

DOI 10.51558/2490-3647.2025.10.2.203

UDK 821.163.4(497.6)-2.09 Imširević A.

Primljeno: 18. 09. 2025.

Izvorni naučni rad
Original scientific paper

Armin Ćatić

PERCEPCIJA RATNE TRAUME I DEKONSTRUKCIJA DRUŠTVENIH MITOVA U DRAMAMA *KAD BI OVO BILA PREDSTAVA I KADA BI OVO BIO FILM* ALMIRA IMŠIREVIĆA

U radu su analizirane dvije drame Almira Imširevića ratne tematike. Cilj rada je pokazati na koji je način ratna trauma transponirana u dramsku književnost. Tokom istraživanja javio se problem nedostatka odgovarajućih studija o novijoj bosanskohercegovačkoj dramskoj književnosti i kazalištu. Metodološko polazište rada oslonjeno je na teorijsko-analitičke akvizicije (*new kind of critical practice*) američke teoretičarke Kali Tal koja istražuje dramsko djelovanje ratne traume, odnosno njen odraz na dramske autore koji u svojim tekstovima problematiziraju vlastitu dramsku tradiciju i preovladavajuće mitove na kojima su počivala njihova društva prije iskustva traume. Analizom odabranih dramskih tekstova *Kad bi ovo bila predstava* i *Kada bi ovo bio film* nastojalo se ukazati i na njihov značaj u kontekstu suvremene bosanskohercegovačke dramske književnosti. Imširovićeve drame potvrđuju iskoristiv potencijal umjetničkog teksta u prevazilaženju problema neizrecivosti traume, a dekonstrukcija društvenih mitova i tabua u njima je beskompromisna i temeljita. U tom smislu analizirani dramski tekstovi predstavljaju korpus iznimno podatan za otvaranje pitanja etike književnosti koja su ključna u kontekstu ratnog pisma, drame ratne traume i književnosti traume upćenito.

Ključne riječi: Almir Imširević; ratna trauma; ratna drama; društveni mitovi; etika književnosti

1. UVOD

Istraživanja drame u Bosni i Hercegovini koja je pisana od 1992. pa do danas u izrazitom su deficitu. Nije se u tom pogledu gotovo ništa bitno promijenilo u odnosu na zapažanje Marka Kovačevića iz davne 1997. godine:

„Zaista je blago rečeno čudno da se još nije sačinio cjelovit, širi pregled ukupnih zbivanja u teatarskom životu u vremenu opsade Sarajeva, što je ostavilo vidnu prazninu u teatrološkim i dramaturškim istraživanjima. Ona se neizostavno mora hitno popuniti, u suprotnom, zaborav će preplaviti amalgamirane poduhvate teatarskih stvaralaca, jer štura dokumentarna grada (novinske informacije, afiše, plakati, fotografije i dr.) nekom dalekom, budućem istraživaču neće biti u dovoljnoj mjeri relevantna za pouzdanu rekonstrukciju događaja ako u nju nisu uključena autentična svjedočenja samih stvaralaca seriozne kritičke opservacije“ (prema Diklić 2004: 8).

Bogato umjetničko djelovanje na različitim poljima bilo je vid otpora agresiji i zločinima. Za vrijeme opsade u Sarajeva zabilježena su se 3.102 umjetnička i kulturna događaja ili u prosjeku 2,5 na dan, postavljene su 182 premijere, sa preko dvije hiljade predstava koje je pogledalo pola milijuna gledalaca (Diklić 2004). Ovakvim vidom otpora „svjedočena je moralna superiornost žrtve i čuvano humano lice ljudske svakodnevice čiji bi gubitak u poratnom razdoblju mogao biti nenadoknadiv i poguban“ (Spahić 2016: 101). Prva drama inspirirana ratnim događanjima *Sklonište* Safeta Plakala u režiji Dubravka Bibanovića postavljena je na samom početku rata. Nastala je i izvođena u skloništu usred ratnih dejstava i opsade Sarajeva. Rat kao teška trauma za sve pasivne i aktivne sudionike testirao je ljudske mogućnosti „ali su zato bosanski pisci pokazali da i u ratu može nastajati velika književnost, da se najbolje pisalo tamo gdje se umiralo“ (prema Imamović, Mustajbegović 2001: 18), tvrdi hrvatski kritičar Branimir Donat. Iako ne specificira dramsku književnost, ova opservacija se u značajnoj mjeri odnosi i na nju. Rat kao tema u bosanskohercegovačkim dramama i danas je prisutan, što bi kao svojevrsan fenomen moralo podrazumijevati ozbiljniju kritičko-teorijsku refleksiju, koja nažalost uglavnom izostaje.

Drame koje su pisane od 1992. do 1995. godine u Bosni i Hercegovini kao vid estetike otpora, ali i one pisane po završetku rata pa sve do danas, ukazuju na snažno prisutno traumatično iskustvo. Ono može biti izraženo tematski, svjetonazorski, kroz likove, dramsku strukturu, odnos prema svijetu, a najčešće sve to zajedno. U tom kontekstu referiramo na jednu od važnih studija koje se bave ovom tematikom. Naime, problematizirajući sam kategorijalni aparat koji koristi u knjizi *Drama ratne*

traume (2009) Darko Lukić se fokusira na termin *nacionalni mit*. Ovaj pojam u američkoj i hrvatskoj literaturi, koje je proučavao, ne pokriva jednako značenje. U bosanskohercegovačkim okvirima termin nacionalni mit čini nam se prikladnim za korištenje, ali uz nužnu triplikaciju, budući da su posrijedi tri nacionalne mitologije, što ćemo u našoj analizi imati u vidu. Ipak, polazišna tačka za proučavanje odabranih ratnih drama bit će izvedena iz pojma *književnost traume* koji je u uvela američka teoretičarka Kali Tal (1996). Kao i kod Lukića (2009), uz nužno proširenje motrišta, metodologiju Tal primijenit ćemo u analizi odabranih dramskih tekstova. Pritom uvijek treba imati u vidu da je trauma u dramskom tekstu predstavljena „pomoću višestruko prerađenog materijala, udaljenog od svog temeljnog psihološkog izvora“ (Lukić 2009: 31), ali to nipošto ne isključuje uvid u razvojni put od uzroka nastanka traume do njenog manifestiranja u dramskom tekstu i njegovoj recepciji. Na tom fonu u dramama Almira Imširevića pratit ćemo i demistifikaciju društvenih/nacionalnih mitologija u posttraumatskom kontekstu.

2. KAD BI OVO *BILA PREDSTAVA*

2.1. Između tačnosti i iskrenosti

Jedna od prominentnih poslijeratnih drama koja obrađuje ratnu temu i na jedinstven način prezentira i propituje osobne mitove pisca u odnosu na ratna događanja zasigurno je drama *Kada bi ovo bila predstava* (2001) Almira Imširevića. Radnja je smještena u opkoljeno Sarajevo. I sam pisac je bio učesnik rata, što u kontekstu poetike svjedočenja predstavlja važnu činjenicu i poveznicu s ratnom traumom. Imširević ističe¹ kako je rat jednostavno postao dio njega, dio njegove „medicinske slike“, pa se ratna trauma, osobni mitovi i društvene mitologije mogu nalaziti u svakom detalju teksta, ne samo u njegovoj dijaloškoj ili monološkoj formi nego i u didaskalijama i uputama, u karakterizacijama likova.

„Ta odluka skoro pa više i nije pod mojom kontrolom. Rat je, čini mi se, postao dio naših tijela, naše „medicinske slike“, baš kao što su to – krvna slika, nivo šećera, pritisak... Nivo rata je, nažalost ili ne, povećan u mom organizmu i ja ga tek održavam u prihvatljivom stanju. Već u prvoj drami, koja je nastajala tokom opsade Sarajeva, rat je dio teksta. Poslije, čak i u pokušajima odvajanja od te teme, rat je ostao neka vrsta scenografije.“²

¹ Prilog I. Anketno pitanje 2.

