

**Ikbal Smajlović
Ibnel Ramić**

NA RAZMEĐU TRADICIJE I SOCIO-POLITIČKE ANGAŽIRANOSTI: DRAMA „ŽRTVE TRADICIJE“ DERVIŠA IMAMOVIĆA

Sažetak

Rad pruža kratki uvid u evolutivni put bošnjačke drame, s posebnim zanimanjem za međuratni period. Ipak, prvenstveno je usredsređen na dramski tekst „Žrtve tradicije“ Derviša Imamovića koji, zapravo, pripada grupici tekstova s početka njegove spisateljske karijere sačuvanih do danas. Iako ova drama izrasta na tradicionalnim postavkama i na „klišeiziranom melodramskom sižeu“ o dvoje nesretno zaljubljenih, sa osjetnim utjecajima narodnog igrokaza i folklorne melodrame, ona nije samo tekst ljubavnog karaktera, već je to svojevrsna Imamovićeve kritika patrijarhalnog obrasca življenja te onih društvenih strujanja koja strogo i slijepo, često i neracionalno, nastoje očuvati svekolikost tradicionalnih vrijednosti koje su nerijetko nepremostiva prepreka mladim ljudima u „novom vremenu“ te njihovim identitetskim samotraženjima i samodređenjima.

Ključne riječi: bošnjačka međuratna književnost, melodrama, folklor, socijalna angažiranost, patrijarhalni obrazac, „žensko pitanje“

UVODNA BILJEŠKA

Ukratko i podsjećanja radi, Derviš Imamović zenički je revolucionar i borac, urednik i saradnik u brojnim časopisima, ali i pjesnik, pripovjedač, dramatičar, romansijer i prevoditelj, koji se u bosanskohercegovačkoj književnosti javlja u periodu međuraća – preciznije, 1932. godine kada, nakon nekoliko lirskih pokušaja objavljenih u tadašnjoj periodici, i pobjeđuje na „Gajretovom“ književnom natječaju s dramom „Dekret“. Nju je, zajedno sa još dvije drame („Žrtve tradicije“ i „Svjetski čovjek“), već naredne godine štampao u Derventi kao knjigu sa jednostavnim imenom „Drame“. I ovi početni Imamovićeve književni tekstovi sugeriraju njegovu osjetljivost u kontekstu socijalne problematike te stidno najavljuju njegovu buduću i znatno snažniju socijalnu

angažiranost na temelju lijeve, marksističke ideologije, kako u općeživotnom tako i u umjetničkom smislu. Dokaz tome jesu i biografski podaci iz njegovog života koji otkrivaju i njegovu revolucionarnu prirodu, ali i docniji dramski tekstovi u kojima je, po svemu sudeći, ta socijalno angažirana i ideološka nota bila direktnija i snažnija, zbog čega su, dakle, osim tri pomenuta i do danas sačuvana, odmah po svom izlasku bili zaplijenjeni i uništeni („Erotički pakao“¹, „Smjena“, „U mučilištu“ i „Žrtve Jugoslavije“). Nakon toga Imamović se posve okreće proznom stvaralaštvu, zadržavajući istu (po)etičku orijentaciju. Pratimo to i kroz njegovu pripovijest „Halda“ koja je, također, netom po svom izlasku 1939. godine, bila cenzurirana i zabranjena (ali sačuvana do danas), ali i u njegovim kasnijim romanima „Granit“ i „Crveno proljeće“ napisanim u duhu socrealističke poetike.

KRATKA HRONIKA BOŠNJAČKE DRAME S AKCENTOM NA NJENA MEĐURATNA POETIČKA GIBANJA

Tragove dramskog stvaralaštva, uslovno govoreći, pronalazimo još i za vrijeme srednjovjekovne Bosne, kada je ono uglavnom „lakrdijaško-zabavljačkog“ tipa i svedeno na „teatar glumca i glumačke improvizacije“ (J. Lešić 1991: 10 i 11) na vlastelinskim dvorovima. Iako se i to prekida dolaskom Otomanske Imperije (doduše, uz docniju pojavu „karađoz teatra“), kontinuitet dramskog stvaranja donekle je očuvan djelovanjem franjevac čiji se misionarsko-prosvjetiteljski rad ponekad odvijao i pod krinkom stvaranja / njegovanja „crkvene drame“ (J. Lešić 1991). Tek pred sami kraj Osmanske Carevine, a naročito dolaskom Austro-Ugarske Monarhije započinje i aktivnije bavljenje dramskim stvaralaštvom, što je ipak izražajnije kod naroda iz susjednih zemalja (Srbija i Hrvatska), koje su već ranije započele ovakva djelovanja sa lutajućim glumačkim skupinama te su, dakako, na svom repertoaru imale romantičarske tekstove u duhu vlastitih nacionalnih te religijsko-kulturnih osobenosti. Zato i nisu mogli ostavariti naročito saživljavanje niti plodonosan utjecaj na bošnjačko stanovništvo, čije su različite tradicijsko-kulturne te etičko-religiozne specifičnosti u kontekstu strogo uokvirenih socio-patrijarhalnih normi nametale i potrebu posve drugačijeg pristupa u stvaranju dramskih tekstova (usp. Muzaferija

¹ Iz izvještaja Kotarskog suda u Zenici (12. 9. 1941.) saznajemo da je prilikom hapšenja D. Imamovića kod njega nađena (i oduzeta!) brojna literatura, što vlastita, što tuđa, a spisak broji ukupno 88 stavki. Na tom spisku za „Erotički pakao“ stoji napomena da se radi o nezavršenom scenariju, a za „Smjenu“ da je riječ o „drami iz rudarske Kakanjske katastrofe“.

