

DOI 10.51558/2490-3647.2025.10.1.51

UDK 821.163.4(497.6)-2

Primljeno: 16. 02. 2025.

Pregledni rad

Review paper

Nermin Ormanović

KRATKI PREGLED BOŠNJAČKE DRAME (1970-2024) SA OSVRTOM NA ANTOLOGIJU *BOŠNJAČKA DRAMA II* (SARAJEVO, PREPOROD, 2023)

Antologije objavljene u ediciji *Bošnjačka književnost u 100 knjiga* u izdanju BZK Preporod obuhvataju izbor dramskih tekstova od početka dramske književnosti kod Bošnjaka, pa do 2013. godine kada je datirana posljednja drama uvrštena u drugu knjigu Preporodove antologije. Prikaz bošnjačke drame usmjeren je na drugu knjigu koju je priredio Muhamed Dželilović, a ona, kao i ovaj rad, obuhvata period naznačen u naslovu. U radu se razmatra položaj dramskog teksta, ali i teorije i kritike drame kod Bošnjaka, pri čemu se nastoji ukazati na trendove ili faze u novijem razvoju bošnjačke drame. Pojedinačno razmatrajući dramske tekstove kako se hronološki pojavljuju u ovoj antologiji, pokušava se utvrditi zakonomjernost njihovog pojavljivanja, osvrćući se pri tome na karakteristike i pojedinih dramskih tekstova koji nisu ušli u izbor. Posebna pažnja u tom smislu je usmjerena na Aliju Isakovića i njegovu dramu *To*. U kontekstu periodizacije i tipologizacije poslijeratne bošnjačke drame, u ovom tekstu je prvo razmatrana pojava poslijeratne historijske drame, kao i uticaja ratne traume tj. posljedica rata na tokove životne stvarnosti ali i bošnjačku dramsku književnost.

Ključne riječi: bošnjačka drama; historijska drama; ratna trauma u književnosti; antologije

1. UVOD

Već dosta toga je rečeno u književnoj teoriji i književnoj kritici, a posebno u teoriji drame, u vezi sa pitanjem zašto je dramska književnost u trijadi rodova – epika, lirika i drama – najmanje zastupljena; da li je ona žrtva napetosti između dviju strana od kojih jedna prednost daje književnom tekstu, dakle tekstu u užem smislu riječi, i druge koja, zaokupljena pozorišnom praksom, s visine gleda na skripturalnu djelatnost kao na nešto sporedno, nešto kao scenografiju ili muziku npr. Pobornici ove druge strane tvrde da se drama „čita“ i onda kada je izgovorena na sceni, čime se na neki način opravdava izostanak štampanih verzija pojedinih, čak i veoma uspješnih drama koje su igrane u našim pozorištima. Bilo kako bilo, činjenica je da su i u bošnjačkoj književnosti (koja je prije posljednjeg rata nazivana *muslimanskom*) dramski tekstovi, nasuprot proze i poezije, zauzimali najmanje mjesta. Stoga objavljivanje dvije antologije bošnjačke drame u značajnoj bosnističkoj ediciji predstavlja izvanredan događaj za dramsku književnost, čak i prije pitanja da li su se ove dvije antologije mogle prirediti i drugačije. U ovom radu namjeravamo dati kratak pregled bošnjačke drame u posljednjih pet decenija sa posebnim osvrtom na *Antologiju bošnjačke drame II*, koju je priredio dugogodišnji profesor Filozofskog fakulteta u Sarajevu Muhamed Dželimović, a objavila BZK Preporod 2023. godine. U nekim aspektima potrebno je ovu antologiju posmatrati integralno i u kontinuitetu zajedno sa njenom prethodnicom u istoj Preporodovoj ediciji (*Antologija bošnjačke drame I*, priredila Almedina Čengić), kako bi se stekao bolji uvid u sam izbor tekstova.

Gotovo jednak značaj objavljivanju drama kao antologijskih reprezenata perioda od posljednjih pola vijeka ima i predgovor Muhameda Dželimovića koji za svaku dramu daje vrijednu mikroanalizu, osvjetljavajući osnovne značajke samih tekstova, ali i otvarajući perspektive za dalja promišljanja i istraživanja. K tome, u ovim interpretacijama nerijetko se nalaze i svrsishodne lekcije iz osnova dramaturgije važne za razumijevanje dramskih poetika svojstvenih odabranoj građi i mainstreamu perioda koji je obuhvaćen, kao npr. kada se pojašnjava transpozicija romana u dramsko djelo:

„Transpozicija iziskuje od pisca jednu posebnu vrstu napora i dodatne vještine jer ga sučeljava sa nizom problema: oblikovanje epskog lika bitno je drugačije od načina oblikovanja dramskog lika; značaj dijaloga u konstruiranju situacija i likova iz temelja se mijenja; shodno tome mijenja se i odnos lika i sižea, kao i sam princip sižejne gradnje; mijenjaju se nivoi izgradnje likova, a time i njihova složenost, itd.“ (Dželimović 2023: 8-9)

Dželilovićevi prikazi su od posebnog značaja kada se ima u vidu da je vrlo oskudna književnohistorijska i književnokritička literatura o ratnoj (1992-1995.) i poslijeratnoj bošnjačkoj drami. Ona se do sada, uglavnom uzgredno i nesistematično, bavila proučavanjem djela i opusa pojedinih autora, bez sintetiziranja i bez jasnije prepoznatih faza kroz koje se bošnjačka drama kretala. Smrću najvažnijeg istraživača bosanskohercegovačke i bošnjačke drame i teatra sa prelaza iz dvadesetog u dvadeset i prvi vijek, Gordane Muzaferije, prestaje sistematsko zanimanje za ovaj književni rod, bar kada je riječ o naznačenom periodu; pisanje o bošnjačkoj drami svelo se uglavnom na recenziranje i prikaze drama, bez nastojanja da se pronikne u odnose teksta i konteksta, razvojne faze i stilsko-poetičke osobenosti. Drama poslije Drugog svjetskog rata istraživana je detaljnije i obuhvatnije, a poseban doprinos dao je Josip Lešić čiji su uvidi i pregledi, zahvaljujući sintetičkom pristupu, ali i tekstovima o pojedinim dramatičarima (Nedžad Ibrišimović, Irfan Horozović, Dževad Karahasan, Safet Plakalo i dr.), od prvorazrednog značaja i za bošnjačku književnu povijest.