² Isto

Kad bi ovo bila predstava strukuirana je iz dva dijela, uvodnog u kojem VODITELJ najavljuje i organizira predstavu u dijegetičkom prostoru, i u drugog gdje u mimetičkom prostoru započinje glumačka igra. I u dijegetičkom i mimetičkom prostoru predstavljani su osobni mitovi, djetinjstvo, etika, ljubav nasuprot društvenim mitologijama, mit o ratu, neprijatelju, politici, kritici, povijesti. Ključ pomoću kojega se može čitati ova drama je konstatacija autora kako između tačnosti i iskrenosti u životu, a u ovom slučaju u svom dramskom pismu, bira iskrenost. Elemente intimne ispovjesti autor podlaže intertekstualnošću koja u njegovom dramskom pismu „nije potreba za imitacijom, već identifikacijom“ (Vojnović 2013: 42). Postmodernistički pristup kreiranju dramskog pisma uključuje intertekstualnost kojom dekonstruira društvene mitologije insistirajući na nepristrasnosti iako bi kao direktni učesnik rata sigurno imao mnoge razloge za izravno imenovanje ljudi i događaja, za neki vid literarnog revanšizma. On ih samo naznačuje ili najavljuje kroz neke od replika i likove odnosno tipove koji ih izgovaraju. Konkretni neprijatelji su postojali i oni su činjenica, ali nisu označeni piščevim specificiranjem identiteta nego su imenovani svojim ulogama – SNAJPERISTA, POLITIČAR. Istu svrhu ima replika kako ne može pisati o ratu koju u drami izgovara Almir Imširević pisac citirajući samog sebe. Autocitatnost je jedan od vidova vještog poigravanja unutar dramske strukture kojim se želi postići uvjerljiv dojam objektivnog odnosa prema ratu i ratnoj traumi, a sve to na liniji dramaturške intertekstualnosti, kako je definira Paul Louis Thomas (2004). U tom je kontekstu ilustrativna Imširovićeva izjava da „...u svakom od tekstova, čak i kad ne govore o ratu (ili Sarajevu), utkana su moja iskustva i priče drugih ljudi. Među „druge ljude“, naravno, podrazumijevam prije svega druge pisce. Često se oslanjam na drage i važne mi knjige. Vlastito iskustvo, svjedočenje, shvatam kao polazište, dorađujem ga, dajem mu smisao. Trudim se da ostane neka vrsta kostura sa “mesom fikcije”.³

Drama obiluje intertekstualnim i općekulturnim referencama. Autor uvodi likove nadvojvode Ferdinanda, njegove supruge Sofije, Gavrila (koji puca iz principa), Miroslava Krležu, zatim fiktivne tragične likove Syrana i Hamleta, dok su kao dramaturški okvir poslužile *Stilske vježbe* Raymonda Queneaua, kao prikladan model svjedočenja i ispovjesti. Već samim kondicionalom u naslovu *Kad bi ovo bila predstava* implicirane su u dramaturškom smislu dvije teze koje se međusobno suprotstavljaju, ali ih povezuje autorov stav kako ne može pisati dramu o ratu, pa je stoga sklon propitivanju u znaku “magičnog kad bi”. Prva ne teza podrazumijeva nemogućnost prezentiranja ovog dramskog teksta kao predstave nego je posrijedi tek želja

³ Prilog I, Anketno pitanje 3

autora da kroz imaginaciju podražava ratnu stvarnost (svojevrsan bijeg u maštu). Druga, antiteza, jeste da doživljenu ratnu stvarnost nije moguće na bilo koji način iskazati kroz scensku igru. Obje teze su ostvarive kroz čarobno “kad bi” Stanislavskog pomoću kojeg glumac stvara svijet u kojem će bivstvovati njegovo glumčako biće.

2.2. Kako o proživljenim ratnim događajima pisati i igrati ih na sceni?

Kad bi ovo bila predstava je drama ispovjesti i svjedočanstva čiji je mimetički prostor postavljen u sudnicu Haškog tribunala. Povod za njeno pisanje su svjedočenja stradalnika na suđenjima u Tribunalu. A gledanje samih TV prenosa kod osoba koje su preživjele ratnu traumu može biti okidač koji će rezultirati aktiviranjem PTSP.

„*Kad bi ovo bila predstava* nastajala je inspirisana upravo svjedočenjima ljudi. Naime, gledao sam haška suđenja i slušao iskaz starca iz istočne Bosne. Govorio je arhaičnim jezikom, često ne poštujući „pravila“, a preko njegovog iskaza čuo se glas prevodioca, žene koja je, moglo se zaključiti, iz Hrvatske. Njen jezik je bio uglađen, obrazovan... I sve što je prevodila bilo je korektno i ispravno, ali nikako nije „odgovaralo“ slici koju je svojim iskazom stvarao ovaj nepismeni stradalnik iz istočne Bosne. Tada sam shvatio da postoji ogromna razlika između – tačnosti i iskrenosti. To iskustvo, tu dinstikciju, pokušavam ispoštovati u svojim dramama. Iskrenosti dajem prednost.“⁴

Tačnost bi podrazumijevala imenovanje ljudi, događaja i prostora, ali ne bi bila imuna na učitanja, nadinterpretacije i gubljenje u prevodu. Tumačenje drame bi bilo podložno radu mitologija i vulgarizacija, sve do licitiranja piščevim imenom i ulogom u ratu, a u prvi plan izbilo bi „pitanje subjektivnosti dramskog lika. Ako je dramaturgija ta koja savija svoju ‘misao’ u njega, ako je razlog njezine strukturacije taj koji i njega strukturira, tada dramskom liku više pripada *determinacija*, nego *identitet*“ (Zuppa 1995: 197, prema Lukić 2009: 392). „Iskrenim pisanjem“, oslanjajući se prije svega na vlastito iskustvo, a zatim i iskustva drugih pisaca, pribjegavajući intertekstualnosti, rat biva demitologiziran iz autentične optike studenta prve generacije dramaturgije koji je s puškom u ruci dočekao kraj rata na Grdonju, koti iznad Sarajeva.

2.3. Početak – analiza parateksta

Analizu ove drame uputno je započeti fokusiranjem na sekundarni dramski tekst ili paratekst koji nije izložen recepciji gledatelja. Već u paratekstu (didaskalije, uvod,

⁴ Prilog I Anketno pitanje 3

napomene, dramatis personae) nailazimo na naznake dekonstrukcije društvene mitologije. Na samom početku komada je naputak za “spremanje” predstave koji djeluje kao neka vrsta kulinarskog recepta. Teorijskim vokabularom kazano, posrijedi je tipičan primjer metateksta (teksta o tekstu) koji možemo razumjeti kao sinegdohu Imširevićeve dramske poetike.

KAKO SE PRAVI PREDSTAVA

Uzeti četiri glumca (dvije djevojke i dva mladića),

staviti ih u prazan prostor i dobro izmiješati.

Držati ih tako dugo, dok ne počnu da glume,

ne jedan, već mnoštvo likova.

Potom im dodati rekvizitu:

jedan hirurški sto,

jednu šivaću mašinu i

jedan kišobran.

Kad se to završi, polako im ubaciti –

jedan tramvaj i jedan snajper.

NAPOMENA: Servirati surovo!

“I šta će ispasti od svega toga?”

Zar se tako lako glumi?

Ma, zaboga!”

Uvodna napomena postavlja dramaturški okvir u kojem će se igrati predstava. Rekvizita su stvari koje su iskorištene kao znakovi (hirurški sto je svakodnevno za vrijeme rata bio u upotrebi, dok za kišobran i šivaću mašinu autor navodi da su ih koristili otac i majka, što upućuje na piščev sentiment prema prošlosti). Značenju tramvaja i snajpera u ovoj predstavi pristajao bi cijeli jedan esej. Rat u Sarajevu je počeo sa napadom na tramvaj⁵, a na neki način njime je i simbolički i doslovno zatvoren krug kada je nakon okončanja ratnih dejstava ponovno, bez obzira na potpisan

⁵ O tramvaju kao simbola otpora govori i svjedočenje umjetnice Alme Suljević koja je kreirala kinetičku skulpturu “Kentauromahia” kao posvetu snajperom pogođenoj majci koja je sa djetetom u naručju ostala sjediti u tramvaju: “Ne smije se zaboraviti herojstvo građana, mi smo možda bili jedno čudo koje je cijeli svijet posmatrao, ali ljudski duh nije mogao da umre jer on ne radi na struju, plin ili vodu. Ja sam svojim radom htjela da skrenem pažnju na jednu majku koja je morala da povede svoje dijete kod doktora i ušla je u tramvaj, snajper je pogodio i ostala je da sjedi sa djetetom svojim u rukama. Ja sam željela da skrenem pažnju na našu žilu kucavicu – na tramvaj. Ne mogu da se ne sjetim da smo šmrkovima prali krv sa naših tramvaja”. <https://radiosarajevo.ba/metromahala teme/gras/346820>

mir, tramvaj granatiran.⁶ Tramvaji su na brisanim prostorima bili zaštita od snajperske vatre. Ovo je prevozno sredstvo tako postalo mitski rekvizit u mizanscenu Sarajeva pod opsadom koja je trajala 44 mjeseca, od 5. aprila 1992. do 29. februara 1996. godine. Otuda je tramvaj prostor u kome se može uvjerljivo naturalizirati ubojstvo mladića snajperom sa okolnog brda koje se zbiva u drami. Na istom tragu, napomena *servirati surovo* na najizravniji način govori o samoj suštini rata. Kako drugačije prikazati rat nego surovo bez obzira na njegov karakter – oslobodilački, osvajački, bratoubilački... Ovdje kao uostalom i u cijelom komadu pisac dekonstruira mit o ratu ne prihvatajući ga nikako drugačije nego kao dijaboliziranu stvarnost o kojoj ne zna da li napisati dramu po kojoj bi se igrala predstava, ili ispričati svoju životnu priču, svoj osobni mit inspiriran ratnim događajima u koje je bio direktno involviran: „Bio sam u Armiji BiH od aprila 1992. vojnik u 105. motorizovanoj brigadi. Kraj rata dočekao na Grdonju, najvišoj tački Sarajeva.“⁷ Bez obzira na svoj ratni angažman pisac izbjegava izravno prokazivanje neprijatelja kroz dramski tekst nego ga latentno provlači kroz likove.