1998). Budući da je ovo i veoma turbulentno vrijeme kojim je posebno pogođen i dosta dezorijentiran bošnjački korpus društva, jer se dokida višestoljetna bliskost s Orijentom u sudaru s valom zapodnocivilizacijskih tekovina, bošnjački književnici pristupaju dramskom stvaralaštvu kao reprezentu i zastupniku njihovih težnji, ciljeva i potreba u „novom“ i drugačijem vremenu, afirmirajući najčešće uključivanje u tekuće društveno-političko-kulturne metamorfoze i proces evropeiziranja, ali sa naglašenom tendencijom očuvanja samosvojnosti i moralno-religioznih vrijednosti orijentalnih korijena. Iako austrougarska vlada na različite načine pokušava spriječiti „buđenje“ nacionalne (samo)svijesti te kulturni preporod sve tri naroda Bosne i Hercegovine, masovnost kulturno-prosvjetnih udruživanja, organiziranje čitaonica (kitaethana, kod Bošnjaka) i pokretanje časopisa, ipak, zrcali opredjeljenost i ustrajnost koja neće biti zaustavljena uprkos svim poteškoćama i socijalno-političkim kompleksnostima. Unutar ovakvih društava, iako tek povremeno i izrazito amaterski, bit će njegovana i dramska umjetnost, svedena isprva na igrokaze, dramske spjevove i prigodničarske komade. Inicijativom časopisa Behar javljaju se i prvi bošnjački dramski pisci (Safvet-beg Bašagić, Riza-beg Kapetanović, Hamid Šahinović Ekrem, Edhem Mulabdić, Husein Đogo) pa na taj način i „bošnjačka drama, bez oslonca u baštini, određena potrebama amaterske scene i još neizgrađenim ukusom publike, a pod stalnim imperativom očuvanja nacionalnog identiteta, započinje svoj razvojni put od elifa, tražeći teme i inspirativna vrela u historijskom i epskom materijalu, ali ponekad i u uzburkanim savremenim zbivanjima“ (Muzaferija 1998: 8). Zato se uglavnom romantičarski usredsređuju na povijesne teme i na epsko narodno stvaralaštvo, čime se nastoji podići rodoljubivo osjećanje i nacionalna samosvijest (npr., Safvet-beg Bašagić, Riza-beg Kapetanović, Hamid Šahinović Ekrem – dramski spjevovi *Andelija*, *Fata sa Krajine*, *Zmaj od Bosne*). Većina kritike ističe dominantnost žanra melodrame² u ovom periodu. To, tragom J. Lešićevih (1991) istraživanja, sublimira i Muzaferija:

U kazalištima i dramskom životu Bosne i Hercegovine devedesetih godina 19. stoljeća, koji se preko putujućih družina odvijao pod utjecajem repertoara iz Beograda, Zagreba i Beča, kao dominantan žanr nametnula se melodrama i u svim elementima svoje emocionalne i ekspresivne svrhovitosti osvojila diletantske scene raznorodnih nacionalnih

² Baluhati (1981) kao karakteristike melodrame navodi emocionalnu teleologiju (gradnja sižea, teme, junaci i njihov dijalog podliježu zgusnutoj emocionalnoj ustreptalosti koja se prenosi i na publiku); etičku teleologiju (sveprisutnost moralističkog konstruiranja, koje se prenosi i van teksta – na publiku, rezultira u konačnici pobjedom pozitivnog nad negativnim principom); zadatost u ocrtavanju likova, naglašenim kontrastom među njima i dinamičnosti radnje; precizirana konstrukcija; usmjerenost na kontinuirano održavanje pažnje publike i njenu stalnu „uključenost“ različitim i dobro osmišljenim postupcima itd.

društava, pa je logično postala i temeljni žanr bošnjačkog dramskog stvaralaštva. Magični mehanizam sižejnog ustrojstva melodrame, gdje se, u nizu neobičnih događaja, junaka, tajni i obrta, u suzama slavi pobjeda pozitivnog principa, proradio je u povitku bošnjačke dramaturgije i razvio se u nekoliko modela kao što su historijska, folklorna, društvena i edukativna melodrama, s tim što se čak i komedija oslanjala na mnoštvo melodramskih efekata (Muzaferija 1998: 8).

Časopisi su predstavljali, kako u austrougarskom dobu, što naglašava i Rizvić (1985), tako i nakon Prvog svjetskog rata, odnosno u periodu međuraća, najčešći način književnog djelovanja tadašnjih pisaca. Posredstvom nacionalnih društava te časopisa, s dominacijom „Gajreta“ i „Novog Behara“, bošnjački međuratni pisci objavljuivat će i svoje dramske tekstove. Idalje se glavina dramskih izvođenja svodi na amatersku scenu i prilike, mada će ubrzo nakon rata, tačnije 1920. godine, biti oformljeno i *Narodno pozorište Sarajevo*, a nekih desetak godina kasnije i *Narodno pozorište Bosanske krajine u Banjaluci* (v. detaljnije u J. Lešić 1985). Međutim, većinski dio bošnjačkog dramskog stvaralaštva izrast će na već postavljenim stilsko-žanrovskim temeljima austrougarskog perioda „pa tako dolazi do produžavanja neoromantičarskog toka historijske i folklorne melodrame, kao i komedije, dok se paralelno s njim javljaju socijalno angažirana i psihološka drama, rađena najčešće u realističko-naturalističkom ili čak ekspresionističko-simbolističkom prosedeu“ (Muzaferija 1998: 15).

Ovakav razvoj dramskog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini te dominantnost melodrame u austrougarskom i međuratnom periodu doima se krajnje logičnim ukoliko imamo na umu sljedeće: kompleksnost društveno-političke zbilje; strukturu publike i glumačko-scenske mogućnosti; motivsko-tematske sadržaje te idejno-ideološke preokupacije autora. J. Lešić (1991) primjećuje i naglašava, pozivajući se također na Baluhatija, kako je melodrama u svojoj prirodi donekle već *tendenciozna umjetnost čiji konstruktivni i emocionalni oblici direktno djeluju*, pa se i ideje autora najlakše putem melodrame sugestivno prenose te dopiru do same publike. Socijalna usmjerenost i angažiranost dramskih pisaca međuratnog vremena, koji su bili bliski pokretu socijalne literature ili su bili čak njegovim dijelom, nerijetko se naslanja na melodramska društvena propitivanja pisaca preporodnog doba i već odavno otvorena pitanja nacionalnog osvješćenja, begovsko-kmetских odnosa, iseljavanja u Tursku, započetog procesa evropeiziranja i borbe između tradicionalnog i modernog itd. Dakle, općenita situacija, ali i ukus te profil publike, urednička i ideološka-politička koncepcija časopisa (što su najčešće bili i naručitelji dramaskih tekstova), kao

i popularnost određenih tema i uopće melodrame kao vrste (u kojoj se mire te prožimaju socijalno angažirani, moralno-didaktički, zabavni te folklorno-tradicijski elementi), uz svu složenost društveno-političkih prilika međuraća (između svega ostalog i hapšenja te cenzure), diktatno su uslovljavali i kreirali konačni oblik, stil i idejno-ideološku snagu i domet dramskih ostvarenja, čak i lijevo orijentiranih pisaca. Pridodajmo svemu ovome i prethodno pomenuti Muzaferijin zaključak o nepostojanju dramske baštine i, u tom kontekstu, kretanju sa *nulte tačke naših pisaca*.

