

UNIVERZITET U SARAJEVU – FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KNJIŽEVNOSTI NARODA BOSNE I HERCEGOVINE

ZAVRŠNI RAD
DRAMSKI OPUS AHMEDA MURADBEGOVIĆA

Mentorica:

prof. dr. Almedina Čengić

Studentica:

Majda Zahirović

Sarajevo, juli 2025.

UNIVERSITY OF SARAJEVO – FACULTY OF PHILOSOPHY
DEPARTMENT OF LITERATURES OF THE PEOPLES OF BOSNIA AND HERZEGOVINA

FINAL MASTER'S THESIS
THE DRAMATIC WORK OF AHMED MURADBEGOVIĆ

Mentor:

prof. dr. Almedina Čengić

Student:

Majda Zahirović

Sarajevo, July 2025.

SAŽETAK

U ovom radu predstavljen je dramski opus Ahmeda Muradbegovića analizom tri najreprezentativnije drame: *Pomrčina krvi*, *Bijesno pseto* i *Na Božijem putu*. Glavni cilj istraživanja je ispitivanje značaja Muradbegovićevog dramskog stvaranja te njegovog mjesta unutar razvoja bosanskohercegovačke drame, s naglaskom na poetike ekspresionizma i realizma kao osnovnih estetskih okvira u kojima stvara.

Istraživanje je zasnovano na tvrdnji da Muradbegović nije samo prvi bosanskohercegovački avangardni dramatičar, nego je i značajan pozorišni djelatnik, čiji je angažman snažno utjecao na institucionalni i kreativni razvoj teatra u Bosni i Hercegovini. Pristup koji je korišten je društveno-historijski, uz tekstualnu analizu. Muradbegovićeve drame predstavljaju inovacije u književnosti, s obzirom na činjenicu da sve do njegove pojave u bosanskohercegovačkoj dramskoj književnosti dominiraju melodrame i jednostavne komedije.

Muradbegovićeva realistička drama ispituje slom feudalnog patrijarhalnog poretka i uspon novih društvenih vrijednosti, dok njegove ekspresionističke drame pokazuju psihološku dubinu, simboličku strukturu i umjetničko eksperimentiranje. Smatra se ključnom figurom u književnoj i pozorišnoj modernizaciji Bosne i Hercegovine, uz doprinose koji označavaju pomak od tradicionalne prema modernoj drami. Kao rezultat toga, njegovo će pisanje uvijek biti važno za bošnjačku i bosanskohercegovačku književnost općenito, posebno za dramsku književnost.

Ključne riječi: *Ahmed Muradbegović, bosanskohercegovačka drama, ekspresionizam, realizam, moderna drama, bošnjačka književnost, društveno-historijski kontekst, pozorište, avangarda*

ABSTRACT

This paper presents the dramatic work of Ahmed Muradbegović through an analysis of his three most representative plays: *Eclipse of Blood*, *The Mad Dog*, and *On God's Path*. The main aim of the research is to explore the significance of Muradbegović's dramatic work and his place in the development of Bosnian-Herzegovinian drama, with a particular focus on the poetics of expressionism and realism as the primary aesthetic frameworks within which he wrote.

The research is based on the assertion that Muradbegović was not only the first avant-garde playwright in Bosnia and Herzegovina, but also a key theatrical practitioner whose involvement greatly influenced the institutional and creative evolution of the theater in the region. The approach taken is socio-historical, combined with textual analysis. Muradbegović's plays represent a major innovation in literature, especially considering that prior to his emergence, Bosnian-Herzegovinian drama was dominated by melodramas and simplistic comedies.

His realist drama examines the collapse of the feudal patriarchal order and the rise of new social values, while his expressionist plays reveal psychological depth, symbolic structures, and artistic experimentation. Muradbegović is considered a pivotal figure in the literary and theatrical modernization of Bosnia and Herzegovina, with contributions that mark a shift from traditional to modern drama. As such, his writing remains essential to both Bosniak and Bosnian-Herzegovinian literature, particularly in the field of dramatic literature.

Keywords: *Ahmed Muradbegović, Bosnian-Herzegovinian drama, expressionism, realism, modern drama, Bosniak literature, socio-historical context, theater, avant-garde*

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. O Muradbegoviću – Bosna i Hercegovina/širi kontekst	2
3. Bosna i Hercegovina između dva svjetska rata – društveno-historijski kontekst	5
4. Ekspresionizam u evropskoj i bosanskohercegovačkoj književnosti.....	8
5. Ekspresionistička drama <i>Pomrčina krvi</i>	13
6. Ekspresionistička drama <i>Bijesno pseto</i>	24
7. Realistička socijalna drama	32
8. Realistička socijalna drama <i>Na Božijem putu</i>	34
9. Zaključak.....	48
10. Literatura	49

1. Uvod

Razvoj bosanskohercegovačke drame tokom prve polovine 20. stoljeća uvjetovan je složenim društvenim, političkim i kulturnim okolnostima koje su utjecale na oblikovanje tematskih i stilskih pravaca u književnosti. Ahmed Muradbegović bio je jedan od najvećih dramatičara Bosne i Hercegovine prve polovine 20. stoljeća. Njegove su drame predstavljale umjetnički odgovor na mnogobrojna društvena previranja ovog razdoblja, na razorne učinke i posljedice Prvog svjetskog rata, raspad starog poretka, pad begovskog sistema, ali i pojavu novih vrijednosti i novog, savremenog izraza.

Osnovna teza u ovom radu je da Muradbegović, kao dramski pisac, koji stvara pod utjecajem različitih kultura i estetskih pravaca, predstavlja književno djelo koje precizno odražava autentičnu stvarnost Bosne i Hercegovine, pri tome imajući na umu univerzalne probleme ljudskog postojanja. Metodologija se temelji na pozitivističkom pristupu i društveno-historijskom kontekstu vremena u kojem Muradbegović djeluje. Metode korištene u procesu izrade rada su istraživačka, primijenjena prilikom prikupljanja i sistematiziranja tekstova važnih za temu, zatim metoda tekstualne analize te sintetička, koja se ogleda u identificiranju sveukupne važnosti analiziranih djela u kontekstu Muradbegovićevog značaja za dramsku književnost Bosne i Hercegovine.

Prije Muradbegovićeve pojave, bošnjačka drama bila je u osnovi folklorna melodrama bez značajnih inovacija na estetskom i strukturnom planu, stoga je on prvi veliki inovator te začetnik moderne bošnjačke drame. Prvi stvara u duhu savremenih evropskih književnih pravaca, ekspresionizma i realizma, oblikujući književne tekstove koji nadrastaju lokalni prostor te se šire na regionalno i evropsko područje.

Muradbegovićev opus predstavlja pomak od tradicionalne prema modernoj drami, koja počiva na unutrašnjoj psihologizaciji, društvenoj kritici i stilskom eksperimentiranju.

Ovaj rad ima za cilj analizirati tri Muradbegovićeve najuspješnije i najpoznatije drame: *Bijesno pseto*, *Pomrčina krvi* i *Na Božijem putu*. Kroz analizu, rad nastoji istražiti i interpretirati elemente poetika ekspresionizma i realizma kao osnovnih estetskih koncepata u njegovom pisanju. Također, rad pokušava razumjeti Muradbegovićev položaj i važnost u dramskoj povijesti Bosne i Hercegovine i susjednih zemalja. Naglasak će biti na analizi tematskih, simboličkih, idejnih i

formalnih odlika ovih poetika te na njihovoj vezi sa društveno-historijskim kontekstom u Bosni i Hercegovini.

Ove tri drame najreprezentativnije predstavljaju idejnu i estetsku suštinu Muradbegovićevog opusa. *Bijesno pseto* i *Pomrčina krvi* jasno ilustriraju ekspresionistički izričaj, dok drama *Na Božjem putu* predstavlja odmak ka realističkoj poetici, što Muradbegovića i čini začetnikom moderne drame.

Hipoteze koje ćemo pokušati dokazati su:

Muradbegovićeve drame reflektuju osnovna lična i društvena pitanja između dva rata i odgovaraju na regionalne i evropske tokove u književnosti.

Drame *Bijesno pseto*, *Pomrčina krvi* i *Na Božjem putu* sadrže obilježja koja Muradbegovića pozicioniraju kao najznačajnijeg ekspresionističkog i realističkog bošnjačkog dramatičara.

Nakon predstavljanja podataka o Ahmedu Muradbegoviću, njegovom djelu i životu te društveno-historijskom kontekstu, slijedi historijski i književnoteorijski prikaz ekspresionizma i realizma kao i analiza elemenata poetika ekspresionizma i realizma u dramama, te zaključni dio u kome će se pojasniti značaj Muradbegovićevog dramskog opusa za književnost Bosne i Hercegovine.

2. O Muradbegoviću – Bosna i Hercegovina/širi kontekst

Međuratni period u Bosni i Hercegovini karakterizira mnogostrukost različitih formi. Ne može se govoriti o jedinstvenoj poetici koja dominira književnim stvaranjem, te je moguće govoriti o utjecaju ekspresionizma, realizma, avangardnih pokreta te socrealizma na književnike tog doba. Muradbegović, pored toga što piše u duhu i drugih poetika, smatran je prije svega ekspresionističkim piscem. Specifičan historijski kontekst u kojem se Bosna i Hercegovina tog vremena nalazi, kao i Muradbegovićeva biografija posljedično dovode do toga da Muradbegović biva svrstavan u grupu hrvatskih avangardnih pisaca, što nije izoliran primjer.

„Primjeri ove vrste, a naročito primjeri nacionaliziranja bošnjačke književnosti na hrvatsku ili srpsku stranu, toliko su brojni da čine čitavu jednu paralelnu historiju kako bošnjačke, tako i bosanskohercegovačke književnosti uopće, pri čemu je to bila manje-više općenita

pojava, posebno u hrvatskoj i srpskoj književnoj historiografiji do sedamdesetih godina 20. st., mada se u nemalom broju slučajeva javlja i kasnije, čak i danas.“ (Kodrić 2018:33)

Jedan od primjera nalazimo u tekstu *Bijesno pseto dvadesetih*, autorice Sibile Petlevski, objavljenom 2003. godine:

„Pripremajući predgovor antologijskom izboru hrvatske ekspresionističke drame što ga je sastavio Branimir Donat, osjetila sam potrebu detaljnije se pozabaviti odnosom teksta i konteksta na uzorku nekih dramskih predložaka među kojima istaknuto mjesto zauzima *Bijesno pseto* Ahmeda Muradbegovića“ (Petlevski 2003:160)

Gordana Slabinac o Muradbegoviću kao o jednom od hrvatskih avangardnih pisaca u *Hrvatskoj književnoj avangardi*, izdanje iz 1988. piše:

„Od lirske, metakozmičke geste (iz *Simfonija* i *Legendi*) Krleža se uputio u socijalno-političku angažiranost (u trima dramama), pa je tako obuhvatio poetičke intencije dvaju krila ekspresionizma, kojih poruke i opimjerenja možemo naći i u djelima drugih pisaca, pripadnika hrvatske avangarde. Nove obrasce dramskih konvencija možemo naći i u djelima pisaca koji se određenije vežu uz prethodno književno-povijesno razdoblje, no u dramskim nastojanjima Mesarićevim, Strozziјevim, Kulundžićevim, Muradbegovićevim i nekih drugih autora, već je uočljiva poetički profilirana interpretacija avangardističkoga modela drame.“ (Slabinac 1988:154)

Sanjin Kodrić, u vezi sa prisvajanjem bošnjačkih pisaca u toku prve polovine dvadesetog stoljeća, pojašnjava:

„U ovakvim okolnostima, u prvoj polovini 20. st. bošnjačka književna praksa utapa se dokraja u nacionalno hrvatstvo ili srpstvo, s tim što će s bosanskomuslimanske strane češće biti vezivane za hrvatsku nego za srpsku književnost, uz istovremeno javljanje ideje o 'srpskohrvatskoj' književnosti i sličnih koncepata.“ (Kodrić 2018:43)

Zašto se ovakve tendencije nastavljaju i u drugoj polovini 20. stoljeća, ostaje predmet za moguća buduća istraživanja. Ovakvo svrstavanje Muradbegovića u grupu hrvatskih pisaca, što je posljedica političkih i kulturnih okolnosti vremena u kome živi i djeluje, povezano je sa njegovom biografijom. Životni put, koji ga vodi na studije u Zagreb, svjedok je njegove duboke veze sa

kulturnim i intelektualnim krugovima zaslužnim za formiranje hrvatske avangardne scene. Naime, Muradbegović je rođen u Gradačcu, 3. marta 1898. godine. Osnovno obrazovanje stječe u rodnom gradu, pohađa tri razreda srednjeg obrazovanja u Tuzli, zatim prelazi u sarajevsku Veliku gimnaziju. Iz ove škole biva isključen „zbog dovođenja u vezu sa akcijama za oslobođenje od Austrougarske“. (Bavčić 2000:215) Školovanje nastavlja u Bihaću i Sarajevu sve do mobilizacije 1917. i služenja u austrougarskoj vojsci, da bi konačno maturirao 1919. godine u sarajevskoj gimnaziji, te iste godine upisao Pravni, a zatim prešao na Filozofski fakultet u Zagrebu, gdje diplomira „na ispitnoj grupi za nacionalnu historiju (1930), opću historiju (1931) i istoriju 'južnoslavenske književnosti', latinski i njemački jezik (1930)“. (Bavčić 2000:215) Također, pohađa i završava Dramsko-glumačku školu, te 1921. postaje član Hrvatskog narodnog kazališta, kao pomoćni režiser Branka Gavella, potom kao nastavnik glumačke škole i profesor Prve realne gimnazije. Upravo angažman u Hrvatskom narodnom kazalištu postaje osnovni razlog za svrstavanje Muradbegovića u hrvatski kulturni kontekst.

„Muradbegović je kao izdanak ekspresionističkog dramskog pokreta (...) sa velikim uspjehom prikazivan na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (*Bijesno pseto*, 1926.; *Srdžba podzemnog kralja*, 1927.; *Mlinar Andrija*, 1930.; *Majka*, 1933.; *Na Božijem putu*, 1936.; *Husejin-beg Gradašćević*, 1942.) u režijama Gavele, Tita Strocija i Kalmana Mesarića, čak je dva puta dobio i Demeterovu nagradu (1926. i 1942.). Istovremeno, sarajevsko Narodno pozorište, upravnik Milutin Janjušević i dramaturg Borivoje Jevtić, iako je riječ o 'domaćem' bosanskom autoru, potpuno su ignorisali njegove drame, ne pokazujući ni najmanji interes za najboljeg 'muslimanskog dramatičara', mada su prikazivali mnoga djela domaćih 'sarajevskih' autora koja ni izbliza nisu dosezala Muradbegovićeve drame *Bijesno pseto*, *Majka*, ili *Na Božijem putu*. Izopćenje je bilo potpuno i – namjerno!“ (Lešić 1998:165)

Nakon godina izopćenja sa bosanskohercegovačke scene, Muradbegović, poslije „aprilskog sloma“ te uspostavljanja nove države, biva imenovan intendantom sarajevskog teatra (Narodno pozorište postaje Hrvatsko državno kazalište)¹, na čijoj sceni u periodu od 1941. do 1944. prikazuje sedam drama. Do prekretnice u njegovoj karijeri dolazi nakon rata, kada mu je suđeno kao „saradniku okupatora“. (Lešić 1998:166) Nedugo potom, biva amnestiran, te postavljen za

¹ Vidi (Lešić 1998:166)

korespondenta u Sreskom zadružnom savezu u Gradačcu, odakle prelazi u Gradsko narodno preduzeće u Tuzli, gdje pomaže u osnivanju Narodnog pozorišta. U Narodnom pozorištu ostaje četiri godine, angažovan kao reditelj i umjetnički rukovodilac. Jedan je od osnivača časopisa *Pozorište* i „angažira se na ostvarivanju avangardističkog narodnog teatra.“ (Bavčić 1998:297) Angažman nastavlja u pozorištima u Dubrovniku i Banja Luci, kao direktor drame. Jedan je od osnivača Dubrovačkih ljetnih igara. Posljednjih dvanaest godina života provodi u Dubrovniku, gdje je i sahranjen 1972. godine. Mada je Muradbegović tokom cijelog međuratnog perioda boravio u Hrvatskoj, što je imalo pozitivan utjecaj na njegov književni izričaj i omogućilo mu prihvatanje savremenih književnih pravaca, on ni u jednom trenutku ne prekida veze sa bošnjačkom i bosanskom književnom tradicijom, čemu svjedoče njegova djela.

„U poeziji i prozi (i dramama, koje su nastajale po uzoru na njegove pripovijetke op.a.) bio je izvorni bosanski pripovjedač i pjesnik, koji je sa sobom iz orijentalne Bosne u zapadnu kulturu Zagreba donio najbolje elemente izvorne vrijednosti bosanskih književnih prethodnika i suvremenika kao što su bili Safvetbeg Bašagić, Osman Nuri Hadžić, Musa Ćazim Ćatić, Hifzija Bjelavac, Edhem Mulabdić i Šemsudin Sarajlić.“ (Frndić 1982:148)

Sposobnost balansiranja između dva svijeta, tradicionalne bošnjačke književnosti i modernih evropskih pravaca, Muradbegovića izdvaja kao jednog od najvažnijih autora bosanskohercegovačke književnosti između dva rata te začetnikom moderne drame.