Rat je svakako događaj koji je promijenio i teme i sadržinu drama u Bosni i Hercegovini i može se uzeti kao prekretnica, pri čemu se na specifičan i pomalo nejasan način novija produkcija odnosi spram nasljeđa dramske književnosti prije rata; naprimjer, historijska drama koja je cvjetala sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog vijeka, na scenu stupa ponovo početkom rata i živa je do kraja dvadesetog vijeka, u dramama *Pad* Zlatka Hadžidedića, *Kulin ban* Zlatka Topčića, *Husein-beg kapetan Gradašević* Fuada Tabaka, *Katarina Kosača – posljednja večera* Ibrahima Kajana itd., koje se, iako koketiraju sa nasljeđem historijske drame, bave i preispisivanjem historijske istine iz potpuno novog konteksta. Sličan slučaj je i sa egzistencijalističkim elementima koji se u ratu i poslije rata uvijek vežu za položaj pojedinca, njegov odnos naspram svijeta (često se kontrastiraju periodi prije i poslije rata), ali se reflektuje i stanje doslovne zatvorenosti (opsade, okruženja) u ratnom periodu, što pojačava egzistencijalnu napetost. Egzistencijalistički elementi pojavljuju skoro u svim ostvarenjima tog perioda, kao naprimjer u dramama *Sarajevo feeling* Almira Bašovića, *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce* Abdulaha Sidrana, *Time out* Zlatka Topčića, te u dramama Safeta Plakala, Amira Bukvića i Almira Imširevića, te posebno u dramama u kojima je radnja izmještena iz Bosne i Hercegovine, gdje se likovi, otrgnuti od vlastitog zavičaja i sa nazalijećenim ratnim traumama, pokušavaju snaći u novim okolnostima, kao što je recimo u dramama *Švedsko srce moje majke* Zilhada Ključanina i *Tri Sabahudina* Irfana Horozovića.

Postoje, međutim, i novi trendovi u drami koji se nisu bili uočljivi prije rata, kao što je pojava dokumenta kao fakta koji se razrađuje u dramskoj strukturi, te

svjedočenje kao početni impuls ili osnova kasnijem građenju drame. U novom ozračju proučavanje dramske književnosti u Bosni i Hercegovini u cjelini, ili opusa pojedinih autora, predstavlja nov izazov bilo da je riječ o otkrivanju neistraženih puteva razvoja dramske književnosti, ponekad naizgled neprohodnih, bilo da je riječ o otkrivanju obrazaca stvaranja pojedinih pisaca i njihovih poetičkih agendi. Za razliku od najpopularnijeg književnog žanra dvadesetog vijeka, a po svemu sudeći i dvadeset i prvog – romana, koji je priskrbio značajne studije u književnohistorijskoj i književnokritičkoj literaturi – kao npr. *Bošnjački roman XX vijeka* (2004) Envera Kazaza, *Poetski diskurs u bošnjačkom romanu* (2011) Dijane Hadžizukić, *Bosanskohercegovačka metaproza* (2010) Murisa Bajramovića, te studija Enesa Durakovića (2012), Sanjina Kodrića (2012, 2018) i Vedada Spahića (2016) o bošnjačkoj književnosti, koje se također fokusiraju pretežno na roman, a potom i na pripovjedačku prozu, odnosno poeziju, istraživanje drame ostalo je na knjizi Gordane Muzaferije *Činiti za teatar* (2004), koja, iako plijeni svojom otvorenošću, valjanim pristupom koji pojedinačno razjašnjava i otključava tekstove ratne i poslijeratne drame u Bosni i Hercegovini, jeste ipak samo objedinjeni korpus kraćih studija objavljivanih u časopisima, zbornicima i antologijama, tako da ona nema kohezivnu dimenziju kao npr. prethodno navedene sintetičke studije. Stoga pristup koji nam nudi Dželilović, sa kratkom analizom drama iz različitih perioda, proširuje istraživanje i potiče zanimanje za dramske tekstove o kojima je do sada rijetko ili nikako pisano.

2. PREGLED BOŠNJAČKE DRAME SA OSVRTOM NA ANTOLOGIJU *BOŠNJAČKA DRAMA II* (SARAJEVO, PREPOROD, 2023)

2.1. Sedamdesete godine 20. vijeka

Početkom sedamdesetih godina u Bosni i Hercegovini generacija mladih dramskih autora pokazuje interes za nove tendencije koje su određene kao tematske, žanrovske i strukturalne, pod uticajem avangardnih tokova dramske književnosti u svijetu (već su prevedena djela Becketta, Ionesca i drugih pisaca drame apsurdna), tražeći nove modele i pristupe dramskom oblikovanju sadržaja, najčešće apstraktnih ali i socijalno angažiranih.

„U ovom desetljeću (sedamdesete i osamdesete godine dvadesetog vijeka), tematski, najbrojnije su drame sa savremenom problematikom, koje na otvoren i kritički način raspravljaju i rastvaraju raznovrsne dramatične slučajeve i sudbine iz svakodnevnog života, u širokom rasponu, od

sukoba pojedinca i društva, preko porodičnih razvalina i agonija, do sudara unutar određenih društvenih segmenata. Riječ je uglavnom o brojnim moralnim i etičkim deformacijama zbog kojih i dolazi do konvulzivnih lomova, nesporazuma, otuđenosti, promašenih sudbina i tragičnog nesuglasja na relaciji pojedinac-društvo.“ (Lešić 1991:180)

I Gordana Muzaferija primjećuje ekspanziju novih ideja u dramskoj književnosti sedamdesetih i osamdesetih godina. Pišući o dramaturgiji Alije Isakovića ona zapaža kako se on kao dramski pisac

„... javlja na bosanskohercegovačkim scenama krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina prošlog stoljeća doprinoseći ostvarivanju kontinuiteta bošnjačkih autora u poslijeratnim dramskim tokovima, od Skendera Kulenovića do Derviša Sušića, a uporedo s njim nastupa još nekoliko inventivnih i dramaturški obrazovanih pisaca, poput Irfana Horozovića, Nedžad Ibrišimovića, Safeta Plakala i Dževada Karahasana, što se sa svojim vrsnim dramskim ostvarenjima uključuju u aktualnu stilističku matricu koju u to vrijeme ekspanzije dramskog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini zajedno sa njima profiliraju sjajni Velimir Stojanović i Miodrag Žalica. Oni stvaraju svoje drame u znaku otpadanja od mimetičke realističke tradicije i inoviraju bosanskohercegovačku dramsku književnost raznovrsnim scenskim ispitivanjima, od grubih naturalističkih zahvata, preko neosimbolizma i neoekspresizma, do finih psiholoških i poetsko-filozofskih metafora, ponekad i sa nanosima teatra apsurda koji korijene ima u egzistencijalističkoj drami.“ (Muzaferija 2004: 106)

U ovim dramama za historijom se ne poseže u širim zahvatima kao što je to bilo prije, nego je prije riječ o historiji kao dokumentarnoj hronici i još češće kao pokušaju rekonstrukcije (naprimjer drama *Kraljevski sudbeni stol* u kojoj Isaković rekonstruira suđenje Aliji Alijagiću i drugovima u Zagrebu 1921. godine), a usmjerena je skoro uvijek na pojedinca, na njegovu sudbinu – ili, ako ćemo preciznije, otvorenu dramsku formu¹, svojstvenu pojedinim historijskim dramama poslije avangarde, smjenjuje zatvorena dramska forma, orijentirana ka pojedincu, njegovim unutrašnjim