NA RAZMEĐU TRADICIJE I SOCIO-POLITIČKE ANGAŽIRANOSTI: DRAMA „ŽRTVE TRADICIJE“ DERVIŠA IMAMOVIĆA

O dramama, ali i o Imamovićevom stvaralaštvu općenito, vrlo je malo i površno pisano³. Drama „Žrtve tradicije“, kao što već ranije pomenusmo, štampana je u Derventi 1933. godine u zajedničkoj knjizi pod nazivom „Drame“ skupa sa njegovim prvim dramskim tekstom „Dekret“ te komedijom u jednom činu „Svjetski čovjek“. Već naredne godine, objavljena je u „Novom Beharu“ (15. 8. 1934., broj 3-4, Pregled, Nove knjige, str. 69) vrlo kratka i poprilično negativna recenzija, potpisana inicijalima A. N. (najvjerovatnije Alija Nametak, urednik) koja se prvenstveno referira na Imamovićev „Dekret“, a tek usputno i površno, s jednakim kritičkim raspoloženjem, dotiče se i drame „Žrtve tradicije“. Prosudba je svedena na zaključak kako *otac Ibrahim beg je takav krvolok, da ne mogosmo dalje od polovice prvog čina*. Dalje, A. N. naročito naglašava kako ovaj svoj kritički osvrt piše tek po dužnosti, jer Imamovićeve *drame su složene u knjigu, ali ipak ne spadaju u književnost*. Predstavlja ga kao mladog pisca koji je otprije poznat budući da je *napisao nekoliko pjesmica štampanih u „Lirici“ u u šestom godištu te potencira kako napisati lirsku pjesmu svakako nije umjetnost koliko napisati dramu, koja je najsloženiji književni posao,*

³ O Imamoviću su uglavnom pisali tek uzgredno i površno, najčešće u kontekstu općenitog interesiranja za bošnjačku, odnosno bosanskohercegovačku književnost, naprimjer i: Rizvić (1980), Tutnjević (1982), Vučković (1991), J. Lešić (1991) itd. Doduše, Salih Jalimam jedan je od rijetkih koji se u par navrata osvrtao na život i književnu zaostavštinu ovog pisca, ali i doprinos kulturi Zenice i BiH uopće. On je napisao i predgovor njegovim „Sabranim djelima“ pod naslovom „Derviš Imamović ili krik iz provincije“ (vidjeti: Jalimam 2004). Više o Imamovićevom stvaralaštvu i životu pisao je i Smajlović (2018. i 2019.).

Kratki prikaz romana „Granit“ napisao je u časopisu „Metalurg“ (od 7. 9. 1972.) Kemal Mahmutefendić. Nešto su brojniji tekstovi kada je u pitanju njegova uloga u organiziranju ustanaka za prava radnika te o ilegalnoj borbi i pripremanju revolucije i oružanog otpora protiv fašističke vlasti. Takav slučaj je u sljedećim publikacijama: Rajko Kovačević i Marko Rajić „Zenička ilegalna partijska organizacija i SKOJ u 1941. i 1942. godini“, Čamil Kazazović „Zenica u oružanoj revoluciji“, Božo Jokanović „Radnički pokret Zenice do 1941. godine“ itd.

zaključujući na kraju da *zato mi i imamo previše lirike i premalo dobrih drama*. Iako u principu ova procjena umjetničke vrijednosti Imamovićevih drama nije pogrešna, ne smijemo zanemariti ni razlike u njihovim poetičkim i ideološkim polazištima, koje su, također, mogle imati utjecaj na ovakvu konačnu valorizaciju. Čini nam se važnim upozoriti i na činjenicu da su ovo Imamovićeve početni tekstovi te da je u trenutku njihovog objavljivanja bio vrlo mlad (ima jedva dvadesetak godina), i u životnom i u poetičkom smislu, a da će njegovo kasnije prozno stvaralaštvo, makar u kontekstu socijalno angažirane literature, biti poetički uvjerljivije i ideološki razrađenije.

Zanemarujući osnovne diferencijacije u kontekstu idejno-ideoloških stajališta, ni u tematskom ni u poetičkom smislu drama „Žrtve tradicije“ ne donosi neku naročitu novinu u odnosu na drame Imamovićevih savremenika, koje su, također, najčešće bile motivirane ili tadašnjim socio-političkim prilikama ili tradicijom. Iako ova drama izrasta na *klišeiziranom melodramskom sižeu* o dvoje nesretno zaljubljenih, odnosno o udaji za nevoljenog kao arhetipskoj temi, sa osjetnim utjecajima narodnog igrokaza i folklorne melodrame, ne bismo je trebali čitati tek kao tekst ljubavnog karaktera, već, zapravo, kao svojevrsnu kritiku socio-patrijarhalnih odnosa te onih društvenih strujanja koja strogo i slijepo, često i neracionalno, nastoje očuvati svekolikost tradicionalnih vrijednosti koje su nerijetko nepremostiva prepreka mladim ljudima u „novom vremenu“ te njihovim identitetskim samotraženjima i samodređenjima. Drugim riječima, u njoj pronalazimo i implicirani odbljesak dubljih povijesnih socio-političkih trauma i identitetsko-kulturnih lomova bošnjačkog naroda te svekolikih previranja tipičnih i za bošnjačko, odnosno bosanskohercegovačko društvo između dva svjetska rata. Dakle, iako tek naznačeno i u drugom planu, u tekstu pronalazimo jedan sublimirano skiciran splet socio-političkih pojava karakterističnih za period međuraća, koji sugerira unutarne metamorfoze i previranja bošnjačkog društva, podrazumijevajući tu, naprimjer, i pitanje urušavanja begovata. Naznaku prisustva svijesti samih likova drame o odvijanju tog procesa (što naslućujemo i iz razgovora Ibrahimbege i njegovog budućeg zeta Jusufa, kada zaključuju kako se vrijeme mijenja i kako se njihov soj sve češće i više povodi za nemoralom i pošastima „novog vremena“, prvenstveno rakiji), Imamović iskorištava kako bi problematizirao i fenomen njihovog istrajavanja u pokušajima da se zadrži tradicionalni oblik života i očuvaju familijarni ponos i vrijednost date riječi po svaku cijenu (*Ja što rekнем, ono mora biti i stvar je svršena!*), dok se, istovremeno, usvajaju i slijede i neke zapadnocivilizacijske tekovine, bez naročite frtutme i opiranja. Tako na idejno-ideološkom planu drama onda uprizoruje i sukob starog i novog, odnosno tradicije i „novog vremena“ (što je moguće