„Njegov doprinos očituje se sveukupnim angažmanom u književnosti, a pogotovo dramskoj, ne samo Bosne i Hercegovine, nego i šireg prostora južnoslavenske teritorije. Odabranom tematikom, u vezi sa problemom čovjeka i njegovim psihotičnim rastrojstvom, parira najznačajnijim piscima onog vremena u Evropi.“ (Čengić 2018:353)

3. Bosna i Hercegovina između dva svjetska rata – društveno-historijski kontekst

U vremenu između Prvog i Drugog svjetskog rata, bosanskohercegovačka historija doživljava političke, društvene i kulturne transformacije. Bosna i Hercegovina je dio Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Njen položaj se u ovom periodu oblikuje procesima centralizacije, unitarizacije te marginalizacije na institucionalnom planu. U okviru dotadašnje Austro-Ugarske Monarhije jasno

su bili definirani administrativni i upravni okviri, no u novonastaloj državi Bosna je, bez posebnog ustavnog statusa, bila svedena na nivo pokrajine. U okviru ovako uređene zemlje, bošnjačka, tada muslimanska zajednica, se suočila sa čitavim nizom izazova koji su uključivali gubitak političkih privilegija, slom ekonomije, slabljenje patrijarhalnog poretka, ali i izražena nastojanja da se Bošnjaci asimiliraju u jugoslavensku ideologiju. Vanjski procesi, ali i unutarne promjene koje zahvataju zajednicu, djeluju sinhrono. Bosna i Hercegovina u sastav nove države nakon ujedinjenja 1918. godine ulazi kao cjelina, no uskoro se njen institucionalni značaj u potpunosti zanemaruje. Moć se centralizira u Beogradu, uz postepenu likvidaciju institucija kakva je Zemaljska vlada Bosne i Hercegovine, što se konačno i dešava 1924. godine. Politički život bio je u znaku podjela prema nacionalnim i vjerskim pripadnostima. Centralističke stranke bile su Demokratska, Radikalna i Zemljoradnička, srpske stranke. U takvom historijskom kontekstu počinje djelovanje Jugoslovenska muslimanska organizacija (JMO) 1919. godine, čiji predvodnik postaje Mehmed Spaho. Njen osnovni cilj je zastupanje interesa tadašnje muslimanske zajednice. Ova organizacija insistira na očuvanju teritorijalnog integriteta Bosne i Hercegovine u okviru njenih dotadašnjih historijskih granica, što predstavlja otpor pokušajima podjele teritorije na hrvatske i srpske dijelove. U JMO prepoznajemo prvi i najznačajniji pokušaj organiziranja i izražavanja političke volje ondašnje bosanskohercegovačke i jugoslavenske muslimanske zajednice.

Garanciju očuvanja integriteta donosi tzv. „turski paragraf“ Vidovdanskoj ustava (član 135), koji je simbolički osigurao teritorijalnu cjelovitost. U tekstu ustava Bosna i Hercegovina je oblast u čijem sastavu se nalazi šest okruga. U Bosni i Hercegovini između dva rata preovladavaju etničke, konfesionalne i klasne razlike. Popis stanovništva iz 1921. godine potvrđuje vjerske i etničke podjele. Najveći dio stanovništva, oko 44% čine pravoslavci, oko 31% muslimani i katolici oko 24%.² Stranke koje djeluju također su raspoređene prema nacionalnoj i vjerskoj pripadnosti, što dodatno komplicira političke odnose. Društveno gledano, agrarna reforma koja je započela 1920-ih zadala je ozbiljan udarac muslimanskoj zajednici tog doba. Zamišljena je kao mjera socijalne pravde koja bi uništila feudalni sistem i dala zemlju seljacima, ali je nesrazmjerno pogodila bošnjačke zemljoposjednike i elitu – begove. Budući da im je zemlja nepovratno izgubljena, često

² “Prema prvom poslijeratnom popisu stanovništva, u BiH je 1921. živjelo ukupno 1.890.460 stanovnika, od toga 829.360 pravoslavnih, 588.173 muslimana, 444.309 katolika, 12.051 Jevreja i 16.567 pripadnika ostalih vjeroispovijesti.” (Imamović 1998: 492)

bez značajne naknade, ovaj sloj stanovništva doživio je ekonomsku propast. Osim činjenice da je rušenje begovskog sistema utjecalo na ekonomiju, slom patrijarhalnog poretka, u kojem je beg bio glava porodice, vjerski uzor i moralni oslonac društva, bio je daleko važniji. Ovaj čin uzrokuje tešku krizu identiteta za bošnjačku zajednicu uništenjem jasnog autoritativnog modela. Porodični odnosi posebno su pogođeni ovim simboličkim padom koji narušava kruto definirani hijerarhijski poredak. Još jedno pitanje s kojim se suočava bošnjačka zajednica je pitanje krize identiteta, koja ima korijene u jugoslavenskom unitarizmu. Zbog klasifikacije kao "vjerske skupine", Bošnjaci su iskusili snažnu državnu kontrolu nad vjerskom zajednicom, institucionalnu nejednakost i potiskivanje kulturnih i vjerskih prava. U pokušaju da postignu ravnotežu između lojalnosti državi i očuvanja identiteta, bošnjački intelektualci, političari i vjerske vođe napravili su ustupke koji su uzrokovali da određene političke dobiti unište dugoročne interese. Tako nastaje unutrašnja podjela na tradicionaliste, koji brane stari vjerski i moralni poredak i moderniste, koji žele reformu i koji su spremni prilagoditi se novim okolnostima. 1929. godine kralj Aleksandar Karađorđević uvodi šestojanuarsku diktaturu kojom ukida višestranački sistem. Kraljevina SHS je preimenovana u Kraljevinu Jugoslaviju, dok su pokrajine ukinute i zamijenjene banovinama, novim administrativnim jedinicama. Bosanskohercegovačka teritorija je podijeljena na Drinsku, Vrbasku, Zetsku i Primorsku banovinu, čime se onemogućava kolektiviziranje Bošnjaka. Srpski identitet uz pravoslavnu crkvu se favorizira kao dominantan. Posljedično, mnogi predstavnici bošnjačke elite gravitiraju Hrvatskoj seljačkoj stranci, čiji je vođa Stjepan Radić, a kasnije Vladko Maček. Članovi ove stranke u to vrijeme zagovaraju ideju hrvatske autonomije i federalizacije, što Bošnjaci vide kao politički savez koji bi donio potencijalnu zaštitu od velikosrpske hegemonije, međutim, i u ovom savezu ostaju politički inferiorni. Kraj tridesetih godina donosi stvaranje Banovine Hrvatske Sporazumom Cvetković-Maček 1939. godine, koji dovodi do podjele Bosne i Hercegovine između Hrvatske i Srbije i konačnog svođenja Bošnjaka na vjersku grupu, lišenu prava na nacionalnu posebnost. Šest dana nakon potpisivanja sporazuma Cvetković-Maček počinje Drugi svjetski rat. Kulturni život u Bosni i Hercegovini između dva rata i pored političkih i društvenih tenzija doživljava uspon. Književnost je u tom smislu važna kao medij pogodan za izražavanje identiteta, različitih političkih stavova i kulturnih vrijednosti. Kao što možemo vidjeti na osnovu opsežne analize Muhsina Rizvića, u ovom periodu nastaje prva moderna književna scena u Bosni i Hercegovini. Jedan od značajnih časopisa je *Književni jug*, koji je pokrenut 1918. godine u Zagrebu i koji okuplja mlade intelektualce orijentirane ka jugoslavenskoj ideji i

zajedničkoj jugoslavenskoj književnosti te insistira na stvaranju književnog jezika zasnovanog na ekavici i latinici, što ne prolazi bez otpora. S druge strane, mnogi bosanskohercegovački autori pristaju na kompromis, što svjedoči o volji upotrebe književnosti u svrhu nadnacionalnog povezivanja. Saradnici iz Bosne i Hercegovine su, među ostalima, Ivo Andrić i Vladimir Ćorović. Pored ovakvih i sličnih ideoloških polemika, u književnom životu Bosne i Hercegovine javlja se mnogo različitih žanrova, poetika i tema. Bosanskohercegovački književnici u periodu između dva rata pored toga što djeluju u njihovim lokalnim sredinama, uključeni su i u šire jugoslavenske književne tokove. Sarađuju kao autori u različitim regionalnim časopisima, angažirani su u književnim društvima i izdavaštvu, mnogi prevode strana djela, što svjedoči o stepenu uključenosti Bosne i Hercegovine u cjelokupni kulturni prostor unutar tadašnje države. U isto vrijeme, u njihovima djelima prisutna je snažna lokalna komponenta. Pišu o bosanskom čovjeku, duhovnosti, sukobima, svakodnevicu, ali i identitetima i stalnoj potrazi za stabilnošću i smislom. Stoga bosanskohercegovačka književnost između dva rata predstavlja svojevrsnog aktivnog učesnika u oblikovanju kulture, razmatranju ideoloških gledišta, ali i jezičkoj standardizaciji. Značaj je njen u uspijevanju da, unatoč dominaciji centra iz Beograda, hrvatskim ambicijama i mnogobrojnim pritiscima, očuva posebnosti kulturne baštine Bosne i Hercegovine, te ih uključi u kontekst kulturnog života jugoslavenskog prostora.

4. Ekspresionizam u evropskoj i bosanskohercegovačkoj književnosti

Ekspresionizam kao pravac u umjetnosti, posebno u slikarstvu i književnosti, ali i muzici, nastaje u Evropi početkom 20. stoljeća, doživljava ekspanziju između 1910. i 1920. godine te predstavlja odgovor na krizu čovjeka toga vremena. To je duhovna i estetska reakcija modernog umjetnika, suočenog sa industrijalizacijom, dehumanizacijom i ratom, kao i postepenim raspadom tradicionalnih vrijednosti. Zemlja u kojoj ekspresionizam nastaje je Njemačka, gdje se autori okupljaju oko časopisa *Der Sturm* i *Die Aktion*. Uskoro se utjecaj ekspresionizma širi i na druge nacionalne književnosti u Evropi, donoseći promjenu u postojeće poetske i dramske tokove. Filozofija iz koje ekspresionizam crpi ideje je prvenstveno filozofija zasnovana na učenju Friedricha Nietzschea i orijentacija prema ovozemaljskom životu, potom Artura Schopenhauera i težnje za duhovnom suštinom, te Henrija Bergsona i njegove životne dinamike. Sigmund Freudova

psihoanaliza i istraživanje podsvijesti također su imali značajan utjecaj na ekspresionističke umjetnike. Osnovna postavka ekspresionista je da je unutarnje iskustvo, a ne razum, ključ otkrivanja ljudske suštine. Dakle, intuicija, tjeskoba i snažna želja za duhovnom transformacijom sebe i svijeta definirajuće su karakteristike ekspresionističke poetike. Ekspresionizam prekida vezu sa mimetičkom realističkom i naturalističkom tradicijom, afirmirajući pri tom ličnu, emotivnu viziju svijeta, koja se zasniva na unutrašnjem subjektivnom doživljaju. „A moderno je u umjetnosti ono naše lično, koje je nastalo iz neizmijenjenog broja drugih umjetničkih ličnosti i u kome smo mi zadnja karika, zadnji točak i posljednji izražaj“, reći će Muradbegović. (Muradbegović 1987b: 27) Umjetnost postaje sredstvo za razotkrivanje apsurdnog života u tadašnjoj stvarnosti i poziv na promjenu. Ekspresionizam postaje pogodno sredstvo za izražavanje pobune pojedinca protiv društva, poretka, Boga, ali i sebe samoga. Poezija i drama bili su najpogodniji književni oblici za iskazivanje subjektivnog izraza i oba su poslužila kao prikladne platforme za ekspresionistički umjetnički izričaj. Ekspresionizam u dramskoj književnosti temelji se na zanemarivanju tradicionalnih pravila dramske kompozicije, odbacivanju logičnog slijeda radnje, uvođenju monologa, grotesknih i fantazmagoričnih slika, kao i na dramatizaciji i izražavanju unutarnjih emocionalnih previranja. Značajna odlika ekspresionizma je namjera da umjetnost izazove snažan osjećaj u recipijentu, stoga su ekspresionisti „skloni razbijanju logičnog reda mišljenja i govora krajnje sažetim rečenicama, jakim zvučnim efektima, metaforici i hiperbolama, te određenoj fragmentarnosti u oblikovanju: oni vole jako nešto naznačiti, samo sugerirati bez daljnjeg objašnjavanja, te nakon nekoliko poteza izuzetne dojmljivosti prepustiti konačno dovršenje slike, lika i priče čitatelju.“ (Solar 2003:287) Primarna funkcija jezika je šokirati čitatelja i prenijeti najdublje osjećaje i unutarnja stanja lika. Kao dramski tekst, društveni, politički i ratni kaos izazivaju snažnu reakciju. Ekspresionistički dramski likovi nisu psihološki zaokružene osobe; umjesto njih se javljaju arhetipske figure, simbolički nosioci ideje koju umjetnik zagovara. Junak ekspresionističke drame najčešće je anonimni pojedinac, potpuno dezorijentiran u svijetu ispunjenom nasiljem i duhovnom prazninom. To je antijunak, koji svoju borbu sa samim sobom i svijetom okončava poražen, pri tom duhovno preobražen. Napuštajući klasične forme izraza, ekspresionistička drama poništava pravila koja je Aristotel uspostavio u njegovoj *Poetici*, klasičnu strukturu drame koja uključuje jedinstvo mjesta, vremena i radnje. Radnja nije linearna, često se razvija fragmentarno ili je iskazana poetskim scenama s ciljem izražavanja stanja svijesti lika. Mjesto je prikazano kao simbolički prostor snova, sjećanja ili potpune apstrakcije. Vrijeme je

izrazito subjektivno i fragmentirano. Ne postoji realni tok vremena jer je podređen psihološkom stanju lika. U tematskom smislu, ekspresionistička drama se bavi pitanjem straha, patnje, krize identiteta, otuđenja, smrti, ludila, pobune i duhovnog preobražaja. Ekspresionisti odbacuju „ideju ljepote kao sklada i ostvarenog jedinstva vanjskog i unutarnjeg svijeta, zalažući se za snagu izraza koji lomi sve konvencije i pojavljuje se kao vapaj, kao krik i kao duhovni oblik čiste potrebe za izražavanjem, oslobođene čak svakog sadržaja i svakog vanjskog utjecaja.“ (Solar 2003:286-287)

U Bosni i Hercegovini, ekspresionizam nastaje u periodu između dva svjetska rata, što je dio opće struje modernizma, ali i reakcija na okolnosti kao što su političke, društvene i kulturne, koje snažno oblikuju identitet čovjeka ovog područja. Ekspresionizam se javlja relativno kasno u odnosu na evropsku književnost te predstavlja izrazito autentičan izraz koji je zasnovan na odnosima između tradicije i moderniteta te kolektivnog identiteta i lične pobune. Bosna, vječito pozicionirana između Istoka i Zapada, prostor je u kome ekspresionizam poprima specifične karakteristike. Almedina Čengić navodi dvije razvojne linije ekspresionizma na Balkanu. „Prva je prepoznatljiva u recepciji evropskih književnih smjernica i uzora, a druga u okviru autohtonih i lokalno određenih ekspresionističkih impulsa.“ (Čengić 2020:58) Ekspresionizam u tom smislu nije samo umjetnički izražaj, to je egzistencijalno i kulturno iskustvo čovjeka ovoga prostora. Počeci ekspresionizma u Bosni i Hercegovini vezani su za Zagreb i zagrebački književni i kulturni život. Prvi ekspresionistički pisac koji u šesnaestoj godini života iz Bosne odlazi u Zagreb je Antun Branko Šimić. U Zagrebu pokreće list *Vijavicu* 1917., a zatim i *Juriš* 1919. godine, po uzoru na *Der Sturm*, što je početak uvođenja nove estetike u književnosti. Hamza Humo, bošnjački ekspresionista, također, dio studijskog perioda provodi u Zagrebu, gdje se druži sa Šimićem i ekspresionističkim piscem i urednikom časopisa *Kokot*, Ulderikom Donadinijem. U to vrijeme u Sarajevu djeluju pisci koji pripadaju *Mladoj Bosni*, koji omalovažavaju zagrebačke ekspresionističke časopise, te odbacuju ekspresionističku poetiku. Borivoje Jevtić je glavni predvodnik ove grupe pisaca, međutim, kasnije i sam prepoznaje važnost subjektivizma u umjetnosti. U ovakvom previranju u književnosti javlja se Muradbegović, bošnjački autor iz Bosne i Hercegovine, kao jedan od začetnika ekspresionističke estetike. O Muradbegoviću kao predstavniku nove, poslijeratne generacije pisaca, u nanovo pokrenutom listu *Gajret* 1924. prvi piše Mustafa Alikalfić.

„Mustafa Alikalfić je tako upozorio na tek izašlu knjigu *Nojemova lađa* Ahmeda Muradbegovića, pisca, po njegovim riječima, tada više poznata u Hrvatskoj nego u Bosni.

'U svojim novelama on opisuje sebe, i sve u sebi, – pisao je on. – On se buni, revoltira protiv svega. Tu je zastupana umetnost naše nutrinje, našeg mozga, naše krvi. A. Muradbegović pripada posleratnoj literarnoj generaciji koja stremlji i stvara općeljudski tip *naše rase i naše nacije*', - isticao je ovaj kritičar i uz to informirao i o njegovoj pjesničkoj zbirci *Haremska lirika*, 'o kojoj je pisao poznati njemački književnik Herman Vendel u *Prager Pressi*, a kasnije u svojoj knjizi *Von Belgrad bis Büccari*'.“ (Rizvić 1980:132)

Iste godine Muradbegović u zagrebačkom *Vijencu* objavljuje esej *Put u novo vrijeme* u kojem izražava snažno protivljenje tendencioznosti, lokalizmu i dnevno-političkoj književnosti. Suprotno tome, zalaže se za umjetnost koja proizlazi iz *tipa naše rase*, koja istovremeno teži općem i univerzalnom. „Muradbegović se, kao i Jevtić, izražavao protiv lokalnog, neposredno društvenog i tendencioznog, a zalagao se za univerzalne značajke čovjeka.“ (Rizvić 1980:138) Time Muradbegović postavlja idejni i estetski okvir, koji će u budućnosti imati utjecaj na oblikovanje njegovih ekspresionističkih drama i tako ga pozicionirati u središte specifične bosanskohercegovačke inačice ekspresionizma. U odgovoru na optužbe iznesene u *Novom glasniku J.M.O.* u vezi sa njegovom novelom *Razvratnik*, objavljenom 1925. godine u *Gajretu*, i prikazivanju muslimana u lošem svjetlu, Muradbegović izražava njegove poglede na književnost:

„Ja iznosim čovjeka i njegovu dušu i njegov život, pa bio on musliman ili indokinez [*sic!*] samo ako je interesantan za moje umjetničko stvaranje, i tu se ne pita, da li je to moral ili nemoral, da li je to ružnoća ili ljepota, nego samo to da li je to umjetnički dobro ili nije. Toliko za objašnjenje onima, koji još i danas traže od književnika da piše tendenciozne knjige i da se podvrgava ukusima čaršije i njenih malih duševnih horizonata.“ (Muradbegović 1925: 366)

Ovim činom Muradbegović jasno naglašava pravo na umjetničku slobodu i iskrenost u svom književnom stvaranju, odbacujući tendenciju da književnost bude podložna vanjskim pritiscima. O ekspresionizmu Muradbegovića u Bosni i Hercegovini govori 1924. godine u listu *Narod* Pero Slijepčević, kako Rizvić zapaža, „prvi, i valjda jedini u Bosni i Hercegovini između dva rata (...) i to u kontekstu ove stilsko-psihološke formacije u hrvatskoj literaturi i posebno u muslimanskoj književnosti.“ (Rizvić 1980:230) pisci koji pišu u duhu ekspresionizma, protive se naturalizmu i materijalizmu, što su osnovna stajališta književnosti 19. stoljeća.

