mislima, ona ljubi sinove u čelo, kćerke u rumene obraze, ali ne može da ode od bebe.⁴¹ Brat je na silu razdvaja. Hasanaginica samo žali za djecom, izgleda da je nakon što je proučila pismo mirno prihvatila da je aga više ne voli i ona samo žali za djecom. Klasični primjer uvrijeđene ljubavi! Njegove zadnje riječi jesu posredstvom djece, ali one su upućene opet njoj i jedino njoj. I u zadnjim riječima čita se jedna velika istina: aga može riječima ukloniti Hasanaginicu, izmaći je, otjerati, odstraniti, ali ta djeca dokaz su njenog postojanja. Ovako postavljeno pušta jezu u lirski prostor balade. Jednu plodnu i spoznajnu jezu! Cijeli put koji Hasanaginica prolazi, put je spoznaje i u baladi je prikazan svaki djelić vrhunca spoznavanja – ljubav! Hasanaginica naravno nije Faust i nije se predala duhu poricanja nego je balada odličan primjer spoznaje koja dolazi kada se jedu plodovi sa porodičnog stabla. U baladi riječi imaju tijelo, a događaj vraćanja majci i ponovnog polaska kadiji jesu Djelo koje ima Tijelo.

Istina je da se Hasanaginici nudio novi život. Mogla je imati porodicu sa kadijom, ali da li bi se mogla tek tako „restartovati“ samo zato što svi misle da je tako za nju najbolje. Zar je ne bi svaka dimenzija „novog braka“ bolno vraćala na agu i djecu?! Razlog njene smrti izmiče racionalnom objašnjenju. Njena smrt je poput prvog bijelog cvijeta na grani jabuke. Bol koja je prevazišla sve tamne pragove i manifestirala se kroz posljednji izdah koji je izlaz iz poznatog vremena i prostora.

⁴¹ Dijete je još uvijek došlo. Dijete je bilo previše malo da bi se moglo sjećati majke. Neće majku zapamtiti. U duboko ukorijenjenom patrijarhalnom sustavu, postavimo to na vrlo simplificiran način, muškarac je djecu posmatrao kao nasljednike imena, loze (otud potpuno unakažena i izvrnuta prednost koja se davala sinovima naspram kćerima), a žena je u principu bila zadužena za razvijanje onoga što nazivamo „ljudskost“ (otud sve perverzije?!). Razdvajanje Hasanaginice od bebe sigurno je slika sa najviše prikazane boli. Osim što Hasanaginica zna da je izbačena iz djetetovog sjećanja, zato najmlađi sin dobija „u bošči haljine“, odnosno umotan dar koji će dobiti tek kad malo poraste. To je nešto poput zakašnjelog oprostajnog pisma. Zbog ovog upečatljivog i naglašenog razdvajanja majke i djece, balada Hasanaginica neosporno jeste priča o majčinstvu i ljubavi, ali zbog paganskog osjećanja života u narodnim pjesmama sa pokretanjem pitanja o nepravdi muža i oca, ovo postaje i priča o matrijarhatu i „ženskoj liniji života“.

3. Motivacijski sistem u *Hasanaginici*

Motivacijski sistemi kompleksne su cjeline drame koje povezuju nizove događaja (pojedine segmente sižea). Motiv je pokretač radnje i najmanja je jedinica drame. Događaj ispjevan u baladi sačinjen je od motiva koji su instrument i materijal dramskog momenta. Svi likovi u svojoj složenoj koherenciji karaktera i misli pokreću određenu radnju. Sva radnja „u pokretu“ uslovljena je djelovanjem određenog lika koji ima neki cilj, želju, žudnju, stanje (često podsvjesno ili intimno doživljeno kao predodređeno). Razlozi djelovanja mogu biti metafizički ili prizemni, ili motivirani iz spleta događaja, kojeg su prouzrokovali motivi drugih likova, a koji su opet, napravili izbore i na taj način učinili mogućim motivaciju lika „podređenog“ sižeu. Motiv je instrument iniciranja, početka i opravdanja za djelovanje lika. Iako je najmanja jedinica drame, motiv u sebe objedinjava karakter i misli lika zajedno sa njegovim djelovanjem koje ga vodi prema svrsi ili cilju.⁴²

Iz dva sukobljena principa, na istoj ravni stoje motiv gnjeva⁴³ i motiv stida. Izmjena na kojoj se temelji ritam pjesme od početka do kraja jeste ton i razlika između muškog i ženskog principa, uronjenog u intimne i društvene obzore iz kojih viri napetost, ali pravi sukob leži skriven, prikriiven, zaboravljen i subordiniran drugim vidljivim motivima.

U baladi su motivi jasni kroz dramske izmjene replika. Svi likovi govore, a njihove misli stale su u dva stiha. Govor je odraz misli koje su podstakle likove na djelovanje.⁴⁴ Aristotel je pod elementom misli u tragediji podrazumijevao „sposobnost govoriti ono što je prikladno nekoj

⁴² Iz bilješki sa predavanja profesora Dževada Karahasana. Detaljnije o motivima i motivacijskim sistemima vidjeti: Karahasan, Dževad. *Dnevnik melankolije*. Zenica: Vrijeme, 2004.

⁴³ Euripid bilježi zanimljiv slučaj motiva gnjeva kroz Klitemnestrino ubistvo Agamemnona. Njen motiv gnjeva usko je vezan uz motiv majčinstva; Klitemnestra se sveti Agamemnonu jer je žrtvovao njihovu kćerku. Medeja također motivisana gnjevom ubija djecu, samoponištava majčinstvo, da bi se osvetila Jasonu.

⁴⁴ Izdvojeni segmenati sižea jesu sljedeći: aga ranjen – Hasanaginica ne dolazi – aga šalje poruku (prvi govor) – žena prima poruku – žena se hoće ubiti – zvuk konja – djeca je sprečavaju (drugi govor) – dolazi joj brat – odnos brat i sestra (treći govor: izmjena tišine i govora) – knjiga rastave – emotivno opraštanje sa djecom – rastavljanje – odlazak na konju – nova prosidba nakon kratkog vremena – kadija – žena odbija (četvrti govor) – odnos brat i kadija (peti govor) – svatovi – prolazak pored dvora – poziv djece (šesti govor) – žena zaustavlja svatove (sedmi govor) – darivanje djece – „Hasanaga gleda“ (osmi govor) – „Hasanaginica čula“ – smrt (rastavljanje tijela i duše) – žalostan pogled.

situaciji i ono što je u skladu s nečijim karakterom (...)“.⁴⁵ Dukat objašnjava da bi doslovan prijevod bio: „ono što je u nečemu sadržano (u nekoj situaciji ili predmetu rasprave)“, odnosno „ono što se s nečim slaže (nečemu pristaje ili je primjereno)“.⁴⁶

Pristup motivima mora biti mehanički odijeljen da bi se dobila konkretnost. Tumačenje se zasniva, više puta je naglašeno, na dva različita principa. Tako su i podijeljeni motivi. Motivi vezani uz lik, želje i djelovanja Hasanage i lik, želje i djelovanja Hasanaginice.⁴⁷

Impliciran je dug vremenski raspon od njihovog zadnjeg susreta, a izvještaj da su ga majka i sestra obilazile potcrtava da se nije očekivalo da Hasanaginica dođe sa djecom. Motiv stida mora se dodati motiv seksualne žudnje muža za ženom; i tome se još treba dodati motiv tek porođene žene. Čak je i početni impuls u znaku rana kod oba principa (opet, jedan je očit, drugi skriven). Ponovljeno, sukob se sakrio/prikrio/zaboravio između dva suprotna principa. Ono što nam početna situacija nudi jeste da se motiv stida temelji na zaklanjanju tijela, ona ne dolazi, dakle, materijalno – tjelesno odbija biti prisutna u šatoru junaka Hasanage. Zato ne trebamo više ispuštati iz vida: motiv ranjenog junaka i motiv nedolaska ljube (srastao sa motivom stida: čin nedolaska zbog stida) na koji je junak odgovorio gnjevom i tu je pokrenut motiv nepravdnog muža.

⁴⁵ Aristoteles. *O pjesničkom umijeću*. 1450 b1, 5.

⁴⁶ Dukat, Zdeslav. *Bilješke*. U: *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: August Cesarec, 1983., str. 140.

⁴⁷ U tumačenju Hasanaginice ne treba posmatrati kao žrtvu. Postojeće interpretacije bile su suvišno, emotivno uživljavanje ili inscenirano interpretiranje. Hasanaginice se tumačila na raznolike načine, ali sva čitanja bavila su se psihološkom, folklornom i socijalnom motivacijom. Gaseman je nastojao baladu objasniti preko motiva u varijantama koje su zapisivane na različitim prostorima Hrvatske i Bosne i Hercegovine. Svi interpretatori bavili su se motivom stida i tumačili ga na različite načine. Ovdje ćemo kratko navesti sve pravce prema kojima je stid tumačen: lično svojstvo žene (Gasemann); psihološko i duhovno obilježje lika (Krnjević); opšti moral i običaj (Gasemann, Lucerna, Krnjević, Peco); baština žene i način njenog života; obraz i ugled (Peco); motiv za razvoj sudbine (Gasemann, Lucerna, Krnjević); pokretački princip; uzrok i povod (Krnjević); osjećaj tjeskobe i nelagode; moralna vrlina (Krnjević); Zapreka (Krnjević); fluidni element ljubavnog osjećanja (Krnjević); aga nedolazak (zbog stida) tumači kao: a. voljnu odluku (Krnjević); b. sumnju u nevjeru (Gasemann); c. nedostatak ljubavi (Lucerna); d. begovski ponos (Rizvić); ponos i plemenitost na socijalnom planu (Rizvić); pitanje krivice (Gasemann, Krnjević); (Kod Rizvića osjeća krivicu zbog ponovne udaje); motiv stida spojen sa: motivom straha, motivom nepravdno otjerane žene i motivom majčinstva (Krnjević, Moranjak-Bamburać). Gaseman postavlja pitanje: zašto žena ne dolazi? Nastaju brojne interpretacije koje nastoje odgovoriti na to pitanje. Nas motivi zanimaju kao najmanje tehničke jedinice književnog djela. Da bismo razumijeli motiv Hasanaginice pozabavit ćemo se motivima u baladi *Hasanaginica*.

Uistinu je neophodno, nedolazak Hasanaginice konačno tumačiti kao čin slobodne volje (možda i prekoračenje s obzirom na kontekst). Još jedan prilog tome jeste razmišljanje da stid ne može upravljati cijelim bićem, dakle, govorimo o stanju, o emociji iz koje je proizašla odluka o nedolasku. Krnjević je usput napomenula da Hasanaga tumači njen nedolazak kao njeno htijenje i volju, ali iz nekog razloga odmah pobija tu mogućnost, kao da bi time umanjila Hasanagicinu vrlinu – što je apsurdno. Njen nedolazak zaista jeste čin slobodne volje. Čak je stid racionalno objašnjenje za nedolazak, podjednake zabune pravilo bi neko drugo objašnjenje, na primjer, da nije došla zbog bola ili sna. Ali ipak je stid pokretač njene odluke da ne dođe junaku koji bi da mu žena „vida rane“, odnosno htio je ono što je Lucerna označila „dokazom slobodne i aktivne ljubavi“.⁴⁸ Pojava njenog brata pokreće pitanje sramote jer je aga otpušta iako imaju petoro djece. Zakletva (usp. Aj, tako te ne želila, braco!) je ujedno i molba da se uspostavi red – jer razlog njegove pojave je učinjena njoj nepravda. Krnjević je primjetila stih „beže muči, ne govori ništa“ i interpretirala ga ovako: „Reč muči je tačna oznaka unutarnje tegobe i napregnutosti koja ne trpi odlaganje.“⁴⁹ Rizvić je u ovom mometu balade upravo kada kaže da se to pretvara u sukob između njih dvojice, a svaki od njih koristi svoj društveni položaj. Gnjev pokreće nepravdu otjelovljenu u moćnoj rečenici u kojoj se čita uvrijeđeni muškarac, otac i muž, ali i ranjeni ljubavnik (usp. Ne čekaj me u dvoru b'jelomu, ni u dvoru ni u rodu momu!).

Balada je žalosna pjesma o *Hasanaginici* i priča prati dalji razvoj njene sudbine nakon što je, ovo je jako važno razumjeti, njena *odluka da bude prvo majka djeci*, pa onda žena mužu, dovedena u pitanje onog momenta *kada je djelovanje drugog lika onemogućilo njenu odluku*. Od Hasanagine poruke, pratimo ženu koja više nije ni majka ni supruga. Nudi joj se novi život koji ona neće.⁵⁰

Odsutno kazuje sebe odsutnošću. Aga se pojavljuje na početku i na kraju balade. Ranjeni muškarac koji u gnjevu otpušta ženu i ranjeni kojem se žena preudaje je identičan i sučeljeni su jedno drugom preko ogledala.

⁴⁸ Prema: Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj peoziji*. Beograd: Nolit, 1980., str. 67/68.

⁴⁹ Ibid., str. 101.

⁵⁰ Sve se u sižeju odvija tako da se onemogućio njeno prvobitno htijenje. Hasanaginica nije žrtva, osim, možda, sopstvene slobode. Plastično postavljeno: ne dozvoljava joj se da bude ono na šta se ona svela – vezano je uz majčinstvo, a njeni ostali zahtjevi ispunjavaju se. Dva su momenta kad je njeno htijenje osujećeno: odvajanje od bebe u bešici i prisilna nova udaja. Pri tome je oboje uslovljeno spletom motivacija i izbora drugih likova. Ako junakinja umre, nije žrtva. Njena smrt je pomijeranje granica.

Prva poruka Hasanaginici je preko glasnika, a druga poruka je preko djece. Razlika posljednje poruke u odnosu na prvu jeste Hasanagino prisustvo. On je *gledao* darivanje, a ona je *čula* njegove riječi! Istost je da joj se oba puta obraća kao ženi, a zadnjom porukom obraća joj se istovremeno i kao majci jer je poruka posredstvom djece. Treba primjetiti da njegovo konačno prisustvo u baladi omogućava dvije stvari: vraća sve na početni impuls nakon primljene poruke (i to ovako: opraštanje s djecom/darivanje djece; nova prosidba/svatovi; prva poruka/zadnja poruka).

U baladi zadnja poruka upućena djeci, dovodi oca Hasanagu, (usp. hod'te amo sirotice moje) i ponovo se obraća ženi, jer djeci i kad je majka, njemu je i dalje žena (usp. kad se neće smilovati na vas majka vaša srca arđaskoga). Uvrijeđeni želi da uvrijedi – bol za bol. Zadnji stihovi izravno upućuju da je Hasanaginica *čula njegove riječi* i „licem u tle udarila“; od žalosti *gledajući* sirota. Platon u sposobnosti bića da saznavanju ono što *jeste* i kakvo jeste kaže: „da su vid i sluh sposobnosti, ako razumeš šta nameravam da kažem 'vrsta bića'“. ⁵¹

Od trenutka kada Hasanaginica zaustavlja svatove i započne darivanje djece, koliko se ritmički smjenjuju pogledi, tišina, masa svatova naspram nevidljive niti dvoje ljudi koji su nakon dugo vremena prisutni nadomak jedno drugog. Kakva unutrašnja napetost, tenzija u atmosferi, zatamljeni uzdasi, skrivanja pogleda i osjećanja postoji u tom činu darivanja djece koja povezuju i stoje između majke i oca. Svi okolo su gledaoci porodične drame koja se prepoznaje iznutra u prvom susretu, nakon dugo vremena. Smrt Hasanaginice nije racionalno shvatljiva, agine riječi nisu racionalno spoznatljive. Tu se radi o *anagnorisisu*⁵², jednom specifičnom prepoznavanju.