pratiti kroz cijelu dramu, ali i, što je posebno znakovito, u samom navođenju lica na početku drame – za sve, osim za Seada, stoji da su *u narodnoj nošnji*), kao i nagovještaj klasnih antagonizama, budući da naspram bogatog i uglednog Jusufa stoji Sead kojeg Ibrahimbeg u više navrata naziva *hrđom, šugom* i sl.

IBRAHIMBEG: *(u tempu šetnje dolazi s lijeve strane s Jusufom; ozbiljno razgovaraju)*
Štono ti veliš, baš ne bi valjalo da se s tim oteglo.

JUSUF: *(nalazi se na lijevoj strani Ibrahimbegovoj)* *Svijet ko svijet – pogani jezici, sve sami pogani jezici.*

IBRAHIMBEG: *To je istina.*

JUSUF: *Čuo sam, mnogi su htjeli i da raskopaju. Ali ja sam kod toga potpuno miran ostao, jer, mislim ja: da je to do koga drugoga stalo, moglo bi i to biti, ali Ibrahimbeg je po srijedi.*

IBRAHIMBEG: *E, toga se i nije trebalo bojati, jer, dina mi, volio bih glavu izgubiti nego da se ne izvrši moja zadana riječ.*

JUSUF: *I ja sam tako mislio. Ali, eto, sada je to već gotova stvar.*

IBRAHIMBEG: *Jesi li već sve spremio?*

JUSUF: *Sve, vala – i najmanju sitnicu. Samo sam sada pošao da te upitam šta ti misliš, kuda bi fijakere redali. Ili ovuda uz sokak, pa gore prema mahali ili dolje prema Londži, pa na donju cestu? (...)*

JUSUF: *Biće fijakera, ja računam, u najmanju ruku, makar, pedeset, a biće i auta dva-tri, biće konjanika, biciklista... Biće toga čitava silesija.*

IBRAHIMBEG: *E, onda je bolje uz sokak gore prema cesti, pa što ne mgne stati u sokak, neka se reda po cesti. Ja držim tako je najzgodnije.*

JUSUF: *Boga mi, tako je. Samo, eto, to mi je najveća briga, ko će ih dospjeti tolike počastiti?*

IBRAHIMBEG: *E, to i hoće biti malo potežak posao.*

JUSUF: *Doduše, ja sam se i za to pobrinuo: naručio sam pet-šest okretnih konobara, pa nek oni poslužuju, jer niko ne može poslužiti kao oni. A najviše sam ih stoga uzeo što sada valja svatove i rakijom počastiti.*

IBRAHIMBEG: *ja, Bog ga ubio, ko uvede da se u muslimanskim svatovima rakija pije.*

JUSUF: *E, šta ćeš: vrijeme. Sada čitava graja ako se na svadbi i rakija ne iznese. A baš ni meni to nije drago, jer kod rakije dođe najprije do svađe. Skoro u Gluhića umal' da ne*

padne mrtva glava. Nažderu se rakije, izgube pamet, i onda je lakše – mego pobiti se. U dva, u tri maha dovezali se mene neki jarani da me propiju, ali ja velim – neće u moja usta dok sam ja živ (Imamović 2004: 72 i 73).

Drama „Žrtve tradicije“ tako problematizira, na šta donekle upućuje već i njen podnaslov, obličja i kompleksnosti savremenog muslimanskog života „razapetog“ između tradicije i „novog vremena“, usredsređujući se posebno na sliku intimnog života i odnosa unutar same porodice, a onda posredno propitujući i tradicionalne vrijednosti te ukupne socio-patrijarhalne odnose na nivou šire zajednice. Dakle, ovim dramskim tekstom Imamović kritizira određene tradicionalne norme i, zapravo, potkopava patrijarhalni način života i razmišljanja, u čijem je središtu stroga i čvrsta figura muškarca / oca koji se pita za sve i čija je riječ posljednja i neprikosnovena u porodičnim okvirima, posebice kada je u pitanju sudbina djece. Dramski sukob ovdje i nastaje tako što Ibrahimbeg odluči svoju kćer Azru, protivno njenoj volji i posve svjestan da ona iskreno voli Seada, udati za bogatog i uglednog Jusufa. Dramski tekst usputno sugerira i finansijske motive, upozoravajući, kroz mučne slike u nastavku, na učestalu pojavu dogovorenih i interesnih brakova zarad očuvanja društvenog statusa ili osiguranja porodičnog blagostanja.

IBRAHIMBEG: *(dometne) Pa onda u toj želji skapajte od gladi i od svake bijede? Ta, ona je i moja kći kao tvoja; ja se za nju brinem isto kao i ti. Kako god tebi ne bi bilo drago da nastrada, tako ne bi ni meni. Da ja o tome svemu nisam razmislio, zar bih ja to učinio, ali – vidim ja – čovjek ugledan, iskusan, zna šta je to život a, što je najglavnije, on je – bogat. Pa kad je dadneš u bogatu kuću, onda se ne treba bojati. A svakoj ti je bijedi i nesreći uzrok – sirotinja i neimaština* (Imamović 2004: 68).