Ekspresionizam u Bosni i Hercegovini duboko je usađen u stalni osjećaj historijske neizvjesnosti, grupne traume, ali i izražene potrebe za pronalaskom duhovnog smisla. U njemu su odrazi napora mladih pisaca Bosne i Hercegovine da pronađu novi i autentičan, moderni izraz u književnosti, koji će im pružiti mogućnost za obradu i predstavljanje unutrašnje krize individue unutar stvarnosti koja je višeslojna.

Začeci ekspresionizma u Muradbegovićevom književnom stvaranju javljaju se već u njegovoj poeziji. Poezija objavljena u prvoj i jedinoj zbirci pjesama *Haremska lirika*, mada slična romantičarskom pjesništvu ranije generacije pjesnika, poput Muse Ćazima Ćatića ili Safvet-bega Bašagića, grotesknim prikazom starosti najavljuje ekspresionizam, o čemu Enes Duraković piše: „Na taj način će se i impresionistički pasteli sve više preobražavati u oštre namaze ekspresionistički ostvarenog doživljaja dekompozicije mističkog jedinstva svijeta.“ (Duraković 1987:25) Muradbegovićeva prva zbirka novela, *Nojemova lađa*, u kojoj se nalazi i novela *Mizantrop*, na osnovu koje je nastala drama *Bijesno pseto*, prekretnica je između tradicionalne proze i modernističkih narativnih tendencija. U ovoj zbirci „Muradbegović napušta tradicionalni pripovjedački postupak naše dugotrajne realističke (mahom didaktičko-moralističke) pripovijetke i, slijedom Donadinija, Krleže i Cesarca, usvaja bitna iskustva ekspresionističkog književnog programa.“ (Duraković 1987:26) U novelama Muradbegović prikazuje apokaliptičnu sliku svijeta, uvodi groteskne likove koji su rastrzani unutarnjim nagonima te oslikava njihovu egzistencijalnu bol, istovremeno gradeći svijet straha, tame, zla, i destrukcije. Osnovna misao koju će Muradbegović iznijeti u jednom od svojih članaka, a kojom je prožeta ova proza, je: „Čovjek je nesretan i čovječanstvo je nesretno.“ (Muradbegović 1987b:219) Zbirka pripovijetki *Haremske novele* iz iste godine slijedi prikaz raspada tradicionalnih vrijednosti, s tim što u ovom slučaju Muradbegović prikazuje bošnjački prividno miran, a zapravo surov porodični život, s posebnim naglaskom na obespravljenu bošnjačku ženu. Zbirkom pripovijetki *Svijet u opancima*, Muradbegović piše „njegove najbolje pripovijesti“³, *Vučju goru* i *Post*. Ahmed Muradbegović je prvi izrazito ekspresionistički dramski pisac u Bosni i Hercegovini, a njegove drame *Bijesno pseto* i *Pomrčina krvi* označavaju početak novog, modernog dramskog oblika te uvođenje poetike ekspresionizma u bošnjačku i bosanskohercegovačku književnost. Njegova sposobnost prepoznavanja univerzalnih ekspresionističkih tema kao što su posljedice rata, raspad vrijednosti,

³ Vidi (Duraković 1987:31)

dezintegracija ličnosti, sukob pojedinca i društva te uspješno uobličavanje ovih tema u izrazito specifičan bosanski prostor, čini ga jedinstvenim primjerom dramatičara čije drame ulaze u srž krize društva na prekretnici. Prilagodivši ekspresionistički izraz lokalnom bosanskohercegovačkom kontekstu, te specifičnom simbolikom i dramaturškim rješenjima, Muradbegović je stvorio autentičan ekspresionistički izraz koji nadmašuje puku imitaciju evropskih uzora.

5. Ekspresionistička drama *Pomrčina krvi*

Drama *Pomrčina krvi* je reprezentativan primjer ekspresionističke drame koju odlikuju duboka emocionalnost, naglašeni konflikti, te simbolika koja prikazuje subjektivnu stvarnost likova.

„Već prva Muradbegovićeva drama *Pomrčina krvi* (1923), radikalno prekida sa dotadašnjim tradicionalističkim (melodramskim) prikazom ‘bosanskog muslimanskog života’, koji je bio ili idealiziran ili odviše konfesionalno zatvoren i ograničen (adeti, mentalitet, orijentalna aura, neprikosnovene predačke tradicije, bosansko plemstvo, antagonizam Istoka i Zapada). Pod neposrednim uticajem Augusta Strindberga i njegove ‘oštrobridnosti’ u oblikovanju dramskih karaktera i Muradbegovićevi junaci, mužjak i ženka, u nemilosrdnoj borbi polova i ‘pomrčina krvi’ pretvaraju ljubav u mržnju i dovode je do animalnosti i ludila.“ (Lešić 1991:304)

Pomrčina krvi objavljena je 1923. godine u časopisu *Vijenac*, godinu dana nakon što je Krleža objavio njegovu ekspresionističku dramu *Adam i Eva*, s kojom, kako Gordana Muzaferija navodi, „ima dosta dodirnih tačaka i na tematskom i na proceduralnom planu.“ (Muzaferija 2000:7) To je dokaz da je „njegovo umjetničko djelovanje rezultat istih interesnih sfera povezivanja sa tadašnjim aktuelnim piscima regionalnih zemalja, različitih nacionalnih pripadnosti, ali svakako istih emocionalnih poriva, prouzrokovanih žalom nad tragičnom sudbinom žrtvovanog čovjeka, kao posljedicom ispraznih ideala rata i opravdnja ratovanja, ali i potpunog nerazumijevanja intelektualne i kulturološke sredine.“ (Lešić 1991:61) *Pomrčina krvi* se ne zaustavlja na površinskom specifičnom problemu raspada bošnjačke tradicionalne porodice, nego se širi do univerzalnih pitanja o ljudskoj prirodi i iskustvu.

„Iako tematizira rasap tradicionalnih vrijednosti u jednoj staroj bošnjačkoj porodici, *Pomrčina krvi* svojom metafizičkom dimenzijom nadrađa realnu sferu sukoba, pa mimetički postupak intimno-psihološke drame podiže do univerzalnog značenja ekspresionističke scenske parabole u kojoj vlada imperativ sverazarajućeg unutarnjeg diktata 'mesa' i 'damara'.“ (Muzaferija 2000:28)

Stradanja i strahote izazvane sukobom svjetskih razmjera, beznađe, raspad i uništenje izazivaju bol i krik te se ekspresionizam javlja kao prirodan način izražavanja ideja avangardnih pisaca sa prostora Evrope.

„A kako se pak ono što valja izraziti umjetnošću shvaća isključivo kao subjektivna stvarnost pojedinca, kojeg odlikuje jedino njegova duhovna stvaralačka sloboda, ekspresionisti će odbaciti ideju ljepote kao sklada i ostvarenog jedinstva vanjskog i unutrašnjeg svijeta, zalažući se za snagu izraza koji lomi sve konvencije i pojavljuje se kao vapaj, kao krik i kao duhovni oblik čiste potrebe za izražavanjem, oslobođene čak svakog sadržaja i svakog vanjskog utjecaja.“ (Solar 2003:287-288)

Ekspresionizam se javlja kao oblik bunta i otpora dotadašnjim književnotradicijskim normama u umjetnosti i književnosti.

„I ekspresionizam nastaje prije svega iz radikalnog otpora književnoj tradiciji. Kako tu tradiciju u njegovo vrijeme čini osim esteticizma i još vrlo živo naslijeđe realizma, on je prije svega izrazito antirealistički i antimimetički književni pravac.“ (Solar 2003:286)

Kao što je slučaj sa svakim novim pravcem u književnosti i umjetnosti uopće, ovakvi tekstovi izazivali su nepovjerenje i sumnju kod onih koji su naviknuti na tradicionalne tendencije. „Ta odbojnost je kod samih autora izazivala suprotan efekat, tako da su oni sami tražili način da uvjere sopstveno okruženje u validnost novonastalih djela, koja će kasnije postati krucijelni svjedoci njihove umjetničke tradicije.“ (Lešić 1991:61) Nastanak drame *Pomrčina krvi* bio je rezultat Muradbegovićevih dubokih refleksija i unutrašnjih emotivnih previranja te pokušaj da odgovori na okolnosti vremena u kome živi. Istovremeno suočen sa poteškoćama poput reakcija savremenika ili uobličavanja umjetničkog izraza, Ahmed Muradbegović o nastanku ove drame piše:

„Kasnije dođu ferije i ja se zaputim u Bosnu. U kupeu sam sjedio i bila je večer... 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 se u 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 lomljivom raspaljenog ljudskog mesa, kojim teče 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*.

Radio sam na toj drami još pola godine i kad je bila gotova odnio sam je Ogrizoviću da čujem njegov sud i vidim dojam koji je proizvela. Iskreno da priznam, ja sam mislio da sam s tom dramom konačno postigao svoj san. Međutim, poslije tri dana došao je Ogrizović i pomalo se smješкао:

-Vidi se da ste Bosanac.

- Zašto?

- Htjeli bi sve najedanput, pa navalite svom snagom bez ikakve ekonomije. A drama nije novela, ni roman, pa da imate odriješene 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.

Mislio sam da mi se ruga, uzeo sam dramu pod pazuhu i odnio je gosp. Bahu, koga sam istom upoznao. Gosp. Bah je tu stvar po poznatom svome sistemu u jednu noć pročitao. I rezultat toga čitanja bio je nepovoljan. Išao sam dalje. Odštampao sam dramu u *Vijencu* i predao je Gavelli. I Gavella ju je odbio..." (Muradbegović 1987b:127-128)

Drama *Pomrčina krvi* u kontekstu vremena u kome nastaje predstavlja radikalno odstupanje od dotadašnjih književnih normi i početak modernizacije drame.

„Prekretno važan trenutak u procesu estetizacije na dijahronijskoj vertikali bosanskohercegovačkog dramskog stvaralaštva i širenja artističkog makromodelativnog plana označavaju drame *Pomrčina krvi* Ahmeda Muradbegovića i *Carske krhote* Borivoja

Jevtića. Obje pripadaju *ekspresionističkom poetičkom modelu* i uspostavljaju prvi dodir sa modernim evropskim strujanjima u književnosti i teatru.“ (Muzaferija 2000:28)

Već kroz likove Muradbegović pokazuje kako duboki emotivni konflikti lako prerastaju u nešto mnogo složenije – ljubav se pretvara u mržnju, strast u ludilo, dok napetost u drami stalno raste. *Pomrčina krvi*, drama nastala pod utjecajem ekspresionizma, nastaje kao odgovor na strašne događaje i velike društvene promjene poslije Prvog svjetskog rata. Ono što je posebno zanimljivo jeste da fokus nije na vanjskim okolnostima, već prvenstveno na unutrašnjim previranjima likova, ali i na razarajućim aspektima društva koje je izašlo iz rata obilježeno dubokim ranama. Ovo nije samo lična drama, naprotiv, može se gledati i kao društvena kritika, u kojoj simbolika *pomrčine krvi* jasno pokazuje traume koje su ratni užasi ostavili na čitavom društvu, koje je izgubilo osnovne ljudske i civilizacijske vrijednosti. Likovi su u službi prikazivanja sukoba duboko ukorijenjenih u psihološkim i emotivnim stanjima, što doprinosi stvaranju rastuće energije i naboja u dramskoj radnji. Ovi sukobi se ogledaju u borbi među polovima, unutrašnjim borbama pojedinačnih likova, postavljajući pitanje opstanka u svijetu u kojem su urušeni svi tradicionalni obrasci.

„Već prvom dramom Muradbegović je pokazao da zna da postavi i vodi dramsku radnju, napetost raste iz scene u scenu i na kraju eksplodira u animalnom krik u a zatim se sunovrati u tišinu i klonuće. Očigledno, on piše pod uticajem onovremene ekspresionističke drame, u *Pomrčini krvi* ima ne samo Strindberga, već i Kosora i Kulundžića, i 'aktivizma krvi' i 'vulkanske energije' u rušenju i razaranju, 'i rasne energije' i 'kulta sile'. Sve je to uslovljeno posljedicama tek završenog krvavog rata, u vremenu kada se sve vrijednosti pomjerene i ispreturane, staro puca i slama se, a novo je još mutno i nejasno, u krvavom rađanju, i natopljeno konzervativnim konfesionalnim predrasudama koje vječitu borbu polova, rat mužjaka i ženke, čine još mračnijim i surovijim.“ (Lešić 1991:306)

Radnja drame *Pomrčina krvi* smještena je u bosanski kontekst 1919. godine.

„U idiličnoj atmosferi proljeća, kad 'vjetar njiše procvale šljive i kajsije i kiša latica leti preko avlije', ruše se temelji nekad sretne begovske porodice, a rasap se začinje i odvija pod imperativom 'pomrčine krvi' koja u Ekrembegu budi i razularuje misterij bolesnog erotizma i mehanikom slijepe sile preobraća ruke strasti u ruke čedomorne.“ (Muzaferija 1998:34)

Protagonist, Ekrembeg, vraća se kući nakon nekoliko godina rata, gdje ga dočekuju supruga, roditelji i djeca. Ekrembeg je preljubnik, za čiju preljubu njegova supruga Lebiba zna, što mu ne želi oprostiti niti mu se želi pokoriti. Sukob između Ekrembega i Lebibe, sukob između muškog i ženskog principa, je osnovni pokretač dramske radnje.

„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 i Asim); ostali likovi funkcioniraju kao hor – komentiraju zbivanja i daju im „socijalni fon“ formulirajući „mišljenje puka“.“ (Karahasan 1998:160)

Kao centralni ženski lik u drami, Lebibina uloga je daleko značajnija od uloge pokorne i pasivne supruge. Ona doprinosi ekspresionističkoj konstrukciji dramskog sukoba kroz psihološke i simboličke mehanizme. Njena uloga supruge i majke služi kao moralni orijentir Ekrembegu. Njen cilj je da ga preobrati, osvijesti i usmjeri ka pravednosti. Kroz cijelu dramu je sasvim očigledno da njeno pasivno učešće u Ekrembegovom nasilju neće dovesti do sretnog, već tragičnog završetka. Kao autodestruktivni ekspresionistički lik, Lebiba odražava unutrašnji raspad i društva i pojedinca, istovremeno generirajući afekt svojim postupcima. Pored toga, sukob između Ekrembega i Lebibe je i sukob između tradicionalnog i modernog, gdje lik Lebibe predstavlja novo, progresivno, dok lik Ekrembega predstavlja tradicionalno, muškocentrično, patrijarhalno. Lebibi ponos ne dozvoljava da oprost Ekrembegu, što vodi ka tragičnom završetku, prvo simboličkim ubistvom kćerke Lejle udajom protiv njene volje, a potom stvarnim ubistvom sina Asima. Drama tematizira problem statusa i uloge žene u tadašnjem društvu. Žena je supruga i majka, što su u slučaju *Pomrčine krvi* arhetipovi, lišena drugih uloga i mogućnosti donošenja sopstvenih odluka. *Pomrčina krvi* je prva bosanskohercegovačka drama u kojoj junakinja osvještava pravo na promišljanje o vlastitoj sudbini i odlukama. O drami Muradbegović navodi:

„Ja sâm mislim da je u njoj koncentrirano sve ono što sam ja mislio u vezi preporoda i emancipacije muslimanskog društva, a naročito ženinog oslobođenja i aktiviranja u radu i izgradnji (ravnopravnoj) u porodici i javnom sudjelovanju u svim funkcijama sa muškarcem.“ (Muradbegović, prema Isaković 1987:12)

Ova Muradbegovićeva tvrdnja predstavlja novi pristup promišljanju o emancipaciji žene tadašnjeg društva. Muradbegović gradi lik heroine, žene buntovnice, osviještene pojedinke u tadašnjem patrijarhalnom društvu. Lebiba njenom pobunom „ruši iluziju bračnog i porodičnog sklada

zasnovanog na trpnji, ali su pravi uzroci razaranja arhetipskog modela u njemu samom – u muškom principu kozmosa – koji se ciklično vraća ratovanju i ratništvu, uvijek iznova destruirajući sve što je izgrađeno mirom.“ (Muzaferija 2000:8) Boreći se sa vlastitim osjećajem nametnute opresije, Lebiba postaje simbol svega što patrijarhalno društvo pokušava da kontroliše ili potisne, oduzimajući pravo na slobodu, vlastiti izbor i mogućnost da kreira ili definira svoju sudbinu.

„LEBIBA: Neću da idem! Nisam ja njegova prilježnica, ni ropkinja. Da bude doveo sa sobom onu s kojom je i dosada živio, pa neka ga ona posluži.“ (Muradbegović 1998:53-54)

Ova replika pokazuje snažno protivljenje žene svođenju na status pokorne supruge kojoj nedostaje nezavisnost i samoodređenje. Osim što odbacuje i potkopava mužev autoritet, Lebiba se protivi moralnom kodeksu koji žene smatra vlasništvom muža, u ovom slučaju, „prilježnicom“ i „ropkinjom“. Ona izražava svoje pravo na jednakost, dostojanstvo i poštovanje na jasan i koncizan način prekidajući dugu tradiciju patnje i šutnje. Nastavak njene ispovijesti ističe njenu odlučnost i hrabrost u tom trenutku:

„LEBIBA: Prošla su ta vremena, majko! Ja nisam namještaj u ovoj kući, već živi stvor kao i on. Pa kad ja čuvam njegov obraz, zašto i on ne bi čuvao moj? Zar se s takvim licem poslije četiri godine dolazi pred ženu? Ja sam njemu djecu izrodila, a on meni za to da sramotom plaća.“ (Muradbegović 1998:54)

Kad ponos uzrokuje pretvaranje ljubavi u mržnju, Lebibina jedina preostala uloga je uloga majke. Povlači se u društveno i tradicionalno prihvatljivu ulogu majke, dajući kćeri i sinu svu svoju ljubav, postajući time jedino njihovo „vlasništvo“, čineći ih jedinom stvari koja joj donosi sreću i svrhu u životu.