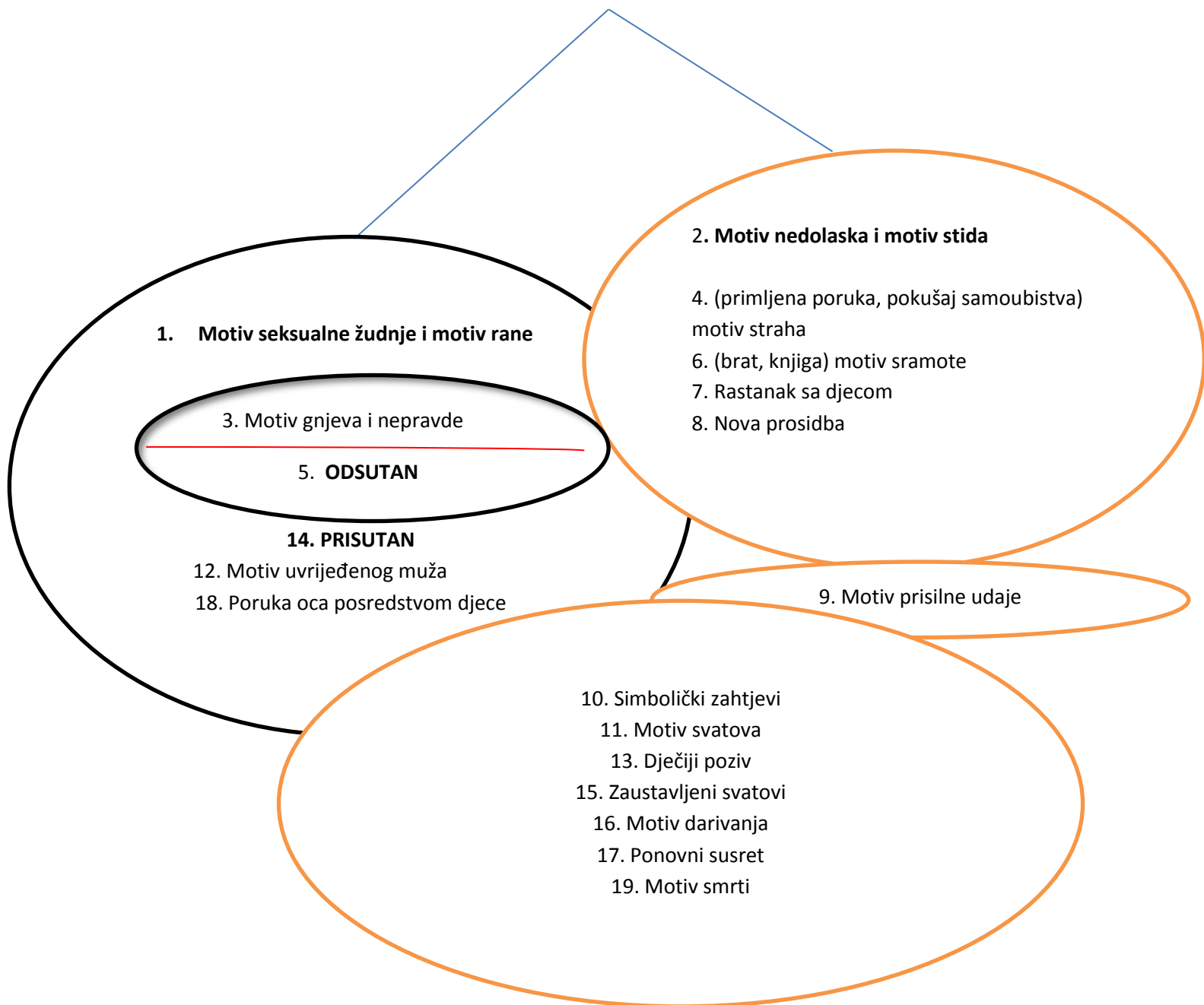
Žalost je tugovanje koje se odnosi na gubitak, dakle, žalost je reakcija na gubitak. Je li Hasanaga izgubio ženu (sada doslovno)? Da li je Hasanaginica izgubila djecu (i kroz cijelu baladu samo za njima žalila)? Da li je Hasanaginica izgubila i muža i djecu? Da li su otac i djeca izgubili majku? Mladoženja izgubio mladu. Brat izgubio sestru. Svatovi izgubili svrhu. U ovoj baladi svi su gubitnici.

Motivacijski sistem slikovito prikazan izgleda ovako:

⁵¹ Platon. *Država*, 477 c.

⁵² Vidi: Aristoteles. *O pjesničkom umijeću*, 1452 a1, 30.

Hasanaga i Hasanaginica razdvojeni
(čudovišni dvojnici)⁵³



⁵³ (Brojevi mehanički pobrojavaju slijed motiva, mehanički povadenih da bi se mogli jasno i konkretno uvidjeti. Ovdje se nalazi svakako još mnoštvo motiva koji se grupišu u sebi svojstvene motivacijske grupe. Na primjer uz motiv zaustavljenih svatova, treba dodati i motiv prkosa i motiv uvrijeđene žene. Njihov ponovni susret uslijedio je nakon zahtjeva i treba primjetiti da tada Hasanaginica sama pobija svoj prvi zahtjev da ne prolaze kraj dvora. Ona traži da se zaustave ispred dvora, zato što je djeca zovu.)

Hasanaginu poruku moguće je tumačiti u psihoanalitičkom ključu potisnute seksualne energije i pitanja Zakona/Oca. Pozabavimo se nakratko sa nekoliko općih mjesta. Kandijski rat trajao je četiri godine. Hasanaga je, pretpostavljamo, važio za uglednog junaka i samim tim bio dužan sudjelovati u cijelom ratu. To je još jedna njegova sličnost sa likom Ekrembega. Ostavljeno za pretpostavku jeste pitanje da li je Hasanaga ili bio „na odsustvu“ za vrijeme četiri godine rata ili ga je Hasanaginica posjetila za to vrijeme, jer Hasanagin povratak sugerira da je rat završen. A oni imaju dijete u bešici, računacemo da bebi može biti između tri i šest mjeseci (najviše godinu); a to znači, računajući i period trudnoće, da se muž i žena dugo nisu sastali. U *Pomrčini krvi* imamo dramsku situaciju koja se odvila prije početka drame. Muž i žena sastali su se prije njegovog odlaska u rat, i kad se vraća on zatiče četverogodišnjeg sina, za kojeg nije mogao znati jer nije dolazio „na odsustvo“ i nije slao pisma. S druge strane do njegove žene dolazi vijest o da se vjenčao sa drugom ženom. Ta vijest liku Lebibe dostavlja motiv uvrijeđene i ljubomorne žene, ali i samohrane majke.

Hasanagina poruka potvrđuje patrijarhalnog sistema, i potvrđuje Zakona/Oca koji može da makne majku koja je preuzela njegovo mjesto i ulogu. Možemo li o Hasanaginicinoj odluci da bude samo majka reći da ona na taj način preuzima ulogu „falusne majke“ i staje na mjesto Oca? Kad ovo postavljamo, na umu imamo dvije poruke: u prvoj joj se Hasanaga obraća kao muž ženi (kažnjavajući u njoj majku), a u zadnjoj poruci otac se obraća majci posredstvom djece (kažnjavajući u njoj i ženu i majku, istovremeno). U patrijarhalnom kodu majčinstvo je povlašćeno. Uloga majke stavljena je na pijedestal (sa kojeg ne može sići kad hoće). Ali se ovdje vidi da patrijarhat može svrgnuti majčinstvo sa pijedestala, onda kad se osjeti uvrijeđeno i ugroženo; čak možemo reći, zapostavljeno i skrajnuto; jer je upravo patrijarhat postavio na pijedestal. U tom smislu ovo jeste nasilje i to specifične prirode: nanovo uspostavljen Zakon/Otac.

3.1. Motiv stida

Problem između majčinske i ljubavničke emocije stoji u liku Hasanaginice. Sada se pozabavimo problemom Hasanaginicinog moralnog puritanstva.

Motiv stida tumačen je u više pravaca. Već smo napomenuli, motiv nedolaska je previđen ili se posmatra potpuno spojenim sa motivom stida. Objašnjava se kroz obilježje i karakteristike lika, kroz materijalno-tjelesne manifestacije, folklorne i društvene zahtjeve stavljene pred ženom, zatim, objašnjava se kroz agin odnos prema stidu (čime se u pojedinim interpretacijama pristaje na motiv (aginog) gnjeva ali se nigdje tome ne pridaje osobita pažnja). Gasemann samo napominje da gnjev nije motivisan kao ni stid. Nekoliko puta smo naglasili da je gnjev motivisan seksualnim nagonom/erotikom i nedolaskom Hasanaginice. Dakle, vidimo motive usko vezane za siže, lik, želje, djelovanja. Ono što „bode oči“ jeste insistiranje na podređenosti Hasanaginice i njeno uporno označavanje žrtvom. Prvo, njen početni impuls je slobodna volja, žrtvovan je majčinski dio njenog bića, ali to je ne čini žrtvom, jer je ona daleko kompleksnija jer se svela na majčinstvo, i mi pratimo put i sudbinu njenog lika čime se ne može govoriti o podređenosti. Zašto je majčinstvo toliko naglašeno?!

Šta je to moralno u stidu? Otkud jednoglasna veza stida i morala? Odakle potiče ambivalentan položaj stida kao zapreke/prepreke i odraza vrline?

Aristotel je stid definirao ovako: „Neka stid (pudor, sram) bude vrsta bola ili uznemirenosti s obzirom na sadašnja, prošla ili buduća nedjela, koja, kako se čini, za posljedicu imaju obeščašćenje (ignominia, gubitak ugleda, rđav glas, sramota) a bestidnost omalovažavanje tih nedjela ili ravnodušnost prema njima.“⁵⁴ U skoro svim interpretacijama stidu se pripisuje nepoželjan momenat koji odvodi Hasanaginicu u smrt (besmrtnu slavu). Jedno moguće pojašnjenje je da se u interpretacijama stid nije odvajao od fenomena grijeha, krivice, savjesti i sramote.

Pokušaj definiranja pojma stida i razumijevanja njegove etičke dimenzije doziva činjenicu da je stid svojstven svim ljudskim bićima bez obzira na geografske i generacijske razlike. Prisutan je i u svakoj kulturi, ali se manifestuje drugačije. Može se kazati da je stid univerzalna kategorija

⁵⁴ Aristoteles. *Retorika*, 1383 b.

stanja ili emocije i kao takav uvijek je dvostruk: psihološki je vezan za osjećaje, a fizički se manifestira kroz napetost, nemir, tjeskobu, crvenilo, zaklanjanje pogleda i sklanjanje tijela. Djeca kad se stide obično skrivaju tijela iza tijela odraslih. Osim toga, stid kod djece može biti izazvan samo time što se obratila pažnja na njihova tijela. Zato, Hasanagicin stid, osim što je vezan za nedolazak – za neprisustvo tijela – znači i odbojnost prema tijelu. Skoro da se može govoriti o tajanstvenoj odvojenosti tjelesnog i duhovnog (ili psihičkog stida). Simbolički momenat „dugog pol'duvka“ upućuje na to. Istovremeno prikriva i pokazuje kroz providnost vela. Uz svu zlokobnost koja prati Hasanagicinu pod tim velom, sa intuicijom i predznakom koji joj je iznutra poznat, ovaj motiv stida moguće je razdvojiti na: stid pred drugima (relacijski) i stid pred samom sobom (immanentni).

Jedino mjesto gdje stida nema jesu momenti sa djecom. Zato je sigurno tačno Krnjević izložila da se Hasanagicina i djeca razumiju „sebi svojstveno iznutra“⁵⁵.

U kontekstu motivacijskog sistema stid⁵⁶ jeste autentičan i to po načinu na koji je upotrebljavan u baladi. Ovako postavljen na početku, stid je otvoren prema budućnosti, i pri tome je sferični zaokret prema tački majčinstva. Upućuje na onostranost kroz svoju prikrivenost/zakrivenost/sakrivenost. Ovakvo tumačenje moglo bi otići prema pitanju praroditeljskog grijeha kada se stid prvi put pominje, ali tamo nećemo ići, dovoljno je da se podsjetimo da je vezan za otkrivenost i za tjelesnost. Neodvojiv je i od seksualnosti i osjećaja krivnje – otuda i pitanje krivice u baladi, otuda brza rješenja brata koji uspostavlja red, odnosno, briše krivicu – odatle negativan predznak stidu. U jeziku se kaže „pokrij sramotu“ čime se govori da je nešto izloženo, i da ga je potrebno sačuvati/skloniti/zakloniti. I dalje motiv stida nije objašnjen, ali približavamo se značenjskom smislu čuvanja i sklanjanja upućenog na osjećaj kojim majka čuva i sklanja dijete.

Može se zaključiti nekoliko stvari. Prvo, stid je ukorijenjen u biću poput bilo kojeg drugog osjećaja. Različiti su odnosi u kojima se manifestira, ali se direktno veže za ogoljenost, pokrivenost, skrivenost, odbojnost, rezerviranost i zaštitu osobnog i društvenog. Drugo, budući da je vezan za tijelo, ovdje je neodvojiv od seksualnosti i majčinstva. Otuda dobronamjerene

⁵⁵ Vidi: Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980., str. 81/82.

⁵⁶ Paradoks stida kojim se pokreće radnja i kojim se koči žena i majka, koja osjeća stid, dodatno se komplicira ako se upitamo da li je njen stid stečen nakon porođaja ili možemo govoriti o urođenom stidu – koji bi bio autentično njen. Vjerovatno nema tačnog odgovora.

interpretacije da Hasanaginica nije došla jer je morala ostati sa bebom, ili da nije htjela biti tamo gdje ima drugih junaka. Zato je toliko zabune izazivalo: zašto bi se stidila pred mužem s kojim je šesnaest godina u braku i ima petoro djece?! Ovdje svakako dolazi i pitanje prevlasti majke nad ženom. Treći, i najvažniji zaključak (koji će samo povući još više pitanja) jeste da se motiv stida može tumačiti kao tačka iz koje izvire sjedinjenje (i razdvajanje) duhovnog, inteligentnog i intuitivnog bića sa tjelesnim potrebama. Iz ove napetosti postavlja se pitanje da li Hasanagicino majčinstvo teži „uzdignutoj moralnoj čistoći“ i kako to objasniti?! Šta ta moralna čistoća znači muškarcu u ratu?! Šta muž da čini kad žena donese takvu odluku?!

3.2. Motivi u dramskoj obradi

Zadržaćemo se na prvoj dramskoj obradi⁵⁷ *Hasanaginica* (1909.) Milana Ogrizovića. S obzirom da se bavimo komparacijom motiva u dvije različite forme, Ogrizovićeva drama otvoriće dramska rješenja koja su u baladi ostavljena za nagađanje ili su suviše prikrivena.

U početnoj dramskoj situaciji, već od prvog do zadnjeg otkućaja, snažno je prisutan motiv sevdaha – čak postavljena tako da je sevdah povod za sukob. Motivi stida i straha koje smo u baladi vezivali za lik Hasanaginice, Ogrizoviću nisu toliko bitni jer su konvergentni motivu sevdaha⁵⁸ i šire se na zone ljudskog temperamenta, karaktera i jakih udara na „identitarno smještanje“ lika.

⁵⁷ Analize svih dramatizacija Hasanaginice mogu se naći u neobjavljena doktorska disertaciji u biblioteci Filozofskog fakulteta „Narodna pjesma kao inspiracija u jugoslovenskom narodnom stvaralaštvu“ G. Muzaferije.

⁵⁸ Pod riječju „sevdah“ (arap. Sawda- crna žuč) misli se na ljubav i osjećanja ljubavnih čežnji iz kojih su nastale pjesme o sevdahu –sevdalinke, geografski i historijski locirane u bosanske kasabe u vrijeme feudalizma. Međutim, sevdah, ljubavno osjećanje, Muradbegović je u komentaru za dramu „Rasemin sevdah“ opisao ovako: „Sevdah je onaj silni osjećaj naše duše i našega srca, što čovjeka mamom pomamljuje. Što mu se zaleže u srce i u mozak, pa čitave dane i cijele noći hoda kao pijan, kao lud, kao začaran. I ne misli ni na što! Ni na oca, ni na majku, ni na brata! Na nikoga! Čitav svijet zaboravlja. Ne umije više ni da jede. Ne umije da pije. Po glavi mu se metu nekakve male, nezatne sitnice, koje mu se pričinjaju važnijima od svega na svijetu, pa čak i od samoga života. Misli eto na to svoje ljubljeno biće, kako mu se sinoć nasmijalo. Kako ga je pogledalo. Na sjaj njegova oka. Drhtaj ruke. Na toplinu i zamamnost njegova glasa, uzdaha, pjesme, pozdrava. Na ono slatko uzvijanje obrva, migoljenje trepavica, mahanje rupca. I samo na to misli. Ni na šta drugo. Sve mu je ostalo bezvrijedno, nezatno, nezamjetljivo. Jednom riječju čovjek naprosto poludi, izmijeni iz temelja cijelo svoje biće i postane nešto drugo, ali mnogo jače, silnije, svemoćnije. Takvim ga sevdah učini. (...)“ Muradbegović, Ahmed. *Napomene priređivača*. U: *Drame*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1987., str. 356.