Nakon uvoda u dijegetičkom prostoru lik VODITELJA svojim replikama i direktnim obraćanjem publici poništava četvrti zid i uvlači publiku kao svjedoke u sam čin igre. Gledaoci nisu samo nijemi promatrači iz mraka nego postaju aktivni segment predstave posebno kroz intimnije komične valere u replikama koje izgovara VODITELJ. U uvodnom interludiju nazvanom POČETAK glumci igraju aktore atentata na Franju Ferdinanda i njegovu suprugu Sofiju. Imširević započinje dramu u kojoj „ne može pisati o ratu“ događajem koji je pokrenuo jedan od najsurovijih ratova u povijesti čovječanstva i inspirirao mnoge nacionalne mitologije kojima su bila potrebna desetljeća da se primire, preorijentišu i asimiliraju u liberalno-humanističke svjetonazorske tokove.

Likovi nadvojvode i njegove supruge ne izgovaraju nikakve pamfletske replike nego su predstavljeni kao muž i žena u razgovoru o običnim stvarima, kao u nekoj bezbrižnoj poslijepodnevnoj vožnji.

⁶ „Tog 9. januara 1996. u prvom zimskom mraku tramvaj br. 272 kretao se sasvim polako na liniji koja je spajala Baščaršiju sa ostatkom grada. Na stanici Muzeji ljudi u tramvaju osjetili su onu jaru, onu svjetlost i onaj zvuk koji su ih pratili sve vrijeme rata – zvuk, boju i okus smrti. Tromblon ispaljen sa Grbavice sa srpskih položaja nije mario ni za mir ni za Dejton, a pogotovo za ljude tramvaju.“ Dragan Bursać <https://balkans.aljazeera.net/opinions/2020/1/18/tramvaj-zvani-zlocin>

⁷ Prilog I. Anketno pitanje 1

VODITELJ

*Tako "magičnim" i prostim "kad bi" počinje stvaralaštvo.
Dakle, zamislite... kad bi ovo ovdje bio Franjo Ferdinand
(pokazuje na Prvog Glumca), a ovo njegova supruga Sofija
(pokazuje na Prvu Glumicu), i njihov vozač (Druga Glumica)...
i kad bi ova scena bila Sarajevo po kojem se oni vozaču...
onda bi Ferdinand rekao -*

FERDINAND

Ja mrzim tramvaje, ali volim svoju ženu Sofiju!

VODITELJ

A Sofija bi rekla -

SOFIJA

Ja volim uniforme, ali mrzim orijentalnu kuhinju!

VODITELJ

A šofer bi... on ne bi ništa rekao. Ali, Ferdinand bi rekao -

FERDINAND

Ja mrzim putovanja, ali volim tetovaže!

VODITELJ

A Sofija bi rekla -

SOFIJA

Ja volim manevarske vježbe, ali mrzim stilske vježbe!

VODITELJ

Šofer ponovo ne bi ništa rekao, ali Ferdinand -

FERDINAND

Ja mrzim nesretne slučajeve, ali volim pozorište!

VODITELJ

*Sofija ne bi više ništa stigla reći, jer kad bih ja bio
Gavrilo, ja bih iz principa pucao. Kad bi ovo na meni
bio sako, ja bih iz njega izvadio pištolj, a kad bi ovo bio pištolj on bi ubio Ferdinanda...ovako.
A kad bi ovo bio pravi mrtvi Ferdinand, i kad bi... pardon,
zaboravio sam ubiti Sofiju... i kad bi ovo bila
prava mrtva Sofija, onda bi pravi živi šofer vrisnuo -*

ŠOFER

Rat! Rat! Počeo je rat!

Svjetlost se ugasi. Iz mraka se čuje Voditeljev glas.⁸

⁸ Almir Imširević, *Kad bi ovo bila predstava*, rukopis, str. 6-7

Čitavo stoljeće poslije društvo je podijeljeno oko mita o atentatu. Atentator i njegovi pomagači su u jednoj mitologiji heroji, u drugoj zločinci. Replikom *jer kad bih ja bio Gavrilo, ja bih iz principa pucao* pisac se *omen est nomen* poigrava prezime-nom atentatora računajući na to da se u bosanskohercegovačkom govornom miljeu riječ princip često koristi u značenju inat, prkos, koje je suprotno primarnom. Na taj način želi se dovesti u pitanje predodžba o atentatu kao dobro promišljenom racionalnom postupku, a pridaje mu se karakter ishitrenog poteza koji je posljedica emocionalnog profila atentatora odnosno njegovog ega. Takva interpretacija ipak nije u koliziji sa dubljim uzrocima tog čina, a koji su povezani sa konstantnim uplitanjem Srbije u bosanskohercegovačke političke odnose i stvaranjem ozračja koje je vodilo tragičnom ishodu. Bećirović (2021: 74) naglašava kao najvažniju činjenicu upravo suodgovornost zvaničnog Beograda kroz razgranatu obavještajnu mrežu koja je djelovala na prostoru Bosne i Hercegovine: „... odgovornost Kraljevine Srbije za Sarajevski antentat i izbijanje Prvog svjetskog rata ogleda se ponajprije u djelovanju terorističko obavještajne mreže čiji su konci sezali do zvaničnog Beograda, preko Drine u Bosnu i Hercegovinu“. U Sarajevu na mjestu odakle je pucao Gavrilo Princip u asfalt su utisnute njegove stope. Jedne podsjećaju na oslobođenje, a drugi Atentat doživljavaju kao vrstu ratne traume koja se prenosi na generacije poslije. Iako „ne može pisati dramu o ratu“ Imširević uvodnom scenom najavljuje rat. Šofer metonimijski predstavlja narod koji nema ništa reći sve dok se ne zarati, a kada se zarati samo će podviknuti: *Rat! Rat! Počeo je rat!* Pri kraju prvog dijela spominje se ponovno tramvaj. Ovaj pojam, kao i drugi – snajper, postali su mitski za sve koji su proživjeli ratnu opsadu Sarajeva i oni su za Sarajlije simboli ratne traume.

2.4. SREDINA – svjedočenja i ispovijesti

Povod za pisanje ove drame Imširević je, kako smo već istakli, našao u suđenjima pred Haškim tribunalom koja je pratio na televiziji. U drugom dijelu nazvanom SREDINA dramaturški napatuk glasi: *neka glumci sjede na stolicama raspoređeni tako da čitava situacija podsjeća na suđenje ratnim zločincima u Hagu*. Preuzeta kao urnek priča i funkcionalno prilagođena iz *Stilskih vježbi* Raymonda Queneaua poslužila je za uprizorenje traumatičnog događaja u tramvaju u kome je iz snajpera pogođen mladić.