„LEBIBA: Djeci neće biti krivo. Ja sebe za njih dajem. Njihova sam, al' ničija više ...“ (Muradbegović 1998:56)

Lebiba je u ovom kontekstu prikazana kao nesebična majka koju obuzima neusporediv zaštitnički instinkt. Ona se potpuno odriče sebe i vlastitih želja, što je čini arhetipskom majkom koja se odriče svega i koja se žrtvuje za svoju djecu, što ovaj trenutak pretvara u tragičan trenutak samoizolacije.

„LEBIBA: Ne bojim se ja. Uza me su djeca, ja ću od danas samo za njih živjeti!“
(Muradbegović 1998:62)

Ovim potezom još više revoltira Ekrembega, jer on/muškarac jaku vezu majke sa djecom, posebno sa sinom, doživljava kao prijetnju njegovoj vlasti i dominaciji unutar porodice. Njena emocionalna snaga i veza sa djecom predstavljaju oblik moći s kojim on ne može da se nosi.

„EKREMBEG: Ne, ne ne! Ne, Lebiba! Ti nisi majka, ti si žena! Tvoje tijelo je 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 malehna, sitna, kao zrno 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! To sam ja! 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 1998:105)

Ekrembegova reakcija pokazuje da se on plaši ženske moći. Ta moć ne ogleda se u poslušnosti ili seksualnosti, već u ženskoj vještini da štiti, da voli i da rađa. Ekrembeg odbija prihvatiti činjenicu da gubi nadzor i vlast nad Lebibom. Njegove riječi otkrivaju očaj. On ne želi da Lebiba bude majka, jer u njegovim očima majka nije „puna vatre i snage“, stoga on ne želi Lebibu kao majku. On snažno seksualizira Lebibu izražavajući time potrebu da je podredi njegovoj volji agresivnim poistovjećivanjem sa „kamenom“ i „čelikom“, čime otkriva nemogućnost prihvatanja žene koja se oslobodila njegove vlasti. Ukidanje tradicionalnih normi kroz lik Lebibe, žene koja ne pristaje na ponižavanje i koja se bori za svoju autonomiju, posljedično dovodi do snažne reakcije društva/porodice koja (p)održava tradicionalne vrijednosti. Reakcija dolazi u liku Kadune, Ekrembegove majke koja je „starica od šezdeset godina“ (Muradbegović 1998:48), potpuno suprotnom liku Lebibe.

Kaduna je žena pomirena sa svojom ulogom žene u tradicionalnom smislu, žene koja živi po starim principima i osuđuje sve što je novo. Ovaj lik je nosilac tradicionalnih vrijednosti te predstavlja prikaz društvenih sila koje nastoje da sačuvaju *status quo*. Obraćajući se unuci Lejli, govori:

„Ne znam ja ni za kakvu modu! Kakve su to čudne riječi: ele-elegadna. Kakva je to riječ, Bože mi oprosti. Sigurno te majka tome naučila. Evo ti ovako, ako hoćeš, a ako nećeš, podaj materi, pa neka ti ona šije. Ona je moderna, a ja nisam, ne do Bog! Otkako je ta moda

udarila u naš svijet, odonda je svako zlo postalo, žene se uzjogunile i idu uz nos muževima, a djevojke – samo što ne hodaju gole po ulici. Al to će se njima grdno osvetiti, a i tvojoj majci.“ (Muradbegović 1998:49)

Kaduna vidi modernizaciju i emancipaciju žene kao nešto tragično, nešto što će dovesti do katastrofalnih posljedica, ne samo za ženu, nego za porodicu kao cjelinu. Riječ *osveta* u ovom kontekstu ima posebnu moralnu prijetnju, a emancipirane žene predstavljaju opasnost po društvo. Ovo je predskazanje tragičnog ishoda na samom početku drame. *Osveta* predstavlja strah i unutrašnji proces patnje kroz koji moraju proći likovi koji narušavaju norme. U očima Kadune, sve što je novo je prijeteće, a strah od modernizacije predstavlja preispitivanje ustaljenih normi te dovodi do gubljenja kontrole i porodične ravnoteže.

„KADUNA: To je tebi majka utuvila u glavu. Nemoj ti nju slušati, kćeri! Nju je iskvarila moda i nekakva ženska ravnopravnost... Ah, sve su to, kćeri, izmislili naši dušmani, da nas ubiju i u našoj kući, kao što su nas i u svijetu ubili. Sve nam je propalo: i čast i imetak i ime, i sve što su nam djedovi ostavili, pa sad nam, eto, hoće i krov nad glavom da razruju. Ali ništa zato! Bog je od njih jači. On će njih smesti, i mi ćemo se opet osvijestiti... A što si se tako zamislila?“ (Muradbegović 1998:49-50)

Kontrast između Kadune i Lebibe, predstavlja ne samo kontrast između dva pojedinca, nego i između dva temelja društva – otpora i progresa, straha i nade. Lik Kadune je simbol otpora prema promjenama, bilo da su unutrašnje (unutrašnji svijet likova) ili spoljne (šire društveno uređenje).

U drami se javlja motiv traganja za *golim čovjekom* i njegovom istinskom prirodom, koja se otkriva kao tragična sudbina ljudskog bića. Muradbegović „na strindbergovski način sučeljava Lebibu, emancipovanu ženu visokog morala, i njenog muža Ekrembega, povratnika iz rata, koji u čistotu patrijarhalnog reda unosi tamninu brakolomne ratničke postelje i koji, nošen metafizičkim silama tajanstvenog mraka u sebi razara svoju porodicu uništavajući s njom i sebe sama.“ (Muzaferija 1998:34) *Goli čovjek* i ono supstancijalno u njemu nije biološka kategorija, nego predstavlja ono transcendentno koje je istinski neprijateljsko čovjeku.⁴

⁴ S tim u vezi, Karahasan navodi: “Iz toga je jasno da su svi realistički elementi drame (ambijent muslimanske kuće, prividno psihološko određivanje likova, muslimanska porodica) samo otjelovljenja onoga transcendentnoga koje drama sobom doziva, znakovi stalne prisutnosti onoga što ljude određuje i diktira njihove sudbine (a što je nagoviješteno već piramidom uzajamnih odnosa likova i nazvano

Ekrembeg, bježeći od stvarnosti, sanja, halucinira i u buni, potpuno nesvjestan svojih postupaka, davi svoga sina, čime se dostiže vrhunac psihičke destabilizacije i preovladavanja nagonskog u njegovoj stvarnosti.

„Faze tih halucinacija u projekcijama sna i polusvjesnih stanja eskaliraju u svojim negativnostima, pritišću svijest i savjest glavnih protagonista. Oni, kao takvi, okajavaju krivicu bez krivice i prelaze u agonalno stanje potpune inercije u odnosu prema sopstvenom životu.“ (Čengić 2000:60-61)

Granica između sna, halucinacije i stvarnosti potpuno iščezava te Ekrembegova unutrašnja realnost postaje jedina istina, što se potvrđuje u monologu u kojem se javlja opis iskustva viđenja Boga i đavola.

„EKREMBEG: Da. Sjetio sam se i vidio ga. I njega i đavla, obojicu: Kad sam ulazio unutra, da ga zadavim, čudan sam san usnio... Možda je to i priviđenje, možda sam to negdje i čuo i pročitao, ko bi znao kako se to zbiva u našim dušama. Na jednom obrazu moga sina sjedio je Bog, a na drugom đavo. Obadva manja od makova zrna. Đavo je vikao: Ubi! A Bog vikao: Poljubi! A oba su bila preslaba, da me nagovore. Ja sam čuo samo hujanje svoje krvi i kucanje svojih damara – i tako sam radio, kako sam u sebi ćutio... Sasvim neovisno, svojom voljom... A tako se valjda i uvijek radi.“ (Muradbegović 1998:113)

U ovoj slici, dvije suprotstavljene sile, dobro i zlo, ljubav i mržnja, mir i nasilje su u sukobu jedna s drugom. Muradbegović ističe inferiornost đavola i Boga u odnosu na Ekrembegovu unutrašnju stvarnost, osjeća je i impulse, umanjujući ih. Kao rezultat toga, njegova unutrašnja priroda utječe na njegov izbor, omogućavajući mu da aktivno učestvuje u vlastitoj unutrašnjoj drami, umjesto da je samo pasivno posmatra. Ovaj sukob nije borba između dobra i zla u tradicionalnom smislu – sukob između dvije jasno definisane strane; to je zapravo, tipično ekspresionistički, subjektivan proces kroz koji lik prolazi. Muradbegović ovim postupkom uspostavlja ekspresionističku

hijerarhijom odnosa koja prerasta u hijerarhiju načina postojanja). To transcendentno koje se na jednom planu drame objavljuje kroz realističke detalje, pogotovo jasno se artikulira na drugom planu – zbivanjima i dramskom radnjom: ono motivira Ekrembegove bezumne postupke (to je ono 'u čovjeku' čega se Ekrem sve vrijeme onako jako boji), ono podstiče Lebibinu pobunu i navodi je da razori sebe, djecu i muža, ono je stalna prijetnja koju likovi drame osjećaju i o kojoj govore (ta prijetnja se na početku objavila kao Ekrem, kasnije se izriče kao 'rat koji je ušao u njega', a Ekrem je formulira kao 'pomrčinu svoje krvi' i kao 'nešto strašno u sebi'). A to transcendentno je ono što se objavljuje u čovjeku kao njegovo 'diferencijalno obilježje', ono što je 'shvaćeni oblik' 'golog čovjeka'." (Karahasan 1998:160-161)

paradigmu, u kojoj je etička dilema izrazito subjektivna kao rezultat emocionalnog razdora, unutrašnje tjeskobe i poriva koje nije moguće razumski poimati. Način na koji Muradbegović razrješava sukob je uvođenje ekspresionističkog *krika*, što je posljedica nagomilane rastuće energije koja je morala biti oslobođena. Otac čedomorac, ogrezao u strasti i pretvoren u zvijer, što je posljedica ratnih trauma te postepenog raspada tradicionalnog sistema, se „stišava najzad ispražnjen i klonuo u jedinoj još želji za halalom“. (Muzaferija 1998:34)

„EKREMBEG: Da, da ... Idem. Halalite, ako možete ... Fala vam i na tome ... (*Ode.*) biće mi lakše, živjeću za oprostjenje. (*Tišina.*)“ (Muradbegović 1998:115)

Obraćajući se supruzi, majci i ocu, nakon što ga otac protjeruje iz kuće, Ekrembeg smireno traži svrhu daljeg postojanja. Ovu svrhu ne može naći u vanjskom svijetu, nego se povlači u svoj unutarnji svijet i samim činom traženja oprosta, počinje unutrašnji put ka iskupljenju. U tom trenutku on je oličenje ekspresionističkog junaka. Prošavši kroz unutrašnji pakao i ostavši bez oslonca, potpuno izgubljen u vremenu bez smisla, priznaje zločin i traži oprost. Oprost ne vodi ka pomirenju nego suočenju sa beznađem i prazninom. On je ne samo žrtva vlastitih postupaka, nego i žrtva društvenih okolnosti koje su ga oblikovale. Kako Almedina Čengić ističe:

„Smiraj koji osjećaju poslije paranoične ekstaze u kojima izvrše zločine nije katarza nego potpuno predavanje stihiji bezumlja. Djelovanje ovih junaka biva zaustavljeno u jednom trenu njihova života i postojanja. Njihova budućnost nije neizvjesna, ona ne postoji iako oni i dalje žive, ali je njihov život okončan onog trenutka kada shvate njegovu nesvršishodnost. Svrha ljudskog postojanja u tom tragičnom vremenu još se jedino može definirati lucidnim intervalima poremećenog uma; da ciljevi rata i ratovanja mogu biti opravdanje za sva zlodjela, ubistva i stradanja nevinih ljudi u dvije sukobljene strane.“ (Čengić 2000:71)

Struktura drame *Pomračina krvi* je realistična u smislu vremena i prostora, ali dramaturški postupak sugerira ekspresionističke ideje, što je evidentno kada se analizira način na koji drama kulminira. Kulminacija u ovom slučaju nije posljedica zapleta, to je akumulacija emocionalne napetosti među supružnicima, pri čemu dolazi do razbijanja realističnih prostorno-vremenskih obilježja. Sukobi između Ekrembega i Lebibe su izrazito ekspresivni, obiluju nasiljem i prijetnjama. Muradbegović izražava akumuliranu emociju kroz metaforu. Dramski vrhunac prikazan je kao nasilan i emocionalni izljev s namjerom da se razotkrije i prikaže destruktivnost,

a ne da se razriješi sukob. Drama ima fragmentarnu kompoziciju. Usklici, monolozi i povećana napetost prekidaju scene, a njihovo razrješenje ne rezultira katarzom. U drami je prisutno mnogo simboličkih elemenata kao što su *prijetnja*, *krv*, *smrt*, *pomrčina*, koji imaju funkciju idejnih segmenata. Dramaturgija u ovoj drami funkcionira tako da je fokus na izražavanju emocija. U tom smislu važno je kakav je osjećaj prikazan, ne toliko šta se dogodilo. Na taj način Muradbegović strukturira dramski tekst koji je zasnovan na kontinuitetu emotivnog i simboličkog. Drama ne stremlji ka razrješenju, nego akumulaciji emocija do tačke eksplozije.

U drami *Pomrčina krvi*, Ekrembegov jezik je fragmentiran i nervozan. Pun je prijetnji, što se očituje u primjerima: „Zamri! Prestani! Zaveži! Ubiću te prije nego što to drugi put izrekneš. Ovim ću te prstima zadaviti ...!“ . Ovakav način upotrebe jezika pokazuje da Ekrembeg ima poremećaj svijesti te izuzetnu emocionalnu devijaciju. Ekrembeg često koristi imperativ i kratke, snažne rečenice. Jezik ne služi komunikaciji; ovakvi oblici služe kontroli i zastrašivanju. Stil je oblikovan kao agresivan odbrambeni mehanizam što kao posljedicu ima pretvaranje razgovora u nasilje. Lik Lebibe je u svemu suprotan Ekrembegu, pa i u načinu na koji koristi jezik. Lebiba govori jezikom koji je većinom introspektivan i metaforičan, ali koji ima funkciju samodestrukcije. To je vidljivo iz primjera: „Ja sam mrtvac, živi mrtvac. U pelin ću se i čemeriku pretvoriti.“ ili „Pogledaj na me, crnu kukavicu, pa ćeš se odmah utješiti. (...) Ljudi Božji, šta ću ja sada? Nikuda nisam pristala ... Ubijte me, zadavite me! Halal vam bila moja krv! Konjima na repove me privežite! Rastrgajte me!“ U ovim rečenicama prisutan je intenzivan simbolički naboj. Ovo su primjeri ekspresionističkog prikaza duhovne destrukcije. Njene replike često sadrže ponavljanja misli, čija je funkcija oslikavanje njene mentalne iscrpljenosti, ali i stanja rastrojenosti. Muradbegović upotrebljava grotesku prilikom kontrastiranja nasilnih, bizarnih izraza s jedne i lirskih, gotovo nježnih fraza s druge strane. Takav primjer je Ekrembegov čin izgovaranja rečenice „Bože, kako si lijepa!“, neposredno nakon što pokuša zadaviti Lebibu. Time izaziva emocionalni i estetski šok, koji preplitanjem osjećaja ljubavi, požude i nasilja predstavlja tipičnu ekspresionističku odliku. Zvučni efekti jezika kao što su onomatopeja, iznenadna promjena ritma ili tempa govora, kao i tišina među rečenicama izvrsni su elementi dramskog jezika čija je funkcija prikazivanje strujanja unutarnjih nemira. Muradbegović upotrebljava regionalizme i orijentalizme kao što su hanuma, mutvak, neno i sl. kako bi dodao drami kulturnu autentičnost.

Također, time suprotstavlja tradicionalni jezik modernom izrazu, što doprinosi osjećaju razaranja identiteta.

6. Ekspresionistička drama *Bijesno pseto*

Druga, izrazito ekspresionistička drama, pod nazivom *Bijesno pseto*, objavljena je 1925., a premijerno izvedena 1926. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu te je nagrađena Demeterovom nagradom. „To je drama krvi i drama crvene pomrčine uma, i ona ne bi od svoje primarne snage izgubila ništa da je smještena u Sardiniji ili u Meksiku.“ (Isaković 1987:11) Ovako o drami *Bijesno pseto* piše Alija Isaković, naglašavajući univerzalnost motiva, radnje i emocija, te važnost drame kao takve. Drama je nastala na osnovu novele *Mizantrop*, upotrebom tehnike „gradacionog nizanja slika u kojima je narastanje 'bjesova' progresivno provedeno kroz živu vertikalnu drhtavog ljudskog mesa i 'crne, nepročišćene krvi'.“ (Muzaferija 1998:36)

Muradbegović o procesu nastanka ove drame piše:

„U to vrijeme sam stupio u redakciju *Vijenca* i tu stampao knjigu novela *Nojemova lada*. U toj zbirci novela izašao je i *Mizantrop*, koji je prije bio štampan u *Savremeniku*. O knjizi se mnogo pričalo, a naročito o *Mizantropu*. Jedni su je proglasili ekspresionizmom i pisali na dugo i široko o toj 'modernoj struji' u našoj postratnoj književnosti. Jedan modernista je tvrdio da je poslije te knjige naš realizam došao na raskršnicu itd. Herman Wendel pišući o toj knjizi u *Prager Press* veli: Was Expressionismus, was Naturalismus! Das ist ein Most der guten Wein verspricht! Međutim, ja nisam nikada svojim stvarima a priori određivao formu. Nikada nisam pretpostavljao relativno apsolutnome. Tražio sam umjetnost, a forma je dolazila sama i bez nametanja.

Ono pređašnje brundanje dramskih elemenata u mojim novelama pojačavalo se i kao da se u *Mizantropu* koncentriralo. Uvidio sam i sam da je ta novela moja buduća drama i da se moram ozbiljno baciti na rad, da to provedem u djelo što uspješnije i što cjelovitije. (...)