Prva scena, nakon Hasanagine poruke, usložnjava unutrašnje stanje Hasanaginice na više načina. Prvo, ona promjenu situacije doživljava duboko iznutra. Razumijeva da je Hasanagu nešto promijenilo (usp. „O, nije više što je nedga bilo.“ i „Oj, ni on nije nikad taki bio!“⁵⁹), tako u sklopu događaja promjena jednog lika uslovljava promjenu drugih likova. Hasanaginica u novoj situaciji prvo gubi svoje identitete žene i majke (usp. Ja nemam više age Hasanage, ni djece nemam)⁶⁰. Strah i pokušaj samoubistva dvostruko su motivirani saznanjem da je aga više ne voli i da je ona sada „ranjena zvjerka“. Pitanja koja joj se javljaju su sljedeća: Da li ga je nečim uvrijedila?! Da li to on nju više ne voli?! Pored toga, javlja se svijest da nakon svega „ona više nije ona“, sada je „puštenica“ (usp. Ja više nisam Hasanaginica, Ja nisam ja⁶¹). Već tada nazire se intuicija skorije smrti (usp. da od sevdaha mrem, nek poljubi me mrtvu⁶²). Predosjećanja su motivisana snažnim, eruptivnim ljubavnim bolima. Ogrizović je Hasanagicu itekako učinio prisutnom tako što je dramaturški podcrtao razliku u motivu otjerane i motivu odvedene žene. Brat je poslan od majke sa izričitim zahtjevom da zaštiti sestru i podsjeti Hasanagicu da je begovica (usp. Dovedi je – tu evo dvora joj, tu ima biti gdje je tjera ko robinju.⁶³). Već tada uvode se ravnomjerno socijalne razlike sa postepenim širenjem motiva sevdaha kojim se obrazlaže motiv nepravedno otjerane žene. U osmom prizoru prvog čina, Hasanaginica i njen brat ostaju da dočekaju agu koji dolazi sa majkom, sestrom, sviračima i robinjama. Brat ga najavljuje kao „silovitog, naprasitog, divljeg i nesnosnog“. Lik Hasanaginice prikazan je vrlo aktivno. Ona zahtjeva objašnjenje i prkosi iako je iznutra slomljena. Njen glas na odlasku dobija nadnaravnu snagu.

Na ovaj način, dramaturški zahvat kojim se izmjenio događaj iz balade, i kojim se suočio aga sa Hasanagicom učinio je mogućim refleksivne odgovore koje oni jedno drugom daju. Njihovi motivi se ogledaju u jednom zgusnutom ali rasprostrtom motivu sevdaha kroz misaonu potragu za dokazom ljubavi unutar kojeg supružnici (i ljubavnici) shvataju da oni „ne znaju

⁵⁹ Ogrizović, Milan. *Hasanaginica*. U: *Izabrana djela. Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Ur. Branko Hećimović. Zagreb: Zora, 1969., čin prvi, prizor treći.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., čin prvi, prizor peti.

jedno drugo“ (usp. Da si samo mi htjela doći, /Ja bih znao, ja bih osjetio. Ne bih čeko, a ne dočeko te!⁶⁴).

Osim toga, uspostavljen je, zajedno sa sevdahom, i motiv zanemarenog, zapostavljenog, skrajnutog muža (usp. Znaš li, ljubo: od posljednjeg čeda,/ Od ovog u bešici 'bega', / Ti za mene ni pogleda nemaš./ Ti za mene više srca nemaš, /Svako dijete što je više raslo, / Sve si više njega milovala.⁶⁵). Za razliku od motiva seksualne žudnje, Ogrizović kroz replike stalno naglašava da to nije tjelesna ljubav, a ni duhovna koja žudi za tjelesnim milovanjem, nego je sevdah među njima formulisan ovako: „Ti nisi htjela da mi dođeš, ljubo, ne ko žena, ne u milovanju, van ko drûga.“⁶⁶ Poruka se može tumačiti kao nategnuti žar mladenačkog zanosa koji se probudio u junaku nakon suočenja sa smrću i ratom; u mužu koji je zapostavljen i skrajnut, a uznesen je u mladiću kojem Hasanaginica nije više ni žena, ni majka njihove djece, nego naprosto ljuba, drûga, ljubavnica – sve ono što je bila na samom početku kad ih je sevdah spojio.

Još jedan momenat kada Hasanaga nerazumljivo objašnjava zašto ju je otjerao jeste njena replika u kojoj je formulisana misao u kojoj je sasvim zdravorazumski da nad ženom prevlada majka (usp. Šta bi drugo mogla mati djeci! To su dakle moji grijesi bili.⁶⁷). Još jedan neizmjerio značajan momenat u drami na koji je važno podsjetiti; nimalo slučajno Hasanaginica kad oslovljava muža da bi ga prekorila ona ga naziva: aga, i podsjeća ga na njegove društvene obaveze. U agi junaku probudio se mladić, a Hasanaginica ga podsjeća da su zajedno preko šesnaest godina i da imaju petoro djece. Ipak, kroz dramsku radnju ona razumijeva da se to njoj sukobio Hasan, a ne aga, niti junak, niti muž, niti otac – nego naprosto Hasan. Ogrizović motiv sramote i nove svadbe gradi isključivo na likovima koji dobronamjerno sve žele vratiti u red i riješiti muke koje muče i Hasanagu i Hasanagicu. Njoj mati, tetka i brat nalažu da se uda jer će tako što prije zaboraviti, a majka Hasanagi nudi djevojke jer ne može da ga gleda neveselog i zatvorenog u sobi. Uz to surovost Hasanage naglašena je kroz ubistva i samoubistva njegovih robinja i sumanutih poduhvata, na primjer u jednoj sceni priča da je išao po nju, došao do njenog

⁶⁴Ogrizović, Milan. Hasanaginica. U: Izabrana djela. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Ur. Branko Hećimović. Zagreb: Zora, 1969., čin prvi, prizor osmi.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., čin drugi, prizor drugi.

⁶⁷ Ibid., čin prvi, prizor osmi.

dvora, ali se vratio. Niti jedno niti drugo više nisu „gospodari svojih misli“, oboma su zadane ljubavne rane u kojima se samouništavaju.

Ogrizović u drami uspostavlja stalno elemente prazničnog⁶⁸ radovanja, pjesme, svirke, folklornih razlika, što Moranjak-Bamburać, zajedno sa sevdahom označava „strategijom analize etnamentaliteta“. ⁶⁹ Kraj je donekle iznevjeren u odnosu na baladu, jer je sve podređeno motivu sevdaha. Tako se Hasanaginica sama svraća u dvor, čak ulazi u dvor, a djeca su samo emotivni okidači koji doprinose intenziviranju događaja u njihovoj sveukupnosti. Hasanagine zadnje riječi „o srcu kamenom“ ponovljene su u napetom i dramatičnom privođenju prema kraju čak tri puta i najzad mu umire u naručju nakon što je, ipak, ugasila ponos i priznala mu ljubav – a priznanje sevdaha potvrđeno je njenom smrću. Time se predosjećanje s početka zaokružilo i aga ju je poljubio u mrtva usta.

Logičko obrazloženje motiva iz Ogrizovićeve obrade jeste vrlo aktivno približavanje i sabiranje uzajamnih sličnih motiva prema kojima se Hasanaga i Hasanaginica ne uspjevaju razumijeti upravo zbog prevelike sličnosti. Jedno drugom su odraz koji se ne uspjeva razlikovati. Sve je to postignuto dramaturškim rješenjem uvođenja scene čekanja age i sučeljavanjem muža i žene. Tako se u Hasanaginici izmjenjuju motivi ranjene, osramoćene, ali ponosne „puščenice“ sa motivom sevdaha, ljubavne kletve uvrijeđene žene i majke. A u Hasanagi motiv ranjenog koji je čekao ljubav, a njen nedolazak aktivirao je motiv zapostavljenog muškarca koji se utapa u crnom i krvavom sevdahu. Na ovaj način, uspostavljena dramska situacija unutar koje se napetost gradi na motivaciji sevdaha pretočenog u najapstraktniji mogući način jedina potvrda takvog sevdaha je smrt, jer je njihov sevdah zasnovan na vjeri da su suđeni jedno drugom i da će se ponovno sresti u dženetu, spojiti se u „čistoju ljubavi“ oslobođenoj porodičnih i društveno – socijalnih zahtjeva.

Izgleda da nijedna dramska obrada nije uspjevala obuhvatiti sve slojeve balade, ali Ogrizovićeva je u umjetničkom smislu najobuhvatnija. Zaista, Ogrizović sve podređuje zakonu transcidentalnog sevdaha, dok Muradbegović sve podređuje zakonu nezasite seksualne energije. U baladi ipak dominira majčinska ljubav, uz neupitno prihvatanje ljubavi između supružnika.

⁶⁸ O tome vidjeti u: Bahtin, Mihail. *Narodno-prazničke forme i slike u Rableovom romanu*. U: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. (preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković). Beograd: Nolit, 1978.

⁶⁹ Moranjak- Babmurać, Nirman. *Hasanagičino nasljeđe- rizici ženske priče*. U: *Treća*, 2005., 1-2, VII, str. 322.

Ono što baladu čini kompleksnom jeste izmjenjivanje dva motiva ljubavi drugačije relacijski uspostavljena. Kako uopće majčinstvo sa idealnog plana prenijeti u materijalni?! Možda preko uvrijeđene ljubavi muža i oca?!

4. Prostor i vrijeme *Pomrčine krvi*

Sklop događaja uslovljen je vremensko-prostornim fenomenom. Radnja *Pomrčine krvi* odvija se u porodičnoj kući, u jednom danu: od jutra do kasne noći. Istaknuto je godišnje doba – proljeće je (kao i u početnoj slici balade). Dramski prostor je arhitektura drame. Prostor je refleksija likova i topos porodične kuće čuva odnose i karaktere. Norberg-Schulz to je objasnio ovako: „Struktura kuće je primarno struktura mesta, ali kuća kao takva ima i svoju unutarnju strukturu koja se deli i diferencira na više podređenih mesta i povezujućih puteva. U kući se razvijaju višestruke aktivnosti, a njihova koordinirana ukupnost izražava oblik života u njoj.“⁷⁰ Arhitektura dramskog prostora nepogrešivo čuva oblik života likova u drami i njihovu karakterizaciju. Nepogrešivo prikazuje događaje i karakter vremena u kojem se ti događaji odvijaju. Muradbegović u uvodnim didaskalijama, svakog čina, precizno opisuje prostore dramske radnje.

Prvi čin odvija se u divanhani. Drama počinje tišinom (kako će uostalom i završiti). Divanhana je prostor verande ograđen drvenom ogradom, ukrašen rezbarijama, ornamentalnim detaljima, a iznad ograde nalaze se police na kojima je posloženo gravirano posuđe. Prostor divanhane podijeljen je na gornji i donji dio. Gornji vodi prema bračnoj (lijevo) i dječijoj sobi (desno), a donji je otvoren prema avliji i vanjskom prostoru. Ali divanhana nije prostor granice. „Čovjek koji sjedi na divanhani nije više na granici, dakle i unutra i vani, kao onaj koji se nalazi u avliji: on je definitivno unutra, odvojen od prirode i od grada, ali još uvijek povezan s njima, otvoren njihovim utjecajima, izložen onome što se zbiva vani i prijemčiv za to.“⁷¹ Ograda ukrašena

⁷⁰ Norberg-Schulz, Christian. *Egzistencija, prostor i arhitektura*. (preveo Milutin J. Maksimović). Beograd: Građevinska knjiga, 2002., str. 56.

⁷¹ Karahasan, Dževad. *Karlo Veliki i tužni slonovi*. U: *Izveštaji iz tamnog vilajeta*. Sarajevo: Dobra knjiga, 2007., str. 141.

ornamentnim detaljima natkrivena je policama sa porculanskim i izgraviranim posuđem. Po rubovima unutrašnjosti divanhane nalaze se sećije na kojima su rubci, jastuci i razni oblici vezova izvezeni zlatnim koncem. Na podu je izatkani perzijski tepih. Sve su to tragovi ženske kulture i dramska radnja upravo započinje sa likom starice od šezdeset godina koja sjedi u divanhani, na sećijama i šije unukinim lutkama dimije.

Prednji dio (pročelje) gledan izvana čine tri velika prozora sa drvenim rešetkama i zavjesama. Mnogo oblika i boja nalazi se u unutrašnjosti ovog dramskog prostora sakrivenih vanjskom pogledu. Drvene rešetke na prozorima omogućavaju svjetlosti da se probija kroz šupljine i tako zrake svjetlosti dobijaju geometrijske oblike. Naglašeno je mnogo boja i oblika koji uspostavljaju harmoniju i igru sjena i svjetla. Donji dio divanhane ima stepenice, također ograđene, vode u donji sprat, ali nad njima su dva metalna kapka koja se noću zaključavaju.

Početni dramski prostor u svojoj unutrašnjosti izaziva geometrijski konflikt iz kojeg se uspostavlja harmonična tišina. U tom prostoru uvode se sve važne teme koje sačinjavaju dramsku radnju. Kroz motiv lutke uvode se tri generacijska komentara: starica – žena – djevojčica. Njihov sukob razvija se kroz žensko pitanje na relaciji staro (tradicionalno) i novo (moderno). Unuka Lejla dolazi iz dječije sobe u divanhanu i kroz odnos nana – unuka uspostavlja se cijela dramska situacija. Njihove replike izraz su generacijskog, emotivnog i socijalnog bića, osim toga, replike su i izraz njihovih misli. Ukratko, izrazi stanja stvari u drami.

Sva radnja prvog čina odvija se u divanhani, ali momenat istinite napetosti je na relaciji dječija (desno) i bračna soba (lijevo). Svi likovi dolaze iz dječije sobe osim Ekrembega koji dolazi iz bračne sobe. Početna dramska situacija koja se otkriva i razvija iz razgovora starice Kadune i djevojčice Lejle jeste sljedeća: Već je sedam dana otkako se Ekrem vratio iz rata, njegova žena Lebiba ljuta je na njega i u žestokoj su svađi. Četverogodišnji sin se razbolio i Lebiba spava u dječijoj sobi, dok Ekrembega djeca ne zanimaju i on želi ženu u bračnoj sobi. Sva radnja otvara se kroz razgovor djevojčice i starice. Dramska situacija naglašeno je napeta i nešto se mora promijeniti. Krajnje intimni prostori u drami izmaknuti su u duboku unutrašnjost koja je otvor za ulazak i izlazak likova. Dok se drama zaista odvija u sobi za razgovore i u avliji kada se porodična priča otvara prema široj društvenoj zbilji.

Mrežu društvo-priroda-ljudsko biće u svoj mogućoj vezi sa doživljajem vremena i prostora Karahasan je opisao ovako: „Mi ih s jedne strane usvajamo u onim formama koje su nam ponudile, da ne kažem nametnule zajednice u kojima živimo, ali mi ih s druge strane nužno osjećamo i doživljavamo krajnje individualno, lično, svojim emotivnim, nesvjesnim i tjelesnim bićem, svojim upamćenim, zaboravljenim iskustvima, svojim fizičkim i metafizičkim zebnjama.“⁷² Doživljaj vremena i prostora, duboko ukorijenjen u nama, još prije nego što smo stupili iz utrobe (možda ukorijenjen prije utrobe?) stvara sliku koja opet u književnosti iskazuje „samu sebe“. Karahasan insistira da slika vremena i prostora u književnom djelu može pouzdano iskazati i izraziti epohu, kulturu, jezik i autora lično (što Bahtin i pokazuje u studijama o Rableu i Dostojevskom). Tome svakako svjedoči hiljadugodišnja tradicija izučavanja književnosti. Karahasan je još zapisao: „Struktura vremena i prostora u jednom književnom djelu gotovo nikada nije dio autorskog koncepta jer mi njih doživljavamo i usvajamo ne-svjesno, onako kako doživljavamo svoje tijelo i svoj položaj u svijetu (...) Poput jezika, doživljaj vremena koji nosimo u sebi kazuje ono što smo naučili i ono što smo nesvjesno usvojili, ono što su u nas ugradili susreti s vanjskim svijetom i ono što smo donijeli dolazeći na ovaj svijet, ono što o sebi znamo i ono što ne znamo, ono što želimo pokazati i ono što bismo rado sakrili.“⁷³

Prvi i treći čin drame odvijaju se u divanhani, a drugi čin u avliji. Prostor je neodvojiv od likova. Tako, u početnoj dramskoj situaciji jedini lik koji dolazi izvana (iz avlije) jeste starac Zijahbeg koji je nosilac društvenog poštovanja, djetinje starosti i bitno je distanciran od događaja, jer on samo želi u miru da doživljava starost i proljeće. Njegova žena Kaduna otjelovljenje je reda, razumijevanja i mira i zato se osjeća pozvanom da riješi sukob između žene i muža. Oboje su nosioci tradicionalnih vrijednosti koje su se raspale, ali ih oni drže u životu svojim sjećanjem i postojanjem. Služavka u pravilu prenosi informacije i donosi vijesti koje mijenjaju dramsku situaciju. Ekrembeg je crnilo, iskeženi zubi, gnjev, rat, nasilje i bestidnost. Lebiba je uvreda, ljubomora, moralna vertikala, bol i crnilo. Lejla je dječije veselje, naivnost, smijeh i igra koja postepeno prelazi u maglu i stegnuto srce. Sve ove igre sličnosti i razlika između deset likova u drami nalikuje geometrijskoj igri oblika, boja, sjena i svjetla iz sobe za razgovore (divanhane).