¹ Oslanjajući se na Wolflinove kategorije iz područja historije umjetnosti i njihove primjene na dramu kod Walzela, Petscha i drugih, Volker Klotz u svojoj znamenitoj knjizi o zatvorenoj i otvorenoj dramskoj formi razlikuje zatvorenu dramsku formu čiji idealni tip oblikuje posve zatvorenu priču sa početkom bez ikakvih pretpostavki i sa definitivnim svršetkom, pri čemu prikazivanje te priče odgovara aristotelovskim uvjetima jedinstva i cjeline. Jedinstvo fabule znači da se ona sastoji od jedne jedine sekvence, a konkretne vanjske okolnosti konflikta dopijevaju pred općenitošću ideje u drugi plan što dovodi do pounutrašnjjenja prikazivanja i dominacije prikaza procesa u svijesti nauštrb fizičke akcije, dok je idealni tip otvorene dramske forme zamišljen kao model suprotan modelu zatvorene forme i na taj način određen *ex negativo*. Strukturna otvorenost u otvorenoj dramskoj formi se sastoji u tome da se priča više ne prezentira kao zatvorena, hijerarhizirana cjelina, čija radnja napreduje od početne tačke prema nekom cilju, nego kao ukupnost pojedinih sekvenci koje su između sebe relativno neovisne i izolirane. (Vidjeti Klotz 1995; Pfister 1998, Škreb; 1977)

previranjima, psihičkim konvulzijama i preispitivanjem egzistencijalnih aporija, što predstavlja povratak tradiciji i u tom je trenutku neka vrsta oneobičenja dramskog teksta.

U okviru ovih kretanja s početka sedamdesetih godina prošlog vijeka javlja se potreba da se određene teme preispitaju na fonu novih dramaturških modela. Zapravo, obrada značajnih historijskih tema u kontinuitetu je podvrgnuta inovativnim poetičkim i dramaturškim pristupima, što potvrđuju dramatizacije pobune bosanskog kapetana Huseina Gradašćevića koje se, što je indikativno, javljaju u periodima obilježenim presudnim historijskim dešavanjima: kod Hamida Šahinovića Ekrema za vrijeme Austro-Ugarske, kod Ahmeda Muradbegovića za vrijeme Drugog svjetskog rata, u Nedžada Ibrišimovića neposredno pred promjene Ustava SFRJ 1974, kada se sve intenzivnije problematizira pitanje statusa Muslimana/Bošnjaka, kod Fuada Tabaka odmah po završetku agresije na Bosnu i Hercegovinu. Svaka obrada ove teme formativno-poetološki nadilazi drugu, sa izuzetkom dramaturških rješenja Fuada Tabaka koji priču o Gradašćeviću duboko intimizira. Posljednja dramatizacija ove teme jeste ona Elvisa Ljajića.

Priređivač Dželilović se odlučio za Ibrišimovićevu verziju, argumentirajući svoj izbor time što se Ibrišimović „uspio oteti svakoj historijskoj i ideološkoj uvjetovanosti, uspio je unijeti u dramu elemente jednog novog i svježeg orijentalnog sedimenta, izmijeniti i likove i teme i strukturu, a time u priču o Huseinovom usponu i padu unijeti jednu univerzalnu poetsku i filozofsku dimenziju koja nas vraća pitanjima o odnosu slobode i nužnosti, individualnog htijenja i neke vrste transcendentne zadatosti, dimenzije s kojom i historijska slika Bosne postaje višestruko složenija“ (Dželilović 2023: 9). Antologičar nas pri analizi ne lišava ni biografskog osvjetljenja Ibrišimovića kao stvaraoca, te njegovog vlastitog usuda koji nije bez sličnosti sa kapetanom Gradašćevićem, naglašavajući i autorova umjetnička shvatanja. Povremeno napuštajući imanentni pristup kojem je relativno dosljedan, Dželilović pokušava dati širu sliku, te na kraju dionice posvećene drami *Zmaj od Bosne* dovodi u vezu historiju, književnost i kontemporarnu zbilju:

„Politički događaji koji su uslijedili relativno brzo nakon što je Ibrišimovićev lik ova pitanja postavio, pokazali su da je njegova tegoba ostala da lebdi nad njegovim grobom i ovom zemljom, da je nije zrak razrijedio, nego ju je vrijeme još više zgusnulo i otvrdlo do te mjere da su se na nju mogli osloniti ne samo dušmanski laktovi nego i topovi“ (Dželilović 2023: 11).

Poslije historijske Dželilović nam predstavlja dramu pisanu pod uticajem simbolizma i poetske drame, u ovom slučaju dramu koja je kao svojevrsno kanonsko

djelo našla mjesto u svim dosadašnjim antologijama – *Phoenix je sagorio uzalud* Safeta Plakala. Drama Irfana Horozovića *Soba*, čija je praizvedba bila još 1972. godine u Švedskoj, a štampana je 1977. godine, približava se drami apsurdna verbalno-scenski oblikujući ono što je Ionesco nazvao „osipanjem stvarnosti“. Kao što i naziv sugerise, prostor drame je konstitutivna dominanta njene strukture, a radnja se dešava u negromantskoj kugli, tipično egzistencijalističkom zatvorenom prostoru.

„Riječ je, naravno i u ovom slučaju, o mikrokosmosu, smještenom u jednom dijelu presječne negromantske kugle, čiji drugi dio obuhvata gledaoce, pa tako sve što se zbiva ispred, zbiva se ustvari, kao u nekoj žizi unutarnjih zraka, fluidne neke materijalnosti, koja je izronila preobražena, baš u kugli vidovnjaka. Ovim simboličnim rješenjem scenskog prostora temeljno pitanje, kako pobjeći iz zatvorenog (zaokruženog) svijeta u izgubljeni raj, postaje jednako relevantno i za one koji igraju i za one koji posmatraju prikazanje pokušaja Heta Elifa Čelebije, porodičnim imenom Teofikovića, da ponovi uzašašće Kjatifa efendi Pruščaka, a na upliv svog oca Kalpaka Bradatog i uz pomoć ljepotice Belkise.“ (Lešić 1991: 242)

Jer sve što vidimo da se dešava u negromantskoj kugli osvijetljenoj fatalnom ljubičastom svjetlošću, svi naponi oca, sina i jedne žene zatočenih u kugli, iz koje je ne moguće pobjeći, samo su apsurdni pokušaj izbjavljenja, san o nemogućem. Ovo ironijsko prikazanje uzašašća, taj svojevrsni teatar u teatru, „Horozović mirakulozno okončava trostrukim zločinom na relaciji čudnovatog trija likova Kalpak-Belkisa-Het podvlačeći tako nemilosrdnu poetiku groteske koja ne ostavlja prostor za katarzu već krvavim ishodom donosi na scenu gotovo opipljivu apsurdnost zadanog života van svakog spasa“ (Muzaferija 2004: 126). Treba napomenuti da je Horozović ovu kompleksnu dramu napisao sa samo 23 godine.