Otada je prošlo dvije godine i ja sam za cijelo to vrijeme radio na dramatizaciji svoga *Mizantropa* naravski na mahove i u više redakcija. Rad je bio naporan i težak. Mnogo osoba (28 na broju), veliki pokreti masa kao jedinstvene individualnosti, oprečni karakteri,

sve je to tražilo mnogo vremena, rada i ozbiljnog studija. Ali ja sam se bacio svom snagom na taj teški posao i nisam popuštao. Sada sam već imao dosta rutine da tehnički svladam materijal, upoznao sam scenu, pozorišnu, a napose glumačku umjetnost i mogao sam svoju dramu graditi da dade dovoljno materijala i za režijsku i za glumačku umjetnost izvan okvira moje književničke vrijednosti. Konačno sam savladao sav taj materijal i dao nužne i glavne konture svojoj budućoj drami. To je bila prva moja redakcija i ja sam je u takvom obliku štampao u prošlogodišnjem *Vijencu* pod naslovom *Bijesno pseto*.“ (Muradbegović 1987:128-129)

Ovako Muradbegović govori o ideji *Bijesnog pseta*:

„Koliko god je naš pojedinac ispunjen bjesnilom, o kome smo prije govorili, toliko je opet masa sa svojom logikom i lažljivim moralom opterećena još više tim bjesnilom. Između našeg rasnog tipa i jedne strane rase postoji vidljiva i izrazita razlika, između naše i strane mase ne postoji nikakva osim u čisto vanjskim sporednim oblicima: nošnji, običajima itd. I što je najvažnije naš je pojedinac mnogo jači, izrazitiji od mase, od cjeline. I eto zato sam ja težište svoje ideje općeg ljudskog bjesnila koncentrisao u jednu ličnost – pojedinca. To bjesnilo nema granice, nema forme. Ono se u svom vehementnom zamahu penje do zenita ljudske svijesti, gdje se ogledava u apsolutnome idiotizmu. On jedini ima ljubav i simpatije za njegove turbulentne i razorne životne akcije, dok to bjesnilo ne navali samo na se i ne sroza se niz vratolomne kosine u propast. Eto to je uglavnom ideja moje drame '*Bijesno pseto*'.“ (Muradbegović, 1987a:142-143)

Prethodni citat možemo povezati sa konstatacijom u narednom citatu, u kojoj Muradbegović pojašnjava razloge za bavljenje *rasnim tipom* u njegovoj drami:

„Htio sam da nađem izraziti rasni tip u svome književničkom radu i napisao sam '*Bijesno pseto*'. Dubina našeg osjećajnog života, naše senzualnosti, snažan i užaren temperamenat, naša sirovost, sačuvanost i primitivnost intelektulanog i socijalnog naziranja na svijet i na život dovela me je do tog tipa i ja sam ga pretvorio u živi scenski organizam. Za njegov karakter i način života '*Bijesno pseto*' nije imalo 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 tog bjesnila u nama, on je njegova ekspresija, značenje i posljedica.“ (Muradbegović, 1987a:142)

Iz navedenih citata moguće je zaključiti koje su to najvažnije ideje koje stoje iza drame. Jedna od ideja jeste odnos između pojedinca i mase. „Muradbegović u drami 'Bijesno pseto' pokazuje učinak mikrosredine na negativno uobličenje individue, dok u drami 'Pomrčina krvi' to prezentuje na razini makrosredine i učinka globalnog svijeta i njegovog poretka, koji u svojoj manipulaciji i sili potpuno uništava osnovnu jedinku društva, porodice i čovjeka.“ (Čengić 2015:155) Pojedinač ispunjen bjesnilom odraz je mase koja je daleko više opterećena tim istim bjesnilom. Kolektivne sile su mnogo destruktivnije zato što se bjesnilo u njima širi brže i jednostavnije, dok se bjesnilo u pojedincu uočava kao nesputana, sirova sila koja teži oslobođenju. Međutim, mnogo je veća moć pojedinca nego mase da se izrazi (i izdvoji iz mase) što daje posebnu težinu njegovoj unutrašnjoj borbi. Sljedeća ideja koju Muradbegović iznosi jeste rasni tip u kombinaciji sa bjesnilom. Osnovna obilježja *našeg* rasnog tipa su temperamentnost, primitivnost, osjećajnost i senzualnost te su to ključni elementi u stvaranju likova. Bjesnilo nije nešto što je drugo, strano, to je nasljedna osobina čovjeka (ovih prostora). Stoga on osjeća potrebu da u drami predstavi nešto animalno i sirovo, ono što se nalazi ispod površine, što se nalazi u svakom čovjeku, pitanje je samo u kakvom obliku i koliko intenzivno. Ova duboko ukorijenjena primitivnost pokretač je ljudskih djela, što njegove likove i dramu čini univerzalnima. Muradbegović predstavlja apsurd do kojeg posljedično dovodi bezgranično bjesnilo kao ideju. Bjesnilo nema kraja i forme te prerasta u potpuni idiotizam. Ovo je ključni moment za razumijevanje pretvaranja likova u apstraktne, destruktivne sile, potpuno lišene svega racionalnog ili etičkog. Ljudska priroda je, prema tome, krhka i podložna slomu. Josip Lešić smatra ovu dramu vrhuncem ekspresionističkog dramskog izričaja:

„Sa *Bijesnim psetom* ekspresionistička drama je dosegla svoj zenit, sažela je poslijeratno iskustvo, hipertrofirala ga, i istovremeno, makoliko to izgledalo paradoksalno, učinila ga izlišnim i prevaziđenim. U paroksizmu elementarnih strasti, u kojima se ljubav i mržnja gotovo i ne razlikuju, dosegnuti su predjeli patološkog, junaci su toliko siloviti i nekontrolisani u svojim afektima da se najčešće nalaze 's onu stranu razuma'.“ (Lešić 1991: 310-311)

Upotrebljavajući tipove i simbole kako bi kreirao manifestacije ljudskih stanja kakvi su ljubav, mržnja, strah, bijes i sl., Muradbegović vjerno slijedi poetiku ekspresionizma i kroz konstrukciju likova. On ne kreira stvarne individue nego slike ljudske agonije koje su univerzalne.

„Ostajući dosljedno u poetici ekspresionizma, Muradbegović ne izgrađuje karaktere (njegovi junaci slučajno nose imena i prezimena, a mogli bi da budu nazvani i simbolično: Čovjek, Žena, Luđakinja, Otac, Majka, Gosti i sl.), on daje *tipove*, simbole i apstrakcije, koji dobijaju obilježja 'naše rase' i postaju svestremenske 'maske', personifikacije animalnih stanja 'kada se misli krvlju i govori mesom'.“ (Lešić 1991:310)

Lik Dese, kao glavni ženski lik u drami predstavlja Petrovu opsesiju, stoga je ona simbol požude, nagona te nedokučive harmonije. Ona je oličenje božanstva u njegovim očima:

„PETAR: Ona je moj raspeti Gospod, i ja ne znam drugog boga osim nje! Ja kad ljubim, ja vjerujem!“ (Muradbegović 1998:129)

Drugi ženski lik je Petrova majka, Stana, simbol majke svetice, koja je proživjela mučeništvo. Nakon što ju je Petrov otac silovao, te nakon što je rodila dijete sa mentalnim nedostacima, ona i dalje govori o dobru i zagovara dobro:

„STANA: Neka vide da je tvoja duša očišćena i da u njoj samo dobro caruje ... Hajdemo sine!

PETAR: Hajde, majko! ... (*Na vratima.*)

Utješiteljice moja! Slava Gospodu koji te stvorio! ...“ (Muradbegović 1998:136)

Mada je Petar svjestan šta je učinjeno njegovoj majci, on je spreman na obnavljanje iste sudbine, kada ga Desa odbije i kada mu prizna da ga mrzi, te joj prijeti:

„PETAR: Ne! Slomit ću te! ... Pazi se Kažu da je moja majka isto tako, kao ti mene, mrzila moga oca, da je pljuvala na njega, ali on je moju majku – silovao. I morala je postati njegovom. I iz toga svega ja sam se rodio, da obnovim to isto! ...“ (Muradbegović 1998:158)

Namjeru i izvršava te se sudbina ponavlja. Muradbegović prikazuje reakciju patrijarhalne mase na čin silovanja. Masa osuđuje ženu, a ne silovatelja. Desin otac, također, smatra da je ona grešnica, i da je njegova dužnost da joj, prisilnom udajom za Petra vrati čast.

„ČIKA PERO: U stranu! To je grešnica! I grijeh mora okajati! I neće li milom, mora silom za Petra.

SUSJEDE: Silom! Silom!

ČIKA PERO: Vodite je, vodite! ...

SUSJEDI: Polazi, bestidnice, polazi! ...

DESA: A kuda ću, Božji ljudi? Kuda me vodite?

ČIKA PERO: U Petrov dom! Eto kuda!

SVI: U Petrov dom! U Petrov dom!“ (Muradbegović 1998:173)

Ključni element koji Muradbegović koristi kako bi oblikovao emocionalnu napetost te doveo do kulminacije i konačno, pretvaranja likova u uznemirujuće, apstraktne sile je ritam. „Ono što je u drami efektno, to je njen ritam, način na koji Muradbegović gomila 'bjesove' u svojim junacima, pretvarajući ih na kraju u nesretnu djecu markiza de Sada.“ (Lešić 1991:311) Lešić navodi markiza de Sada kao metaforu za konačnu, potpunu degeneraciju, apsurd, destrukciju morala i patologiju ljudske prirode.

Muradbegović u ovoj drami upotrebljava grotesku kako bi kreirao uznemirujuću atmosferu, prije svega, naglašavajući fizičku deformaciju likova, potom i simbolički deformišući im moralne i emocionalne karakteristike te, konačno, transformišući ih u apstraktne sile lišene ljudske suštine.

„PETAR (*uzvikne kao da vidi užasno strašilo pred sobom*): Šta je to? Šta носиš to ...

JOKSIM: Nije ništa ... Kotao, naš kotao ...

PETAR: Šta je to ... to u kotlu ...

JOKSIM: Voda, Petre ... lijepa ... studena voda ...

PETAR: Ne! ... To je smrt! Moja smrt! ... Ja se bojim! Ja se strašno bojim ...

JOKSIM: Evo, evo ... ostavit ću ... Umiri se! ...

PETAR: Ne mogu ... Sve se vrti oko mene ... Vrtoglavica me hvata ... Gdje je moj rep ... Moj rep bježi oko mene! Uhvatit ću ga! Ugristi! Ja bjesnim! Gonim sam sebe uokrug! Što to smeta mome krugu! Ja hoću dalje! Kroz zidove ... U svijet! na ples! Ples i pomame i sile! Opet mi se nešto ispriječilo! Opet mi neko smeta! (*Ugleda Joku.*) Ah, ti si to!

Idiotkinja! Joka Joksimova! Moj lik! Moja slika... Moje Ja! ... Ja ... Ubit ću svoje ja ... Ubiti ... (Zgrabi Joku i vrti se njome uokrug.) Ovako! Ovako!

JOKA (više): Ubiti ... Joka ... tvoja ... tvoja ...

JOKSIM: Bjesomučniče! Ostavi mi dijete! ...

PETAR: Nas nema više ... Otplesali smo ... otplesali ...

JOKSIM: Voda! Gdje je voda! ...

PETAR (*ugleda ponovo kotao ...*): Ne! ... Ah ... Bježati! ... Bježati! ... (*Odvuče Joku kroz izlazna vrata.*)

JOKSIM: U pomoć, ljudi ... Opasnost! Opasnost! (*Izjuri s vodom. Čuje se kako kotao vode pljusne o nešto i Petrovo zavijanje: Au! ... Au ... Au ... Zatim mir. Onda traka jutarnjeg sunca i pastirova frula u daljini!*)“ (Muradbegović 1998:190-191)

Groteska je u ovom završnom činu prisutna u načinu na koji je prikazano Petrovo ludilo, manifestirano kroz fizičke i emocionalne simptome. Fizički simptomi poput vrtoglavice i želje za hvatanjem njegovoga repa predstavljaju prvi nivo konačnog bezumnoga stanja. Njegovi unutrašnji strahovi, predstavljeni kotlom vode ili njegova potreba *da ubije svoje ja* također su manifestacija toga ludila. Groteskni prizor upotpunjuje slika plesa sa Jokom koji predstavlja nasilan, haotični vrtlog, simbol potpune destrukcije racionalnosti. Petrova transformacija u zvijer za koju *traka jutarnjeg sunca* znači kraj postojanja i konačni mir nakon vrhunca ludila predstavljaju groteskni kontrast koji doprinosi osjećaju nemira. Lik Joke, tj. njen psihički poremećaj, kao i Petrov odnos sa njom prikazan je također na groteskan način. Joka je *idiotkinja*, smije se *šupljim idiotskim smijehom*. U Petrovim očima ona je *utvara, nakaza, ljudska životinja*. Ona je simbol neljudskog i zastrašujućeg, a njeno ponašanje izaziva gađenje. Petra užasava pomisao da je ona njegovo ogledalo jer je ona sve ono što on prezire u sebi, izopačenost koju ne podnosi. „On vidi sebe u idiotkinji, polusestri Joki, kao u iskrivljenom ogledalu, ona je njegova slika, njegov 'alter ego'. (Lešić 1991:309) Ona je *drugo i drugačije*. „Odnos Petrova *Ja* prema Jokinom *Drugom* spolu i *Drukčijem* psihičkom ustroju na razini ekspresionističkog programskog punjenja uspostavlja u literaturi višestruko provjeren odnos skladnog i neskladnog, 'apolonijskog' i 'dionizijskog' dvostrukog lica *modernoga Ja* koje bespovratno tone u propast kroz rascjep *Ida* i *Ega*.“ (Petlevski

2003:167) Ova ekspresionistička podvojenost ostvaruje se u Petrovom krik, u kojem u Joki prepoznaje njegovu defromisanost i unutrašnji očaj.

„PETAR: Ne dotiči me se! ... Ima u tebi neka tajna, kao kazna Božja ... Praiskonska tajna ... iz špilja ... pećina ... golih nagona ... nezajazivih pohota ... Idi od mene! Bojim te se!

JOKA (*još nježnije*): Ne bojati ... ne ... Joka dobra djevojka ...

PETAR: Prokletnice, što sada hoćeš od mene ...

JOKA: Ne ... grditi Joku ... ne! ...

PETAR: Ostavi me! Nakazo! ...

JOKA: (*strašnim, jezivim tonom*): Ti ... rugati ... rugati Joki ... Zašto? Joka tebe ljubiti ... Ljubiti ...

PETAR: (zgražajući se sam od sebe): Utvara! Utvara! Vrhunac samoga mene! Moja slika ... Moje ogledalo! ... (*Zgrabi Joku i privuče je bliže svjetlu.*) Ovamo dođi! (*Gleda je.*) Šta znači taj tvoj pobjedonosni smijeh u tvojim očima? Što hoće on da kaže? Da sam i ja ljudska životinja, kao i ti? Što mi govori to tvoje strašno, sudbonosno lice, kaži mi?! ...“ (Muradbegović 1998:154-155)

Muradbegović na morbidan način prikazuje Jokino erotično zavođenje Petra na početku trećeg prizora u didaskaliji:

„Poslije toga ustaje, proteže se, i, lijepim i elegantnim piruetama, izvađa nedužne erotične pokrete: gladi se po grudima i bokovima, vrti se uokrug, kao da pleše, sve to izvađa iza Petrovih, širokih, na izlaznim vratima razapetih leđa. (...) Cijela njezina pojava, u tom času, nije ništa drugo do urođena, iskonski čista igra ženke da osvoji mužjaka, I baš, zbog toga, vrlo profinjena, i vrlo delikatna ...“ (Muradbegović 1998:153)

Opis početne scene, kuće gazde Stavre, donosi vizuelnu sliku koja predstavlja svijet iskrivljene stvarnosti, što je tipična ekspresionistička odlika. Dvorište koje je *iskrivljeno, kosa perspektiva* i prostor koji *propada* predstavljaju odraz unutrašnjeg stanja lika, haosa i patoloških promjena. Svjetiljka za koju se Petar hvata, jedini je stabilan, vertikalni element, međutim, i ona žmirka i doprinosi nesigurnosti i neizvjesnosti. „Motrište glavnog lika je unaprijed određeno kao groteska:

on sve vidi kao 'izobličeno' i 'unakaženo'.“ (Petlevski 2003:163) Muradbegović ovim opisom stvara atmosferu koja je metafora za mentalne i emocionalne borbe koje će uslijediti.

„Iskrivljeno dvorište, kao da je izrezano iz svijesti uzrujana turbulentna čovjeka. Kuća u pročelju i taraba, oko dvorišta, u kosoj perspektivi, kao da se, sve, nekuda naginje, propada. Uza stepenište žmirka tanak visok – kandelabar. U taj nagnut, gotovo fantastičan prizor, doluta iz mraka, i hvata se za kandelabar.“ (Muradbegović 1998:119)

Muradbegović nastavlja nizati „upečatljive metafore“⁵ u monologu koji slijedi nakon opisa dvorišta.

„Zvijezde su grude usirene krvi! Oblaci su rastvorene rane! (...) Prokleti život! Prokleta noć! Stisli su me u svoje gvozdene ralje i žvaču me, kao udav svoju žrtvu! (...) Sve se ruši u svemirsku prazninu. (...) Rasporit ću sluzavi plašt i iskočiti iz krvave, zagušljive vreće!“ (Muradbegović 1998:119-120)

Upotrebljavajući metafore i simboliku, Muradbegović izražava unutarnje nemire kao i bolnu stvarnost iz koje Petar želi oslobođenje. Ovakve slike doprinose stvaranju atmosfere opće katastrofe i beznađa. Čak i simbolika kuće kao legla škorpiona ima ulogu opisivanja stanja njegovog uma. Kuća je transformisana iz mjesta koje bi trebalo biti utočište u okruženje koje je opasno, pridonoseći osjećaju paranoje i napetosti.

„Čija je ovo kuća? Moja? Ne, ne! To je leglo škorpiona!“ (Muradbegović 1998:120)

Dilema o tome da li je kuća njegova jasno oslikava gubitak samosvijesti i duboku konfuziju. Nemogućnošću (ne)prepoznavanja vlastitog prostora, Petar ne uspijeva prepoznati sebe, dovodeći tako u pitanje kontrolu nad vlastitim identitetom i postojanjem. Opisi enterijera i eksterijera koji slijede imaju isti obrazac (nakošene konstrukcije, kosine, crvena boja, alegorične zvijeri...). Vanjski svijet kao i unutrašnji prostor sačinjeni su od iskrivljenih, opasnih, nakošenih elemenata, što predstavlja nesklad, kaos i destrukciju. Crvena boja, bilo da je *crveno obojena, željezna peć u obliku živog plamena, krvavi ogrtač* ili *krvava zagušljiva vreća*, simbol je patnje, slutnje te aluzija na smrt i uništenje. Noć, tama, oluje i crna boja metafore su i simboli unutrašnjih strahova, propasti i dehumanizacije.