Ibrahimbeg je lik simbol. Autoritativna figura oca / muškarca zrcali sve patrijarhalne principe i vrhovnu poziciju moći koja onda ni najmanje ne tolerira da se njegove odluke propituju niti da se *jednoj šmrkavici* da mogućnost da sama odluči o svojoj sudbini ili o bitnim životnim pitanjima uopće, bez obzira što se tiču ponajviše upravo nje same.

ZARFIJA: *Promisli, robu Božiji! Grijeh ti je! Ona će svisnuti od jada! Zašto je bar nisi pitao?*

IBRAHIMBEG: *Još ću pitati jednu šmrkavicu, kao da sam ja malodoban pa ne znam ništa zrelo razmisliti?!*

ZARFIJA: *Ne kažem ja da ti ne znaš, ali trebao si je bar upitati. Dijete ima svoga ašika, pa ko zna hoće li ga moći i zaboraviti.*

IBRAHIMBEG: *Ha, eto, to je ono što me je i natjeralo da s tim pohitim! Još se moglo i dogoditi da mi ode i za onu hrđu. A, veliš, i pitat sam je trebao?! Eto, vidiš. Koliko si ti pametna! Gdje ćeš ti još dijete pitati?! Ko je dječijoj želji udovoljio? Promisli der ti o tome malo zrelije. (Imamović 2004: 68)*

Već i najtanahnija primisao da se radi o propitivanju donijetih odluka, a kamoli tek o suprotstavljanju autoritetu oca / muškarca, po pravilu se vrlo skupo plaća, nerijetko i teškim batinama. U tom kontekstu vrlo tegoban, upečatljiv i značajan jeste i prizor iz drame u kojem Azra, shrvana očajem i u svojevrsnom bunilu, na očevo pitanje o pristanku na dogovorenu udaju, što se doima, zapravo, retoričkim i krajnje sarkastičnim, posve nesvjesno odgovara negativno, a odmah sljedećeg trena *uhvati se za usta*, postavši svjesna učinjenog, pokušavajući poništiti i izbrisati već izgovoreno. Razlog tomu i nije toliko strah od degeneka koji zasigurno slijedi u takvim prilikama, koliko njena svijest o važnosti i veličini samog tog čina, kao i „probuđeni“ osjećaj krivice i stida koji su u nju „usađeni“ i „pohranjeni“ odgojem i strogošću patrijarhalnog obrasca življenja. Dakako, Imamović ovdje računa i na sugestivni efekat ovog prizora na publiku.

IBRAHIMBEG: *(sarkastički) Ti bi danas, kad svatovi dolaze da te vode, da babo prekrši svoju zadanu riječ i da te dadne za Seada, ha?*

ZARFIJA: *Pusti je, Boga ti, dosta joj njezine muke.*

IBRAHIMBEG: *Hm, teške li muke, pobogu brate. Digni der malo tu svoju glavicu, tu zelenu tikvicu (Diže joj glavu) da te babo nešto upita.*

AZRA: *(dignula je glavu, jeca i gleda u oca, kao da očekuje smrtnu osudu)*

IBRAHIMBEG: *Voliš li ti Jusufa?*

ZARFIJA: *Prođi je se, Boga ti!*

IBRAHIMBEG: *Reci der, voliš li?*

AZRA: (u duševnoj depresiji, čisto mehanički) Ne volim?!

IBRAHIMBEG: (pale mu se živci i postaje nasrtljiv) Ne voliš?!

AZRA: (kao gore) Ne volim!

IBRAHIMBEG: A hoćeš li poći danas za njega?

AZRA: (isto) Neću! (ali pošto to izgovori, postane svjesna situacije i uhvati se za usta)

ZARFIJA: (za tog kratkoga dijaloga nalazi se na razini neshvatljivosti)

IBRAHIMBEG: (njegova bura krvi postiže kulminaciju; trgne tatarku, koja mu je bila omotana oko pasa. Otrgne Azru od Zarfije, tresne je o pod i počne nemilosrdno udarati, vičući kao bijesan) Nećeš?! Nećeš?!

ZARFIJA: (padne i svojim tijelom štiti Azru, puštajući neke neartikulisane glasove)

AZRA: (jauče i uvija e kao zmija u procjepu) ...ba... bo, ...ba... bo... ...a... a... a... a... a... a.

IBRAHIMBEG: (sve bjesnije udara) Ne-ćeš?! Ne-ćeš?!

ZARFIJA: (diže se prema Ibrahimbegu; hvata ga za ruke, ali mu ih ne može uzdržati) Di... na... ti, ... pus... ti...!

IBRAHIMBEG: (nesmetano produžuje udaranje) Hoćeš li?! Hoćeš li?!

AZRA: (se uvija od bolova) ... Ho... ću...

ZARFIJA: (ovije mu se oko vrata i na taj ga način spriječi da ne može više udarati) ... Oh... oh, ...po... bo... gu... ah...

IBRAHIMBEG: (spriječen je i prestaje udarati; briše znoj; umorno diše) Hoćeš! Hoćeš!

AZRA: (previja se od bolova, pipa se po tijelu i jeca)

ZARFIJA: (klekne kraj nje, miluje je) Šuti, dušo... srce moje...

IBRAHIMBEG: (nadkuči se nad Azru) Hoćeš li sada?

AZRA: (ne odgovara samo jeca)

IBRAHIMBEG: (lupne nogom) Govori, hoćeš li?!

ZARFIJA: Hoće, hoće.

IBRAHIMBEG: Nju hoću da čujem!

AZRA: (rezignirano) Ho... ću...

IBRAHIMBEG: (trijumfalno) Hoćeš, hoćeš, bogme! (kratka stanka) Ja sada idem, a za sat za dva doći će svatovi, a nek ostane štagod nespremljeno, pa se držite. (omotaje tatarku i odlazi na lijevu stranu) (Imamović 2004: 70).

Važno je i posebno istaknuti kako svekolike Zarfijine pokušaje da ispotiha utiče na odluke svog supruga, u živoj iluziji da će ih smekšati ili izmijeniti, nipošto ne smijemo razumjeti i tumačiti kao svjestan čin direktnog suprotstavljanja muškom autoritetu. Te njene upadice čitamo tek kao vapaj očajne žene (to je, zapravo, čisti majčinski instinkt koji se ne može kontrolirati), nemoćne da kroji vlastitu sreću i sudbinu, a kamoli da se buni i kome suprotstavlja ili da koga brani i štiti. Tako je, zapravo, na idejno-ideološkom planu drame, još i naglašenija inferiorna pozicija i svekolika nemoć figure žene, ali time i snažnija implicirana autorova teza o nužnosti emancipiranja muslimanske žene⁴, kao i kritika patrijarhalnom obrascu života i razmišljanja općenito. U krajnjem slučaju, njene upadice mogu funkcionirati u tekstu i kao sveprisutni glas etike i savjesti.