Bilo da je riječ o drami, pripovijednoj prozi ili putopisu „Isakovićevi junaci žive u opustošenom svijetu egzistencije, u svijetu bez Boga i stoga je u njegovim prozama sve pomjereno u apsurdno nastojanje ličnosti da makar u trenutku saberu razlog vlastitog života...“ (Duraković 1998: 572). Istančanim i rafiniranim jezikom, koji podsjeća na Sartrea, Isaković piše o aktuelnim temama, u najširem spektru žanrova propitujući probleme ljudske egzistencije. Posebno je zanimljiv egzistencijalistički impuls koji dobija Isakovićev putopis. Kada se javio kao dramski stvaralac krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina, on je iza sebe već imao objavljene proze i bio afirmiran autor radio i TV-drama. Debitovao je, iz današnje perspektive gledano, iznimno značajnim dramama *To* i *Generalijum* koje postaju kanonskim djelima dramskog stvaralaštva u Bošnjaka, sa snažnim uticajem na buduće pisce. Njegova *Hasanaginica*, najpoznatija dramska obrada čuvene balade (prije Isakovića

postoje verzije Šantića, Ogrizovića, Simovića i Veselinović-Tmuše), ekranizirana je kao TV-drama, dok je *Generalijum* dijelom korišten kao scenaristički predložak za film Rajka Grlića *Karaula*. Drama *To* se ističe kao tekst sa najviše egzistencijalističkih uplitanja ne samo u dramskom stvaralaštvu Alije Isakovića, nego i šire. Bliska je drami apsurdna, ali se ujedno nekim specifičnim elementima i opire tipologizaciji. Radnja je locirana između dva svjetska rata, u kafanu ironično nazvanu „Kod dva slavuja“, negdje na periferiji, upravo na onom mjestu gdje započinje kružno kretanje tramvaja, uz zloslutno iterativno oglašavanje. Kafana je, *en general*, simbolično sastajalište različitih tipova ljudi iz svih slojeva društva pa se na toj tipizaciji insistira i bezimenošću aktera koji su označeni tek nadimcima, profesijama, srodstvima i životnom dobi (Brat, Gost, Doktor, Konobar, Pjevačica, Nosač, Starac, Starica). Atmosfera je uobičajena i naizgled prijatna, svako zna svoj posao: Starica i Starac razgovaraju o minulim vremenima, Violinista tiho svira u pozadini, Pjevačica se polako šminka za šankom, Konobar skoro neprimjetno uslužuje goste jer već unaprijed zna narudžbe – samo povremeno, na trenutak, kada tramvaj obilazi kafanu, zazveči staklo kao pri blagom zemljotresu i kao da se jave crne slutnje koje trgnu aktere iz njihovih uobičajenih radnji. Može se, doduše, iz razgovora primijetiti da Starac i Starica nisu zadugo bili u kafani – godine su u pitanju – ali to ne narušava uobičajenu atmosferu. Međutim, u konstruisanju dramske radnje, u onom dijelu koji Pfister (1998) naziva ekspozicijom², Isaković donosi jedan neuobičajen postupak: u kafanu ulazi Brat i naglo podiže dramsku tenziju koju drži napregnutu do kraja, optužujući jednog od aktera, u drami nazvanog možda i najneodređenije, Gost, kako je on Kasim Jahić koji je prošle sedmice u kasini ubio njegovog brata Lutvu, tražeći krvnu osvetu. Tako u kafani započinje teror: Brat prijetnjama nožem, fizičkim nasrtajima i onemogućavanjem izlaska zavodi totalitarni režim sve do konačnog razrješenja. U tom smislu ova drama ima naturalističke primjese: odabranim realističnim detaljima Isaković sondira život malih ljudi sa periferije koji bezvoljno i mehanički obavljaju svoje poslove – odatle im i ovakva imena. Da je naturalistički okvir samo piščeva varka primijetila je i Gordana Muzaferija (2004: 107):

„... na prvi pogled se čini da je Isaković potražio uporište u modelu naturalističke drame jer glavni junak Brat, silnik samozvanac, bratoubica koji svoj zločin prikriva optužujući druge, nožem određuje ponašanje ljudi u kafani, no uprkos tome, pomjerajući radnju unutra, u me-

² Preporučljivo je, tvrdi Pfister, razlikovati ekspoziciju od početka teksta. Ekspozicija posjeduje funkciju koja je primarno informativno-referencijalnog karaktera, što svaki početak drame ne posjeduje, a primjer je Šekspirova drama *Oluja*. Postoje primjeri gdje se poklapa početak drame sa ekspozicijom, ali je to historijski veoma ograničen tip forme.

tafazičku dubinu psihičkog svijeta likova, autor zapravo udovoljava zahtjevima modernizma, pa naturalnost zbivanja i karaktera preobražava u psihološku događajnost gdje se nasilje kristalizira u bit postojanja. Tako, pored vidnih naturalističkih odlika, naročito na planu dijaloga, koji je po Zolinom receptu istrgnut iz govorne konverzacije, tekst To dobiva i naglašenu dimenziju psihološke drame.“

I sukob i napetost u cijeloj drami, u međusobnim odnosima, ali i u samim likovima, zasniva se na evokaciji prošlosti koja nije predstavljena postepeno, rafiniranim postupcima, kao u naturalističkoj drami, nego je, baš kao što je Brat iznenada uskočio u kafanu, prikazana naglo i bučno. U prošlosti je počinjen zločin, a sada se naplaćuje rasapom ličnosti glavnog junaka, pokretača radnje i sukoba, nekoga ko održava dramu. U prvom dijaloškom govoru Brat postavlja pitanja usmjerena na iniciranje konflikta:

„BRAT: Druškane, jesi li ti Kasim Jahić što mi ono ubi brata Lutvu, onomadne?

GOST: još nije svjestan težine optužbe: Jok! Jok!

BRAT: Je l' slobodno ovdje, kraj tebe? (Ne čekajući odgovor, sljušti sa sebe zimski kaput, namaknu ga na naslon, gurnu malo sto ogromnim šakama onako sjedeći i nježno namjesti sasušen cvijet u vazi) Svi prisutni su hipnotizirani prizorom i ne mrdaju.

BRAT: Ti mi ono ubi brata kad je u subotu izišo sa šihte? (Pogledajući prisutne) Nit se okupa, nit ruča, jadnik!

GOST: Ja, pa tako nešto, tebi?! Jok! Jok! Ni primisliti!

BRAT: E, moj Lutvo, kakva te hrđa izbode!... Konobar! (Dreknu)

KONOBAR, piskutav, servilan, šćardžijski: Izvolite?

BRAT: Donesi Kasimu Jahiću i meni po jednu ljutu, da se potkrijepimo, prije nego išta učinimo.

GOST: Ko prvo, nijesam ja taj, a ko drugo – ne pijem ljutu.

BRAT: Ne pije ljutu! E moj Lutvo, kakvo te čudo izbode! Ne pije rakiju a čo'ek! Sramota!“
(Isaković 1995: 32-33)

U ovoj prvoj dijaloškoj dionici Brat odmah uspostavlja vlast nad Gostom (veoma brzo i nad cijelom kafanom), dok je Gost nemoćan, pasivan, on trpi vlast Brata, nema snage izreći bilo koju riječ, i ono što kaže kao da to nije želio reći, tražeći spas u drugim likovima, najčešće od Doktora, koji naknadno ulazi u kafanu. Brzo otkrivajući prošlost, svaki od likova otkriva nam ono što jeste: bijedni čovjek u borbi sa svojim egzistencijalima. Doktoru je danas umrla jedna žena na stolu, on se bori kao Astrov u *Ujka Vanji* sa vlastitim optužbama i sumnjama, a Gost nije nikakav zločinac niti ubica, već bijednik koji je pobjegao od svoje žene Rabije.