⁷² Karahasan, Dževad. *Pojam i tipovi dramskog kronotopa*. U: *Drama i vrijeme - vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*. Zbornik radova sa IV simpozija *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj i Srbiji, održanog na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, 15. i 16. XII 2006. Godine*. Ur. Almir Bašović i Sava Anđelković. Sarajevo: Dobra knjiga, 2010., str. 16.

⁷³ *Ibid.*, str. 17.

„U središtu drame je par „Ekrembeg – Lebiba“, čiji odnos i jeste predmet drame, njezin osnovni pokretač i njezin cilj; simetrično prema tome paru su roditeljski par (Zijahbeg – Kaduna) i par djece (Lejla – Asim); ostali likovi funkcioniraju kao hor – komentiraju zbivanja i daju im „socijalni fon“ formulirajući „mišljenje puka“.⁷⁴ Osim parova djeca – roditelji – praroditelji svaki od odnosa je i unakrsan i dobija poseban ton i boju. Likovi imaju svijest o prostoru porodične kuće po kojoj se kreću, zato je dramski prostor važan za razumijevanje niza događaja. Dramski prostor kulturološki je definiran i određuje orijentaciju i opažaje. U *Egzistencija, prostor, arhitektura* Norberg-Schulz napisao je: „Tek onda kada su ljudi definirali šta znači 'unutra', a šta 'napolju', tek tada su mogli reći da neko 'stanuje'. Preko te veze se mogu locirati i čovjekovi doživljaji i uspomene, a unutrašnjost mesta postaje i izraz 'unutrašnjosti' čovekove ličnosti. 'Identitet' se na taj način blisko povezuje sa doživljavanjem prostora, što je posebno izraženo tokom godina u kojim se uobličava čovekova ličnost.“⁷⁵

Norberg-Schulz insistira na posmatranju arhitektonskog prostora kao jednog realnog i konkretnog egzistencijalnog prostora, koji je imao intenciju da bude egzistencijalni prostor i kao takav se i gradi⁷⁶, otuda zahtjevi za moralom u arhitekturi.⁷⁷ To isto je primjenjivo na dramski prostor. Giedion je pisao da arhitektura ne samo da reflektira vrijeme u kojem je nastala nego da je „produkt najrazličitijih uslova – socijalnih, ekonomskih, naučnih, tehničkih, etnoloških.“⁷⁸

Arhitektura dramskog prostora je organizam iznutra sačinjen od vezova, sagova, ornamentalnih detalja, drvenih rezbarija i graviranog posuđa u divanhani gdje se dramska radnja artikulira kroz igre svjetlosti, sjena, smjene dana i noći i slika historijske etno oblike bosanske muslimanske porodice. Slikama dramskog prostora dominiraju rešetke izvana, a unutra vezovi, tkanja i gravure. U kontekstu porodične kuće drvene izrezbarene ograde dobijaju evokativno i simboličko značenje. Te rezbarije i ornamenti jesu dinamičan niz „malih otvora“ koji

⁷⁴ Karahasan, Dževad. *Potruga za „golim čovjekom“*. Predgovor u: *Drame*. Sarajevo: Svjetlost, 1987, str. 17.

⁷⁵ Norberg-Schulz, Christian. *Egzistencija, prostor i arhitektura*. (preveo Milutin J. Maksimović). Beograd: Građevinska knjiga, 2002., str. 44.

⁷⁶ Vidjeti: Norberg-Schulz, Christian. *Intention in architecture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.

⁷⁷ Vidi kod: Giedion, Sigfried. *Zahtjev za moralom u arhitekturi*. U: *Prostor, vreme i arhitektura*. (preveli Radonić Milorad i Trbojević Ranko). Beograd: Građevinska knjiga, 2002., str. 46.

⁷⁸ Giedion, Sigfried. *Arhitektura kao organizam*. U: *Prostor, vreme i arhitektura*. (preveli Radonić Milorad, Trbojević Ranko). Beograd: Građevinska knjiga, 2002., str. 43.

oživljavaju površinu, a svaka arhitektura preko geometrijskih odnosa održava svoj ritam i muziku.⁷⁹

Avlija je prostor koji je granica unutrašnjeg i vanjskog. U drami takav prostor pokreće pitanje društvenog statusa, a zbog napetosti dramske situacije iznosi se i bračni odnos zajedno sa pitanjima majčinstva, očinstva i nasilja. Kapija se otvara zbog svatova, ali se uzbuđujući razvoj događaja i dalje odvija na granici unutra/vani. Odnosi se zaoštravaju, aktivne su prijetnje i nasilno oduzimanje djece od majke da bi se pokorila žena. Kroz društveni položaj pokrenuo se komentar odnosa muža i žene, porodične obaveze i zahtjevi i pitanja ljudskosti u avliji ograđenom zidom i popločanom kaldrmom.

Opis dramskog prostora u drugom činu ostaje gotovo pastoralan, dok se dramskim sredstvima intenzivira nasilje zapaljene krvi. U pročelju je cvijetnjak ograđen tarabom. Na sredini je ulaz, a desno od otvorenih vratašca, u hladu, nalazi se klupa za razgovore. „U bašči lijehe s opjevanim narodnim cvijećem“⁸⁰, a između lijeha vijugaju se pošljunčeni mali putevi. Sunce je na polovini neba, a klupa za razgovore postavljena je u „debelu hladovinu“. Tu ima igre sa osjetima, čulima vida i mirisa, jer je u sredini upisana kružnica iz koje cvate ružin grm, a oko cvijetnjaka i puteljaka rascvali su se jorgovani. Muradbegović, u izrazu: *opjevano narodno cvijeće* koristi se aluzijom na prostor u kojem su nastajale sevdalinke.⁸¹ Vrijeme rascvalih jorgovana, proljeće, miris ruža, bolne emocije, sanjarenja, slasne čežnje, kobni ishodi i napete dramske situacije upravo jesu sadržaji balada i sevdalinki. Priroda je u drami potpuno ravnodušna, vjetar nosi procvale šljive i kajsije, proizvodi zvukove dok struže krovove kuće, kapije i zida – dok otac udaje petnaestogodišnju kćer za starog načelnika i muž zaključava ženu u podrum. Dalje u opisu stoji: „Sve je u granju i u cvijeću.“ U tom činu, takvog dramskog prostora, dobro poznatog narodnim pjesmama, odvijaju se okrutne scene. Dramska radnja otkriva suštine kroz prepreke koje likovi imaju i kroz motive i karaktere uspostavljaju se dramski odnosi.

⁷⁹ Vidi kod etnomuzikologa: Schneider, Marius. *Pietre che cantano*. (traduzione di Augusto Menduni). Ugo Guanda Editore: Parma, terza edizione: 1998.

⁸⁰ Muradbegović, Ahmed. *Pomrčina krvi*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*. Ur. G. Muzaferija, F. Rizvanbegović i V. Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000., II čin, uvodna didaskalija.

⁸¹ „Ljubavi zatvorene i skrivene iza vrata avlijskih, preko čijeg praga nije prelazila muška, tuđa noga, iza visokih huvara i gvozdениh demira; života ograničenog cvijetnim avlijama i sjenovitim baščama, u kojima je bio sav svijet djevojački.“ Rizvić, Muhsin. *O lirsko-psihološkoj strukturi sevdalinki*. U: *Interpretacije iz romantizma I*. Sarajevo: Svjetlost, 1976., str. 203/204.

Nakon avlijskog prostora dramska radnja vraća se u divanhanu, Prostorne sheme u doživljajnom percepcijskom polju su drugačije. Nema više geometrijskih igara svjetlosti i sjena jer je noć. U didaskaliji stoji da gori svjetlo u bračnoj i dječijoj sobi. Prvi čin započeo je u divanhani, u tišini, sa Kadunom koja na sećiji šije lutkama odjeću, zadnja scena dovršava eliptično kretanje dramske radnje i u trećem činu Kaduna sjedi na sećiji sa tespihom u ruci, njiše se i moli. Lebiba izlazi iz dječije sobe i tek tada se u razgovori otkrivaju pravi motivi ovakvog razvoja događaja. Kaduna saznaje da je dijete bolesno jer ga je otac davio, a četverogodišnji sin je čisti simbol Ekrembegovog odsustva i krivice, jer se nigdje ne pojavljuje u drami. Prisutan je samo u replikama drugih likova. Tek u trećem činu, u šestom prizoru začuje se njegov plač iz dječije sobe odakle doziva majku.

Nakon niza prizora u kojima se dramska radnja kreće tako da se ostvaruju prijetnje i zaoštava sukob, u zadnjim prizorima Ekrembeg hoće da oduzme Lebibi dijete, ona ga odobrovoljava kroz strah i molbe. Prividno ga smiri nakon što mu se pokori. Ali noć u dubini unutrašnjosti porodične kuće, iz bračne u dječiju sobu (s lijeva na desno) i iz dječije u bračnu sobu (s desna na lijevo), desilo se zlo koje sve likove najzad okuplja u prostoru bračne sobe i sve završava muklom tišinom prije koje se protegao debeli krik – dijete je udavljeno.

Sav dramski prostor i vrijeme osim neposredno percipiranog prostora imaju sazajne i psihološke elemente.⁸² Prostorne koordinate gore/dolje, lijevo/desno, ispod/iznad (osim simboličkih), imaju značajan pragmatički značaj jer označavaju konkretno fizičko kretanje likova. Njihova orijentacija u prostoru postavljena kroz unutrašnje/vanjsko, dječija/bračna soba, granice, kapije, zidovi, rešetke, otvori, nizovi, geometrija – sve je to neposredni prostor duboko usađen u dramske likove i njihovu perceptivnu orijentaciju. Porodični odnosi utemeljeni su u apstraktnim prostorima apsolutno logičkih odnosa: slika starice u divanhani kako se moli ili šije arhetipska je slika i kulturni sadržaj u kolektivnom pamćenju.

⁸² Vidi: Norberg-Schulz, Christian. *Egzistencija, prostor i arhitektura*. (preveo Milutin J. Maksimović). Beograd: Građevinska knjiga, 2002., str. 17.

5. Konstrukcija, motivi i likovi

U poetici Ahmeda Muradbegovića uticaj narodne kulture uglavnom je transparentan (posebno u pripovjetkama i poeziji), a nekada je skriven pod dramskom tehnikom. Drame *Ljubav u planini* i *Rasemin sevdah* u odrednici imaju: „*drame iz narodnog života sa pjevanjem i igranjem*“. Drame je pisao i pod uticajem motiva iz epskih pjesama, kakve su: *Husein-kapetan Gradašćević*, *Majka*, *Ljuba Banović- Strahinja*. U ekspresionističkim dramama motivi iz narodne kulture nisu tako vidljivi, ne upućuje direktno na motive iz tradicije i folkloru nego ih prvobitno osmišljava kao drame „u sebe zatvorene i dovršene cjeline“.⁸³

Od prve pjesme *U krvi i plamenu* (1917.), preko pripovjetki, poezije i jednog romana, pa sve do Muradbegovićevih eseja i polemika, vidi se nekoliko jasnih linija kojima se duboko zaokupljao – erotsko, mistično, pitanja sudbine, pitanja duhovnog i materijalnog svijeta, zatim kolektivnim slikama i narodnim pjesmama; borbom starog i novog, generacijskim problemima i traganjem za „prabićem“ što ga je Bosna uspjela sačuvati u sebi.

Povodom premijere 1926. godine njegove druge ekspresionističke drame *Bijesno pseto*, (koju je režirao Tito Strozzi i nazvao je „dramom naše krvi“⁸⁴) Muradbegović je napisao: „Htio sam da nađem izraziti rasni tip u svome književnom radu i napisao sam 'Bijesno pseto'. Dubina našeg osjećajnog života, naše senzualnosti, snažan i užaren temperament, naša sirovost, sačuvanost i primitivnost intelektualnog i socijalnog naziranja na svijet i na život dovela me do toga tipa i ja sam ga pretvorio u živi scenski organizam. Za njegov karakter i način života naslov – bijesno pseto – nije nimalo apartan. Naprotiv, svi mi imamo u sebi izvjesnu količinu toga bjesnila i svi mi – kao i taj tip – pomalo mislimo mesom i govorimo mišicama. Govorim pomalo, jer on je ipak predstavnik toga bjesnila u nama, on je njegova ekspresija, značenje i posljedica.“⁸⁵

Drama *Pomrčina krvi* okrenuta je ekspresionističkoj tehnici i temama. Karahasan je ukazao na prividni realizam drame koja svojom formom aludira na klasičnu tragediju, ali niti je tragedija, niti je realistična. Tok dramske radnje određuje kroz sintagmu: od „porodične tragedije do *golog*

⁸³ Karahasan, Dževad. *Potruga za „golim čovjekom*“. Predgovor u: *Drame*. Sarajevo: Svjetlost, 1987., str. 7.

⁸⁴ Strozzi, Tito. *O režiji „Bijesnog pseta*“. U: *Drame*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1987., str 144.

⁸⁵ Muradbegović, Ahmed. *O ideji „Bijesnog pseta*“. U: *Drame*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1987., str. 142.

čovjeka“.⁸⁶ Drama se poziva na formu klasične tragedije, imitira realističke elemente vremena i prostora, prizore povezuje „značenjskom korespondencijom, a ne uzročno-posljedičnim odnosom, formuliranje radnje kao uzajamnog odnosa tih relativno samostalnih prizora.“⁸⁷ Ekspresionisti su odbijali tradicionalnu strukturu drame⁸⁸ jer se materijal iz života opirao, a oni upravo jesu htjeli da iznesu život i kako je to Edschmid u poznatom manifestu *Über den dichterischen Expressionismus* iznio: umjetnost hoće da čovjek shvati svu dubinu i aspekte svoje ljudskosti. U naturalističkoj tehnici nije bilo mjesta za vizije, iracionalne aspekte ljudskog bića, imaginacije i emocije neobjašnjive i neuhvatljive – svega što je bio cilj ekspresionističkog pokreta na svjetskom nivou⁸⁹ koji se bunio protiv scientističkog naturalizma, onako kako se romantizam bunio protiv prosvjetiteljstva.⁹⁰ Muradbegović o tehničkoj obradi *Bijesnog pseta* piše da je tehnička jednoličnost ubijala materijal koji je trebao oslobođenje: „I našao sam to oslobođenje kod modernih dramskih autora, koji su tri i pet aktova drame razbili u toliko slika, koliko to zahtjevaju razvojne faze njihove dramske koncepcije. I tu sam našao opravdanje za svoju instinktivnu antipatiju prema petrificiranoj dramskoj formi, koja je vrijedila kao božansko slovo, koje se ne smije mijenjati.“⁹¹

⁸⁶ Karahasan, Dževad. *Potruga za „golim čovjekom“*. Predgovor u: *Drame*. Sarajevo: Svjetlost, 1987., str.16.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ “Most Expressionists rejected the traditional structure of the well-made play in five acts that the literary Naturalist Gustav Freytag had expounded in his *Technik des Dramas* (Dramatic Technique, 1863). They themselves experimented with new forms, as the subtitles of their plays indicate.” Schürer, Ernst. *Provocation and Proclamation, Vision and Imagery: Expressionist Drama between German Idealism and Modernity*. In: *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Edited by Neil H. Donahue. New York: Camden House, 2005., str. 242.

⁸⁹ Zoran Konstatinović objavio je esej "Expressionism and the South Slavs" u zborniku *Expressionism as an international literary phenomenon: 21 essays and a bibliography* (edited by Ulrich Weisstein). Etička odgovornost koju nalaže ovakav naslov bila je da autor barem spomene Bosnu i Hercegovinu, umjesto toga pravi se da ne postojimo.

⁹⁰ “Indeed, many of Huysen’s introductory comments on the Storm and Stress movement apply as well to Expressionist drama (13–84). Just as the Storm and Stress authors had rebelled against the Enlightenment, the Expressionists rebelled against scientific naturalism.” Schürer, Ernst. *Provocation and Proclamation, Vision and Imagery: Expressionist Drama between German Idealism and Modernity*. In: *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Edited by Neil H. Donahue. New York: Camden House, 2005., str. 234.

⁹¹ Muradbegović, Ahmed. *O tehničkoj obradi „Bijesnog pseta“*. U: *Drame*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987., str. 143.