Nemogućnost Azrine pobune, odnosno bijega od kuće i udaje za voljenog Seada, uvjetuje nekoliko važnih faktora. Koliko je uslovljeno karakternom snagom pojedinca, toliko je, s druge strane, i kulturološki uvjetovano odgojem i religioznim uvjerenjem kako je za konačnu bračnu i općeživotnu sreću potreban blagoslov roditelja, ali i, istovremeno, generalnom socijalnom pozicijom koju žena ima u patrijarhalnom sistemu. Otuda i naglašen Azrin strah pred brigom za majku koja bi u tom slučaju, zapravo, postala direktnom žrtvom očeve srdžbe i osvete u Azrinom odsustvu.

⁴ U radu izdvojeni primjeri upravo zrcale i svjedoče inferiornu poziciju žene u patrijarhalnom društvu i kulturi. Jasno je da Imamović ovdje, kao i u ranijoj drami „Dekret“, šalje impliciranu kritiku takvom stanju te protežira ideju o nužnosti emancipiranja muslimanske žene i nadovezuje se na već otvoreno „žensko pitanje“. Bez detaljnije komparacije i analize, zanemarujući ideološke i druge razlike među njima, tek dopune radi, među brojnim mogućnostima u ovom kontekstu, navodimo i slična promišljanja i stavove Ahmeda Muradbegovića. U njegovim međuratnim esejima i člancima, jasno se da zaključiti kako on ovaj problem vidi i kao najveći socijalni problem novog društva i vrlo oštro osuđuje patrijarhalni sistem i primitivizam u tumačenju liberalizma islama i nedostatak ili iskrivljenje moralnih načela koja će zloupotrijebiti povlastice koje se nude samo u izvjesnim prilikama (poligamija, brakorazvodna sloboda i sl.). U takvim prilikama, po njemu, žena je svedena tek na objekt koji je tu da bi udovoljio svim željama svoga gospodara (muškarca) i njegovim „zvjerskim instinktima“. Takva žena nije navikla na otpor, u njoj je „utučena svijest i ljudsko dostojanstvo“ i ona tako živi i trpi prihvatajući sve to kao neminovnu sudbinu koja i ne može biti drugačija, čime njena cjelokupna tragedija postaje i veća. Ona će tako živjeti i prihvatiti stav da je svaka vrsta pobune istovjetna s „bogohulstvom, pokvarenošću i vlastitom – sramotom“. Dakako, i njen strah ima značajnu ulogu. Muradbegović razlikuje „mušku i žensku kulturu“, ističući da je savremena kultura izričito muška i da žena nije mogla učestvovati u njenom stvaranju, te je ona zato „jednostrana, manjkava i prazna“ i „nju može napuniti ili ozdraviti jedino žena“, koja nije ni stvorila kapitalizam kao izvor svih svjetskih zala i koji je zaustavio čovjekov progres, već njena „ženska etičko-moralna priroda je, isto tako, najveća opreka alkoholu i prostituciji“. Dakle, „skidanje pokrivača je bez važnosti, nego skidanje okova sa ženskog fizičkog i psihičkog života, to je prvi uvjet njezine slobode. Žena mora početi neovisno živjeti. Njezino pitanje treba staviti van dogmatičkog i sektaškog poluislamizma, koji u ženi ne vidi čovjeka nego nekakvo polutansko, inferiorno biće; vjera će u muslimanskoj ženi zadobiti šire dimenzije i dublje poimanje izvan granica tradicionalizma, jer islam je u svom elementu socijalna nedogmatička nauka, više ljudskog manje tradicionalnog karaktera“ (Muradbegović 1987: 205).

*SEAD: Tako što ćemo sada ja i ti, kao dvije sretne ptice, sve preko bašči – do moje kuće!
(Zagrli je) Pođimo!*

AZRA. (uzdahne)

SEAD: Ne čekaj više, jer bi moglo biti kasno! Poleti kao ptica! Poleti mome domu, jer tamo te čeka sreća, o kojoj si toliko snila! [...]

AZRA: Ali, otac?!

SEAD: Sada oca nema tu! Bježimo!

AZRA: Ti njega ne poznaješ! On bi svoju srdžbu morao iskaliti, pa ako mene nema, on bi po materi, na jadnoj materi... (zagrca) (Imamović 2004: 77 i 78).

Spriječeno da aktivno učestvuje u kreiranju vlastite sudbine, Azra nadomješćuje bijegom u snoviđenja i halucinacije, koje postepeno prerastaju u svojevrsno ludilo, iz kojeg ona kasnije niti može niti više želi pobjeći. Tek u tom prozračnom svijetu iluzije i varke, kojeg sama kreira, Azra živi po svojim pravilima i nastavlja život gdje je prekinut u zbilji. A kada surovost realnosti nahrupi i u taj svijet, „ludilom“ oslobođena od svih postojećih stega, Azra se bez ikakvog ustezanja brani od svih nasrtaja, bez obzira na posljedice po sebe i druge. Tako će i Jusuf, sada već skroz moralno posrnuo, pokušavši da silom konzumira brak nakon nježne strpljivosti i odlučnih Azrinih odbijanja, posve omamljen i osokoljen rakijom, izgubiti vlastiti život krenuvši za Azrom koja u bijegu skače kroz prozor. Sugestivnu snagu svoje implicirane kritike, koja lebdi iznad ovog prizora, Imamović usmjerava na Ibrahimbega, koji je slijepi i strogi zastupnik i reprezent patrijarhalnih normi, potencirajući njihovu multiplicirajuću štetnost i surovost.