⁵ Vidi (Petlevski 2003:163)

Zasnovana na slomu tradicionalnog jedinstva mjesta, vremena i djela, struktura u ovoj drami konstruirana je kao fragmentaran, cikličan i simboličan proces psihoze glavnog lika. To je zatvoreni krug koji se može shvatiti kao svadbeni krug na početku drame i kao groteskan, demonski krug na kraju kada Petar pokušava uhvatiti svoj rep. Simbolično ponavljanje ovog kruga služi kao ilustracija ekspresionističkog viđenja ljudske nemoći. Radnja u konvencionalnom linearnom smislu zamijenjena je radnjom koja je nelinearna i ovisi o emocionalnim i simboličkim eksplozijama. Noćni ambijent, nakošene konstrukcije i mračan pejzaž doprinose nadrealnoj i psihološkoj atmosferi okruženja, koje odražava unutrašnja previranja lika. Vrijeme nije jasno određeno, nego zamućeno, nejasno, uz nadrealan i halucinatoran karakter sekvenci. Likovi se ne razvijaju na klasičan način, već prolaze kroz različita stanja, ekstaze i lomove. Lik Petra nije psihološki motiviran. On je duhovno i ideološki određen kao nosilac arhetipskog bunta i destrukcije.

Petar u više navrata tokom drame upotrebljava refleksivan i autodestruktivan jezik: „Ono bijesno pseto, to sam ja, a ti si me takvim učinila ..., U meni bijesno pseto!“ i sl., što nije svojstveno logičnom diskursu. Ove vrste rečenica otkrivaju unutrašnji lom i krik. Rečenica je nasilna, usklikna, često isprekidana i njena osnovna namjena je prenošenje afekta. Unutrašnja psihička eksplozija izražena je kroz ovakvu upotrebu jezika. Muradbegović stvara ritam i intenzitet ponavljanjem kratkih rečenica. Petrova ponovljena upotreba riječi *smrt* i dezintegracija govora u stanje krika i uzvika, najosnovnijih oblika ljudskog izražavanja na rubu postojanja, javljaju se u zaključnoj sceni. Jezik služi kao ekspresivno sredstvo za pretvaranje emocija u dramsku energiju, a ne kao pomoć u razvoju radnje.

7. Realistička socijalna drama

Kada govorimo o terminu realizam, važno je napomenuti da se upotrebljava sa različitim značenjima. Riječ realizam vodi porijeklo od latinskih riječi *res* (stvar) i *realis* (stvaran). U filozofiji realističko stajalište pretpostavlja stvarno postojanje općih pojmova. Kao što Milivoj Solar zapaža, u nauci o književnosti „najopćenitije je značenje izvedeno iz Aristotelovog pojma *mimesis* (oponašanje), a njime se naprosto određuje bitno načelo svakolike umjetnosti i književnosti: naziv 'realizam' u tom se smislu odnosi na cjelokupnu književnost u kojoj se

naglašeno može razabrati sklonost prema opisivanju zbilje 'kakva ona doista jest'.“ (Solar 2003:222) Stoga se realizam u ovom širem smislu razumijeva kao sveukupna književnost koja opisuje stvarnost kakva jeste u stvarnosti. Realizam je „nešto poput općeg oblikovanja književnosti, koji bi se onda mogao suprotstaviti drugom tipu, recimo romantizmu, ili pak drugom načinu, recimo stilizaciji.“ (Solar 2003:222-223) U užem smislu realizam predstavlja književni pravac koji pretpostavlja „kako je jedan broj relevantnih književnika prihvatio načela određene poetike (...), a takva poetika uglavnom shvaća oponašanje zbilje u smislu stanja društvenog života u određenom povijesnom vremenu.“ (Solar 2003:223) Solar navodi da je posmatranje realizma kao književnog pravca zastarjelo jer je u tom smislu moguće govoriti o određenom broju autora i kraćem vremenskom rasponu, te predlaže precizniji termin, književnu epohu, koja obuhvata period između romantizma i modernizma. Važan u kontekstu ovog rada, jeste termin poetika realizma što je skup estetskih, tematskih i kompozicionih principa i koji se zasniva na oponašanju konkretne društvene stvarnosti u specifičnom historijskom trenutku, s ciljem razumijevanja ljudskog ponašanja i postojanja. Tematski, realizam je usmjeren prema svakodnevnom životu običnih ljudi u određenim društvenim okolnostima, predstavljajući porodične odnose, klasne sukobe, socijalnu nepravdu i moralne dileme. Realistički likovi predstavljaju tipične karaktere u tipičnim okolnostima. Sudbina likova uslovljena je historijom, klasnom pripadnošću i društvom u kojem egzistiraju, što pridonosi njihovoj vjerodostojnosti. U realističkoj poetici postoje jasni uzročno-posljedični odnosi i linearna, logična struktura. Većina jezika je jasna i neutralna, dok stilske figure i ukrasi nisu dominantno prisutni. Budući da realizam nastoji prenijeti istinu i unaprijediti znanje o društvu, čovječanstvu i historiji, približava se filozofiji i nauci. Iako izbjegavaju otvorenu ideološku propagandu, realistička djela prvenstveno uključuju etičku dimenziju koja čitatelju omogućava procjenu uzroka i posljedica. Kada je u pitanju drama, realizam nastoji prikazati situacije iz svakodnevnog života običnih ljudi i odnose među ljudima, uz fokus na psihološki i socijalno motivirane konflikte u porodici i društvu. Realistička drama, prema tome, predstavlja izraz društvene svijesti i njene analize. Njena uloga nije da zabavlja ili poučava, već da problematizira različite odnose među pojedincima i društvom, među unutrašnjim ličnim potrebama i vanjskim ograničenjima, među ličnom slobodom i društvenim normama. Ljudi su u realističkoj drami prikazani u svakodnevnim egzistencijalnim i moralnim dilemama. Nastanak realističke drame veže se za francusku i norvešku dramsku tradiciju, uz Henrika Ibsena kao utemeljitelja moderne realističke drame. „Ibsen snažno utječe na sve ono što se dešava u dramskoj

književnosti i umjetnosti uopće s kraja 19. i početka 20. stoljeća.“ (Čengić 2021:25) Ibsenove drame *Lutkina kuća* i *Sablasti* smatraju se ključnim prekretnicama u razvoju drame koja potpuno napušta herojsko i spektakularno, a fokusira se na introspektivno, kritičko i svakodnevno. Ibsen prvi upotrebljava „unutrašnji sukob“ kao borbu lika sa samim sobom što je posljedica društvenih pritisaka, braka, religije ili klase. Realistička drama u Evropi nastavlja razvoj kroz djela Augusta Strindberga, Antona Pavloviča Čehova i drugih. U okviru poetike realizma nastaje i socijalni realizam, čiji cilj je naglasiti etičku i društveno-kritičku ulogu umjetnosti. Socijalni realizam upotrebljava se za prikazivanje društvene nepravde, siromaštva, marginalizacije, a osnovni cilj je da izazove empatiju te animira kritičku svijest o različitim uslovima u društvu. Sve odlike realizma su i odlike socijalnog realizma, uz dodatak naglaska na zahtjev za društvenu promjenu. Osim što predstavlja stvarnost, socijalni realizam uvodi etičku intervenciju u društveni poredak. Time se realistička poetika pojačava emocionalnim i moralnim uključivanjem čitatelja u sudbine likova. Važno je napomenuti da treba razlikovati socijalni i socijalistički realizam. Socijalistički realizam predstavlja pravac u umjetnosti i književnosti koji kao pozadinu ima ideologiju. Nastao je u Sovjetskom Savezu, te je bio nametnut kao jedini dopušten način umjetničkog djelovanja. Socijalistički realizam prikazuje vrijednosti komunizma upotrebom realističkih motiva, ali sa ideološkim ciljem. Pored Sovjetskog Saveza, javlja se i u drugim socijalističkim zemljama poput Njemačke, u Češkoj i u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji. U južnoslavenskim književnostima međuratni realistički dramatičari su Miroslav Krleža sa dramama *U agoniji*, *Gospoda Glembajevi* i *Leda*, Milan Begović sa dramom *Bez Trećega*, Miroslav Feldman sa dramom *U pozadini*, Branislav Nušić sa satiričnim komedijama *Narodni poslanik*, *Sumnjivo lice*, *Protekcija* i kasnijim komedijama *Gospođa ministarka*, *Ožalošćena porodica*, i *Pokojnik*.

8. Realistička socijalna drama *Na Božijem putu*

Drama *Na Božijem putu*, nastala prema pripovijetki *Lejla* objavljena je u *Banjalučkoj pozornici* (1936), *Letopisu Matice srpske* (1936), *Gajretu* (1939) i *Glumi* (1943). (Bavčić 1998:26) Ova drama predstavlja najuspjelije ostvarenje međuratne realističke bosanskohercegovačke drame.

„Ovom dramom, u režiji B. Gavelle, autor je postigao najveći uspjeh u vremenu između dva rata – u 'Hrvatskom narodnom kazalištu' (od 18. 6. 1936. do 27. 2. 1937.) i na

inostranim pozornicama – u Čehoslovačkoj (Brno, 1937) i Njemačkoj (Karlsruhe, 1938).“ (Bavčić 1998:27)

Ovo je prva bosanskohercegovačka drama izvedena na češkoj sceni, a „Muradbegović je jedini reprezentovao bosanskohercegovačko dramsko stvaralaštvo u Čehoslovačkoj između dva rata“. (Zahirović 2021:99) Svjedok je to univerzalnosti motiva prisutnih u drami te njene evropske recepcije. Nažalost, u tom periodu drama *Na Božijem putu* nije izvođena na sarajevskoj sceni. Drama *Na Božijem putu* je realistička, psihološki i socijalno motivirana drama, iako kao podlogu i dalje ima ekspresionistički pogled na kontrolu slobode pojedinca u okvirima jednog specifičnog društva i historije. U ovoj drami ne nalazimo prikaz simboličnih, animalnih poriva niti mitskih sukoba, kao što je to slučaj u ekspresionističkim Muradbegovićevim dramama. Muradbegović prikazuje raspad porodice kao odraz društvene preobrazbe, pri čemu patrijarhat suprotstavlja modernoj misli lišenoj tradicionalnih okova, slijedeći tako trendove savremenika.

„Kao i ostali pisci ekspresionističko-simbolističke orijentacije (Krleža, Mesarić, Kujundžić, Stroci) i Muradbegović je, krajem dvadesetih godina, napustio simboličke stilizacije, somnambulne i košmarne predjele zla, 'naše rasne tipove', oštrobridne i demonijačke, i pokušao da na jedan realistički način, psihološki i sociološki motivisan, istražuje čovjekovo 'duhovno biće', kompleksne odnose unutar muslimanske porodice, uslovljene i opterećene raznim konfesionalnim tabuima i konzervativnim nazorima u dramatičnom sukobu sa neumitnom najezdom novog vremena i novih običaja, u antagonizmu Istoka i Zapada.“ (Lešić 1998:167)

Centralni konflikt drame predstavlja sukob između oca i kćerke, odnosno Ćamil-bega, njenog budućeg muža, što je zapravo sukob tradicije i modernosti.

„U izjavi za 'Banjalučku pozornicu' (1936), nakon niza zapaženih kritičkih ocjena u povodu premijere ove drame, Muradbegović je istakao općeljudski značaj pitanja kojim se bavi ova drama. 'U njemu je – ističe autor – sve ono što sam ja mislio, osjećao, proživljavao o tom pitanju koje nije pitanje samo našega naroda, nego je ono danas pitanje opće ljudsko; jer borbu između staroga i novoga, između starije i mlađe generacije, između ovoga i onoga drugoga svijeta, između duhovnoga i materijalnoga u nama i izvan nas, između Istoka i Zapada, ne proživljavaju danas samo tristopedeset milijuna islamskih naroda, nego zajedno s njima, ili odijeljeno od njih, cijelo čovječanstvo, cijeli svijet'.“ (Bavčić 1998:27)

Otac, Omer-beg, otjelovljenje je starog sistema vrijednosti: patrijarhalnog, *plemskog*, islamskog. „Identifikujući se sa mitskom prošlošću, otac je istovremeno i uzor i strogi čuvar predačke tradicije, koja po pravilu nije individualna već plemska, i koja traži da se svako Ja povinuje, ali i crpe snagu, upravo iz tog neprikosnovenog i sankrosantnog sistema vrijednosti.“ (Lešić 1998: 167) Mogućnost da se njegova kćerka uda za Ćamil-bega koji je ono što Omer-beg nije, moderan i slobodouman, za njega je jednaka porazu. Kako Muhsin Rizvić navodi, „razlog njegova zaprepašćenja i odbijanja nije bio nedoličnost roda ili socijalno-kastinska nepodobnost, nego je bio društveno suvremeni problem emancipacije muslimanske žene uz grubi radikalizam, čak i protiv vjerskih običaja i bezobzirno odbijanje Istoka na Zapadu.“ (Rizvić 1991:261) Unatoč željama njenog oca, Lejla ne pristaje na predodređenu ulogu te postaje glas novog doba, junakinja koja svojom odlukom otvara prostor za pobjedu nove ideje:

„LEJLA (*blaženo predajući se potpuno svojoj odluci*): Sreća neka nas prati, Ćamile“!
(Muradbegović 1998:263)

U ovoj drami, Muradbegović se bavi pitanjima naslijeđa, odgovornosti, ženskog identiteta, slobode i prava na izbor i ljubav. Dama *Na Božijem putu* napisana je u tri čina. Svaki čin predstavlja zasebnu dramsku cjelinu, koja ima za cilj progresivno raslojavanje odnosa unutar porodice, sistema vrijednosti i prikaz sukoba likova. Muradbegović vješto određuje ritam, usložnjavajući situacije i emocionalno zasićujući dramske sukobe. Prikazivanjem unutrašnjeg i vanjskog svijeta bošnjačke zajednice stvara se efekt realistične dramske cjeline. Prvi čin donosi osnovni dramski sukob. Prikazan je patrijarhalni ambijent Omer-begovog svijeta. Radnja je smještena gotovo potpuno u unutrašnjost kuće Idrizbegovića, što pomaže Muradbegoviću da stvori osjećaj hijerarhije i zatvorenosti. Lik Omer-bega predstavljen je kao *pater familias*, osoba koja posjeduje moć i kontrolu nad sinovima, suprugom, a posebno kćerkom Lejlom. Dijalozi su dugi, posebno Omer-begove replike, koje obiluju patrijarhalnom retorikom s ciljem discipliniranja članova njegove porodice. Predstavljene su osnovne odlike likova: otac je dominantan, majka je šutljiva, sinovi i snahe su licemjerni, a Lejla pokazuje pritaženo nezadovoljstvo, te je već prikazana kao lik koji je nosilac promjene. Ona nema slobodu da izrazi svoje stavove, što dovodi do njenog čina polaganja zakletve ocu.

„LEJLA (*i ne ganuvši se sva zatreperi negdje u dubinama svega bića i od toga drhtaja, kao da sklopi oči i brzo ih ponovo rasklopi zagledavši se netremice u očevo kameno lice, a*

onda izusti kao da u njoj sav život izumire): I neću se za Ćamilbega Kusturicu udati.“
(Muradbegović 1998: 226)

Ovaj čin Lejline zakletve, da se neće udati za Ćamila, nosi posebnu simboliku. Kršenje zavjeta pokretač je mogućeg tragičnog razvoja radnje drame. Omer-beg odlazi na hadž, što otvara prostor za privremeno opuštanje članova njegove porodice, ali u isto vrijeme, to je test slobode volje i moralnih vrijednosti svakog pojedinca koji ostaje. U drugom činu dolazi do zapleta i kulminacije. Likovi se postepeno oslobađaju patrijarhalne stege. Fizičko odsustvo Omer-bega dovodi do simboličkog rušenja davno uspostavljenog poretka. „Bez autoriteta oca, porodica počinje da se raspada, postojeći sistem vrijednosti odjedanput prestaje da funkcioniše, a pritajena nezadovoljstva i strasti nezaustavljivo izbijaju na vidjelo.“ (Lešić 1998:167-168) Sinovi počinju borbu za podjelu imovine, njihove supruge ulaze u svađe, a Lejla, uvjerena u to da je otac preminuo, uz majčinu podršku, odlučuje udati se za Ćamila. Ovaj čin obiluje suprotnostima: lične želje – kolektivno naslijeđe, potreba za ljubavlju – strah od kazne, religiozni zavjet – svjetovne tendencije, što pridonosi osjećaju nespokoja. Dominantna je haotična dinamika, prije svega zbog rasipanja porodičnog jedinstva, a potom i zbog etičkog propadanja. Tempo drame se ubrzava, promjene se nižu jedna za drugom, a strah prelazi u egoizam i borbu za lične interese. Pojavljuju se glasine o Omer-begovoj smrti, koje pojačavaju osjećaj strepnje i neizvjesnosti. Drama ovdje postaje slika šireg društvenog propadanja. Porodica postaje potpuno dezorijentirana, dok su njeni članovi nosioci krize vrijednosti.

„Sižejno-fabularni mehanizam drame *Na Božijem putu* funkcioniše slično Rasinovim tragedijama, u kojima otac izvjesno vrijeme nestaje, čak se pronose glasovi da je mrtav (na primjer, nestanak Tezeja u *Fedri*), što dovodi do radikalnih promjena u postojećim odnosima unutar porodice i rušenja postojećeg sistema vrijednosti (otvaranje Fedre prema Hipolitu i Hipolita prema Ariciji) – dramska radnja je u potpunosti zavisna od *prisustva*, odnosno *odsustva* oca.“ (Lešić 1998:167)

U trećem činu javljaju se elementi peripetije i preobraćenja. Omer-begov povratak kući u trenutku najvećeg moralnog sunovrata porodice Idrizbegović predstavlja neku vrstu *strašnog suda*. Odjednom, kao da je u pitanju božanska intervencija, svi likovi moraju biti suočeni sa posljedicama njihovih ranije donesenih odluka. U ovom činu skoncentriran je najviši nivo tenzije. Omer-beg želi osvetu, poseže za puškom i nožem, a članovi porodice ponovo padaju u agoniju.