Povodom *Pomrčine krvi*⁹² zapisao je da je to uistinu bila vizija.⁹³ Jedan razbijeni svijet uhvaćen u trenutku potpunog raspadanja. „Pravilo jedinstva“ i sav prividni realizam služi da intenzivira raspadanje u kojem svi likovi doslovno vrište, iznutra raslojeni, izvana ogoljeni, nemoćni i u nemogućnosti da vladaju sobom. Drama ima dualnost, s jedne strane pokušava da ne zaboravi modele, a druge strane razbija te modele da bi jezik savremenosti mogao da progovori: jezik imaginacije, emocije, alegorije i jezik metafore, preko kojih se uspostavila nova kulturna asocijacija i mitološka reminiscencija. *Pomrčina krvi* i tehnikom evocira viziju koja je transcendirala, jer ne postoji ništa izvan svijesti i svaka vizija jeste slika svijesti proizašla iz nelociranog ljudskog iskustva. Koncept ekspresije neodvojiv je od imanencije, jer imanencija je implicirana u ekspresiji⁹⁴, a imaginacijski prostori jesu prostori iskustva i mentalni sadržaji sačuvani u književnim djelima.⁹⁵

⁹² U jednom eseju Muradbegović piše da je završenu dramu dao svome tadašnjem profesoru Milanu Ogrizoviću, najboljem dramskom tehničaru, koji piše klasične drame. Rekao mu je da se vidi da je Bosanac: „Htjeli bi sve najedanput, pa navalite svom snagom bez ikakve ekonomije. A drama nije novela, ni roman, pa da imate odriježene ruke. Ostavite malo i za kasnije, nije ovo valjda jedina vaša drama. A to je kao kad voda provali brijeg i ponese i zemlju sa sobom.“ Muradbegović, Ahmed. *Kako se postaje dramatičar*. U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987., str. 128.

⁹³ „Kasnije dođu ferije i ja se zaputim u Bosnu. U kupeu sam sjedio sam i bilo je veče... To je početak priče o nastajanju moje druge drame... Sunce krvavo i nebo krvavo. Suton oboje gasi, kao da gasi crvenu ljudsku krv. Nastaje pomrčina krvi... Katkada je dovoljna samo jedna izreka, jedan usklik, pa da čovjeku probudi čitav niz psiholoških zbivanja, doživljaja, da se uzbuni mašta i otpočne materijalizirati na papiru, platnu, u glini...ono što je čovjek doživio. Tako je bilo i kod mene. Mašta je radila, krv se uzbunila i ja sam gledao pred sobom scenu za scenom, sa groznim sukobima i lomljavinom raspaljenog ljudskog mesa, kojim teže crna, pomračena krv. Prešao sam Savu i došao u hotel, gdje ću prenoćiti a sutra nastaviti put. Kad je osvanuo dan, imao sam nekoliko prizora svoje nove drame pod naslovom *Pomrčina krvi*“. Muradbegović, Ahmed. *Kako se postaje dramatičar*. U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987., str. 127/128.

⁹⁴ Deleuze, Gilles. *Immanence and the Historical Components of Expression*. In: *Expressions in Philosophy: Spinoza*. (translated by Martin Joughin). New York: Zone books, 1990., str. 180.

⁹⁵ Gilbert Durand kritikuje, u zapadnoj misli, ontološki obezvrijeđenu funkciju slike u imaginaciji. Svako saznanje postaje moguće samo u granicama svijesti i iskustva, s tim da imaginacijski prostori u kojima se postavljaju slike mogu važiti kao iskustva. Zato se umjetničke slike, iako shvatane kao „irealne“ trebaju zahvatiti u svojoj punini. U filozofiji imanencije ništa se ne može označiti kao stvarnost a da ne pripada svijesti. Fenomenološkom metodom, pozivajući se na Sartra, Durand uspostavlja nekoliko obilježja slike. Slika je svijest, i transcendentalna je kao i svaka svijest. Slika u imaginaciji omogućava da se zamišljeni objekat odmah ukazuje onakav kakav jeste – a percepcijsko mišljenje saznanje preko pristupa i sukcesivnih aproksimacija. U imaginacijskog svijesti predmet je postavljen kao „imperijalistički karakter slike“, tako fenomeni „ništavilo“ i „nebiće“ su kategorije slike i njeno krajnje samoniklo obilježje. Durand to objašnjava ovako: imaginacija, zapreku koja je sprječava da „opazi zbilju“ poništava i čini nejasnom, a obilježje samoniklosti odgovara praznini svijesti. Vidjeti: Durand, Gilbert. *Antropološke strukture imaginarnog*. (prevele Jagoda Milinković i Mirna Cvitan). Zagreb: August Cesarec, 1991., str. 26.

5.1. Zao duh i zapaljena krv

Niz pitanja Muradbegović evocira ekspresionističkom tehnikom: svijet se raspao u Prvom svjetskom ratu, u Bosni se raspao socijalni poredak, u bosanskom gradiću raspada se jedna porodica, zbog svega toga Čovjek se u sebe sav već sasuo i raspada se i on. Šta je ostalo? Krik.

Još jedan problem ove drame jeste gradnja likova „na rascjepu između individualnog i općeg“.⁹⁶ Uz to, postoji sjećanje na romantičarske odrednice stranog, neprijateljskog, gubljenje sebe, neljudske i nadljudske sile, strašni nagoni – sada u ekspresionističkom tonu ta „uzvišena mračna groteska romantike“ prelazi u modernističku grotesku koja kroz čuvanje folklornog realizma, upućivanja na antičku tragediju, kroz prapočelo bazira se i stacionira na sudaru muškog i ženskog principa. Usložnjava njihov unutrašnji sukob u kojem ne samo da su im Drugi i Bliski nepodnošljivi, nego oni ni Same Sebe ne mogu više podnijeti, ni ponijeti. Kod Ogrizovića i u baladi *Hasanaginica* bile su refleksije i ogledanja – u *Pomrčini krvi* – ogledala su razbijena, odrazi su zamrljani krvlju i nema se ko optužiti za to, sve je izvrnuto, ali se još prividno za dlaku drži kroz okvire „realnog“: bosanski gradić, kraj Prvog svjetskog rata, muslimanska porodica, visoko društvo.

U odnosu na siže u *Hasanaginici*, ovdje je priča sljedeća: Ekrembeg se vratio iz rata, žena ga čeka kući sa djecom. Sukob je zametnut prije početka drame, a njegovo prisustvo ne samo da intenzivira, nego i određuje tok priče. On je u sukobu iz nekoliko različitih smjerova. Prvo u sukobu je sa samim sobom, sukob sa ženom, sukob sa djecom i sukob sa ocem. Sukob sa samim sobom određuje druge sukobe. Temeljni sukob je sa ženom, a ostali se nadopunjuju kroz taj čime se ukazuje na slojeve njegovog bića određene tim odnosima. Socijalni plan sa ocem, roditeljski sa djecom i ta dva se nadopunjuju u svojoj logici; a sukob sa ženom izveden je iz razjarene i nasilne seksualne žudnje dovedene do groteske. Girar piše da se sukobi ne trebaju tumačiti na osnovu predmeta oko kojih se vode, nego treba obrnuti red kad se radi o tragičnom suparništvu: „Smatra se da prvo postoji predmet a zatim želje koje neovisno konvergiraju ka tom predmetu, i najzad nasilje, slučajna i nesrećna posljedica takve konvergencije. Što se više zadire u žrtvenu krizu, nasilje postaje sve očiglednije; sukob više ne izaziva stvarna vrednost predmeta, ako isključimo pohlepu suparnika, već vrednosti predmeta određuje nasilje i nalazi

⁹⁶ Karahasan, Dževad. *Potruga za "golim čovjekom"*. Predgovor u: *Drame*. Sarajevo: Svjetlost, 1987., str. 16.

izgovore da se što više razbukti. Nasilje vodi igru; (...)“⁹⁷U Muradbegovićevim dramama, nalaze se opsesivni motivi “golog čovjeka“, a njegova upotreba ekspresionističke dramske tehnike upravo jeste nastojanje da se „dramski artikuliraju različiti oblici 'nevidljivog nasilja nad čovjekom'“⁹⁸

Likovi su tijela i emocije. Dovoljno je pogledati ekspresionističko slikarstvo prije rata (Munch, Van Gogh, Kandinsky, Schiele), tokom rata (Dix, Grosz, Siebert von Heister) i u poslijeratnom periodu (Pechstein, Beckmann, Melzer, Zeller) i uvjeriti se da su dramski prizori *Pomrčine krvi* čiste ljudske emocije, njihovo tijelo izgubilo je skladne proporcije i likovi sami su postali vizije, izmravljeni snovi, bol i gnjev. Zato ni orijentacioni prostor koji je prividno realan sa ovakvim likovima postaje zamrljan i pulsirajući: bunilo, grijeh, zlo, sveto (porodica?), pokvarena krv, sramota, prkos, groznica, vatra, uzavrela žuč. Muradbegović je zapisao: „Svi dramski efekti nalaze se u unutrašnjosti, a ne na površini drame. Pravi duševni potresi dolaze iz dubina, a ne sa vanjske strane dramskih oblika.“⁹⁹

Sličnosti u motivima sa Hasanaginicom očituje se kroz sukob muškog i ženskog principa. Oba muškarca, Hasanaga i Ekrembeg, vraćaju se iz rata, obojica su bili odsutni i njihovo prisustvo privodi dramu kraju. Obojica koriste djecu da bi „pobjedili“ ženu, obojica su uvrijeđeni, zapostavljeni, skrajnuti. S razlikama da kod Hasanage nije ni nagoviješten toliko rascjep kao kod Ekrembega. Razlike su u dramskim odnosima preko kojih se kreira porodična atmosfera. U baladi Hasanaga ima majku i sestru, Hasanaginica brata i majku; a njih dvoje imaju petoro djece. Dok u drami Ekrembeg ima oca i majku, Lebibina porodična linija se ne spominje; a oni imaju dvoje djece.

Osim motivacijskih sistema sličnost se ogleda i u tragičnom osjećanju i podvučenoj dramskoj napetosti. U *Pomrčini krvi* motivi su dovedeni do krajnosti i romantičarsko nasljeđe „smrti koja rađa“ zamijenjeno je strašnim „krikom“¹⁰⁰ nad smrću“. Groteska shvaćena u njenom najdubljem

⁹⁷ Girar, Rene. *Nasilje i sveto*. (prevela Svetlana Stojanović). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1990., str. 155.

⁹⁸ Karahasan, Dževad. *Potruga za „golim čovjekom“*. Predgovor u: *Drame*. Sarajevo: Svjetlost, 1987., str. 23.

⁹⁹ Muradbegović, Ahmed. *O tehničkoj obradi „Bijesnog pseta“*. U: *Drame*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987., str. 144.

¹⁰⁰ Gramatičar Damourette je zapisao: „krik je postao govorom kad je poprimio faktitivno obilježje“. Prema: Durand, Gilbert. *Antropološke strukture imaginarnog*. (prevele Jagoda Milinković i Mirna Cvitan). Zagreb: August Cesarec, 1991., str. 32.

vidu kao dio složene kulture narodnog stvaralaštva (kako je Bahtin opisivao), u drami *Pomrčina krvi* okolo je opasana geometrijom i redom, a iznutra sve upućuje na mračne strane kulture, halucinatorno, strano, silno, razbijeno, razguljeno, umrvljeno, crno, divlje, rastrgano; ima mnogo straha, prkosa, izazivanja – agona između Lebibe i Ekrema izmješanog sa naivno djetinjim (par djece) i naivno staračkim (par roditelja). Poput tačke u kojoj se ne može razaznati nikakva granica, jasno polje ili cjelina, upravo poput „transcedentalne objave koja je čovjeku neprijateljska“¹⁰¹ i tačke u kojoj „protagonisti u sebi nose svoju kob i sve vrijeme se zapravo obračunavaju sami sa sobom.“¹⁰²

U esejima, polemikama i kritikama, Muradbegović se neumorno bavio pitanjima karaktera i psihe Slavenskih Muslimana, problemom jugoslovenske muslimanske žene i općenito „ženskim pitanjem“. Upravo zato svi ženski likovi u njegovoj poetici nose maske pobune i svojim pitanjima usložnjavaju dramsku radnju. Lebiba i Hasanaginica imaju mnogo više razlika. Hasanaginica ne dovodi u pitanje nikakve odluke niti svoj položaj. U Ogrizevićevoj drami ona samo dobija nadnaravno snažan glas kad lično traži odgovor od Hasanage. Dok u liku Lebibe postoji pobuna i to u relacijskom odnosu sa ženom iz „starog svijeta“ Kadunom i njihov sukob uvijek je na relaciji stare žene – nove žene. U već razvijenom dramskom sukobu Kaduna ima vizije u kojima „krv se puši“, „zemlja se prolama“ i „kuća se okreće na krovu“¹⁰³. Osim toga, već je spominjan uvod u dramsku situaciju *Pomrčine krvi* u sceni u kojoj Kaduna starica od šezdeset godina šije petanestogodišnjoj unuci krpe za lutke. Starica šije djevojčici haljine za lutke, a djevojčica joj govori da ona neće te, nego hoće onakve kao u mame „jer su mamine elegantnije“. To je naravno, okidač da nana objasni unuci da je njenoj mami „moda udarila u glavu“ i daje direktni refleksivni stav o bračnoj svađi: žene su se „uzjogunile“ i trebaju da se pokore mužu, koji je neupitni gospodar.

U tako postavljenoj situaciji mi saznajemo od djevojčice da su Ekrem i Lebiba u svađi. Služavka joj je rekla da otac tuče majku, majka hoće da je kćer uvijek uz nju, ona vidi da ih otac „ne može živje gledati“, i shvata da više nije dijete. Dramski lik djevojčice koja tek počinje upoznavati seksualnost, razapeta je između oca i majke, i nepovratno zbunjena od dvije oprečne kulture

¹⁰¹ Karahasan, Dževad. *Potruga za „golim čovjekom“*. Predgovor u: *Drame*. Sarajevo: Svjetlost, 1987., str. 19.

¹⁰² Ibid., str. 20.

¹⁰³ Muradbegović, Ahmed. *Pomrčina krvi*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*. Ur. Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović i Vojislav Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000., III čin, 1. prizor.

razmišljanja o seksualnosti: muška i ženska (usp. „Nena uvijek govori da je djevojkama grehota misliti na muškarce...”¹⁰⁴ i „Djed kaže, neno, da nije grehota voliti muškarce...”¹⁰⁵). I na kraju će je otac udati, jer ne može gledati „tuđe žene”¹⁰⁶ po kući. Kada Lejla počne govoriti o svojim crnim slutnjama, nana će joj reći: „Grehota je, kćeri, misliti svojom glavom...”¹⁰⁷

Replike su direktni odraz emotivnog bića svih dramskih likova, i neosporno osvjetljavaju odnose, karaktere i kontekst na više nivoa, i to uvijek u ulančanim komentarima preko tri generacije i muške i ženske linije.

Kaduna je tipični predstavnik žena koje nemaju pitanja, kojima je mir u kući najvažniji, koje se sklanjaju tamo gdje ih se ne želi i upravo zato ona može na samom početku iznijeti skoro proročanstvo o kobnom ishodu događaja. Kaduna želi da Lebiba iskusi ono što je ona iskusila, zato i insistira na tome da treba da „služi, robuje i liže pete svome gospodaru”.¹⁰⁸ Govoreći joj da je zato i stvorena Kaduna postaje podupirač i čuvar patrijarhata i dobrovoljno pristaje da služi. Lebibina pitanja su zašto ona treba snositi krivicu tamo gdje nije skrivila; odbija biti namještaj koji čeka tamo gdje ga se ostavi; traži izvinjenje od Ekreba i po logici morala i pravde traži da se on pokori jer je pogriješio. Ona želi da on uvidi da je pogriješio. Ne pokreće se sa likom Lebibe pitanje morala, etike i socijalnog koliko je pobuna izraz njenog najdubljeg bića koje mora da se pobuni, jer više ne može da izdrži to što nosi u sebi.

Veze između lika Lebibe i lika Hasanaginice jesu: moralna vrlina, krivica bez krivice i prevlast majke nad ženom. U odnosu na shemu motivacijskog sistema balade (str. 21.) vidljivo je da se svi motivi pojavljuju, ali različita dramska situacija, kontekst i likovi te motive realizuju na drugim razinama – i inicijali sukob principa ostao je isti.

U dramskoj situaciji *Pomrčine krvi* nema Lebibine porodice, kao na primjer što se pojavljuje brat od Hasanaginice, tako da je ona svedena na porodicu svoga muža. Na taj način povučen je

¹⁰⁴Muradbegović, Ahmed. *Pomrčina krvi*. U: Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka. Ur. Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović i Vojislav Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000., I čin, 6. prizor.