Iako će nakon Jusufove smrti, poslije silnih molbi i ubjeđivanja, stari Ibrahimbeg dopustiti Seadu da bude sa Azrom, prešavši tako i preko svog begovskog ponosa i preko svekolikih stereotipnih krutosti, za sretan kraj je već prekasno. Po baladesknom principu, u svojevrsnoj igri obrnutih uloga, shvativši da je Azra mrtva, istog trena će i Seadovo srce prepuknuti a mrtvo tijelo pasti pored nje. Zadnje riječi u drami, što se doimaju kao pokajnička molitva Ibrahimbega, sugeriraju katarzu i svijest o učinjenoj nepravdi. To je, dakle, ključna poruka koju autor šalje publici pred kojom se drama igra, računajući upravo na njenu sugestivnu snagu. Kako su svi likovi u drami ispali žrtve tog robovanja tradicionalnim zadatostima, dogmama i stereotipima, tako i sam naslov ove drame, koji odmah i nagovještava Imamovićevu impliciranu kritiku tradiciji i patrijarhalnom obrascu življenja, dobija svoju konačnu potvrdu i zaokruženje.

IBRAHIMBEG: (*priđe klupi i odvaja Seada od Azre, ali se prenerazi kada vidi da je i on mrtav*) *Mrtav! Mrtav! I on je mrtav!*

ZARFIJA: (*povraćena iz besvjesti, orijentiše se*)

IBRAHIMBEG: *I on je mrtav!*

ZARFIJA: (*priđe klupi, kao da ne vjeruje u njegove riječi; uvjeri se i sada opečena dvostrukim bolom zajauče i padne po Azri*) *Azraaaa!*

IBRAHIMBEG: (*digne glavu, kao da se u dubokoj vodi davi pa hvata zraka; teško uzdahne, uhvati se za glavu*) *Bože! Oprosti mi! (U bašči je zavladao mrak.)* (Imamović 2004: 101).

Kao što smo ranije u radu pomenuli, ova drama obiluje folklornim elementima, muzikom, igrom i pjesmom. Orkestar je aktivan od početka pa gotovo do samog kraja. Uobzirujući i napomene u didaskalijama, možemo zaključiti kako je njegov zadatak da upotpuni ugođaj i cjelokupnu atmosferu, ali i da, prateći duševna stanja likova u kontekstu razvoja situacije, pojača Imamovićevu kritiku te sugestivni utjecaj na publiku. Uz sve to, obilje muzike i pjesme indirektno reflektira i tadašnji trend dramske produkcije, kao i opći ukus te profil ondašnje publike.

Ulogu i zadatak orkestra, naprimjer, otkrivaju nam i didaskalije s početka drugog te iz trećeg čina drame:

Orkestar ovu tišinu ispunjava bolesno čežnjivim tonovima. Tonovi orkestra sve tonove ugibaju, lome i raskidaju kao bol Azrino srce i kao da svuda padaju komadi iskidanog srca, kao da padaju nečujno i u isti mah nestaju uništeni refleksijom grube realnosti (Imamović 2004: 82).

AZRA: (*smiri se; opet se preda igri mašte; orkestar svira, ali sada njegovi tonovi predstavljaju buru, jauk i urlikanje, trzanje u agoniji lomljavu nekog apstraktnog pojma, koji se svim silama odupire smrti, sve je mirno, samo orkestar svira*) (Imamović 2004: 98).

Na samom početku drame, još i prije dizanja zastora, orkestar svira melanholičnu uvertiru. Također, kada Azra, shrvana bolom i tugom zbog predstojeće svadbe, hoda po bašči, miriše grane jorgovana i sentimentalno pjeva, orkestar ima zadatak da muzikom dočara rastrganost njenog bića i sav njen jad.

AZRA: (dolazi sa desne strane, satrvena je duševnim bolom; briše suze; kad se ona pomoli, orkestar pijano zabruji, a na jorgovanu se začuje biglisanje slavuja; teškim koracima dolazi do jorgovana; kada dođe do jorgovana uzme jednu rascvjetanu granu, miriše je i ljubi; uzdahne; sentimentalno zapjeva, a pjesma joj je puna bolne rezignacije, uzdaha i suza; orkestar prati njenu pjesmu i svojim tonovima izražava sav njen bol; čitava je atmosfera pod dojmom njene duševne depresije; pjeva – bolove sije)

Djevojka je momku prsten povraćala:

Naj ti, momče, prsten, moj te rod ne more,

Ni otac, ni majka, ni brat ni sestrica.

Al' me nemoj, momče, na glas iznositi,

Jer sam ja sirota nesretna djevojka.

Ja bosiljak sijem, a meni pelin niče.

Oj, pelen, pelenče, moje rosno cvijeće,

Tobom će se moji svatovi okititi,

Kada mene mladu go groba ponesu. (Narodna pjesma)

(...)

(glava joj klone na đerđef i ponovo zaplače; stanka; čitavo vrijeme njenog očajavanja orkestar je preplitavao svojim zvucima; s lijeve strane iza akacija začuje se Seadova čeznutljiva pjesma, koju orkestar prati)

Kad ja vidjeh oči tvoje... (Imamović 2004: 74 i 75).

Kao i općenito sve karakteristične situacije u drami, orkestar prati i razgovor Azre i Seada u posljednjem njihovom sastanku pred svadbu, a njihove emocije i duševna stanja otkrivaju se kroz umetnute stihove narodnih pjesma – on je, ne sluteći još ništa, opijen i razdragan dok joj dolazi, a ona, svjesna da na putu njihove ljubavne sreće stoji stroga i autoritativna figura oca, posve melanholična i depresivna. Iako je, dakle, cijeli dramski tekst natopljen folklorom i sevdalinskim senzibilitetom, u ovom primjeru, kao još i, recimo, u trenucima Azrinog druženja s prijateljicama prije i poslije svadbe, direktno se očituje intertekstualno preplitanje sa sevdalinkom / narodnim stvaralaštvom. U takvim dramskim situacijama pjesma funkcionira i kao svojevrsni vid nesputanog iskazivanja djevojačkih želja i fantazija, ili je, u drugu ruku, pjesma samo način da se, makar nakratko, razgoliti i rastereti vlastita duša kroz tihi vapaj i krik pred vlastitom nemoći. S

druge strane, za vrijeme svadbe, orkestar doprinosi općoj atmosferi slavlja, a specijalnim akustičkim sekvencama stvara i zvukove pucnjeva iz puški i revolvera.