„GOST: Sanjam, Rabija još zdebljala, stegno joj ko ja u pasu, a sve se pregiba ko fakir, jarabi, a i mene začikava i kezi se na me: „hrđo od čo'eka, da si valjo – ne bi meni zapo, vako debelguznoj i krezavoj! Sagni taj kokošji vrat i ponesi me krkače preko avlije!“ I ja se ugibam, a Rabija se hihoće meni na uho, komšije vire s pendžera, smiju se nami, a Rabija se smije više od komšija i udari me nogom, na kraju, kad sam klonuo... I još obrisa papuče oda me i uđe u kuću, a u avliji osta njezin smijeh i porugivanje.“ (Isaković 1995: 88)

Ipak najzanimljiviji za analizu jeste lik Brata, po svojoj dramskoj funkciji nadmoćniji nad drugima, neko bez koga drama ne može da opstoji, neko čiji su egzistencijali razarajući i već se na početku primijeti da sve ide u smjeru zlog epiloga, za njega sigurno, ali i za ostale likove. Raspad njegove ličnosti ne počinje sa Doktorovom psihoigrom, sa njegovim konačnim nejasnim priznanjem, samorazaranje nastaje već ubistvom brata. U drami imamo samo prikaz tog raspada u njegovoj akutnoj fazi.

„BRAT: Zar! Ljudima je dato da budu i da ne budu! Kad zapucketa pograda u jami Kvarac, kad navre jalovina i blato iz uskopa i niskopa, e moj, dokture, sve što imaš stane u jednu šaku koja se sama steže i sama popušta, e moj dokture! Ništa ti ne znaš! (Drži se za srce)

BRAT: „Gospodine!“ Ha-haha! „Gospodine!“ Ja, gospodin? E, beno jahička! U mome Majdanu ima jama Kvarac gdje hljeb zarađujem, jarane. Ti bi u Kvarcu crkao treći dan. Kad u Kvarc spuste konja na peti horizont da tegli vagonete – crkne za godinu i po! Ja tamo crkavam osmanaest godina, a ne mogu crknuti! (Ustade) Nema takvog hajvančeta ko što je čo'ek! (Šeta scenom koja se blago ugiba pod njim) Kuća – Kvarac – voz, sahat tamo – sahat i po natrag, pa pjehe, a zemlja u strmeni željna me, a prvoga kuverat tanak, taman za kasine; a svako namiče i otima, i ko ti je rod i pomozbog... A djeca čekaju babu i rastu – umjesto berićeta, umjesto žita... BRAT:...Ljudi, narode, pijte, pijte, koliko hoćete. Večeras ja častim. Omer bi večeras bio najstariji, da poživje, a sad sam ja najstariji, a najmlađi sam, i jedini večeras. Sve na meni osta, a nije bilo veće hrđe u familiji. (Nasmija se) Nafaka! (Udara glavom u sto) Da se Omer more povratiti, da ga samo zagrlim, da ga samo vidim, da me razveseli. Muzika!“ (Isaković 1995: 44-52)

U monolozima prepoznajemo sve što muči Brata, a to su ustvari osnovna egzistencijalna pitanja; Brat nema osjećaj da je samostalan pojedinac, da sam donosi odluke, on je samo jedan od komorata rudnika mrkog uglja, i ova ga ekstremna situacija, bar posljednji put u životu, iako na negativan način, ostvaruje kao pojedinca. On je taj oko kojeg se vrti cijeli mikrokosmos kafane, on je taj koji donosi

odluke, koji odlučuje ko će živjeti a ko ne, ko je Kasim Jahić, a ko ne. Jedino o čemu ne može odlučiti jeste krivica za ubistvo brata; to je već određeno samim činom ubistva.

U Dželilovićevoj antologiji ne pronalazimo niti jednu dramu Alije Isakovića, a razlog je po svoj prilici zasebna 1995. godine objavljena knjiga iz iste Preporodove edicije u kojoj su štampane tri najznačajnije drame ovog pisca (*Hasanaginica, To, Generalijum*), a autorica uvoda, predgovora i pogovora je bila Gordana Muzaferija.

2.2. Osamdesete godine 20. vijeka

Osamdesete godine u bošnjačkoj drami odlikuju se u različitim vidovima odstupanja od aristotelovskog principa dramske radnje, ali i odstupanjima u odnosu na modele koji su dominirali deceniju prije. Neki autori koji se pojavljuju u ovoj deceniji obilježiti će ratno i poratno dramsko stvaralaštvo u Bosni i Hercegovini. U drami *Kolaps*, dramskom prvijencu Zlatka Topčića, gubi se razlika između tragičnog i komičnog, kod Karahasana u drami uvrštenoj u ovu antologiju *Tamo je dobro*, koja doduše poštuje principe klasične drame, jasno se razaznaju „međusobno suprotstavljeni parovi kompatibilnih likova koji bi da iz ‘nepodnošljive sadašnjosti’, u kojoj jednostavno ničega nema, do egzistencijalne punine dođu ili ‘povratkom u prošlost’ ili ‘intenzivnim imaginarnim bivanjem u svijetloj budućnosti’ koja se ideološki nudi” (Dželilović 2023: 23). Ubrzanim prevođenjem djela dramskih pisaca i značajnih tekstova iz teorije drame osamdesetih godina dolazi do usklađivanja evropskih, prije svega anglosaksonskih kretanja sa bosanskohercegovačkim dramskim poetikama. Tako moderna metafizička tragikomedija zadobija status kakav je tragedija imala u svojim najboljim danima. Značajno je s tim u vezi spomenuti da se, naprimjer Ionesco (1964), predviđajući razvoj drame i razvijajući teoriju svoje moderne farse, žali kako su Moliereove komedije bile previše nemetafizičke jer, za razliku od Shakespearovih komada, nisu uspijevale potaknuti pitanja o ukupnom stanju i sudbini čovjeka.

Po prvi put u jednu antologiju bošnjačke (ali i bosanskohercegovačke) drame Dželilović uključuje komad kojem je davno tu bilo mjesto, a riječ je o drami *Ruho* Šemsudina Gegića, koja nas

“... osim što opominje i podsjeća na tragične strane novije bošnjačke historije, (...) ambijentalno, pa time i emotivno, vraća u zaboravljene tope – prostore čardaka, odvodi nas na gumna, šljivike, na stare uskotračne pruge i male stanice, prenosi nam mirise jedne epohe, što je uvijek najautentičniji izvještaj jednog doba. Tragovi tog vremena zapisani su u našim genima, a Gegić

je u 'Ruhu' uspio da ih oživi i tako sačuva od zaborava jedan neizbrisiv kod kulture ovdašnjih ljudi. Živa i uvijek pokretna priroda, disanje punim plućima, autentični govor koji smo gotovo zaboravili, način oslovljavanja i svakodnevne komunikacije – sve to nalazimo u ovoj drami a davno je izbačeno iz naših kuća, mahala, mjesta..." (Dželilović 2023: 30)

U *Ruhu* pri tome dominira atmosfera iščekivanja, i to iščekivanja nečega zloknog što dolazi...