¹⁰⁵ Ibid., I čin, 6. prizor.

¹⁰⁶ Ibid., II čin, 4. prizor.

¹⁰⁷ Ibid., II čin, 5. prizor.

¹⁰⁸ Ibid., III čin, 2. prizor.

mogući sukob aga/beg i naglašen je promijenjen socijalno-društveni sistem. Dakle, ona ga čeka kući sa djecom jer je to njena odluka. Nije dobila poruku otpuštanja i nije odvedena. Motiv nedolaska i stida u baladi ovdje se realizuje kroz Ekremov ponovnu ženidbu, nejavljanje tokom rata, i bestidnost. Motivi rane i gnjeva usložnjeni su i to na način da je lik Ekrema potpuno iznutra ranjen, a izvana crn i gnjevan; a motiv gnjeva ga odvodi do krajnosti i to na dva načina: preko djece se sveti i pokorava Lebibu i u nesvjesnom, zamračenom stanju udavi sina. Motivi straha, sramote, rastanka sa djecom vezani su uz lik Lebibe i komentarišu se u njenom odnosu sa drugim likovima. Motiv prosidbe prenesen je na njenu kćerku, a odsutni su motivi darivanja i smrti žene.

6. Ekspresionistička Hasanaginica

Wir haben die Kunst, damit wir nicht in der Wahrheit zugrunde gehen.
Nietzsche

Ekspresionistička umjetnost bila se potpuno okrenula životu – otuda angažmanska dimenzija. Lik Lebibe materijalno je građen kroz masku pobune i svaki iskaz lika o sebi i drugima služi realizaciji te pobune. Njene replike odraz su subjektivnog stanja oblikovanog snažnim, prodornim, mračnim slikama. Sukob između majke i žene u dinamičnoj je vezi sa identitetima Ekrembega, jer nad njom je prevladala majka nakon prologa koji se odvijao prije prvog čina u kojem mu je poslala četverogodišnjeg sina, a on ga je vratio po sluškinji. Odbio je biti otac i pobuna ženskog lika, majke, postala je direktni antagonist u drami.

U prvom čitanju zaista postoji privid da se sva bračna drama odvija zato što Lebiba prkosi i doima se kao da ona može smiriti situaciju, ali ne želi. Međutim, nekoliko obnovljenih čitanja, u nekoliko vremenskih perioda, učinilo je vidljivim da kod Ekrembega dominira „hoću“ što u liku Lebibe izaziva „trebam i moram“. Problem nije samo muškarac koji se vratio gnjevan iz rata, raspaljen seksualnom požudom, on ne samo da odbija biti otac djeci nego zahtjeva da žena ne bude majka. Svo njegovo htijenje nastalo je odmah po povratku, a prostor od četiri godine u

kojem se gomilao bijes i gorčina treba da nestane pred tim velikim muškarčevim „hoću“. S obzirom na sabijeno vrijeme drame u kojem se odvija dramska radnja glavni motiv koji tu radnju pokreće jeste njegova pomahnitala potreba da se ispuni ono što on hoće. On zaboga hoće svoju ženu i sve će uraditi da se njegova želja ostvari, i on ne može čekati, ne može se primiriti, ne može se pokajati, jer on ima želju koju treba da ostvari.

U prvom činu kada Kaduna ušutkuje Lebibu realizuje se jedan važan momenat za razumijevanje ove vrste pobune. Od žene se očekuje da prigri muža kakav god da je, jer se ženama pripisuje prirodno milosrđe. Ali Lebiba upravo zbog svog poimanja pravednog i moralnog ne može i neće da prigri nasilnika. On za nju nije samo muž, ona se počinje pitati kakav je on čovjek. Na taj način otvara se prema svom pravu da bude čovjek/insan/ljudsko biće. Ona ne bi mogla smiriti situaciju, naprotiv ona je idealni protivnik situacije koja je uspostavljena sa povratkom Ekrema iz rata. Otuda njeni podivljali nagoni i snaga za suprotstavljanjem hajduku koji želi vlast. Ti njeni nagoni gomilali su se tokom vremena i traže izlaz, to je iskazano u replici: „Ja moram govoriti! U meni se nakupilo toliko jada i čemera! Otrovaću se ako se ne iskalim u riječima...Tu u grlu... Tu se nešto gorko, bljutavo nagomilalo, pa me davi, guši, jer hoće napolje, na svjetlo... Smučilo mi se i zgadilo od svega toga... I prije bih umrla, nego što bih sve prešutila...“¹⁰⁹ Njena potreba je ljudska, i ona snagu nalazi u prevlasti majke u njoj. Ali tu se javljaju dva problema koja prave svojevrsan paradoks i dolaze iz dva pravca. Ona mora objašnjavati Kaduni (ženi, majci, nani) da ne može više podnijeti, da mora da se suprostavlja, prkosi i mora pred starijom ženom da se bori za svoje pravo (ona osjeća da ima pravo, ali upravo zbog suprotnog stava Kadune njoj nije jasno njeno pravo, zato je njena pobuna ugušena). Dok s druge strane Ekrembeg koristi svoju nasilničku snagu da zagospodari nad njom, jer u suprotnom bi on morao da se pokori, a takva ideja je u njegovom patrijarhalnom odgoju nedopustiva (bez obzira na krivicu) – njegova majka ga, uglavnom, podržava. On razumijeva da su njen izvor snage djeca i zato već u drugom činu koristi svoju vlast nad djecom i udaje petanaestogodišnju djevojčicu. Svaka vlast bez odgovornosti treba biti oduzeta, jer je nasilnička i manipulativna, kako se vidjelo u odnosu Ekrem-Lejla.¹¹⁰

¹⁰⁹ Muradbegović, Ahmed. *Pomrčina krvi*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*. Ur. Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović i Vojislav Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000., I čin, 4. prizor.

¹¹⁰ Ibid., II čin, 7. prizor.

Muradbegović je u intelektualnom angažmanu pokretao diskusiju o ženskom pitanju. U članku iz 1924. piše o brutalnom barbarizmu jugoslovenskih muslimana¹¹¹ koji su nemoralni, jer za njih „žena je namještaj u kući, stvar koja se može čak i prodati, ako je to gospodareva volja. O kakvim pravima, o kakvom ljudskom pozivu, o materinstvu, o čovještvu te žene nema ni govora. Ona ima samo jednu jedinu dužnost, da robuje gospodaru i da udovoljava njegovim prljavim instinktima, koji često nisu ni životinjski, nego upravo – zvjerski. Tu čovjek, koji živi u toj ženi, treba da zammre, treba se odreći samoga sebe, svoje duše svojih najuzvišenijih poziva, svoga ljudskoga – ja, koje jedino zapravo znači život i ljubav za samoodržanjem u svijetu.“¹¹² Ekrembegovi zahtjevi upravo su ovakve vrste – zvjerski i njegova vlast želi da uvjeri ženu da je to njena sudbina i da se o tome nema šta pregovarati. Njegova želja, njegovo sumanuto „hoću“ vodi ga prema uništavanju njenog majčinstva. Već na kraju prvog čina ona njega ne shvata ozbiljno, misli da su to samo prijetnje, i zato već u drugom činu njena maska pobune je pala, i ona je pokorena. Sukob među njima tako je logičan, i prevlast majke nad ženom toliko je zdravorazumska jer Ekrembeg ne vlada sobom i zato želi da vlada nad svima.

Sve slike prkosa, srdžbe, otrova, gađenja samo su pokušaj žene da se oslobodi zakona koji donosi hajduk, nasilnik koji je, nažalost, i muž i otac njene djece. Njena priroda se budi zbog namjesništva koje ima na ovom svijetu. Lebiba ne može da prigrlji muškarca koji je neiskren, podmukao i koji joj se gadi jer bi time prekršila sve u što vjeruje i šta je živjela te četiri godine i zato insistira na svojoj moralnoj čistoći. Tada postaje zanimljiv momenat u kojem Ekrem očekuje od nje da dijeli grijeh s njim i uvjerava je da je grijeh i njen, ma koliko ga on počinio.

Djelovanjem svoga slabog „hoću“ kojim ni on ne vlada, on je tjera da se odrekne svog prava da bude ljudsko biće i da se odrekne majčinstva. Upravo zarad majčinstva ona se odriče ljudskog dostojanstva koje je stajalo u njenoj maski pobune. Ona traži ono što je Hasanaginici oduzeto i zato Hasanaginica nikad nije izgubila dostojanstvo. Lebiba slomljena govori Ekremu koji za nju tada postaje krvnik i zlotvor: „Šta je moja snaga prema tvojoj okrutnosti... Dobro ja ću se

¹¹¹ Jugoslovenske muslimane dijeli na dvije rase: slavenska (muslimani BiH) i složenom konglomeratu mongolskoturske, arnautske, grčke i slavenske rase (muslimani Makedonije i Južne Srbije). Sve ih vežu vjerski i socijalni momenti, ali razlikuju se u psihi i mentalitetu, te njihovom odnosu prema ženama. Navedeni citat odnosi se na drugu skupinu, ali ponašanje Ekrembega se podudara i motivirano je povratkom iz rata.

¹¹² Muradbegović, Ahmed. *O jugoslovenskoj muslimanskoj ženi (1924.)* U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987.

pokoriti. Samo te jedno molim: Ne goni me iz kuće. Pusti me da ostanem uz dijete, pa ako hoćeš, biću sluškinja, mešću ti sobe i prati posuđe, samo me nemoj izgoniti.“¹¹³

Ovo nikako nisu bezazlene situacije iz života, jer ovdje govorimo o zvaničnim kodovima koja kroje zakone i mišljenja. Ovdje je riječ o ubijanju ženine vlastite prirode da bi se njome vladalo. Muradbegović je razumski pisao o nedostatku ženske kulture: „Pomanjkanje ženske kulture unesrećilo je čovječanstvo (o tome smo gore govorili), jer muška kultura, koja je izvan čovjeka i koja je produkt duha i mozga, nema glavnog uvjeta za tu sreću, a to je veliko stvaralačko žensko srce. Tome srcu treba dati da progovori i uvažiti njegove riječi. Ja znam ljudi koji plaču od ganuća, kad gledaju majku kako dijete ljubi i miluje. Oni instinktivno čute kako se tu vrši jedan božanski zakon majčice prirode i sretni su do suza što prisustvuju njegovoj svečanosti. Zamislite cijeli ženski rod, kao jednu opću majku, koja ljubi i miluje čovječanstvo.“¹¹⁴ Ženska kultura se nije mogla razviti u javnom prostoru jer je stalno bila zatvarana u unutrašnje, intimne prostore, i zato ženska kultura nalazi čvrst temelj u sevdalinkama i drugim narodnim pjesmama (također u vezovima, tkanjima i svemu što je vezano za unutrašnjost kuće). Samo u javnom prostoru ta kultura mogla se dovoljno razviti, ali ovisnost o muškarcu ju je kočila. Muradbegović je zapisao: „Ko je kriv? Bez sumnje muškarac. On je zarobio ženu i učinio je svojim materijalnim dobrom isto tako kao što je zarobio rude, elemente i životinju.“¹¹⁵

Ekrembeg hoće majku odvojiti od djece, hoće ženu u bračnoj sobi, hoće sve odmah, hoće da unutrašnji nemir zaboravi tako što će se izdići kao gospodar svega što je u njegovoj neposrednoj blizini. I sve to on ostvaruje svojom nasilnom, muškom snagom. Tu se ostvaruje razlika između muškaraca i žena o kojoj je Muradbegović pisao ovako: „Oduvijek je čak i danas u eri civilizacije i kulture i općih individualnih i društvenih sloboda u pozitivnom smislu ovih riječi, gledao je i gleda muškarac na ženu sa neke naročite visine, u kojoj obilježava svoj superioritet i njezinu inferiornost. Inferiornost žene gleda on u njezinoj fizičkoj i psihičkoj slabosti. (...) Po toj pretpostavci, morala bi žena imati mišice kao Titan i snagu kao Atlas, pa da onda bude jednaka muškarcu. Logičan rezultat ovakvog shvatanja: presvemašnja nadmoć ili bar ravnopravnost u

¹¹³ Muradbegović, Ahmed. *Pomrčina krvi*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*. Ur. Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović i Vojislav Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000., II čin, 8. prizor.

¹¹⁴ Muradbegović, Ahmed. *O karakteru i psihi naših Muslimana* (1926.) U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987., str. 221.

¹¹⁵ *Ibid.*, str. 219.

vulgarnom fizičkom obračunavanju žene i muškarca. Dakle, žene bi morale na svakom koraku ispremlaćivati cijelo muško koljeno, morale bi mu zabiti strah u kosti, pa da onda budu ravnopravne njima i da mogu imati svoju individualnu, čovječiju slobodu. (...) A to opet dokazuje inferiornost samog muškarca, koji još uvijek prosuđuje život po najprimitivnijim iskustvima kao djeca, divljaci ili životinje.“¹¹⁶

Kaduna uporno hoće mir a ne pobunu, zaklinje se da će sačuvati dječaka, predaje Lebibu sinu, održava saučesništvo s njim uprkos nasilničkom ponašanju, a niti spasi dječaka niti djevojčicu, ne spriječi nesreću i sve što izgovori kosi se sa njenim djelima. Zbog toga, njen lik blizak je replikama komičkih figura koje jedno govore, a drugo im se dešava. Lebibu bi spadala u istu tu kategoriju likova jer nakon glasne pobune ona se pokori, ali udavljeno dijete na kraju drame ipak joj donosi tragičnu crtu, i pokazuje jedan zakon: svaka pobuna traži žrtvu. (Usp. Toga danas nema! Ja ne robujem! I mene je Bog stvorio kao i njega. Evo tu duša, uvrijeđena, gori kao žeravica i vrišti za osvetom... Zaniječite, ako možete... ugušite u meni dušu! Možete li? Ne možete! Ne možete! Nema gospodara, nema robova... ostao je čovjek gol, kao od majke rođen... I hoće da živi, hoće da diše i da radi kako mu duša zapovijeda... I hoće svima da bude jednak!“¹¹⁷

Lebibino hoću nije jednako Ekremovom „hoću“ jer njeno hoću ustvari je „moram“.¹¹⁸ I to je njena tragična crta, njeno „moram“ pokreće u njoj ljudsko biće koje hoće da izađe i diše. Velika je sramota i muškaraca i žena što se stoljećima moralo objašnjavati da je i žena ljudsko biće. Da, potpuno drugačije od muškarca – ali ne zbog toga manje ljudsko biće! U baladi Hasanaga uzima djecu da bi pobijedio Hasanagicu, dok u drami Ekrembeg uklanja djecu da bi pokorio Lebibu. Nekako se u drami sloboda oličena u onom „hoću“ i „moram“ potčinila mračnim snagama libida, koje je razvratno i pohotno, ali i dalje ima u sebi obnavljajuću snagu koja konvertira život u

¹¹⁶ Muradbegović, Ahmed. *O karakteru i psihi naših Muslimana (1926.)* U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1987., str. 216/217.

¹¹⁷ Muradbegović, Ahmed. *Pomrčina krvi*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*. Ur. Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović i Vojislav Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000., III čin, 1. prizor.

¹¹⁸ „Ipak u savremenom čovječanstvu postoji univerzalni feministički pokret. On je jak i bivaće sve jači i jači naročito, ako se njegovi ciljevi identifikuju sa prirodom, sa pozivom i istinskom naturom ženske psihe, on će biti od najodlučnijih transformatorskih snaga općeljudskog društva. S tog stanovišta i u interesu nove sveljudske zajednice, prema čijim oblicima gravitira cijela naša kultura, mi moramo i problem naše Muslimanke staviti na istu ishodnu tačku i prosuđivati ga sa direktnog stanovišta toga univerzalnog feminističkog pokreta.“ Muradbegović, Ahmed. *O karakteru i psihi naših Muslimana (1926.)* U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987., str. 222.

neodredivim dimenzijama. U tom smislu Lebibina pobuna od očajanja i gorčine koja je tjera da progovori, do bijesa i prkosa, preko majčinske snage (koja se pokazuje i kao najveća slabost¹¹⁹) vraća se da služi muškarcu i u bračnoj sobi vidi se nekoliko sakrivenih/zakrivenih stvari između muškog i ženskog principa. Sukob određen različitim željama antagonista i dalje se razvija, ali pitanje nezasite seksualne¹²⁰ energije i libida¹²¹ služi da ocrta njegovu uspostavljenju vlast jer on postaje „dvostruk, dvaput veći i dvaput jači“ dok se ona upija u njega i postaju jedno on joj govori: „Osjećaš li kako te nestaje, kako te moje tijelo srče i guta i pije... Tako, vidiš...“¹²²

Ekspressionističke slike obiluju brutalnom erotikom u kojoj muškarac vlada i biva jak preko potčinjenog ženskog tijela. Dok uživa u ženi koju je upravo pokorio, ona i dalje traži od njega

¹¹⁹ Usp. Ekrembeg: „Ti nisi majka, ti si žena! Tvoje je tijelo puno krvi, puno snage, tvoji su bokovi čvrsti kao gvožđe! Ti si kamen, ti si čelik... A majka je nešto blijedo, nešto mlitavo, bez vatre i bez snage! Ja sam vidio danas šta je majka! Dok si plakala za djetetom, bila si malena, sitna, kao zrno od pšenice, a kad si se borila sa mnom za svoju čast i za svoj ponos, gorila si kao lavica, kao barut, kao ekrazit... Da, da, da! To si ti! I to smo mi svi! Siloviti, snažni i ponosni! Zato sam ja poludio za tobom, zato sam ja spreman i klati i ubijati i daviti radi tebe...“ Muradbegović, Ahmed. *Pomrčina krvi*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*. Ur. G. Muzaferija, F. Rizvanbegović i V. Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000., III čin, 6. prizor.