ZAKLJUČAK

Derviš Imamović zenički je revolucionar i borac, urednik i saradnik u brojnim časopisima, ali i pjesnik, pripovjedač, dramatičar, romansijer i prevoditelj, koji se u bosanskohercegovačkoj književnosti javlja u periodu međuraća – preciznije, 1932. godine kada, nakon nekoliko lirskih pokušaja objavljenih u tadašnjoj periodici, i pobjeđuje na „Gajretovom“ književnom natječaju s dramom „Dekret“. I ovi početni Imamovićevi književni tekstovi sugeriraju njegovu osjetljivost u kontekstu socijalne problematike te stidno najavljuju njegovu buduću i znatno snažniju socijalnu angažiranost na temelju lijeve, marksističke ideologije, kako u općeživotnom tako i u umjetničkom smislu. Iako ova drama izrasta na *klišei ziranom melodramskom sižeu* o dvoje nesretno zaljubljenih, odnosno o udaji za nevoljenog kao arhetipskoj temi, sa osjetnim utjecajima narodnog igrokaza i folklorne melodrame, ne bismo je trebali čitati tek kao tekst ljubavnog karaktera, već, zapravo, kao svojevrsnu kritiku socio-patrijarhalnih odnosa te onih društvenih strujanja koja strogo i slijepo, često i neracionalno, nastoje očuvati svekolikost tradicionalnih vrijednosti koje su nerijetko nepremostiva prepreka mladim ljudima u „novom vremenu“ te njihovim identitetskim samotraženjima i samodređenjima. Drugim riječima, u njoj pronalazimo i implicirani odblesak dubljih povijesnih socio-političkih trauma i identitetsko-kulturnih lomova bošnjačkog naroda te svekolikih previranja tipičnih i za bošnjačko, odnosno bosanskohercegovačko društvo između dva svjetska rata. Dakle, ovim dramskim tekstom Imamović kritizira određene tradicionalne norme i, zapravo, potkopava patrijarhalni način života i razmišljanja, u čijem je središtu stroga i čvrsta figura muškarca / oca koji se pita za sve i čija je riječ posljednja i neprikosnovena u porodičnim okvirima, posebice kada je u pitanju sudbina djece. U radu izdvojeni primjeri upravo zrcale i svjedoče inferiornu poziciju žene u patrijarhalnom društvu i kulturi. Jasno je da Imamović ovdje, kao i u ranijoj drami „Dekret“, šalje impliciranu kritiku takvom stanju te protežira ideju o nužnosti emancipiranja muslimanske žene i nadovezuje se na već otvoreno „žensko pitanje“.

LITERATURA

1. A.(Alija) N.(Nametak) (1934), *Derviš Imamović: Drame; Derventa 1983*, u: *Novi Behar*, 15. 8. 1934., broj 3-4, Pregled, Nove knjige, str. 69
2. Baluhati (1981), Sergej, *Prema poetici melodrame*, u: Miočinović (1981), Mirjana, *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd
3. Imamović (2004), Derviš, *Halda i drame*, BZK Preporod, Sarajevo
4. Jalimam (2004), Salih, *Derviš Imamović ili krik iz provincije*, u: Imamović (2004), *Derviš, Halda i drame*, BZK Preporod, Sarajevo
5. Janković (1986), Božo, *Radnički pokret Zenice do 1941. godine*, Muzej grada Zenice i Marksistički centar OK SKBiH Zenica, Zenica
6. Kazazović (1984), Ćamil, *Zenica u oružanoj revoluciji*, Muzej grada Zenice, Zenica
7. Kovačević, Rajko i Rajić, Marko (1968), *Zenička ilegalna partijska organizacija i SKOJ u 1941. i 1942. godini*, Naša riječ, Zenica
8. Lešić (1991), Josip, *Dramska književnost I*, Institut za književnost; Svjetlost, Sarajevo
9. Muradbegović (1987), Ahmed, *Izabrana djela III*, Svjetlost, Sarajevo
10. Muzaferija (1998), Gordana, *Bošnjačka drama XX vijeka*, u: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, Alef, Sarajevo
11. Rizvić (1980), Muhsin, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata I-III*, Svjetlost, Sarajevo
12. Rizvić (1985), Muhsin, *Pregled književnosti naroda Bosne i Hercegovine*, Veselin Masleša, Sarajevo
13. Smajlović (2018), Ikbal, *Pogurena leđa pod sepetićem crnog života (Socijalna problematika u "Haldi" Derviša Imamovića*, u: *Zbornik radova sa 7. međunarodnog naučno-stručnog skupa "Obrazovanje, jezik, kultura: tendencije i izazovi"*, Filozofski fakultet u Zenici, Zenica, str. 453-460
14. Smajlović (2019), Ikbal, *Aktovka „Dekret“, drama iz savremenog muslimanskog života Derviša Imamovića – začetak autorovog socijalnog angažiranja*, u: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Zenici*, 2019, XVII, str. 29-39
15. Tutnjević (1982), Staniša, *Socijalna proza u Bosni i Hercegovini između dva rata*, Veselin Masleša, Sarajevo
16. Vučković (1991), Radovan, *Razvoj novije književnosti*, Institut za književnost; Svjetlost, Sarajevo

BETWEEN TRADITION AND SOCIO-POLITICAL ENGAGEMENT: THE DRAMA "ŽRTVE TRADICIJE" BY DERVIŠ IMAMOVIĆ

Abstract

The paper provides a brief insight into the evolutionary path of Bosniak drama, with a special interest in the interwar period. However, the work is primarily focused on the dramatic text "Žrtve tradicije" by Derviš Imamović, which actually belongs to a group of his texts from the beginning of his writing career that have been preserved to this day. Although this drama is based on traditional settings and on a "clichéd melodramatic plot" about two unhappily in love, with noticeable influences of folk plays and folklore melodrama, it is not only a text of a love character, but it is a kind of Imamović's criticism of the patriarchal pattern of living and those social currents that strictly and blindly, often irrationally, they strive to preserve the multitude of traditional values that are often an insurmountable obstacle for young people in the "new time" and their identity self-search and self-determination.

Keywords: *Bosnian interwar literature, melodrama, folklore, social engagement, patriarchal pattern, "women's issue"*