KRITIČAR

U svojoj prvoj drami, rađenoj po istinitim događajima, Almir Imširević, mladi autor još uvijek nepoznat našoj teatarskoj javnosti, pokušao je stvoriti likove čije se postojanje ostvaruje na ivici između stvarnosti i fikcije. Radnja drame odvija se u jednom sarajevskom tramvaju, za vrijeme rata. Glavni junak, mladić u crnoj majici, biva pogođen snajperskim metkom ispaljenim sa brda. Kulminaciju drame pratimo kroz vrisak žene koja se zatekla u mladićevoj blizini, te i sama biva poprskana krvlju. U zadnjem činu, taj isti ženski lik se pojavljuje ponovo u sceni koja završava monologom jedne mlade djevojke. Kompletna drama odiše tajanstvenom atmosferom, koju je mladi pisac, opisujući bogatu galeriju likova, uspio oživotvoriti i tako približiti savremenoj publici. U kratkom intervjuu datom prije ove predstave Almir Imširević nam je rekao:
“Ja ne mogu napisati dramu o ratu!”⁹

Događaj koji je ispričan u drami služi kao okvir, a likovi u zavisnosti od vlastitog identiteta reprezentiraju neki oblik ratne traume. Priča se ponavlja od početka isljeđivanja glavnog junaka Ishaka, a kroz svjedočenja traumatično iskustvo ukazuje na njegove kolektivne razmjere. Prilikom opsade Sarajeva stradanja civila su bila kontinuirana i zato ponavljanje ove priče (u drami ispričane četranest puta) odražava ritam i sadržaj ratne svakodnevice. Snajperski hici su bili prihvaćeni kao nova normalnost, nešto što se podrazumijeva na dionici koju treba preći do posla, škole, pijace, i svima u glavama bile su se urezale pozicije sa kojih je djelovao snajper čak i onima koji nisu živjeli u Sarajevu a posredstvom medija stalno su o njima slušali (Špicasta stijena, Jevrejsko groblje...). Prihvaćanje ratnog stanja kao nečega normalnog nije značilo da su Sarajlije gubile osjećaj za humor i duhovitost. Sve je to bio neki oblik otpora opsadi i zločinima.

TV prenosi suđenja u Haškom tribunalu aktivirali su ratnu traumu, a medij njene prerade i pregorijevanja postaje dramski tekst. U spoju vlastitog iskustva i dramaturške vještine trauma se pretače u dramsko pismo. Ono uključuje osobnu povijest, obitelj, djetinjstvo, ljubav, uzore, neprijatelje, te pomno odabrane i profilirane likove na čijim svjedočenjima se temelji drama.

⁹ Almir Imširević, *Kad bi ovo bila predstava*, str. 20.

Dramaturška situacija svedena je na sudnicu i jedan događaj koji prepričavaju zadati likovi. Osobni autorovi mitovi sadržani su u ispovjestima likova iz obitelji (DJED, OTAC, MAJKA). Rat podstiče intimne priče i sjećanja iz djetinjstva, anegdote, predmete koji asociraju na najmilije (torta – DJED, kišobran – OTAC, šivaća mašina – MAJKA). Važni događaji obilježe ljudsko sjećanje:

ISLJEDNIK

Šta ste radili 6.aprila 1992?

ISHAK

Vodio sam djevojku da abortira.

Ona mrzi abortuse. I ja mrzim abortuse.

(...)

6. aprila 1992. zvanično je počeo rat u Bosni i Hercegovini. Autor kroz priču o abortusu donosi alegoriju o životu i smrti, kontrastirajući njen sadržaj s preciznom pripremom opsade Sarajeva. Ne imenujući neprijatelja i ne spominjući ratna dejstva, asocijativnim putem preko metafore se sugerira stanje koje će od 6. aprila zavladati Sarajevom. Ta posrednost i figurativnost uvijek je prisutna i znakovita, u čemu prepoznajemo metareferencijalne elemente dramskih poetika prisutne u tekstovima i na kazališnim scenama u vremenskom luku od Pirandella do postmoderne. Primjerice, ISLJEDNIK traži priznanje od glavnog junaka Ishaka da je ukrao knjigu sa ratnom temom i da je gledao predstavu o ratu, međutim, kao i pisac on to negira.

ISLJEDNIK

O čemu se radilo u tom komadu, o ratu?

*Pričajte mi malo o toj predstavi, kakva je bila?*¹⁰

Koju predstavu je gledao Ishak? Predstavu u kojoj pisac nije mogao pisati o ratu. Konstantno u drami autor preispituje samoga sebe, kao pisca, kao glavnog junaka Ishaka, i kao Almira Imširevića koristeći negacijsku formu iskaza: ne znam, ne sjećam se, ne razumijem, sve da bi pojačao polazišni i provodni motiv o neizrecivosti traume, o tome da ne može pisati dramu o ratu. Krajnji je ishod naizgled paradoksalan, ali to i jeste autorov cilj: stalnim ponavljanjem iskaza o nemogućnosti pisanja o ratu dramsko pismo postaje ratno baš zbog inzistiranja autora kako ono nije moguće. Zapravo, ratna trauma organski se evocira iz svjedočanstva likova koji prepričavaju događaj

¹⁰ Almir Imširević, *Kad bi ovo bila predstava*, str. 19

iz tramvaja. Ambivalentnost fenomena nemogućnosti govora i imperativa govorenja o traumi prati i dvostrukost iskustva traume. Ljudi koji su doživjeli ratne strahote ističu kako su u ratu svi bili bliži jedni drugima, intimniji. Empatija nije bila samo osjećaj nego je uključivala direktnu akciju koja se ogledala u dijeljenju sudbine, ali i dijeljenju svega što podrazumijeva socijalni i u duhovni aspekt života.

Privilegija umjetničkog teksta je u tome da njegov kapacitet dosezanja uvjerljivosti tematiziranog sadržaja nerijetko nadilazi vjerodostojnost empirijskih fakata same zbilje. U tu svrhu piscima je na raspolaganju cijeli spektar postupaka među kojima, kako smo već istakli, važno mjesto zauzima intertekstualnost. U oslanjanju na iskustva i tekstove drugih, Imširevićev izbor – razlošan, funkcionalan i djelotvoran – jeste Miroslav Krleža. Ovaj dokazani zaljubljenik u Bosnu i Hercegovinu njenu je literarnu zaostavštinu nazivao literaturom srca, a o kulturnoj povijesti Bosne dao pronicljiva vizionarski vrijedna zapažanja (vidjeti Musabegović 2023). Motiv Atentata uveden na samom početku drame zahvaljujući Krleži, liku i svjedoku, sad dobija novu transtemporalnu dimenziju, napose imajući u vidu poveznicu između Atentata i tematike Krležinih djela u kojima je opisao besmisao rata čiji je povod bio upravo tragični događaj 1914. godine u Sarajevu.

KRLEŽA

*U Sarajevu, u toj mračnoj balkanskoj krčmi, ljudska
trupla su se vozila po blatnjavim šinama što su se poput
historije vrtile u krug. Bellum omnium contra omnes', i
jedan mladić sa lirskim rukama. Dovoljan je bio jedan
metak, eine schmutzige Schuß, pa da se uskovitla suludo
bunilo, očaj i glupost. Strvinari se hrane toplim ljudskim
crijevima, a mi gledamo kao u nekom prljavom provincijskom
kazalištu. Es hat keinen Sinn! Dama je vrisnula, jer trebalo
je histeričnom dramatizacijom i neočekivanim obratima
intonacije izraziti disakord besmislenosti. Dva sata kasnije,
u blizini "Gradske kavane", vidim ponovo tu istu gospođu,
sada u društvu jedne mlade dame koja se predala
sentimentalnom malograđanskom maštanju, a pritom
liže sladoled, pohlepno kao što balkanski psi
ližu toplu ljudsku krv.¹¹*

¹¹ Ibid, str.16.

Krležina refleksija o Sarajevu kao gradu u kojem se po blatnjavim šinama historija ponavlja i ciklično donosi nove ratove koji prerastaju u *Bellum omnium contra omnes* (rat sviju protiv svih) replika je čuvene metafore mračne balkanske krčme s poveznicom na temu podjele Bosne i Hercegovine odnosno njenog stalnog “krčmljenja”. S druge strane, uvođenjem lika novinara Rejmona, Imširević demaskira ulogu stranaca, mit o pomoći i prisustvu u Bosni i Hercegovini kroz mirovne trupe i nevladine organizacije koje su se bavile raznim aktivnostima. Nasuprot njima su novinari koji su izvještavali iz ratom zahvaćenih područja. Podijeljena mišljenja i kontroverze oko prisustva stranaca prisutne su i danas, a naročito je to bio slučaj u ratu kada su jedni tražili njihovu pomoć i aktivno učešće, a drugi ih optuživali za miješanje i pristrasnost. Nerijetko su stranci bili zarobljavani i protjerivani sa okupiranih teritorija.

ISLJEDNIK

Ko je čovjek na fotografiji?

ISHAK

Odakle vam ta fotografija?

ISLJEDNIK

Pronađena je u vašem novčaniku. Ko je ovaj čovjek?

ISHAK

Rejmon, moj prijatelj. On je novinar iz Amsterdama.

Rejmon je dobar... bilo mu je žao kada je čuo da smo se razišli... i ona je voljela Rejmona, rekla je da je podsjeća na njenog dajdžu koji je nestao u ratu.

ISLJEDNIK

Šta je bilo s njim?

ISHAK

Pa, nestao je kad su...

ISLJEDNIK

Ne pitam vas za dajdžu!