¹²⁰ Seksualnost i odnos prema seksualnosti usko je vezan uz kulturne kodove jedne zajednice, sa njenom tradicijom i religijskim izvorima. Od ranog kršćanstva i negativnog poimanja seksualnosti samo u svrhu reprodukcije izvedena je dogma o nepovoljnosti i zlu seksualnosti koja se konceptualno zadržala u mnogim kasnijim poimanjima. Za razliku od judeo-kršćanske tradicije, islamski zakoni izvedeni su iz predislamskog perioda, i seksualnost se poima radije kroz pozitivan aspekt života. Zbog zakonske uređenosti braka, razvoda i odobravanja bilo koje vrste seksualnog užitka u okviru tih zakona islam se obilježava kao religija odobravanja seksualnosti. Hinduizam se pokazao kroz pozitivniji odnos prema seksualnosti gdje je sortiran i klasificiran seksualno odnos u svim njegovim varijantama, i obično podrazumijeva energetske i duhovne obzire u skladosti sa tjelesnim. Poze i varijacije toliko su povezane za svijetom animalnog i prirodnog da postoje zapisane upute kako da se doživi orgazam i duboko spiritualno iskustvo. Kineska kultura djelimično je preuzela i ojačala ideje izražene u Hinduizmu, ali su ipak bitno drugačije od Indijskih ili Zapadnih oblika. Kineska kultura seksualnost je doživljavala kroz mogućnost spajanja oprečnih sila, pa se seksualna energija često poimala kao životna i seks je značio postizanje privremene besmrtnosti. Kršćanstvo je u kasnijim godinama svog postojanja reafirmiralo seksualnost, ali je zapadna kultura i dalje na bitno drugačiji način od indijske i kineske kulture nastojala kontrolirati i stigmatizirati seksualnosti. O svemu tome detaljno je pisano u studiji: Bullough, Vern L. *Sexual Variance in Society and History*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.

¹²¹ Kulture poput Kine, Indije, arapsko-muslimanskih društava imali su razvijenu erotsku umjetnost, dok se Zapadna temeljila na ispovjesti, tako da se ispovjedanjem proizvodila istina. Ta istina je služila za kontroliranje, represiju, stigmatizaciju seksualnosti. Postojali su različiti mehanizmi represije kroz stoljeća. XVII stoljeće vrijeme je zabrana i kontroliranje seksualnosti unutar bračnog okvira, a već XVIII stoljeće rađa „nove-novcate tehnologije seksa“: pedagogija se bavi dječijom seksualnosti, medicina seksualnom fiziologijom žena, a demografija preuzima na sebe kontrole spotalnog ili dogovorenog rađanja. XIX stoljeće izrodilo je medicinske tehnologije seksa, a u XX stoljeću mehanizmi represije se popuštaju, otkrivaju se tabui i govori se o njima, a osuđivani odnosi pred zakonom bivaju „pomilovani“. Vidi: Foucault, Michael. *Volja za znanjem. Istorija seksualnosti*. (prevela Jelena Stakić). Beograd: Zuhra, 2006.

¹²² Muradbegović, Ahmed. *Pomrčina krvi*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*. Ur. Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović i Vojislav Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000., III čin, 6. prizor.

da se pokaje i bude otac djece. Upravo tada u drami dijete doziva majku, i tada Ekrembeg ponovno biva poražen, dijete, njegov sin jači je od njega, jer ima pravo na majku mnogo više nego što muškarac ima pravo na ženu. Nasilna erotika praćena je pomućenim razumom, naprasitom željom za vlasti, bjesomučnim pokoravanjem oca, majke, djece, žene.

Kad se vrati od sina kojeg je otišao uspavati nastupaju slike koje nešto odudaraju od siline i žestine prethodnih slika. Vraća se i Lebiba ga miluje, tepa mu i raduje se što su se izmirili, što je on ponovno otac i ona se kaje. Umorni su od tolike žestine. Zatim, poput naglog prelaza u muzici opet nastupaju bjesomučne slike užasa, hućanja krvi, kucanja damara. Muškarac, gospodar, hoće ženi „krvi da se napije, tijela da se najede“¹²³, a na obrazima sina vidi đavola koji viče: ubij, i boga koji viče: poljubi.¹²⁴

Nastupa uzbuna, plač i krik, nakon kojeg nastupa mukla tišina. Kaduna se pita ko je kriv. Lebiba krivi sebe, jer je njena „materinska ljubav postala grijehom“¹²⁵. Ekrembeg moli da mu se oprost, a Zijahbeg kune i tjera sina, a zatim se miri sa sudbinom i pita se kako se ljudi izopače i pretvore u zvijeri.

Ekrembeg koji nije gospodario nad sobom, nasilno je zagospodario nad svime. Tako je zvijer zagospodarila insanom. Vlast nad majkom je imao, vlast nad djecom je dao, nad ženom zadobio, oca unizio i preostaje da se zvijer vodi u zatvor. Tako drama završava sa krajnje mračnim slikama: ludilo, ubistvo, kajanje, bol, samnica.

¹²³ Muradbegović, Ahmed. *Pomrčina krvi*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*. Ur. Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović i Vojislav Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000., III čin, 6. prizor.

¹²⁴ Ibid., III čin, 7. prizor.

¹²⁵ Ibid., III čin, 8. prizor.

7. Zaključak

Zahvaljujući mnoštvu interpretacija *Hasanaginice* kroz cijelo XX stoljeće bilo je moguće mehanički izdvojiti motivacijske sisteme i vidjeti kako su se pojedini motivi tumačili iz više perspektiva. Od svih motiva, interpretatori su se najviše zadržavali na motivu stida. Taj motiv je sada postavljen u novi pravac gdje stid otvara prostor u kojem se istovremeno sjedinjuje i razdvaja (u vrlo dinamičnoj igri) duhovno, inteligentno i intuitivno biće, sa tjelesnim bićem. Iz toga se govorilo o Hasanagicinom moralnom puritanstvu i unutrašnjem sukobu majke i žene.

Nova interpretacija odbija posmatrati Hasanagicinu kao žrtvu, nego naprotiv njenu smrt čita kroz romantičarsko viđenje svijeta i svojevrсно pomijeranje granice. Također, dodan je motiv gnjeva nakon kojeg Hasanaga šalje poruku koja pomijera granicu i pokreće ulančane krugove sižea unutar kojih se sloj, po sloj pokazuje *biće* Hasanaginice, a u refleksiji i *biće* Hasanage.

Analiza Ogrizovićeve dramske obrade *Hasanaginice* učinila je vidljivim motiv sevdaha kroz koji se pokazuje kompleksna identitarna slojevitost. Motiv sevdaha podređeni su svi drugi motivi, jer sevdah otvara polja ljudskog temperamenta, karaktera i neizbježne sudbine. Motivacijski sistemi podijelili su se prema likovima i tako se došlo do „čudovišnih dvojnika“ kako im imena sugeriraju: Hasanaga i Hasanaginica.

Drama *Pomrčina krvi* sačuvala je u dramskoj arhitekturi sadržaje u kojima se kroz prostor i vrijeme (u svim mogućim geometrijskim smjerovima, otvorima, prolazima, nizovima) opisuju antropološka mreža: društvo-priroda-ljudsko biće u svoj nepredvidljivoj kompleksnosti.

U ovom radu sagledala se i izuzetnost Muradbegovića kao pisca i intelektualno angažiranog čovjeka. U esejima, novinskim člancima i polemikama Muradbegović je napravio ogroman korak i učinio prohodnim put kojim se mnogi nisu usuđivali krenuti iz slabosti. U esejima, pjesmama, pripovjetkama i romanu ostavio je tragove čovječnosti, bistrog duha, snažnog intelekta i talenta, vizionarskog pogleda i ostavio je svjedočenje o ljepotama što ih svijet nosi u svojoj utrobi. U dramskoj umjetnosti, kroz ekspresionističku tehniku otkriva nove slojeve ljudskog bića i naziranja na svijet (unutrašnji i vanjski). Književnom sposobnosti ispisuje

saznanje i iskustvo vizije. Slike u imaginaciji služe mu da se sagleda zbilja i u onim kategorijama „ništavila“ i nerazaznatljivih, nevidljivih, svepostojećih nasilja u svim oblicima postojanja. Sve strašne i mračne slike, koje likovi nose u sebi, mogu da gledaju same sebe i zato se u „nasilnim grčevima“ obnavlja, kako je Nietzsche nazivao „zdrava i drevna snaga“, koja najavljuje neka nova uništenja i buđenja i uvijek se vraća onom *vječnom prabitku* koji je izvor svega, pa i prirodnog antagonizma generacija.

Pomrčina krvi jeste ekspresionistička Hasanaginica i kroz lik Lebibe otvara se veliko polje majčinstva i erotike, sa istim problemima koji su postojali u baladi samo na drugačiji način, smješteno u drugi vremenskoprostorni kontekst. Nezanemarljivo je stalno podsjećanje da je uloga majke razvijanje ljudskosti u djetetu. Tek od početka XX stoljeća otac uzima aktivno učešće. Sada muškarci mogu da vide koliko su očevi propuštali radosti jer su djelovali iz daljine. Treba pozdraviti i vrijeme u kojem žene mogu vidjeti koliko je nepodnošljiva i pretjerano povlaštena ljubav koju je donosilo majčinstvo, jer ih je zatvaralo i gušilo prema unutra. Greške koje žene iznova prave jeste da sve žrtvuju zbog majčinstva, a to se nikada ne pokaže dobrim, naprotiv to muškarce u njihovoj blizini navodi da se nehajno odmaknu od očinstva, ili da u njima nadvlada Otac.

Kaduna je komična figura i njena istina je neistinita; ona daje vlast sinu nad ženom, jer ona na taj način održava svoj položaj u kući. Jasan je položaj majke u patrijarhatu. Poštovanje i mogućnost da donese odluke u društvu, žena su dobijale tek kada zađu u duboku starost.¹²⁶ Kaduna je groteskna, komična figura i takvu je treba ostaviti u prošlosti, jer se začarani krug prekida kada žene odgoje muškarca da poštuje ljudski život, a ne da gospodari nad njim. Svaka generacija ima svoja iskušenja, izazove i svoju sliku svijeta. Taj svijet je dovoljno velik i „stari“ (poput Kadune) bi trebali naučiti da ga dijele i da se uzdrže od pretjeranog nametanja svojih „istina“, jer te istine smo zatekli kad smo došli i živimo njihove posljedice.

¹²⁶ U narodnim pjesmama nerijedak je motiv sukoba između mlade žene i njene svekrve, što svjedoči o jednom odnosu među ženama koji je patrijarhatu odgovarao. Nakon što žena zađe u starost ona dobija zadatak da „nauči“ mlade žene tako što će one proći sve što je ona prolazila do svoga mjesta u društvu. Odatle potiče dubok jaz i nerazumijevanje na relaciji mlade žene – stare žene.

Novije generacije i one koje će poslije doći imaju pravo da tumače svijet onako kako ga osjećaju i kako ima se on predočava iskustvom – u tome je čudesnost života. Toliko ljudskih bića, toliko grobova, i toliko smjena generacija činilo je (isti) svijet apsolutno drugačijim. Svaka težnja za gospodarenjem je slijepa potreba da se bude veći nego što zaista jeste. Od tradicije treba uzeti najbolje i vratiti se fenomenima: Kako percipiram percipirano? Žena ne samo da treba znati šta je to njeno pravo, nego naučiti ga koristiti odgovorno i naći vrata svoga zakona. Lebibica iz 1919. i dalje govori za sina „da bar nije muško lakše bi ga pregorila“, odbija dati sina sluškinjama barem na nekoliko dana dok se oluja stiša, gazi svoje dostojanstvo zarad majčinstva, buni se i ne istrajava. Hasanaginica je barem umrla dostojanstveno u duhu romantičarskog izdaha. Lebibica je ostala u mračnim slikama svijeta u krizi, svijeta u prelazu. Možda je kroz gubitak kćerke, sina i muža spoznala tamni majčinski dio sebe i upoznala tako čovjeka u sebi.

Čovjek ne smije bezuvjetno davati hranu majčinstvu, jer perverzije majčinstva¹²⁷ znaju biti nezasite, uostalom baš onako kako samo ljudsko biće zna biti nezasito. Majčinstvo ide prema iracionalnim silama koje grade dubinu bezuvjetne ljubavi, ali ljudsko biće bi sigurno trebalo majku koja neće žrtvovati ženu u sebi, nego iznova nalaziti balans i davati svijetu svoj autentični glas i pokazivati lice.

¹²⁷ Vidjeti: Frojd, Sigmund. *O seksualnoj teoriji. Totem i tabu*. (preveo Pavle Milekić). Novi Sad: Matica Srpske, 1969.

8. Literatura

Primarna literatura:

- *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*. Ur. Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović i Vojislav Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000.
- *Erlangenski rukopis*. Priredile M. Detelić, S. Samardžija i L. Delić. Dostupno na: <http://www.erl.monumentaserbica.com/spisak.php>. (23.12.2019.)
- *Hasanaginica 1774-1974 : prepjevi, varijante, studije, bibliografija*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1975.
- Karadžić, Vuk Stefanović. *Pjesnarica: Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica (1814) - Narodna srbska pjesnarica (1815)*. Ur. Vladan Nedić. Beograd: Prosveta, 1965.
- Krleža, Miroslav. *Adam i Eva*. U: *Legende*. Zagreb: Zora, 1956.
- Karahasan, Dževad. *Izvyštaji iz tamnog vilajeta*. Sarajevo: Dobra knjiga, 2010.
- *Ljubavne narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine*. Ur. Hamid Dizdar. Sarajevo: Seljačka knjiga, 1953.
- Morpurgo, Vito. *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini iz rukopisne ostavštine Koste Hörmana*. Zagreb: [s. n.], 1969.
- Muradbegović, Ahmed. *Pomrčina krvi*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*. Ur. G. Muzaferija, F. Rizvanbegović i V. Vujanović. Sarajevo: Alef, 2000.
- Muradbegović, Ahmed. *Drame*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1987.
- Muradbegović, Ahmed. *Haremska lirika; Haremske novele*. Ur. Enes Duraković. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- Muradbegović, Ahmed. *Ponos: (roman iz muslimanskog aristokratskog života)*. Ur. Muhidin Džanko. Gradačac: Biblioteka Alija Isaković, 2004.
- *Narodne pjesme*. Ur. Ljubomir Zuković. Sarajevo: Svjetlost, 1982.
- Ogrizović, Milan. *Hasanaginica*. U: *Izabrana djela. Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Ur. Branko Hećimović. Zagreb: Zora, 1969.
- *Za gradom jabuka. 200 najljepših sevdalinki*. Ur. Ivan Lovrenović. Sarajevo: Dani, 2004.