2.3. Ratna i poslijeratna bošnjačka drama

Već smo istakli da je rat prekretnica, ali ono što je značajno i u prvi mah neobično jeste da tih godina ratna trauma i izravno tematiziranje rata izostaju, bar kad je bošnjačka drama u pitanju. Primat preuzima historijska drama, tako da bismo prvu fazu ratne i poslijeratne bošnjačke drame mogli nazvati historijskom. U dramskoj književnosti prikazivanje rata i ratnih dešavanja nije izravno, naturalističke slike su manje prisutne, nego se, zanimljivo, poseže za historijom odnosno onim događajima iz povijesti koji su analogni ili konotiraju sa aktuelnim ratnim dešavanjima. Ako kažemo da se u periodu formiranja države, njenoj borbe za samostalnost i opstojnost, pojavljuje historijska drama, prva je asocijacija da se radi o potrazi za identitetom ili njegovim potvrđivanjem, ali nam uvid u dramske tekstove potvrđuje suprotno, što svjedoče primjeri Topčićeve drame *Kulin ban* i drame *Pad* Zlatka Hadžidedića. Ove historijske drame počivaju na shvatanju da je historija negdje drugdje. Ne dovodi se pritome u pitanje identitet, Bosna je oduvijek Bosna, međutim njom vladaju kraljevi, prinčevi, kraljice koji nisu bez mudrosti, ali se zapliću u političku kombinatoriku koja je sama sebi svrha i svi njihovi poduhvati čine se tužno i nepopravljivo promašenim. Zlatko Hadžidedić se u drami *Pad* fokusira na historijski trenutak pada srednjovjekovne Bosne, ulazi u najsitnije detalje političkih manevara, ali u jednom širem horizontu sugerira odakle se treba graditi nova Bosna, gdje trebamo tražiti njene temelje koji su zameteni vremenom viševjekovne vladavine drugih.

Ako smo utvrdili da je historija drugdje, da su sile koje stvarno vladaju svijetom i ravnaju historijska dešavanja miljama su daleko, kako kaže Vešović u recenziji ove drame iz 1993. godine, od dvorova bosanskih kraljeva i hercega, pred nama će se ukazati svijet koji je, ma koliko živahan, ma koliko djelatan, zapravo unaprijed predodređen i omeđen. Drama *Pad* je možda i stoga pisana u stihu, neki bi rekli nemoderno, ali s namjerom da prikaže kako je sve zapravo pantomima svijeta osuđenog na propast. Ova nimalo optimistična (ali zar treba nešto biti optimistič-

no, i zar može biti optimistično 1993. godine?) pričom o Bosni otvara, zajedno s Topčićevim *Kulin banom*, spomenutu fazu bosanskohercegovačke drame preispitujući sadašnjost kroz povratak u historiju.

Drame *Husein-beg kapetan Gradašćević* Fuada Tabaka, *Hasanaginica* Nijaza Alispahića, *Andalusija* Ise Porovića, *Gazi husrev-beže* Džemaludina Latića, *Katarina Kosača – posljednja večera* Ibrahima Kajana itd. predstavljaju nastavak onoga što je počelo s ratnim godinama. Pri tome treba naglasiti da se povijesna napetost može iskazati kao socijalna, moralna, religiozna, čak i kao spoznajna i kulturalna ili kao svaka napetost koja nastaje i oblikuje se na horizontima povijesti kao prostorno-vremenskog trajanja. Izlišno je na ovom mjestu navoditi primjere dramskog oblikovanja tih napetosti: gotovo čitava se povijest pozorišta (dovoljno je samo pročitati Meterlinkovu historiju političkog pozorišta) sastoji iz pokušaja artikuliranja oblika povijesne napetosti. „Izgrađivanje pojma dramskog počelo je traženjem sadržaja napetosti. Do sada smo vidjeli da se ona kao modus bitka opstanka može razviti iz bilo kojeg izvora, ali i to da svaka napetost ne mora biti dramska“ (Švacov 1976: 29). Potvrdu ove teze donose upravo duševne napetosti Kulina, a posebno Muse Ćazima Ćatića u Topčićevim dramama, ili posljednji dani kapetana Gradašćevića u drami Fuada Tabaka. Takve dramske situacije prevladavaju suhoparnost historijskih spisa i dokumenata koji ponekad pozorišnu scenu preplave bezličnim deklamovanjem i taksativnim ponavljanjem informacija koje ne doprinose razvijanju likova, izgradnji njihovih psiholoških profila niti stvaranju dramske napetosti. Prema Dželilovićевой prosudbi, vjerovatno zbog ideoloških naslaga kojih takve drame nisu lišene, izuzev *Pada* Zlatka Hadžidedića i *Kulin bana* Zlatka Topčića, jednostavno se ovaj period zaobilazi i odmah se prelazi na sljedeću fazu koja bi se mogla označiti kao faza pregorijevanja ratne traume (dovoljno je da se pogleda razmak između antologisanih tekstova – prijeratne drame *Ruho* iz 1988. godine i sljedeće drame *Kad bi ovo bila predstava* Almira Imširevića 1999. godine).

Centralni dio drugog dijela antologije pripada poetički možda najkonzistentnijoj bošnjačkoj drami u posljednje dvije decenije koja tematizira rat i ratnu traumu *Priviđenjima iz srebrenog vijeka* Almira Bašovića, u kojoj je iskaz traume glavnog lika dat kroz lutalačku figuru Fatime, prisutne kroz cijelu dramu, čak i u trenucima koji naizgled nemaju veze s njenim likom. Fatima je žena koja živi u izbjegličkom kampu u Tuzli i bezuspješno traga za bilo kakvom viješću o svom sinu i mužu koji su bježeći od četnika nestali u bosanskim šumama, a posljednji put su viđeni pri puštanju bojnih otrova. Dakle, okosnica dramskog zbivanja jeste genocid jula 1995. u Srebrenici kada je stradalo preko osam hiljada civila muškaraca. Junakinja ne-

prestano prodire do uspomena na svoje najbliže, susreće ih i na javi i u snu, a uporno joj se vraća i slika njihovih posljednjih trenutaka prikazanih u sceni “Čudo u Bosni”, koja je intertekstualno podložena scenama iz Becketove drame *Čekajući Godoa*:

„OTAC: Da krenemo?

SIN: Hajdemo. (Ne miču se.)

OTAC: Da krenemo.