ISHAK

A, Rejmon, on je bio zarobljen...bio je u logoru punih šest mjeseci. On ne govori bosanski... zna engleski, francuski i španski jezik, ali ne i bosanski... Pričao mi je o jednom stražaru koji je svaku noć pjevao ispred hangara u kojem su bili smješteni.¹²

¹² Ibid, str. 20.

Iako je angažman novinara stranaca koji su izvještavali iz opkoljenog Sarajeva i izlagali svoje živote bio nemjerljiv čak i u odnosu na pomoć mirovne misije u Bosni i Hercegovini, ostaje činjenica da životi stranaca i domicilnog stanovništva nisu bili jednako vrijedni s čime se autor groteskno poigrava. Dajdža je nestao, ali isljednika zanima šta je sa Rejmonom.

Iako se ne služi klasičnom dramskom strukturom Imširević iznalazi način da dosegne dramski klimaks koji pripada dekonstrukciji mitologije koja je dovela do rata i najduže opsade jednog grada poslije Drugog svjetskog rata. Na suđenjima ratnim zločincima pored naredbodavaca suđeno je i mnogim izvršiocima tako da kategorija stražar u logoru nije nešto niskovrednovano na skali zločinačkih profila, štaviše stražar je jedan od simbola zla. Zato ga Imširević sinegdohijski fiksira kao reprezenta mitologije koja generira zlo¹³, a identitetski definira posredstvom iskaza u epskom desetercu.

STRAŽAR-DESETERAC

Mili Bože, čuda velikoga

Ili grmi, il' se zemlja trese?

Niti grmi, nit' se zemlja trese,

već pucaju po tramvaju tome.

U Saraj'vu gradu bosanskome

kraj hotela okrečena žuto

jedan metak kroz prozor zalut'o.

Kad to vidje srca žalostiva

ona žena što pored stajaše

pada sama od goleme tuge.

Malo vreme zatim postojalo,

ja je viđoh u blizini crkve

niti plače, nit' se Bogu moli

već sa djevom u besjedi stoji.

Al devojka srca ledenoga

kao kugla sladoleda toga

mirno gleda i gospoiji zbori

"Ja ponekad i četr'est puta!"

*Mili Bože, čuda velikoga!*¹⁴

¹³ Ova mitologija zasniva se na pseudopovijesnom Kosovskom mitu o porazu koji se tumači kao metafizička pobjeda, iz kojeg je deriviran cijeli kompleks mitova: mit o identitetu i pripadnosti, mit o posebnosti, mit o herojstvu, mit o predodređenosti, mit o granicama, mit o ugroženosti...

¹⁴ Ibid, str. 22.

Uporedo sa borbenim dejstvima vođen je i medijski rat lažima kao oružem navođenja na krive zaključke prije svega pripadnika svoje etničke zajednice, zatim i ostalih. Ovdje autor ne izbjegava ni toponime ni dijalekt karakterističan za lik POLITIČARA iz kruga onih čije su politike dovele do ratnog sukoba. Tehnologija sklapanja lažne medijske slike zbilje u njegovom je nastupu dovedena do punog apsurda, ali upravo takva konstrukcija proniče suštinu manipulacija na kojima politike destrukcije opstojе. Ubistvo u sarajevskom tramvaju bezočno je dislocirano na beogradski Kalemegdan, a protagonistkinje moralno degradirane s jasnom asocijacijom na udrugu (Žene u crnom) koja se decenijama bori za istinu, pomirenje i denacifikaciju:

POLITIČAR NA TV-u/LAŽI

Bilo je to u autobusu broj 6, u Beogradu.

*Prolazili smo pored hotela "Moskva", kada je iz
susednog parka neko bacio kamen i pogodio jednog
starca od svojih 66 godina, u belom sakou. Pored njega
je stajala jedna mlada devojka u crnoj košulji i počela
se smejati. Četiri sata posle sreo sam je na Kalemegdanu
bila je u društvu neke babe koja joj je rekla:
"Ja ponekad mogu i 28 puta!"¹⁵*

Kulminacija u drami je svjedočenje glavnog okrivljenika za surovo ubojstvo snajperom. Koncept njegove odbrane zasnovan je na ideologiji radikalne razlike (neprijateljsko je sve – tramvaj, mladić, žena, sladoled) koja je u samoj srži politike razdvajanja naroda, etničkog čišćenja i genocida, a u konkretnom slučaju služi kao implicitno opravdanje snajperisti da je samo mali kotač u provedbi „eliminacije neprijatelja“ kao agende širih razmjera i dubljih korijena.

SNAJPERISTA

*Smjenu sam preuzeo tačno u 14 časova. Nalazio sam
se na položaju iznad Jevrejskog groblja. Namjestio sam
nišansku spravu na udaljenost od 1500 metara, napunio
okvir, provjerio udarnu oprugu i mehanizam za okidanje
a onda započeo sa osmatranjem. Dan je bio sunčan,
vidljivost vrlo dobra. Neprijateljski tramvaj sam uočio*

¹⁵ Ibid, str. 23

*u 14 sati i 23 minuta. Jednim hicem eliminisao sam neprijateljsku osobu
u crnoj majici, pogodak u vrat. Zatim sam nastavio
osmatranje. Neprijatelj je mirovao. Poslije sam opazio
dvije neprijateljske žene, stajale su u blizini neprijateljske
Katedrale. Ona mlađa je nešto klevetala i lizala neprijateljski
sladoled, ali ja nisam mogao dejstvovati, jer je udaljenost
bila prevelika.*¹⁶

Kada bi ovo bila predstava poigravajući se teorijskom postavkom o neizrecivosti traume donosi nam izuzetno dramsko svjedočanstvo o ratnim traumama koje je proživio sam autor i njegovi sugrađani. Ujedno, ova drama potvrđuje modalnu prirodu umjetničke istine ne potiskujući, naprotiv, afirmirajući historijsku istinu i empirijske činjenice, što joj obezbjeđuje zasluženno mjesto u kulturi pamćenja:

VODITELJ

*U životu istina je ono što jeste, što postoji,
što pouzdano čovjek zna. Na pozornici, istinom se
naziva ono čega nema u stvarnosti, ali što bi se
moglo desiti. Odlučite se šta je za vas zanimljivije
i važnije, čemu vi hoćete da vjerujete.*¹⁷

Na istom fonu percipiramo i završni monolog gdje autor ostavlja gledatelju mogućnost da sam formira predstavu, ili da vjeruje istini koja je prezentirana u drami. U oba slučaja gledatelj je na dobitku.

3. KADA BI OVO BIO FILM

Ako je u drami *Kada bi ovo bila predstava* pisac deklarativno izjavljivao kako nije u mogućnosti napisati komad o ratu, u *Kada bi ovo bio film* piše o ratu i to faktografski, kroz retrospekciju stvarnih povijesnih događaja navodeći čak i njihove datume. U drami o predstavi neprijatelja je izbjegavao izravno imenovati koristeći pritom razna stilska sredstva, dok u ovoj drami tematizira rat iz pozicije mikrosvijeta obitelji. U odnosu na postmodernistički (intertekstualni i metatekstualni) pristup pisanju *Kad bi ovo bila predstava*, u drami *Kada bi ovo bio film* koristi klasičnu dramsku strukturu sa elementima

¹⁶ Ibid, str. 27.

¹⁷ Ibid, str. 29.

naracije. Priča prati obitelj ratnog vojnog invalida Aladina Zirića koja dočekuje rat u svom stanu ne znajući što se vani zapravo događa. OTAC je bivši željezničar, zaljubljenik u fotoaparat i fotografiju, nervošćik, MAJKA arhetip bosanske žene, krojačica, BRAT razapet između Metallice i Mekke, TETKA – životni joj uzor i roll model Indira Ghandi. Dosta je poveznica između ove i prethodne drame, od karakterizacije likova (najuočljivije kod OCA i MAJKE) do referiranja na ubojstvo u tramvaju. Ni ovdje se autor ne libi unošenja elemenata komičnog u prikazivanje tragičnih događaja.