Sekudarna literatura. Tematski izbor:

- Aristoteles. *O pjesničkom umijeću*. (prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat). Zagreb: August Cesarec, 1983.
- Artaud, Antonin. *Kazalište i njegov dvojniki*. (preveo Vinko Grubišić). Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2000.
- Banović, Stjepan. *O nekim historičkim licima naših narodnih pjesama*. U: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, 1921., 25, 1, str. 57-104.
- Bartók, Béla; Lord, Albert B. *Serbo-Croatian Folk Songs. Texts and Transcriptions of seventy-five folk songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian folk melodies*. New York: Columbia University Press, 1951.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. (preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković). Beograd: Nolit, 1978.
- Cocchiara, Giuseppe. *Istorija folklora u Evropi I i II*. (prevela Tatjana Majstorović i Julijana Vučo). Beograd : Prosveta, 1984/'85.
- Čubelić, Tvrtko. *Korijeni i staze izvornog, narodnog, usmenog stvaralaštva : studije I. i II., rasprave, kritike, prikazi*. Zagreb: Pelivan, 1993.
- Dizdar, Mak. *Gdje je ona čudnovata djevojka koja se je suncem povezala, a mjesecom opasala*. U: *Život*, 1960., 6, IX, str. 447-456.
- Dizdar, Nerin. *Reshaping and transcending stereotypical explanation of Hasanaginica*. In: *Forum Bosnae*, 2010., 51, str. 313-331.
- Fortis, Alberto. *Viaggio in Dalmazia: I-II*. München: Otto Sagner; Sarajevo: Veselin Masleša, 1974.
- Freytag, Gustav. *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1863.
- Freytag, Gustav. *Technique of the drama*. (translation by Elias J. Macewan). Chicago: S.C. Griggs&Company, 1896.
- Graham, Florence. *The poetics of the sacred: two reviews*. In: *Forum Bosnae*, 2010., 51, str. 332-345.

- Gasemann, Gerhard. *Studije o južnoslovenskoj narodnoj epici*. (preveo Tomsilav Bekić). Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva: Vukova zadužbina; Novi Sad : Matica srpska, 2002.
- Goethe, Johann Wolfgang fon. *Spisi o književnosti i umetnosti*. (preveo Miloš Dorđević). Beograd: Kultura, 1956.
- Hamburger, Käte. *Logika književnosti*. (preveo Slobodan Grubačić). Beograd: Nolit, 1976.
- Humo, Hamza. *Svedalinka na rubu dvaju društvenih sistema*. U: *Život*, 1974., XXIII, 7-8, str. 153. (Prvi put objavljeno u: *Pravda*, 1934., XXX, I, 6-9, str. 25.)
- Jacobson, Roman; Bogatirjov, Pjort. *Folklor kao naročit oblik stvaralaštva (1929.)*. (preveo Stjepan Stjepanov). U: *Usmena književnost. Izbor studija i ogledi*. Ur. M.Bošković- Stulli. Zagreb: Školska knjiga, 1971.
- Jones, R. Francis. *Passing on the Hasanaginica: translator's afterword*. In: *Forum Bosnae*, 2010, 51, str. 271-288.
- Karahasan, Dževad. *Kazalište i kritika*. Sarajevo: Svjetlost, 1980.
- Karahasan, Dževad. *Potruga za „golim čovjekom“*. Predgovor u: *Drame*. Sarajevo: Svjetlost, 1987.
- Karahasan, Dževad. *Model u dramaturgiji*. Zagreb: Cekade, 1988.
- Karahasan, Dževad. *Dnevnik melankolije*. Zenica: Vrijeme, 2004.
- Karahasan, Dževad. *Pojam i tipovi dramskog kronotopa*. U: *Drama i vrijeme - vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*. Zbornik radova sa IV simpozija Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj i Srbiji, održanog na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, 15. i 16. XII 2006. godine. Ur. A. Bašović i S. Anđelković. Sarajevo: Dobra knjiga, 2010.
- Karahasan, Dževad. *Dnevnik selidbe*. Sarajevo: Connectum, 2010.
- Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980.
- Krnjević, Hatidža. *Usmene balade Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Svjetlost, 1973.
- Lešić, Josip. *Pozorišni život Sarajeva: (1878-1918.)*. Sarajevo: Svjetlost, 1973.
- Lešić, Josip. *Sarajevsko pozorište između dva svjetska rata (1919-1941.; knjiga 1, 2)*. Sarajevo: Svjetlost, 1976.

- Lešić, Josip. *Savremena dramska književnost u Bosni i Hercegovini: (1944-1985)*. Tuzla: Narodno pozorište, 1990.
- Lešić, Zdenko. *Poezija i pozorište: teorija drame u doba romantizma*. Sarajevo: Treći program Radio Sarajevo, 1978.
- Lord, Albert B. *The singer of tales*. New York: Atheneum, 1971.
- McMurray, Peter. 'Istinski južnoslavenski Homer': Heroizacija pjesnika u bošnjačkoj epskoj tradiciji. U: *Narodna umjetnost*, 2006, 43/2, str. 115-133. Dostupno na: <https://scholar.harvard.edu/mcmurray/publications/istinski-ju%C5%BEnoslavenski-homer-heroizacija-pjesnika-u-bo%C5%A1nja%C4%8Dkoj-epskoj> (23.12.2019.)
- Moranjak- Babmurać, Nirman. *Hasanagićino nasljeđe- rizici ženske priče*. U: *Treća*, 2005, 1-2, VII, str. 306-328.
- Mahmutćehajić, Rusmir. *Tajna Hasanaginice*. Sarajevo: Buybook, 2010.
- Maglajlić, Munib. *Odnos pjesme i zbilje u sevdalinci*. U: *Izraz*, 1974, 8, XVIII, str. 233-260.
- Maglajlić, Munib. *Sredina i vrijeme nastanka i trajanja sevdalinki*. U: *Život*, 1974, XXIII, 12, str. 631.
- Maglajlić, Munib. *Usmena balada Bošnjaka*. Sarajevo: Preporod, 1995.
- Mulić, Hamdija. *Kako se bilježe narodne umotvorine*. U: *Gajret*, 1910, 12, III, str. 190.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. (preveo Anđelko Habazin). Sarajevo: Veselin Masleša, 1990.
- Muradbegović, Ahmed. *Prabiće Bosne*. U: *Hrvatska misao*, 1943, I, 1-2, str. 4-7.
- Muradbegović, Ahmed. *Problem jugoslovenske muslimanske žene (1922)*. U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987.
- Muradbegović, Ahmed. *O jugoslovenskoj muslimanskoj ženi (1924.)* U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987.
- Muradbegović, Ahmed. *O karakteru i psihi naših Muslimana (1926.)* U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987.
- Muradbegović, Ahmed. *Spasavajmo nauku islama od neukih hodža (1928.)* U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987.

- Muradbegović, Ahmed. *O ženskom pitanju (1938.)* U: *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987.
- Muradbegović, Ahmed. *O tehničkoj obradi „Bijesnog pseta“*. U: *Drame*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987.
- Muradbegović, Ahmed. *O ideji „Bijesnog pseta“*. U: *Drame*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo : Svjetlost, 1987.
- Muzaferija, Gordana. *Narodna pjesma kao inspiracija u jugoslovenskom dramskom stvaralaštvu*. Biblioteka Filozofskog fakulteta: doktorska disertacija.
- Muzaferija, Gordana. *Činiti za teatar: izabrani ogledi iz drame i teatra*. Tešanj: Centar za kulturu i obrazovanje, 2004.
- Nedić, Vladan. *Jugoslovenska narodna lirika*. U: *Narodne pjesme*. Ur. Ljubomir Zuković. Sarajevo: Svjetlost, 1982.
- Nietzsche, Friedrich. *Rođenje tragedije*. (prevela Vera Čičin-Šain). Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1983.
- Nakaš, Lejla. *The ballad of Hasanaginica: Fortis redaction and the Split manuscript*. In: *Forum Bosnae*, 2010, 51, str. 288-312.
- Nezirović, Muhamed. *Is the Slavic Antithesis Truly Slavic?* U: *Bosnian studies*, 2007, I, 1, str. 6-36. Dostupno na: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=10401> (23.12. 2019.)
- Norberg-Schulz, Christian. *Egzistencija, prostor i arhitektura*. (preveo Milutin J. Maksimović). Beograd: Građevinska knjiga, 2002.
- Peco, Asim. *Neki problemi „Hasanaginice“ sa posebnim osvrtom na njenu osnovnu varijantu*. U: *Jezik književnog teksta. Bibliografija*. Sarajevo: Bosansko filološko društvo: Akademija nauka i umjetnosti BiH; Bemust, 2007.
- Platon. *Gozba*. (preveo Miloš N. Đurić). Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod, 1983.
- Platon. *Ijon; Gozba; Fedar*. (preveo Miloš N. Đurić). Beograd: Kultura, 1955.
- Platon. *Država*. (preveli Albin Vilhar i Branko Pavlović). Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod, 2002.
- Rizvić, Muhsin. *Interpretacije iz romantizma I*. Sarajevo: Svjetlost, 1976.

- Selenić, Slobodan. *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Umetnička akademija, 1971.
- Schürer, Ernst. *Provocation and Proclamation, Vision and Imagery: Expressionist Drama between German Idealism and Modernity*. In: *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Edited by Neil H. Donahue. New York: Camden House, 2005.
- Stanisavljević, Miodrag. *Epika i drama: neka pitanja „dramskog prevođenja“ epskih narodnih pjesama*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1977.
- Schlegel, Friedrich. *Razgovor o poeziji*. (preveo Dragomir Perović). Beograd: Rad, 1992.
- Strozzi, Tito. *O režiji „Bijesnog pseta“*. U: *Drame*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1987.
- Szondi, Peter. *Teorija moderne drame: 1880.-1950*. (preveo Ivan Katić). Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2001.
- Šeremet, Vahida. *Studija Hasanaginca od 1646 godine do danas: knjiga puta do ishodišta*. Tuzla: PrintCom, 2013.

Sekundarna literatura. Širi izbor:

- Aristoteles. *Metafizika*. (preveo Tomislav Ladan). Zagreb: Fakultet političkih nauka Sveučilišta, 1985.
- Aristoteles. *Retorika*. (preveo Marko Višić). Zagreb: Naprijed, 1989.
- *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Edited by Neil H. Donahue. New York: Camden House, 2005.
- Bassie, Ashley. *Expressionsim*. New York: Parkstone Press International, 2008.
- Busuladžić, Adnan. *Tragovi antičkog teatra, muzike, gladijatorskih borbi i takmičenja iz arheoloških zbirki u Bosni i Hercegovini = Evidence of the theatre, music, gladiator combats and games from ancient Greece and Rome in archaeology collections in Bosnia and Herzegovina*. (prijevod na engleski Saba Risaluddin). Sarajevo: Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, 2017.

- Bašović, Almir. *Maske dramskog subjekta : govoreći subjekt i autorska pozicija na primjeru drame s kraja XIX i početka XX stoljeća*. Sarajevo; Zagreb: Buybook, 2015.
- Bavčić, Uzeir. *Književno djelo Ahmeda Muradbegovića*. Zenica: Dom štampe, 2004.
- Bullough, Vern L. *Sexual Variance in Society and History*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.
- Cassirer, Ernst. *Filozofija simboličkih oblika; knjige 1, 2, 3*. (prevela Olga Kostrešević). Novi Sad: Dnevnik: Književna zajednica Novog Sada, 1985.
- Derrida, Jacques. *Pisanje i razlika*. (prevela Vanda Mikšić). Sarajevo: Šahinpašić, 2007.
- Durand, Gilbert. *Antropološke strukture imaginarnog*. (prevele Jagoda Milinković i Mirna Cvitan). Zagreb: August Cesarec, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Expressionsim in Philosophy: Spinoza*. (translated by Martin Joughin). New York: Zone books, 1990.
- da Vinci, Leonardo. *Trattato della Pittura*. Tratto da: Carabba editore: Lanciano, 1947. Edizione elettronica: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000840.pdf> (26.12.2019.)
- Dizdar, Mak. *Marginalije na stranicama o zlu*. U: *Život*, 1960, IX, 9, str. 641- 652.
- Dizdar, Mak. *An old bosnian text*. In: *Forum Bosnae*, 2010, 51, str. 289-269.
- Dželilović, Muhamed. *Drama i Dokument*. U: *Sarajevske sveske br. 11/12*. Dostupno na: <http://sveske.ba/en/content/drama-i-dokument> (23.12.2019.)
- Dželilović, Muhamed. *Kalhasovo proročanstvo*. Sarajevo: Connectum, 2006.
- *Expressionism as an international literary phenomenon: 21 essays and a bibliography. (Comparative History of Literatures in European Languages)*. Edited by Ulrich Weisstein. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub Co, 1973.
- Foucault, Michael. *Volja za znanjem. Istorija seksualnosti*. (prevela Jelena Stakić). Beograd: Zuhra, 2006.
- Frazer, James George. *Zlatna grana*. (preveo Živojin V. Simić). Beograd: Ivanišević, 2003.
- Frye, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

- Filipović, Muhamed. *Zapisi iz izgubljenog svijeta: svjedočenja o jednoj specifičnoj kulturi i načinu života: prilog kulturno-antrološkim studijama bošnjačkog svijeta*. Tuzla: Off-set, 2012.
- Frojd, Sigmund. *O seksualnoj teoriji. Totem i tabu*. (preveo Pavle Milekić). Novi Sad: Matica Srpske, 1969.
- Girard, René. *Nasilje i sveto*. (prevela Svetlana Stojanović). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1990.
- Giedion, Sigfried. *Prostor, vreme i arhitektura*. (preveli Radonić Milorad, Trbojević Ranko). Beograd: Građevinska knjiga, 2002.
- *German Expressionism (1915-1925.) Second Generation*. Edited by Stephanie Barron. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art; Munich, Federal Republic of Germany: Prestel; New York, NY: Distributed in the USA and Canada by Neues Pub. Co., 1988.
- Hadžimuhamedović, Fehim. *Tekst o arhitekturi*. Sarajevo: Did, 2001.
- Hamburger, Käte. *Istina i estetska istina*. (preveo Ranko Sladojević). Sarajevo: Svjetlost, 1982.
- Hölderlin, Friedrich. *Nacrti iz poetike*. (preveo Jovica Aćin). Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1990.
- Harwood, Ronald. *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*. (prijevod Đ. Krivokapić). Beograd: Clio, 1998.
- Jurčić, Vladimir. *Književni izraz Bosne*. U: *Hrvatska misao*, 1943, I, 1-2, str. 36-39.
- Karadžić, Vuk Stefanović. *Etnografski spisi*. Ur. Mil.S.Filipović. Beograd: Prosveta, 1972.
- Karahasan, Dževad. *O jeziku i strahu*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1987.
- Karahasan, Dževad. *Knjiga vrtova*. Sarajevo. Connectum, 2008.
- Karahasan, Dževad. *Boravak u ogledalu*. U: *Sarajevske sveske*, 2010, br. 29/30. Dostupno na: <http://sveske.ba/en/content/boravak-u-ogledalu> (23.12.2019.)
- Konstantinović, Zoran. *Ekspresionizam*. Cetinje: Obod, 1967.
- Lešić, Zdenko. *Klasici avangarde*. Sarajevo: Svjetlost, 1986.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitologike; knjige 1,2,3*. (preveo Danilo Udovički i Svetlana Stojanović). Beograd: Prosveta: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980/'82/'83.

- Marinella, Lucrezia. *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' diffetti et mancamenti de gli uomini*. Venice: Preffo Gio, 1601.
- Marinella, Lucrezia. *The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men*. (ed. and trans. by Anne Dunhill). Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Mozzati, Luca. *Islamska umjetnost: arhitektura, slikarstvo, kaligrafija, keramika, stakla, tepisi*. (prevela Nadira Šehović). Sarajevo; Zagreb: Šahinpašić; Beograd: Karupović, 2010.
- Muradbegović, Ahmed. *Eseji i kritike, članci i polemike*. Ur. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1987.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogija morala*. (preveo Božidar Zec). Beograd: Grafos, 1986.
- Norberg-Schulz, Christian. *Intention in architecture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1979.
- Pfister, Manfred. *Drama: teorija i analiza*. (preveo Marijan Bobinac). Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998.
- Schneider, Marius. *Pietre che cantano*. (traduzione di Augusto Menduni). Ugo Guanda Editore: Parma, terza edizione: 1998.
- Schopenhauer, Arthur. *Metafizika polne ljubavi*. (preveo Milan Vukajlija). Beograd: S.B.Cvijanovića, 1921.
- Sloterdijk, Peter. *Srdžba i vrijeme*. (prevela Nedežda Čaćinović). Zagreb: Antibarbarus, 2007
- Summerson, John. *Klasični jezik arhitekture*. (prevele Sonja Bašić i Nada Grujić). Zagreb: Golden marketing, 1998.
- Spahić-Šiljak, Zilka. *Žene, religija i politika: analiza utjecaja interpretativnog religijskog nasljeđa judaizma, kršćanstva i islama na angažman žene u javnom životu i politici u BiH*. Sarajevo: IMIC, CIPS, TPO, 2007.
- Szondi, Peter. *Introduction to literary hermeneutics*. (translated by Martha Woodmansee). Cambridge: University Press, 1995.

- Vlaisavljević, Ugo. *Merleau-Pontyjeva semiotika percepcije: fenomenološki put u dekonstrukciju*. Sarajevo: Atelje za filozofiju, društvene znanosti i psihoanalizu, 2003.
- Woolf, Virginia. *Tri gvineje*. (prevela Marina Leustek). Zagreb: Centar za ženske studije, 2004.