SIN: Hajdemo. (Ne miču se. Zatim – na sceni se pojavi dim.) (Bašović 2018: 36)

Ako uzmemo u obzir sve osobenosti ove drame, posebno različite odnose između likova, ne možemo je svrstati u historijsku dramu, što potvrđuje i Svetislav Jovanov u “Pogovoru” zbirke Bašovićevih drama:

„Almir Bašović, međutim, u svom komadu suštinski prevazilazi dimenzije istorijske drame, implicitna ograničenja tragičkog lamenta nad neizmjernom patnjom žrtava, pa čak i – predvidljive, iako nužne – puteve moralne osude zločina. Birajući put kojim se rjeđe ide, autor gradi *Priviđenja iz srebrene vijeka* kao egzistencijalni dramski krik nad neizmjenjivošću više nego ljudskog, ali i kao briljantni meta-govor o krahu temeljnih dogmi proteklog stoljeća – nacionalnih, ideoloških, religijskih, kulturnih i, last but not least – pozorišnih.“ (Jovanov 2018: 232)

Zanimljiv detalj jeste da pri razgovoru sa nestalim mužem i suprugom Fatima sjedi na stečku, simbolu srednjovjekovne Bosne, ili kako je Muhamed Dželilović (2006) primijetio, jedinom grobu ispod kojeg kosti nisu premještane.

Još jedan afirmisani pisac, Abdulah Sidran, s ratnom tematikom javlja se 2002. godine dramom *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce*, gdje nastavnik muzičkog vaspitanja Hajrudin Pešto iz Sarajeva, koji cijeli život ima opsesiju da napiše simfoniju o Drini, nešto nalik Smetaninoj *Vltavi*, dolazi pred sami rat u rodni Zvornik kako bi se “nadisao” Drine. Tu zatiče atmosferu koju naivan i bezazlen na vrijeme ne primjećuje. Dva čina drame odvijaju se u zvorničkom hotelu u kojem Pešto do iznemoglosti preslušava *Vltavu*, druži se sa Žiletom, nekadašnjim vozačem kojem su ukrali šleper, i koji iskorištava naivnost Pešte kako bi u njegovoj hotelskoj sobi pravio zabave. U trećem činu hotel postaje ratni štab, da bi sve završilo krvavim krešendom u kojem Peštu ubijaju i tjeraju njegovog prijatelja Žileta da mu polumrtvom iščupa srce koje još uvijek kuca i poskakuje po salonskom podu. Prikaz rata ovdje je fokusiran i dat kroz sudbinu jednog lika (iako je povremeno prikazano i stradanje drugih), bezazlenog Hajrudina Pešte koji strada jer vjeruje (koliko smo puta to već

čuli) da je čovjek čovjek. Ako izuzmemo opsesiju Drinom i simfonijom, kao zamjerka ovoj drami primjetno je odsustvo oneobičavanja, te izostanak pravog dramskog sukoba i napetosti. Od početka trećeg čina jasno je u kojem smjeru ide radnja, bez ikakvog neočekivanog obrta: Pešto nema priliku da se brani, prepušten je na milost i nemilost ostalih likova koji se “preko noći” pretvaraju u četnike.

Prilično je neočekivan Dželilovićev odabir Topčićeve drame *Sretna Nova 1994* jer se time u drugi plan smještaju njegove značajnije drame, spomenuta *Kulin ban* te *Ničiji i svačiji*, drama zasnovana na “dokumentu”, čija osobitost jeste što Topčić otvorenost dramske arhitektonike dovodi do krajnjih granica tako što publika zapravo odlučuje o krajnjem ishodu drame. Naime, scena je postavljena kao sudnica anglosanksonskog tipa, gdje publika predstavlja porotu – nekoga ko odlučuje o konačnoj sudbini glavnog lika. Gledateljevo vrijeme i predstavljeno vrijeme su u ovom slučaju potpuno izjednačeni: publika sudjeluje u suđenju, pisac kroz određene likove upućuje publiku na vlastite zaključke, nameće različita razmišljanja, usložnjava odnos onoga što vidimo i čujemo na sceni i onoga što se dešava u percepciji publike, koja tako postaje dio predstave potvrđujući kako teatar može predstaviti taj taj svojevrzni oksimoron vremena, navesti nas da simultano živimo historiju i vlastito vrijeme.

Pored drame Amira Bukvića, koji je već bio ranije bio zastupljen, u ovoj antologiji po prvi put se, kada je riječ o antologijama bošnjačkog dramskog stvaralaštva, pojavljuje jedna spisateljica. To je Nermina Kurspahić s dramom *Kisele kiše*, za koju je priređivač u predgovoru naglašava da spada u red onih drama koje govore „iz sjene rata“ (Dželilović, 2023: 55), ali gotovo magijskim postupkom zavodi čitatelja uvlačeći ga u vlastiti dijalog sa svijetom.

Od drama koje tretiraju teme izbjeglištva i pregorijevanja ratne traume u bošnjačkoj su književnosti najprominentnije *Tri Sabahudina* Irfana Horozovića, *Refugees* Zlatka Topčića i *Švedsko srce moje majke* Zilhada Ključanina. Posebno zanimljivom smatramo Ključaninovu dramu koja prikazuje odnos između Naratorove majke i Šveđanke Ingrid, koje u nemogućnosti jezičke komunikacije ostvaruju jednu posebnu emotivnu vezu. Kada se Ingrid razboli Majka odlazi po biljku koja može izliječiti sve bolesti, a koja raste samo u Bosni. Pri povratku, shvativši da je *zakasnila*, mijenja svoj odnos prema smrti, ali i prema drugim sudionicima drame. Ratna trauma, iako prisutna, ostaje u drugom planu, a najzastupljenija je u subjektivnim iskazima Naratora i u jednoj kratkoj sceni kada po prvi put poslije rata roditelji posjećuju porušeni dom. Neizravno, međutim, trauma je sveprisutna: naprimjer ocu, kojem se astma pojavila u Švedskoj, pri svakom odlasku u Bosnu bolest jenjava i nestaje.

Insceniranje ove drame obilježeno je još jednom posebnosti, sva je prikazana u bijeloj ili nijansama bijelog, što je Aleš Kurt (2016: 25), režiser drame, objasnio na sljedeći način:

„Tekst je imao jednu posebnost koja ga je zaista izdvajala od gomile drugih tekstova sa sličnom temom koje sam morao pročitati. Naime, gotovo svi tekstovi koji se bave porodicom na Balkanu u zadnjih dvadeset i pet godina, upadaju u kliše da, govoreći o vremenu gdje se raspalo jedno društvo, jedna zemlja, jedan sistem, neizostavno se raspadne i porodica koja je glavni lik u tekstu. Ovdje to nije bio slučaj. U Zilhadovoj drami, bosanska porodica u izbjeglištvu u Švedskoj, postaje još jača i čistija. Zato je ta predstava bila bijela. Sve je bilo u različitim nijansama bijelog.“

Ipak, što se tiče ove tematike, Dželilović se, rekli bismo iznenađujuće ali i s pravom, odlučuje za dramu *Ćeif* Mirze Fehimovića, sa jasno izgrađenim likovima koji, svaki u sebi, nose jednu od onih partikularnih istina, za razliku od velikih historijskih istina koje najčešće nisu lišene ideoloških matrica ili su, štaviše, izravno u službi ideološkog aparata.