OTAC

*Pucaju mamu im jebem demokratsku!*¹⁸

Jedan od prvih pucnjeva u Sarajevu dogodio se 5. aprila 1992. od strane članova SDS koji su sa hotela Holiday inn u režiji Radovana Karadžića pucali na građane izašle na proteste protiv rata. Tada je započela realizacija plana opsade Sarajeva. Autor kroz dramu provlači događaje koji su označili početak rata, njegov razvoj i završetak potpisom Dejtonskog mirovnog sporazuma u Parizu 14. 12. 1995. godine. Imena političara u drami su stvarna kao i događaji u kojima se spominju. Preispitivanje osobnih mitova vidljivo je u obje drame, ali je u drami *Kada bi ovo bio film* ono bazirano na unutarnjem stanju u opkoljenom gradu. Svaki odlomak je razdvojen fotografijama od prve ikada napravljene Nicéphora Niépcea do fotografije velikog fotografa Roberta Cape "Smrt republikanskog vojnika" iz 1936. godine. Poslije opisa fotografija Aladin iz offa najavljuje događaje koji su se dogodili na taj dan širom svijeta, dok u Sarajevu buktu rat. Život u enklavi pod stalnom prijetnjom smrću kontrastiran je trivijalnim sadržajima u svijetu zaokupljenom razvodima i udajama poznatih, vijestima tipa ko je pobijedio na teniskom turniru ili kako Norveška nije izglasala pristupanje Europskoj uniji.

Dejstvo ratne traume ne popušta ni nakon znatne vremenske distance. Odlomci ovog komada, a ima ih četiri, izazivaju osjećaj tjeskobe, depresije i volje da se djeluje. Dok je u drami *Kad bi ovo bila predstava* bilo očekivati pasivnost u kontekstu lajt motiva neizrecivosti traume, ona je postigla suprotan efekt – vrlo je angažirana u rasvjetljavanju uzročnika traumatskog stanja. Nasuprot tome *Kada bi ovo bio film* dramaturški je sva u pasivnom modusu i stvara osjećaj nemoći i letargije. S tim u vezi, primjerice, odnos prema prošlim vremenima izražen nepristajanjem oca na bilo kakvo uvlačenje u novije događaje koji ruše mitove u koje su se ljudi, naročito Bošnjaci kao najodaniji idejama jugoslavenstva i , u bivšoj državi zaklinjali, sasvim je prikladan

¹⁸ Almir Imširević, *Kad bi ovo bio film*, str. 8.

drami pasivnosti i nemoći kakvu je Imširević upravo želio stvoriti. On poseže za stvarnim događajima, u ovom slučaju to je zarobljavanje predsjednika Alije Izetbegovića od strane pripadnika JNA. Očeva reakcija i na taj događaj i sve što će uslijediti je neprihvatanje i izolacija, što cijelu situaciju ironizira do otužnosti.

OTAC

JNA hapsi po aerodromu? Nemaju pametnija posla. A Plavšićka je sigurno stjuardesa?(...)¹⁹

OTAC

Ja ne bih... nek zove sam. Mene nisu zvali ni kad su razjebavali Jugoslaviju. Koji kurac sad zove?²⁰

Demitologiziranje Jugoslavije, a posebno mita o JNA kao odbrambenoj snazi na strani naroda decenijama uvjeravanog u floskule, bilo je najveće razočarenje za Bošnjake. Istu sudbinu imat će i mit o prijateljstvu i poštovanju prema drugome i drugačijem. Ono je iskušano pojavljivanjem lika Dušana, dobrog prijatelja i susjeda sa kojim Aladinova obitelj dijeli sve. Imširević odbija generalizirajuće svrstavanje pripadnika jedne etničke skupine pod sintagmu “svi su oni isti”, ali jednako tako odbacuje i naivnu romantizaciju međuetničkih odnosa. Imširević je detaljist i vrlo posvećen svakom znaku u svojim dramama. Dušan dolazi na uobičajenu partiju šaha, upozoravajući na mogući rat i najavljujući svoj odlazak iz Sarajeva. Majka odbacuje mogućnost rata, dok se Otac, ne prihvaćajući novonastalu situaciju, šali na bosanski način.

OTAC

*Dušane prijatelju. Sjedni. Esma, donesi ... Sjedni Dušane
Otac otvara šah, reda figure (...)*

KOMŠIJA

Ne znam... Meni sve ovo...

OTAC

Šta?

KOMŠIJA

Miriše na rat.

MAJKA

Gluho bilo. Ne govori tako...

¹⁹ Ibid, str. 18.

²⁰ Ibid, str. 20.

OTAC

*Meni miriše na šljivu. Živio!*²¹

Otac brani svoje mitove ponajprije mit o zajedništvu pitajući ko će zapravo rato-
vati jer *za rat je potrebno dvoje*. Dušanovi odgovori urušavaju taj mit ciljajući na du-
bine koje esencijalizam (razlike) pretpostavljaju konstruktivizmu (zajedništvo).

KOMŠIJA

Živio!

OTAC

*Na rat, kažeš?*²²

OTAC

A, Dušane... reci ti meni...

KOMŠIJA

Šta?

OTAC

Između koga?

KOMŠIJA

Šta između koga?

OTAC

U križaljka ma kažu sukob dvaju oružanih snaga... Kojih, pitam ja tebe?

Kojih strana?

TETKA

Dvaju ili više...strana.(...)

KOMŠIJA

Šta ja znam... između svih...

OTAC

Ko su svi, to te ja pitam. Ko?

KOMŠIJA

Ibrahime, znaš i ti k'o i ja. Nismo djeca.

OTAC

Šta smo?

MAJKA

Skloniću ja ovu rakiju...

²¹ Ibid, str. 23.

²² Ibid, str. 23.

OTAC

Ti i ja, Dušane... Jesmo na istoj strani?

KOMŠIJA

Ko nas pita?

OTAC

Ja pitam.

MAJKA

Nije čovjek doš'o da ga ti...

OTAC

Pričamo! Šta tu ima loše? Jel'? Još nije zaratilo. Il' jeste?... Šah!

KOMŠIJA

Znam samo da ovo nije od juče.

OTAC

Od kada je Dušane?

KOMŠIJA

Znam samo da ovo nije od juče.

OTAC

Od kada je, Dušane? ²³

Mit o pripadniku druge etničke skupine kao neprijatelju po sebi, autor oprezno, ali na snažnoj simboličkoj podlozi podriva Dušanovom molbom da mu Bibliju koju je dobio od oca ubijenog u II. svjetskom ratu od strane ustaša, ali i stan, sačuvaju susjedi muslimani. Dom je temeljna jedinica patrijarhalnog sustava pa bi tako povjeravanje ognjišta ljudima druge etničke pripadnost trebalo predstavljati znak visokog povjerenja. Dušan zapravo povjerava svoju duhovnu i materijalnu zaostavštinu.

KOMŠIJA

Mi danas putujemo... Došao sam da se pozdravimo.

MAJKA

Gdje ćete?

KOMŠIJA

Kod Mirinih, u Kruševac.

OTAC

Ja sam tamo služio vojsku.(...)

²³ Ibid. str. 23-25.

KOMŠIJA

Biblija. Uspomena od oca. Vidiš... potpis 'o... štampano prije onog rata.

OTAC

Jesu njega ono ubile ustaše?

KOMŠIJA

Jesu.

Majka prisloni knjigu na grudi.

OTAC

A što je ne poneseš? Na granicama, koliko ja znam, traže drogu i oružje.

KOMŠIJA

Baš tako, Ibro. Danas ne znaš ni gdje je granica, ni šta je droga a šta oružje.

MAJKA

Ne brini... Čuvaće Aladin.

Pauza KOMŠIJA

I još nešto... Esma...

MAJKA

Reci, Dušane.

Komšija izvuče ključ iz džepa.

MAJKA

Ključ?

KOMŠIJA

Da, od stana... da pričuvate... ako nije... Nemamo kome drugom... Vi ste nam...

OTAC

Najbliži?

MAJKA

Pa, vratićete se vi brzo, jel tako? Par dana i... sve će biti...

KOMŠIJA

Hoće... hoće, Esma. Biće dobro... Hvala ti...

I...Mira te zamolila da joj cvijeće...

MAJKA

Ništa ne brini.

KOMŠIJA

Ono s velikim listovima...

MAJKA

Adamove suze²⁴

²⁴ Ibid. str. 26-28.

U stanu se nalazi cvijet adam na čijim listovima se gutacijom pojavljuju kapljice vode koje podsjećaju na suze. Metafora cvijeta, adama koji plače, prema monoteističkim religijama vodi do praoca svih ljudi. Promišljenost Imširovićevog pisanja opet se, i ovdje, ogleda se u detalju. Detalj je moćno oružje demitologizacije i za svaki problematizirani mit – mit o susjedima, povijesti, mit o prijateljstvu, mit o granici, mit o JNA – spreman je po jedan prodoran detalj snažne simbolike kojim penetrira u samo jezgro problema. Također, vrlo vješto, bez prevelikih verbalnih produbljivanja, pobrojane mitove podrija i krajnje sažetim dijalozima čija semantika počiva koliko na kazanom, toliko i u neizrečenom, a uspostavljeni odnosi između likova, kao što je slučaj u prethodno citiranoj sceni, također ostvaruju demitologizirajući efekt.