„Izvanredno primijenjen i vođen realistički postupak sa jakom psihološkom i sociološkom motivacijom radnje i likova u kulminantnom trenutku preobražaja glavnog junaka maksimalno se lirizira, tako da je vješto i prirodno izbjegnuta tragedija, a Muradbegović se sretno zaustavio na rubu melodramskog sentimenta.“ (Muzaferija 1996:17) Ključni trenutak predstavlja Omer-begov susret sa unukom, koji je simbol nevinosti, nade i biološkog kontinuiteta. Unuk u Omer-begu pobuđuje pozitivne emocije, odvrćajući ga od nasilja, te Omer-beg doživljava preobraćenje i moralnu transformaciju. „Suočen sa novim vremenom, u kome je predačka tradicija postala svojevrsni anahronizam, u razrješavanju dramske radnje Muradbegović nije mogao da postupi na način klasicista, po kome je svako odstupanje imalo tragične posljedice za sve one koji su prekršili normu, već je morao da se posluži melodramskim kompromisom, odnosno, *preobraćenjem*.“ (Lešić 1998:168) Time se drama smiruje, Omer-beg priznaje poraz te napušta ulogu autoriteta, što dovodi do razrješavanja sukoba. Omer-begov čin pomirenja je tih i suzdržan te moralno oslobađajući. Drama se završava, ne na tragičan način, nego pomirljivo i refleksivno, čime Muradbegović ukazuje da je priznanje slabosti i odbacivanje uloge apsolutne moći jedini način na koji je moguće dovesti do promjene. Ovakav način konstruiranja drame omogućava njen razvoj u skladu sa razvojem likova te promjenama sistema vrijednosti. U svakom činu javlja se novi ciklus raspadanja starog te nastajanje novog svijeta, što je bolno, podrazumijeva sukobe i ličnu žrtvu. Na kraju konflikt nije riješen, ali je postignut mir, koji nije apsolutan, ali je ljudski.

„U pismu koje je uputio *Banjalučkoj pozornici*, povodom premijere drame *Na božijem putu* u Banjaluci (1936.), i sam Muradbegović, osjećajući vjerovatno da je u pitanju *melodramsko* razrješanje u anagorisu, pokušao je da objasni svoj kompromisni stav prema sukobljenim stranama (očeva i sinova, Istoka i Zapada):

„U rješavanju toga pitanja u svojoj drami, ja nijesam radio ni za ovaj ni za onaj pravac, nastojao sam, što je moguće stvarnije, da iznesem obje struje onako kako sam ih danas u životu zatekao i osjetio, pa čak i u onolikoj količini snage, kolika je tamo. Nastojao sam da oba svijeta dođu sa svim svojim pozitivnim i negativnim svojstvima do punoga izražaja. A što je u mojoj drami stari svijet nekada izrazitiji, puniji, to nije moja krivnja, nego krivnja stvarnosti koja je u naravi takva.

Stari svijet je imao čitava stoljeća vremena da izgradi svoju unutrašnjost, svoje naziranje na život i na svijet i da stvori u svim pravcima odgovarajuće forme i za svoj unutrašnji i za

svoj vanjski život i u njima da se konačno smiri. Novi svijet, naprotiv, tek nastaje, rađa se, izgrađuje. Zato je taj svijet, koga predstavlja Ćamil-beg Kusturica, prema onome prvom, koga predstavlja Omer-beg Idrizbegović, tek u svojoj životnoj snazi, u svom elanu, svježini, borbenosti možda jači, no ne i u svojoj izrađenosti duha i unutrašnjih priviđenja onoga čemu teži: novih oblika, novih ideja vodilja, i novoga, svoga svijeta.

Na njegovoj je strani ovaj svijet, a na strani onoga prvoga, onaj drugi vječni život. Jedan teži jednome, drugi drugome. U jednome je jači jedan u drugome drugi. A koji je svijet zapravo jači, to mi ne možemo znati, to će se znati onda kad se Bogu vratimo i kad nam postane sve jasno u čemu smo se razilazili.

Za danas, za sada, mi možemo naći rješenje tome problemu samo unutar ovoga svijeta i mi smo ga našli.“ (Lešić 1998:168-169)

Likovi drame *Na Božijem putu* izgrađeni su tako da je pažnja usmjerena na unutrašnji razvoj, psihološku kompleksnost te društveno-simboličku funkciju. Pored toga što svaki lik predstavlja pojedinačni karakter, također predstavlja i ideološki princip, generacijsku perspektivu kao i kulturnu paradigmu.

„Tako se u drami *Na Božijem putu* susreću likovi organizirani u generacijski podijeljene parove: 'Omer-beg – Arifa' i 'Lejla – Ćamil' (između njih su dva 'neutralna para' – dva Lejlina brata i njihove žene) koji (parovi) zapravo funkcioniraju kao manifestacija (ili, tačnije, objektivacija) Lejlinoga temeljnog rascjepa između kćerinske i ženske ljubavi, pošto Lejlu dovode pred izbor između oca i voljenog mladića. Tako se 'generacijski sukob' (između Omer-bega i Ćamila) pretvara u projekciju Lejlinoga unutrašnjeg sukoba, odnosno drama se ponovo pretvara u ispitivanje mogućnosti i oblika toga unutrašnjeg sukoba (koji ovdje ne dovodi do razaranja ličnosti nego do Omer-begovog unuka, to jest do srećnog razrješenja sukoba.“ (Karahasan 1998:163-164)

Analizirajući likove koji predstavljaju konzervativne sisteme vrijednosti ili one koji su potpuno pasivni, jasno je da Muradbegović izbjegava karikaturalnost i stereotipizaciju. Svaki od likova se bori s ličnim dilemama i emocionalnim slomovima. Razvoj likova na ovaj način omogućava drami da prenese univerzalnu poruku o identitetu, slobodi, odgovornosti i društvenim promjenama. Glavni dramski pokretač je Omer-beg Idrizbegović, koji predstavlja figuru autoriteta i koji je

personifikacija patrijarhalnog načina razmišljanja. Osnovne uloge od kojih je sačinjen njegov karakter su uloga oca, muža i vjerskog uzora. Omer-beg je strog, patrijarhalan, čvrsto uvjeren da je njegova riječ nešto što se bespogovorno poštuje, potpuno siguran da u odsustvu moralnog reda nastaje haos.

„BEG (*gleda ih pobjedonosno i superiorno ih zaokružuje pogledom*): Pa onda? Što onda da govorite? Šta hoćete onda? (*Jače.*) Što vam nije pravo onda? (*Zapovjedački snažno, no u jednom tonu bez prekida.*) Ovako kako je bilo u kući za mene, kako se živjelo, radilo mislilo, onako treba da bude i poslije mene. Isto tako! I ni za dlaku drugačije! (*Drugim glasom, okrenuvši se prema svima*) Jeste li me razumjeli sada?“ (Muradbegović 1998:219-220)

Temelj Omer-begovog patrijarhalnog načina razmišlja jeste vjera, ali ne i duhovnost. Polazna tačka je zapravo moć. U njegovim očima djeca nisu individue, nego produžeci njegovog autoriteta. Snaga Omer-bega dominira u prvom i trećem činu, gdje je i fizički prisutan i doslovno pokretač radnje. Njegova unutrašnja drama prisutna je tek na kraju drame, kada se njegov sistem vrijednosti urušava susretom sa unukom. Ovo je prvi put da Omer-beg prepoznaje istinsku ljubav i važnost života te njegovo povlačenje predstavlja pad ideologije zasnovane na kontroli i strahopoštovanju. Lejla je glavni ženski lik u drami. Ona je figura koja simbolizira unutrašnju borbu za autonomiju i pravo na izbor vlastitog životnog puta. Lejlina ličnost se mijenja tokom drame, razvijajući se od Omer-begove pokorne mezimice do samopouzdanе žene spremne da prkosi nametnutim normama. Lejlina borba se svodi na geste, tišinu, poglede i, na kraju, odluku da prekrši zavjet koji je dala ocu. Ona ne pravi buku niti pokazuje revolt tokom ovog perioda. Njen dijalog s majkom također otkriva njenu tihu borbu:

LEJLA (*nakon kratke stanke, ozbiljnim, ali čvrstim glasom, no sve tiho i iz dubine prigušeno*): Da ostanem u rođenoj kući vječno zaboravljena, ili da idem ... (*Pauza. U zraku se osjeća nešto važno, bitno životno, i opet nešto teško, zamašno sudbonosno.*) (Muradbegović 1998:254)

Lejla se nada da će se udati za Ćamila ne samo iz ljubavi, već i zbog mogućnosti da sama donosi odluke koje mijenjaju njen život. Lejlin lik je savremen jer prenosi ideju da se ženski položaj može suptilno mijenjati čak i u patrijarhalnoj kulturi. Uprkos činjenici da bi mogla biti tragična heroína, majčinstvo poništava njenu tragediju. Lik Ćamil-bega Kusturice je lik unutrašnje ravnoteže.

Njegova ljubav se zasniva na poštovanju, a ne na strasti te je on obrazovana, moralno uravnotežena osoba. Umjesto da insistira na pobuni i dominaciji, Ćamil je lik koji traži dijalog i dogovor. Njegovo držanje je moderno, on razumije historiju, ali ne želi biti njen zatočenik. „Osim toga, ono što je konstruktivno i značajno za našu narodnu jezgru, za naš prvi sloj, Ćamilbeg, kao predstavnik novoga vremena, ne hvata se utopija, ni društvenih krilatica, fraza i parola, nego naprotiv crpe svoju snagu iz onoga dosadašnjeg što je stvaralo duh, život i kulturu njegovih predaka, i s te polazne točke nastoji da napravi korak unaprijed.“ (Muradbegović 1987a:276) U odnosu prema Omer-begu ne dominiraju suprotnosti, nego suštinsko neslaganje. Njemu je jasno da pobjeda nad patrijarhatom ne dolazi sukobom, nego prevladavanjem sukoba. „Ćamilbeg svojim idejama i borbom ne ruši ono što je postalo izrazom sveg narodnog bića, nego nastoji da to prilagodi sebi i svome vremenu i dobacuje svome protivniku: Kur'an nije poslan samo njima, njegovim protivnicima, nego svim novim budućim pokoljenjima. U njemu imaju pravo i ta pokoljenja da traže za se i za svoje potrebe svoj put i sreću, kao i dosadanja!“ (Muradbegović 1987a:276) Njegov lik u drami je antipod dominaciji, nasilju i osveti, on je lik intelektualnog pomirenja i duševnog spokoja. Arifa je ženski lik koji je snažno i tiho prisutan u drami *Na Božijem putu*. Ona je žena koja balansira između dvije realnosti, s jedne strane odana je patrijarhalnom poretku i vrijednostima, a s druge posjeduje empatiju i nježnost, te svijest o kompleksnosti porodičnih veza. Ona nije nositeljica konflikta, međutim ona djeluje na specifičan način, podsjećajući da čak i u najstrožim zajednicama zasnovanim na hijerarhiji postoji prostor za djelovanje žene. U ovom slučaju to je putem emocija i brižnosti. Arifa je, poput njenog supruga, pripadnica starije generacije, ali ona ne djeluje na isti način kao Omer-beg. Ona nije bezosjećajna produžena ruka autoriteta, nego je njena uloga da posreduje, smiruje tenzije i da pokuša sačuvati makar i djeliće onoga što je ostalo od porodice. Arifa unosi toplinu i nježnost u okruženje strogoće i kontrole. Ona je Lejlina primarna podrška.

„ARIFA (*ogorčeno i autoritativno*): Nije li vas stid! Nije li vas sram! Zar ne možete ništa jedno drugom, pa se obarate na bespomoćnu sestru, kao kopci na goluba! Zar se sami najprije izložiti i izgristi, pa sad sve na njoj okajati! Ko u nju dirne, sa mnom će da ima posla! (*Ispruži ruke prema izbezumljenoj Lejli koja stoji pred njom kao obezglavljena.*) Ovamo ti kćeri, ovamo! (*Privine je čvrsto i snažno uza se i nastavlja dalje istim jakim, autorativnim glasom.*) Ako vi mislite da imate pravo da se borite za svoje porodice, zar ne pomišljate da i ona ima isto takvo pravo da se za svoju bori. (*Držeći neprestano čvrsto*

Lejlu na grudima, dobacuje oštro, gotovo prezrivo ostalima oko sebe.) Odlazite! I od sada nitko drugi da joj se ne približi osim mene.“ (Muradbegović 1998:252-253)

Simbolično, čuvar je emocionalnih vrijednosti u porodici i predstavlja suprotnost Omer-begovoj strogoći, ali ipak kao majka posjeduje autoritet nad djecom. Arifa je ženski lik koji otpor gradi, ne na pobuni, nego na toplini i emociji. Likovima sinova i snaha Muradbegović pokazuje posljedice izostanka centra porodice. Sinovi nasljeđuju očeve ambicije, ali budući da nemaju njegov autoritet, ne mogu zauzeti njegovo mjesto. Njihova motivacija je materijalna i sve što oni žele je očeva imovina. Odnosi s drugim likovima su površni. Muradbegović koristi snahe kako bi ilustrirao moralnu prazninu njihovih muževa, koja se u njima ogleda. Muradbegović gradi likove koji su realistični, ali čija funkcija je simbolična. Oni nisu samo ljudi, oni predstavljaju ideje, sudbine i vrijednosti društva. Dramska tenzija se gradi njihovom međusobnom dinamikom, dok unutarnja previranja svakog od likova drami daje specifičnu psihološku dubinu. Njihovi postupci su određeni moralnim izborima, što ih čini višedimenzionalnim i univerzalnim likovima.

Rodna perspektiva je ključno pitanje drame *Na Božijem putu* te je prisutna na tematskom, ideološkom i dramaturškom nivou. Muradbegović na suptilan način dekonstruiše sliku žene koja je pasivna i podčinjena figura u bošnjačkom tradicionalnom društvu. Lejla, protagonistica drame, glavni je predstavnik rodniha pitanja dok se transformira iz poslušne kćeri u nezavisnu ženu. Moguće je povući paralelu između Lejle i Ibsenove Nore, uz važnu razliku; Lejla ne odlazi od kuće, dakle, nije rušilac poretka, nego djeluje iz unutrašnjosti, odupirući se očevom autoritetu tihim odlučnim potezima. Ona bira udaju za Ćamila protiv volje oca, međutim taj izbor nije iz inata, nego iz ljubavi, što je moralno opravdana odluka. U bošnjačkoj književnosti, ona je tipičan primjer ženske samosvijesti zbog snažnog emancipatorskog naboja povezanog s njenim izborom. Lejla je prikazana kao simbol mirnog, ali sigurnog prelaska iz patrijarhalnog u savremeni sistem žene kao nezavisne individue, a ne kao revolucionarna heroína koja provodi grandioznu pobunu. Likom Lejle Muradbegović ukazuje na to da borba žene za slobodu i identitet ne mora biti destruktivna, moguće je postići cilj tiho, ali snažno. Lejla nije idealizirana i bezgrešna, ona je složena ličnost ispunjena dilemama, slabostima i strahovima, što njenu borbu čini uvjerljivom. Drama *Na Božijem putu* tematizira poziciju žene u svijetu ispunjenom muškom dominacijom i moći, kako u porodici, tako u društvu uopće. Lejla, birajući udaju mimo očeve volje, dovodi do simboličnog rušenja davno uspostavljenog modela prema kojem je ženi oduzeto pravo odlučivanja o njenoj vlastitoj

sudbini. Shodno tome, dramu *Na Božijem putu* moguće je čitati kao najraniji oblik realističke drame koja se bavi feminističkim pitanjem u bošnjačkoj književnosti. Muradbegovićeve drame, ali i ostala književna djela često snažno problematiziraju položaj i pitanje žene u patrijarhalnoj zajednici te daju potvrđan odgovor na pitanje da li žena može biti moralni subjekt ukoliko joj je oduzeto pravo da odlučuje. Lejla u konačnici nije žrtva društva, već kreator vlastite sudbine, što se može zaključiti iz poređenja između Lebibe i Lejle, čime Muradbegović otvara prostor u književnosti za ženu koja ne pristaje na represivnu moć tradicije, pri tom ne negirajući tu istu tradiciju.

Simbolika je više od pukog stilskeg dekora u drami *Na Božjem putu*; to je temeljni sloj koji tematsku strukturu i emocionalnu dinamiku drame ispunjava dubinom, oblikujući njeno značenje i odražavajući ne samo širi društveni kontekst već i unutrašnja stanja i sukobe likova. Već prilikom čitanja naslova drame moguće je postaviti pitanje o tome ko je *na Božijem putu* i šta je zapravo taj put. Hadž, koji tradicionalno predstavlja duhovno pročišćenje, može se tumačiti na dva načina. Omer-begov odlazak na hadž, osim što bi mu trebao donijeti prosvjetljenje, način je jačanja njegovog moralnog autoriteta. Njegova odsutnost donosi pad sistema čija je kontrola bila u njegovim rukama. Njegov povratak s Božijeg puta ne prati smirenje, već nemir, prijetnja i potreba za osvetom:

„ARIFA (*postavi se pred njega, upravo pred vratima bivše Ismetove i Minine sobe, dok se Hasan povlači natrag kroz mali hodnik da zaštiti vrata kamo je Lejla otišla*): Zar si zaboravio da si s Božjeg puta došao...

BEG (*kao da zastane na tren pred njom, ali upadne u praznu sobu odgurnuvši Arifu*): Na Božjem sam putu prevaren, na Božjem ću se putu i svetiti!“ (Muradbegović 1998:289)

Tako hadž gubi prvobitnu svrhu, duhovno prosvjetljenje i unutrašnji preobražaj, a postaje simbol religije bez duhovnosti.

Pisma koje Omer-beg šalje ukućanima imaju simbolički značaj. Sama pisma predstavljaju vanjski autoritet, a njihovo čitanje ima gotovo ritualnu vrijednost. Odsustvo pisama rezultira rušenjem autoriteta, dok glas iz daljine ima funkciju uspostavljanja reda ili haosa. Stari i novi poredak prestali su komunicirati kada su pisma iz Meke prestala stizati.

Gotovo mesijanska je uloga unuka, mladog sina Lejle i Ćamila. On je simbol nevine sile koja ruši sve barijere bijesa i moći. Omer-beg postaje potpuno očaran pojavom svog unuka, gotovo doživljavajući katarzični trenutak koji omogućava novi početak.