3. ZAKLJUČAK

Položaj koji ima dramski tekst i bošnjačka dramska književnost uopće, nam govori da pojava ovakve antologije, sa izrazito lucidnim i sveobuhvatnim predgovorom koji se zasebno može okarakterizirati kao jedna od najboljih ikada napisanih studija o bošnjačkoj drami, predstavlja vanredan događaj za bosanskohercegovačku i bošnjačku kulturu. Izbor iz poprilično velikog korpusa drama svakako je predstavljao golem izazov za antologičara. Ratni i poslijeratni period su predstavljeni dosljedno, sa ponekad iznenađujućim odabirima što svakako osvježava ovaj dramski izbor. K tome, uočljiv je i blagi kompromis sa ranijim antologijama, kako bi se što više naših dramskih pisaca predstavilo široj javnosti. Odluka da se u antologiju uključe drame kao što su *Ruho*, predugo i neopravdano zanemarivanog Šemsudina Gegića, drama *Ćeif* Mirze Fehimovića i drame prve književnice koja se našla u antologiji bošnjačke drame, novitet su koji zaslužuje pohvale i može da bude aksiološki orijentir za selektore sljedećih izbora ili antologija.

IZVORI I LITERATURA:

1. Bajramović, Muris (2010), *Bosanskohercegovačka metaproza*, Bookline, Sarajevo
2. Bašović, Almir (2018), *Četiri i po drame*, Connectum, Sarajevo
3. Čengiđ, Almedina (prir.) (2023), *Bošnjačka drama I: antologija*, BZK Preporod, Sarajevo
4. Duraković, Enes (2012), *Obzori bošnjačke književnosti*, Dobra knjiga, Sarajevo
5. Duraković, Enes (1998), "Predgovor", u: *Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka*, Alef, Sarajevo
6. Dželilović, Muhamed (2006), "Drama i dokument", *Sarajevske sveske*, 11-12; dostupno na: <https://sveske.ba/en/content/drama-i-dokument>
7. Dželilović, Muhamed (2023), "Predgovor", u: *Bošnjačka drama II*, BZK Preporod, Sarajevo
8. Dželilović, Muhamed (prir.) (2023), *Bošnjačka drama II: antologija*, BZK Preporod, Sarajevo
9. Flynn, Thomas (2006), *Existentialism: A Very Short Introduction*, Oxford University Press
10. Hadžidedić, Zlatko (1993), *Pad*, Bosanska knjiga, Sarajevo
11. Hadžizukić, Dijana (2011), *Poetski diskurs u bošnjačkom romanu*, Slavistički komitet, Sarajevo
12. Horozović, Irfan (2000), *Izabrane igre*, Svjetlost, Sarajevo
13. Ibrišimović, Nedžad (2000), *Woland u Sarajevu*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj
14. Imširević, Almir (2001), *Kad bi ovo bila predstava: Balkanski đavo sram*, Akademija scenskih umjetnosti, Sarajevo
15. Ionesco, Eugene (1964), *Notes and Counter-Notes: Writings on the Theatre*, Grove Press, New York
16. Isaković, Alija (1995), *Drame*, BZK Preporod, Sarajevo
17. Jovanov, Svetislav (2018), "Pogovor", u: Bašović, Almir, *Četiri i po drame*, Connectum, Sarajevo
18. Kazaz, Enver (2004), *Bošnjački roman XX vijeka*, Naklada Zoro, Sarajevo
19. Klotz, Volker (1995), *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd
20. Ključanin, Zilhad (2010), *Švedsko srce moje majke*, BZK Preporod, Sarajevo

21. Kodrić, Sanjin (2012), *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*, Slavistički komitet, Sarajevo
22. Kodrić, Sanjin (2018), *Bošnjačka i bosanskohercegovačka književnost: (književnoteorijski i književnohistorijski aspekti određenja književne prakse u Bosni i Hercegovini)*, Dobra knjiga, Sarajevo
23. Kurt, Aleš (2016), "Zilhad", *Život: časopis za književnost i kulturu*, br. 3-4, 25-26.
24. Latić, Džemaludin (2011), *Gazi husrev-beže ili: Bukagije*, Bošnjačka nacionalna zajednica za grad Zagreb i Zagrebačku županiju, Zagreb
25. Lešić, Josip (1991), *Dramska književnost I*, Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo
26. Lešić, Josip (1991a), *Dramska književnost II*, Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo
27. Muzaferija, Gordana (2004), *Činiti za teatar*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj
28. Muzaferija, Gordana (prir.) (1996), *Antologija bošnjačke drame XX vijeka*, Alef, Sarajevo
29. Pfister, Manfred (1998), *Drama: teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb
30. Pitić, Jasminka (2014), *(Post)moderna čitanja drama Alije Isakovića*, Dobra knjiga, Sarajevo
31. Porović, Iso (1998), *Andalusia*, Bosansko narodno pozorište, Zenica
32. Spahić, Vedad (2016), *Književnost i identitet: Književnost kao prostor izazova u reprezentaciji/konstrukciji bošnjačkog kulturnog identiteta*, Lijepa riječ – BZK Preporod, Tuzla
33. Škreb, Zdenko (1977), "Metaforičnost terminologije znanosti o književnosti: zatvorena i otvorena forma", *Umjetnost riječi*, br. 1-3, 201-208.
34. Švacov, Vladan (1976), *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb
35. Tabak, Fuad (2002), *Drame*, Ljiljan, Sarajevo
36. Topčić, Zlatko (2005), *Osam komada: (drame)*, Društvo pisaca u BiH, Sarajevo
37. Topčić, Zlatko (2019), *Ničiji i svačiji*, BZK Preporod, Sarajevo

A BRIEF OVERVIEW OF BOSNIAK DRAMA (1970-2024) WITH REFERENCE TO THE ANTHOLOGY *BOSNIAK DRAMA II* (SARAJEVO, PREPOROD, 2023)

The anthologies published in the *Bosniak Literature in 100 Books* edition published by BZK Preporod include a selection of dramatic texts from the beginning of Bosniak dramatic literature until 2013, when the last drama included in the second book of the Preporod Anthology was dated. The review of Bosniak drama is focused on the second book edited by Muhamed Dželilović, and it, like this work, covers the period indicated in the title. The paper examines the position of the dramatic text, as well as the theory and criticism of drama among Bosniaks, while attempting to point out trends or phases in the recent development of Bosniak drama. By individually examining the dramatic texts as they appear chronologically in this anthology, an attempt is made to determine the regularity of their appearance, while also looking at the characteristics of individual dramatic texts that were not included in the selection. Special attention in this regard is focused on Alija Isaković and his play *To*. In the context of periodization and typology of post-war Bosniak drama, this text first discusses the emergence of post-war historical drama, as well as the influence of war trauma, i.e. the consequences of the war on the course of life reality, but also on Bosniak dramatic literature.

Keywords: Bosniak drama; historical drama; war trauma in literature; anthologies

Adresa autora

Author's address

Nermin Ormanović

Gradska biblioteka Zenica

nerminormanovich@gmail.com