Umjetnost, napose dramska, ako je istinska, nikada ne prešućuje naličja i tabue. I opsada Sarajeva imala je svoje, unutrašnje naličje. Imširović ga ne tematizira da bi uspostavio neki vještački balans među sukobljenim stranama, naprotiv, čini to svjestan da je radikalizam jedne etničke skupine nužno prouzročio polarizaciju i pojavu radikalizma na drugoj strani. S tim u neposrednoj vezi i zavisnosti jeste društveni poremećaj prouzročen ratnim okolnostima, koji se manifestira kroz napredovanje u vojnoj hijerarhiji neobrazovanih, neuljuđenih i raznim nepodopštinama skolnih pojedinaca.

TETKA

Susan Sontag.

TERITORIJALAC

Š'a?

TETKA

Ta iz New Yorka. Susan Sontag.

TERITORIJALAC

Nemam pojma. Valjda. Ukratko, dobar film, pravo.

BRAT

Misliš predstava?

TERITORIJALAC

Š'a?

BRAT

Predstava, a ne film. Rekao si...

TERITORIJALAC

Koja je razlika, isti kurac... "Čekajući Godoa", tako se zvalo. Jesi gled'o?

BRAT

Nisam.

TERITORIJALAC

Ti?

TETKA

Ne.

TERITORIJALAC

Ukratko, neka dva frajera, sirotinja, 'vako... mislim da je poslije rata...

*niđe ništa, samo neko drvo... Jedan se zove Vladimir, al nije Srbin. Meni bilo šega, pravo, onaj
glumac... ma, znaš onaj... jebaji ga... Al ne znam šta je bilo kad je došo taj Godo. Zvali me iz
brigade, pa mor'o izać', Zijo kažu plak'o. Ne znam što? Sjebo se pravo.²⁵*

Autor suprotstavlja kazalište kao univerzalni jezik humanuma društvenoj anomaliji koja nikad nije postala službena, ali je itekako imala uticaj na funkcioniranje države i vlasti u ratnom Sarajevu. Mnogi “žestoki momci” su preuzeli bitne uloge u vojsci i policiji, od kojih će neki poslije doći na udar države. Susan Sontag je zaista režirala predstavu *Čekajući Godoa* u Sarajevu 1993. godine. Pojava lika TERITORIJALAC (prije formiranja Armije Bosne i Hercegovine obrambene snage su imale naziv TO – Teritorijalna obrana) problematizira predodžbu, pa i svojevrсни tabu, o braniteljima. Opet su posrijedi metonimijski detalji prodorne simbolike koju u oslikavanju neljudskosti ne može relativizirati ni doza neslanog crnog humora kao što ni upotreba vjere i vjerskih obilježja i drugih identitetskih novotvorina neće ostati nezamijećena i prepoznata kao udar na građansko biće bosanskog društva. Pritom, Imširević ipak nije isključiv i jednodimenzionalan. Kao pisac širokog horizonta i liberalnog svjetonazora svjestan je da ljudi ne slijede samo jednu već više ideologija, ovisno o njihovoj pripadnosti raznim skupinama te da se ideologiju ne može shvatiti kao sustav nadzora nad odlukama, postupcima i društvenim ponašanjem pojedinaca (Van Dijk 2006).

Razgleda malu ukrasnu figuru.

MAJKA

Suvenir

TERITORIJALAC

Kakav ba Suvenir?! Krst. Jel' OVO krst?

BRAT

Jeste.

²⁵ Ibid, str. 41.

MAJKA

Kupili u Nišu. Davno.

TERITORIJALAC

Jeste vi sigurno muslimani?

TETKA

Prije smo bili turisti.

TERITORIJALAC

Ne zajejavaj se. Šta će vam ovo?

MAJKA

Bili u Ćele-kuli, pa uzeli. Stariji sin... Aladin... služio vojsku u Nišu.

TERITORIJALAC

Ćele-kula? Nikad čuo. Reci, ukratko

TETKA

Ukratko. Prvi srpski ustanak. Srbi zijanili, Turci pobili, pa 900 lobanja ugradili u kulu... da svijet gleda, kad prolazi.

TERITORIJALAC

U, jebo te. A čije lobanje?

TETKA

Srpske.

TERITORIJALAC

Dobra priča, Tita mi ukratko. Smije se Ta kula... naše ruke, njihov materijal.

OTAC

Sereš mali, ukratko.²⁶

OTAC

Šta smo zaslužili? Ovo, sve ovo smo zaslužili? Ti stavio polumjesec na kapu, pa misliš popio svu pamet svijeta!? Misliš ja ne vidim to. Ti mu Esma prišla ovo, jel?²⁷

Imširević završava i ovu dramu monologom naratora u liku Aladina sličnog sadržaja kao i u drami *Kad bi ovo bila predstava*, koji zapravo predstavlja repliku čuvene Aristotelove teze o modalnom karakteru umjetničke istine. Zahvaljujući njoj umjetnost ima ključeve i rješenja, čak i kada je trauma u pitanju jer se s tezom o neizrecivosti

²⁶ Ibid, str. 42

²⁷ Ibid, str. 49

traume uspješno nosi kao sa metaforom i prenosi težište na recipijenta, njegovu slobodu i njegovo pravo na zadnju riječ.

ALADIN

U životu istina je ono što jeste, što postoji, što pouzdano čovjek zna. Na pozornici, istinom se naziva ono čega nema u stvarnosti, ali što bi se moglo desiti. Cijela porodica putuje.

ALADIN

*Odlučite se šta je za vas zanimljivije i važnije, čemu vi hoćete da vjerujete. Kad bih ja bio Aladin... kad bih imao čarobnu lampu... i kad bi ovo bio film... kad bi ovo bio film...*²⁸

Drama *Kad bi ovo bila predstava* govori o makrosvijetu piščevog zavičajnog i životnog prostora kroz perspektivu doživljene ratne traume tokom opsade Sarajeva. Drama *Kada bi ovo bio film* govori o posljedicama ratne traume i njenom *ulasku* u mikrosvijet obitelji. Dva aspekta tako su sklopljena u jednu cjelinu koja čini Imširevićevo ratno dramsko pismo. Svjedočenje (osobne) ratne traume autor je zaokružio dvjema dramama koje bi se sa dramaturškog aspekta mogle posmatrati kao jedinstvena dramska struktura čiji semantički sustavi funkcioniraju istovremeno u međusobnoj korelaciji. Između tačnosti i iskrenosti autor se, kako sam izjavljuje, u svom dramskom pismu opredjeljuje za iskrenost. Takvo opredjeljenje, međutim, nijednog trenutka na ide nauštrb spisateljske preciznosti, naročito u izboru funkcionalnih metonimijskih detalja koji *pars pro toto* referiraju o ukupnosti problematiziranih pojava i fenomena. U skladu s tim je i smišljen postupak finalnog prenosa težišta na čitatelje/gledatelje da sami odluče što je za njih važnije – tačnost ili iskrenost, jer, kako nas uči Lotman (2001: 330): „Znanstvena istina postoji u jednom semantičkom polju, a umjetnička – istovremeno u nekoliko polja, u njihovom suodnošenju. Ta okolnost bitno povećava broj značenjskih obilježja svakog elementa“.

²⁸ Ibid, str. 53.

Prilog I

Intervju sa autorom

Jeste li bili direktni učesnik/svjedok ratnih događanja, gdje, kada i na koji način?

Bio sam u Armiji BiH od aprila 1992. Vojnik u 105. motorizovanoj brigadi. Kraj rata dočekao na Grdonju, najvišoj tački Sarajeva.

Koja je vaša motivacija za pisanje o temi rata?

Ta odluka skoro pa više i nije pod mojom kontrolom. Rat je, čini mi se, postao dio naših tijela, naše „medicinske slike“, baš kao što su to – krvna slika, nivo šećera, pritisak... Nivo rata je, nažalost ili ne, povećan u mom organizmu i ja ga tek održavam u prihvatljivom stanju. Već u prvoj drami, koja je nastajala tokom opsade Sarajeva, rat je dio teksta. Poslije, čak i u pokušajima odvajanja od te teme, rat je ostao neka vrsta scenografije.

Koliko u vašem tekstu/tekstovima ima vlastitog iskustva/svjedočenja, istinitih priča drugih svjedoka i fikcije?