„BEG (*s primjesom malog ganuća*): Unuče ... moje ... (*Uzima dijete od Lejle i gleda u njega dugo, zadivljeno.*) Da, istina je, istina ... Lik mu je sasvim moj ... (*Blaženo.*) Moje unuče, zar ne? Da, da, da.“ (Muradbegović 1998:291)

Time unuk postaje simbol onoga što tek dolazi, nove generacije lišene bremena prošlosti. Kuća Idrizbegovića koja je centralni prostor drame simbol je zatvorenosti, izolacije te mikrosvijet jednog naroda. Zidovi kuće umjesto da štite, guše one koji se nalaze u njenoj unutrašnjosti, suzbijajući pobunu, te oblikujući ličnosti ukućana. U kući se odnosi ne izgrađuju, upravo suprotno, odnosi među članovima porodice se raspadaju. Klaustrofobičnost kuće proporcionalna je napredovanju drame. U završnom dijelu drame, u trenutku Omer-begovog povratka, svjedočimo metaforičkom urušavanju kuće, čemu prethodi raspad institucije porodice. Simbolički, propast kuće je moguće tumačiti i kao propast ideologije na kojoj je sazdana. Odijevni predmeti šešir i zar u drami pobliže definiraju identitete, ali i govore o sukobima među kulturama. „Promijenti nošnju, znači promijeniti vjeru.“ (Muradbegović 1987b:185) Šešir je predmet koji asocira na zapad, predstavlja građansku svijest te raskid sa običajima koji potječu sa istoka. „Obući šešir je isto što i prekrstiti se.“ (Muradbegović 1987b:185) Zar ima značenje tradicije, podređenosti, skrivenosti. Ova dva simbola predstavljaju sukob koji se prenosi na širi plan, pri čemu su važna pitanja identiteta, kulturne pripadnosti i modernizacije. „Obući ženi evropsku haljinu, znači prevesti je u drugu vjeru.“ (Muradbegović 1987b:185) Lejlin čin odbacivanja zara poruka je o ženskoj promjeni svijesti te odbijanju duboko usađene patrijarhalne pokornosti. Time ona odbacuje dotadašnju očevu kontrolu te simbolično prihvata moderni način života.

Predmeti koji nose snažno simboličko značenje su nož i puška koje Omer-beg traži pri povratku s Božijeg puta.

„BEG (*vraća se nazad neprestance teturajući*): Pušku! Nož mi dajte! Nož!“
(Muradbegović 1998: 289)

Ovi predmeti postaju instrumenti božanske pravde, osvete oca, ali su i prijetnja nasiljem nad poretkom koji je novi i Omer-begu nerazumljiv i neprihvatljiv. Oružje predstavlja moć koja je

represivna i nasilna. Ključni moment odbacivanja oružja pred pogledom unuka predstavlja preobražaj i odbacivanje nasilja s ciljem rješavanja konflikta.

Kao složeni etički i ideološki konstrukt, drama *Na Božijem putu* obuhvata sve značajne sukobe društva pozicioniranog između tradicionalnih i modernih vrijednosti i uvjerenja. U ovoj drami ne nalazimo jednostavne moralne pouke, a Muradbegović ne favorizira jednu ideologiju nad drugom. Muradbegović obrađuje važna etička i društvena pitanja, uključujući i pitanje kako se patrijarhalni moral sukobljava s pravom pojedinca na ljubav, zatim gdje se susreću autoritet i represija te može li se sloboda postići bez kršenja naslijeđenih normi. Kada je u pitanju etika drame, ona je zasnovana na ličnom izboru i odgovornosti, što je vidljivo iz Lejlinog primjera. Ona, za razliku od drugih realističkih dramskih junakinja, ne bježi niti prkosi, njena borba je sažeta u šutnji, trpljenju, ali i odlučnom izboru ljubavi koja prkosi nametnutim normama. Lejla nije lik koji ruši porodicu, naprotiv, ona bira mogućnost obnavljanja porodice putem novog modela života. Lejla iz ljubavi bira brak sa Ćamilom, stoga je to ljudski čin, a ne čin osвете ili umanjivanje važnosti starog poretka. Omer-beg nije tradicionalni tiranin, iako je čovjek čija se volja mora strogo poštovati. Njegovo djelovanje zasniva se na ideji da je moral temelj svakog reda i da religija služi kao osnova ponašanja. U ovom slučaju, religija nije duhovnost, koja je osnova vjere, već ideologija koja služi kao temelj autoriteta. Tragedija je u tome što Omer-beg misli da su jedino njegovi postupci ispravni. U drami ne nailazimo na osudu kada Omer-beg doživi moralni slom nakon što vidi svog unuka. Prikazan je kao čovjek koji je u stanju prepoznati vlastitu bespomoćnost, ali mu nedostaje sposobnost razumijevanja vremena koje se mijenja.

Dva su dominantna svjetonazora predstavljena u drami: patrijarhalno-feudalni i građansko-modernistički. Ni jedan od ovih sistema nije prikazan kao idealan, međutim, ukazano je na koji način je moguće učiniti ljude sretnima i slobodnima. Nema u tome ništa revolucionarno, ali izuzetno važno je da je promjena moguća jedino putem unutarnjeg preobražaja i etičke hrabrosti. Važan aspekt u drami je i moralni kompromis između želja i očekivanja, što se očituje u sazrijevanju kao obliku promjene pojedinca i zajednice. Način na koji Lejla razumije oca, Ćamilova želja za dijalogom, Arifina tiha podrška Lejli, sve ove pozicije ukazuju na funkcioniranje zajednice na prelazu. Niko nije potpuno u pravu, međutim svaki lik ima priliku da pokaže ljudskost kroz poštovanje, razumijevanje i pokušaj da pronađe pravi put. Suosjećanje, dijalog i odgovornost su osnove etike na kojoj Muradbegović insistira.

„Zato su, kako je povodom ove Muradbegovićeve drame, napisao Branko Gavella, 'zanimljiva i rješenja koja Muradbegović daje svojim dramskim problemima. Ona zapravo i nisu rješenja. U njima ima tu i tamo problema, dubokih dramskih jazova, ali on nikako ne pušta svoj stari svijet da propadne, on ga nastoji sačuvati i u vihoru dramske borbe, on ostaje i dalje postojati barem u duši onih, koji bez njega ne mogu. A i novi svijet, iako nastupa naoko pobjednički – ta pobjeda nije gruba, ona nikada ne prelazi preko lješina i on sam kao da se boji svoje vlastite pobjede... Eto takvom atmosferom ispunjena je borba oko ulaženja novih ideja u konzervativni muslimanski život. Borbe, koje bi tražile tragične razvoje i svršetke, ublažuju se u nečujnoj pobjedi dubokog organskog života, u kojemu bi se imale sjediniti sve protivštine. I ta 'ljudskost' je ono, što čini osobiti čar svih Muradbegovićevih drama, osobito njegove najuspjelije *Na Božijem putu*.'“ (Lešić 1998: 168-169)

Drama *Na Božijem putu*, kao realistička socijalna drama, primjer je književnog izraza s ciljem prikaza društva u krizi na prelazu između tradicije i modernosti. Drama prikazuje raspad patrijarhalno uređene porodice, ali i simbolički pad begovskog uređenja. Muradbegović, prikazujući sukob različitih generacija, sistema vrijednosti, kao i modela autoriteta, kreira složenu sliku jednog društva, čiji opstanak nije moguć na dotadašnjim osnovama kontrole i poslušnosti. Omer-beg, lik koji djeluje kao apsolutni vladar porodičnog svijeta, kako se drama razvija, prelazi u simbol nemogućnosti tradicionalnog sistema da prati savremene tendencije. Njegovo povlačenje na kraju drame znak je urušavanja starog sistema vrijednosti, ali uz poruku o ljudskom sazrijevanju. Isticanjem demoralizacije, haosa i porasta ljudske pohlepe, Muradbegović vješto ilustrira posljedice raspada starog poretka upozoravajući da društvene promjene uključuju cijenu koju je potrebno platiti. To je moguće prevazići prihvatanjem drugih kao jednakih, kompromisima i suprotstavljanjem bilo kojoj vrsti dominacije. Ova je drama realistična u društvenom i etičkom smislu. Ljudi su prikazani u sukobu sa svijetom koji je teško razumjeti, koji im nudi priliku za promjenu, čineći tako dramu svjedočanstvom kraja jednog povijesnog perioda, a istovremeno predstavljajući potragu za novim načinom života u kojem je razumijevanje temeljna polazna tačka.

Stil u drami *Na Božijem putu* strukturiran je prema principima klasične dijaloške dramaturgije. Replike su precizne i funkcionalne, imaju jasnu strukturu i odgovaraju ličnostima i društvenim ulogama likova. Jezik je dijaloški bogat i umjeren, prilagođen kulturnom kontekstu bošnjačke

sredine u prvoj polovini 20. stoljeća. Drama obiluje orijentalizmima, kao što su mujezin, serdžada, hanuma, ašik, hadž i drugi, koji služe stvaranju autentičnosti vremena i mjesta radnje drame i koji su uobičajena karakteristika bošnjačkoga govora. Iako lišena patetike, naracija je odmjerena i emocionalno obojena. Omer-begov govor je strogo normiran, patrijarhalan, često religijski nijansiran, pun imperativa i utemeljen na logici kruto uspostavljene hijerarhije i poretka. Fraze poput „Na Božiji put“, „Djeca ima da slušaju samo ono što otac govori“, funkcioniraju kao jezička slika kontrole i dominacije. Lejlin jezik je jednostavan i emocionalno umjereniji, sažet u kratkim rečenicama, te predstavlja refleksiju njene unutrašnje borbe u kojoj je šutnja odbrambeni mehanizam. Lejla ne govori mnogo, što svjedoči položaju u kojem se nalazi. Način na koji se Ćamil-beg izražava je racionalan i odmjeran, bez prisustva autoritativnog tona i sile. On poziva na dijalog, i teži objašnjenju na racionalan način. Didaskalije su jasne i precizne, povremeno nijansirane lirskim opisima, čime Muradbegović gradi emocionalnu atmosferu: „Lejla gleda s prozora na dalekozor u dalj“, „Lejla (Glasom nedužnim, koji ništa ne sluti, i čistim, koji je pun naplemenitijeg metala)“, „Vrijeme pred akšam i slabi sunčevi zraci padaju koso u prozor“. Dramsku napetost i nedorečenost Muradbegović postiže eliptičnim rečenicama kao što su „Ni jednog jedinog čovjeka, Esma!“, „Tvojim nikad ne postade...“. Muradbegović gradi stil i jezik koji je nenametljiv, jasan i emocionalno izražajan, održavajući dijaloge ekonomičnima, bez suvišnih informacija i oslanjajući se na sugestiju i značenje koje se gradi u pauzi među replikama i kontekstu.

9. Zaključak

Analiza Muradbegovićevog dramskog opusa istražila je njegov značaj kao jedinstvenog pisca inovativnih stremljenja u bosanskohercegovačkoj književnosti. Muradbegoviću pripada uloga jednog od najvažnijih dramatičara i, općenito, on predstavlja značajnu književnu figuru u književnoj povijesti Bosne i Hercegovine. Njegovo dramsko djelo odlikuje se pomakom od konvencionalnih prema savremenim dramskim oblicima, unoseći time u književnost modernu svijest i avangardni izraz. U vrijeme kada je bosanskohercegovačka drama znatno zaostajala za evropskom dramom, kako formalno, tako i tematski, Muradbegović je stvarao književnost koja je bila u skladu s tadašnjim aktuelnim evropskim književnim trendovima. *Bijesno pseto* i *Pomrčina krvi*, dvije Muradbegovićeve najpoznatije ekspresionističke drame, svjedoče o njegovom inovativnom izričaju u dramskom stvaranju, koje nadilazi lokalne okvire. S druge strane, drama *Na Božijem putu* odražava realističan i društveno angažiran aspekt njegova opusa, te istovremeno ilustrira umjetničku heterogenost i tematski raspon njegovoga dramskog rada.

Istraživanje ističe ne samo Muradbegovićev značaj kao dramatičara, već ukazuje i na njegov status istaknutog člana hrvatske i bosanskohercegovačke teatarske scene. Bio je ključan u oblikovanju kulturnih politika i pozorišne scene tadašnjega doba, prije svega kao upravnik Glumačke škole u Zagrebu, ali i kao značajan akter u radu pozorišta u Tuzli, Sarajevu i Banja Luci.

Važna prekretnica u književnosti Bosne i Hercegovine dogodila se Muradbegovićevom pojavom, a to je odbacivanje dotadašnje dominacije formalnih dramskih oblika – komedija i tragedija najjednostavnijih zapleta te melodrama. Osim toga, njegov značaj proizlazi iz zagovaranja složenije, umjetnički i psihološki avangardnije i intelektualno dublje drame. U 20. stoljeću, Muradbegović je dao povijesno značajan doprinos dramskoj književnosti te bošnjačkoj i bosanskohercegovačkoj književnosti općenito, odbacujući tradicionalne, stereotipne dramske forme i nadilazeći dotadašnje konvencionalne žanrove, što je vidljivo iz analiza njegovih triju drama. Njegovo dramsko djelo otvara vrata savremenim književnim i dramskim tokovima, prije svega afirmacijom ekspresionističke i avangardne poetike unutar prepoznatljivog lokalnog konteksta, ali i modernim stremljenjima po uzoru na evropsku književnost tadašnjeg doba.

10. Literatura

1. Bavčić, Uzeir (1996), *Determinante etničke posebnosti bosanskih muslimana u esejima Ahmeda Muradbegovića* u *Anali Gazi Husrev-begove biblioteke*, 10(17–18), 399–406
Dostupno na: <https://www.anali-ghb.com/index.php/aghb/article/view/423>
2. Bavčić, Uzeir (1998) *Dramsko djelo Ahmeda Muradbegovića u svjetlu kritike* u Ahmed Muradbegović, *Drame*, BH most, Sarajevo, 5-31.
3. Bavčić, Uzeir (1998), *Biografija*, u Ahmed Muradbegović, *Drame*, BH Most, Sarajevo
4. Bavčić, Uzeir (2000), *Biografija*, u Ahmed Muradbegović, *Drame*, Bosanska riječ, Wuppertal; Tuzla
5. Čengić, Almedina (2009), Ahmed Muradbegović: *Mizantrop ili buntovnik sa razlogom*, *Slovo Gorčina*, 31, 64–68
6. Čengić, Almedina (2015) *Motivska struktura stilsko-historijskog konteksta: (književnoumjetnički arhetip inspirisan narodnom tradicijom)*, BH most, Sarajevo
7. Čengić, Almedina (2018), *Periodika bosanskohercegovačke drame do Drugog svjetskog rata* u *Sarajevski filološki susreti: zbornik radova*, 4(2), 345-365
8. Čengić, Almedina (2020), *Poetski sinkretizam bošnjačke drame: Od tradicije do evropskog moderniteta*, Dobra Knjiga, Sarajevo
9. Čengić, Almedina (2021), *Avangarda ili bunt: Počeci razvoja moderne evropske drame*, Dobra knjiga, Sarajevo
10. Duraković, Enes (1987), *Pjesničko i pripovjedačko djelo Ahmeda Muradbegovića*, u Ahmed Muradbegović, *Izabrana djela, Knjiga 1, Haremska lirika, pripovijetke*, Svjetlost, Sarajevo, 23-32.
11. Flaker, Aleksandar (1976), *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb
12. Frndić, Nasko (1982), *Ahmed Muradbegović – dramatičar emotivnog nadahnuća i patrijarhalne etike* u *Dani hrvatskoga kazališta*, 9(1), 146-156. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/100587>

13. Imamović, Mustafa (1998), *Historija Bošnjaka*, Preporod, Sarajevo
14. Isaković, Alija (1987), *Ahmed Muradbegović – Život i djelo* u Ahmed Muradbegović – *Izabrana djela, Knjiga 1*, Svjetlost, Sarajevo, 7-21.
15. Karahasan, Dževad (1998), *Potruga za golim čovjekom* u Gordana Muzaferija, *Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Knj. 5, Novija Književnost: drama*, Alef, Sarajevo, 153-164
16. Kodrić, Sanjin (2018), *Bošnjačka i bosanskohercegovačka književnost: (književnoteorijski i književnohistorijski aspekti određenja književne prakse u Bosni i Hercegovini)*, Dobra knjiga, Sarajevo
17. Lešić, Josip (1991) *Dramska književnost I*, Svjetlost, Sarajevo
18. Lešić, Josip (1991) *Dramska književnost II*, Svjetlost, Sarajevo
19. Lešić, Josip (1998), *Na Božijem Putu (1936.)* u Gordana Muzaferija, *Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Knj. 5, Novija Književnost – drama*, Alef, Sarajevo, 165-169
20. Muradbegović, Ahmed (1925), *Gajret*, List Gajreta društva za kulturno i ekonomsko podizanje muslimana, (*Novi glasnik (J.M.O.) i moja novela*, 22 i 23, 366-367
21. Muradbegović, Ahmed (1987a), *Izabrana djela, Knjiga 2, Drame*, Svjetlost, Sarajevo.
22. Muradbegović, Ahmed (1987b), *Izabrana djela, Knjiga 3, Eseji i kritike, članci i polemike*, Svjetlost, Sarajevo
23. Muradbegović, Ahmed (1987), *Izabrana Djela, Knjiga 1, Haremska lirika, pripovijetke*, Svjetlost, Sarajevo
24. Muradbegović, Ahmed (1998), *Drame*, BH most, Sarajevo, 1998
25. Muzaferija Gordana (1998), *Dramsko djelo Ahmeda Muradbegovića (tematske i stilske odrednice)*, u Ahmed Muradbegović, *Drame*, BH Most, Sarajevo, 33-42
26. Muzaferija, Gordana (1996), *Predgovor* u Antologija bošnjačke drame 20. vijeka, Sarajevo, Alef, 1996., 7-37.
27. Muzaferija, Gordana (2000), *Predgovor* u Antologija bosanskohercegovačke drame 20. vijeka, Alef, Sarajevo, 5-16.
28. Petlevski, Sibila (2003), *Bijesno pseto dvadesetih*, u *Dani hvarskog kazališta: Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina 20. stoljeća*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti / Književni krug Split, Zagreb – Split, str. 160–173

29. Pirić, Alija (2000), *Stil i tekst: stiloolopisne interpretacije književnih tekstova 20. stoljeća*, 1. izd., Bosanska riječ, Tuzla
30. Rizvić, Muhsin (1980) *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata I*, Svjetlost, Sarajevo
31. Rizvić, Muhsin (1991), *Ahmed Muradbegović u stisku primarnih nagona ekspresionističkog intenziteta*, u *Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Knj. 4, Novija književnost: proza*, prir. Enes Duraković, Svjetlost, Sarajevo, 251-263.
32. Slabinac, Gordana (1998), *Hrvatska književna avangarda: Poetika i žanrovski sistem*, August Cesarec, Zagreb
33. Solar, Milivoj (2003), *Povijest svjetske književnosti, Kratki pregled*, Golden marketing, Zagreb
34. Zahirović, Hasan (2021), *Bosanskohercegovačka drama na češkoj sceni*, *Društvene i humanističke studije*, 6(3), 95–116
- Dostupno na: <http://dhs.ff.untz.ba/index.php/home/article/view/555/455>