U svakom od tekstova, čak i kad ne govore o ratu (ili Sarajevu), utkana su moja iskustva i priče drugih ljudi. Pod „drugim ljudima“, naravno, podrazumijevam prije svega druge pisce. Često se oslanjam na drage i važne mi knjige. Vlastito iskustvo, svjedočenje, shvatam kao polazište, dorađujem ga, dajem mu smisao. Trudim se da ostane neka vrsta kostura sa „mesom fikcije“. *Kad bi ovo bila predstava* nastajala je inspirisana upravo svjedočenjima ljudi. Naime, gledao sam haška suđenja i slušao iskaz starca iz istočne Bosne. Govorio je arhaičnim jezikom, često ne poštujući „pravila“, a preko njegovog iskaza čuo se glas prevodioca, žene koja je, moglo se zaključiti, iz Hrvatske. Njen jezik je bio uglađen, obrazovan... I sve što je prevodila bilo je korektno i ispravno, ali nikako nije „odgovaralo“ slici koju je svojim iskazom stvarao ovaj nepismeni stradalnik iz istočne Bosne. Tada sam shvatio da postoji ogromna razlika između – tačnosti i iskrenosti. To iskustvo, tu dinstikciju, pokušavam ispoštovati u svojim dramama. Iskrenosti dajem prednost.

Mislite li da ove teme mogu biti jednako zanimljive i publikama u budućnosti i zašto?

Nesumnjivo. Historija (ne samo književnosti) nam tvrdi da je tako oduvijek. Rat, kao tema, radi ono što rade i, recimo, bajke. Ili mitovi. Sabiraju ljudsko znanje, zgušnjavaju

ga, oni su kao **boldirani** ispis života, *italikom* ispričane važne priče od kojih se uči. Pod učenjem, u ovom slučaju, ne mislim na ono kako nas uče na časovima historije, na lekcije koje nam voli podmetati društvo, politika, nacija... Rat kao tema važan je na onaj karverovski način, način u kojem je svako pisanje/čitanje shvaćeno kao mogućnost iskustva i empatije. Priča je važna jer postaje dijelom našeg iskustva, stvarne spoznaje, tijelo skoro da ne razlikuje pročitano od onog stvarno doživljenog. Osim toga, pozorište podrazumijeva publiku i gledanje, pa iskustvo biva još stvarnije. Daje nam priliku da nešto gledamo, vidimo, budemo dijelom priče, događaja, pa tako iskustvo neke porodice, bez obzira zvala se ona Smith ili Glembaj, postaje i naše vlastito iskustvo. Danilo Kiš je davno tvrdio da nema važnijih tema od nacističkih i staljinističkih logora, i tu izjavu treba pažljivo čitati. Pričati o logorima, kada ste Kiš, znači pričati i o ljubavi, o porodici, o odrastanju, mnoštvu tema koje su, na kraju, ipak važne tek ako su ispisane vještom i iskrenom rukom. Dakle, kao što dobro znamo, važniji je „način pričanja“. Pričanje o ratu, baš kao i bajke koje sam spomenuo, nude „priručnik za rukovanje svijetom“.

Kako ocjenjujete zanimanje publike, teatar a i kritičara/teoretičara za teme ratne drame?

Publika, a u nju ubrajam i kritičare/teoretičare, često nije sigurna šta je zanimalo, šta je to što želi gledati. I to ne kažem ismijavajući ili omalovažavajući njihov talent, znanje, inteligenciju... Publika se ponaša kao gost koji u restoranu traži kafu, a onda mu, na pitanje kakvu imaju, ponude – crnu, bijelu, gorču ili slađu. I tako izbor svedete na siromašnu ponudu, a gost/gledalac nerijetko i ne sazna koliko bogatstva nudi ta biljka čiji napitak voli. Znalci znaju da postoji bar na stotine vrsta kafe, da su arome bezbrojne, da je važno znati moguće kombinacije, da valja izučavati, pa tek onda uživati u spravljanju kafe. Za uživanje u ispijanju ne treba nam škola, samo mogućnost – novog iskustva. Treba nam prilika da isprobamo novo, da izaberemo, da zavolimo... Slično je i sa pozorištem. Nerijetko se publici nudi tek naivna podjela na „dramu“ i „komediju“, pa se i donose površni zaključci kako, recimo, publika više voli komedije. Činjenice nam, ipak, govore suprotno. Za početak možemo pogledati statistike, pa se uvjeriti da, recimo, u historiji sarajevskih pozorišta među pet najgledanijih predstava – četiri nisu komedije. („Ay Carmela“ i „Holverova noć“ su dobar primjer onoga što privuče publiku i što zaustavi raspravu – zanimaju li nas ratne drame.) Odbaciti, ili „umanjiti“ prisustvo rata u našim pozorištima, našim dramama, bilo bi besmisleno kao iz ljubavnih priča izbaciti rastanke, preljube i svađe. Rat je „privlačan“ tačno onoliko koliko je Danteov *Pakao* zanimljiviji za čitanje od *Raja*; u njemu su, kažu, zanimljiviji likovi, a i dramska radnja je privlačnija. Savršenstvo je dosadno?

Izvori:

1. Imširević, Almir (2001), *Kad bi ovo bila predstava*, rukopis
2. Imširević, Almir (2012), *Kad bi ovo bio film*, rukopis

Literatura:

1. Bećirović, Denis (2021), *Teritorijalni ekspanzionizam Srbije prema Bosni i Hercegovini*, Univerzitet u Sarajevu - Institut za istraživanje zločina protiv čovječnosti i međunarodnog prava, Sarajevo
2. Bursać, Dragan (2020), "Tramvaj zvani zločin", *Al Jazeera Balkans*, dostupno na: <https://balkans.aljazeera.net/opinions/2020/1/18/tramvaj-zvani-zlocin> (pristupljeno [Datum pristupa, 12. srpnja 2025.]).
3. Danchev, Alex (2016), *On Good and Evil and the Grey Zone*, Edinburgh University Press, Edinburgh
4. Diklić, Davor (2016), *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995*, Buybook, Sarajevo
5. Haughton, Miriam (2018), *Staging Trauma: Bodies in Shadow*, Palgrave Macmillan, London
6. Imamović, Emir, Saida Mustajbegović (2001), "Bosanskohercegovačka književnost i rat", *Dani*, br. 216, 27. srpanj 2001, 18.
7. Lotman, Jurij (2001), *Struktura umetničkog teksta*, Alfa d.d., Zagreb
8. Lukić, Darko (2009), *Drama ratne traume*, Meandar, Zagreb
9. Musabegović, Senadin (2023), "Aktuelnost Krležine interpretacije likovnih motiva na bosanskim stećcima", *Društvene i humanističke studije*, 2(23), 129-172.
10. Pfister, Manfred (1998), *Drama, teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI UNESCO, Zagreb
11. Spahić, Vedad (2016), *Književnost i identitet: književnost kao prostor izazova u reprezentaciji/konstrukciji bošnjačkog kulturnog identiteta*, Lijepa riječ, Tuzla
12. Tal, Kali (1996), *Worlds of Hurt: Reading the Literature of Trauma*, Cambridge University Press, New York
13. Van Dijk, Teun A. (2006), *Ideologija: multidisciplinarni pristup*, Golden marketing / Tehnička knjiga, Zagreb
14. Vojnović, Branka (2013), "Sarajevska ratna priča", *Post Scriptum*, 3, 42-49.

PERCEPTION OF WAR TRAUMA AND DECONSTRUCTION OF SOCIAL MYTHS IN THE DRAMAS *IF THIS WERE A PLAY* AND *IF THIS WERE A FILM* BY ALMIR IMŠIREVIĆ

Summary

The paper analyzes two war-themed plays by Almir Imširević. The aim of the paper is to show how war trauma has been transposed into dramatic literature. During the research, the problem of the lack of appropriate studies on recent Bosnian and Herzegovinian dramatic literature and theater emerged. The methodological starting point of the paper is based on the theoretical and analytical acquisitions (new kind of critical practice) of the American theorist Kali Tal, who investigates the dramatic effects of war trauma, namely its reflection on dramatic authors who, in their texts, problematize their own dramatic tradition and the prevailing myths on which their societies were based before the experience of trauma. The analysis of the selected dramatic texts *If This Were a Play* and *If This Were a Film* also attempted to point out their significance in the context of contemporary Bosnian and Herzegovinian dramatic literature. Imširović's plays confirm the usable potential of the artistic text in overcoming the problem of the ineffability of trauma, and the deconstruction of social myths and taboos in them is uncompromising and thorough. In this sense, the analyzed dramatic texts represent a corpus exceptionally amenable to opening up issues of literary ethics that are crucial in the context of war writing, war trauma drama, and trauma literature in general.

Keywords: Almir Imširević; war trauma; war drama; social myths; literary ethics

Adresa autora

Author's address

Armin Ćatić

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

armin.catic@hotmail.com

Adresa autorice
Author's address