Đorđe Slavnić

PORATNI PERIOD ILI DOBA SOCIJALISTIČKOG REALIZMA (BOŠNJAČKA DRAMA 1945-1955)

Abstract

Veliki i odsudni događaji koji su se odigrali u drugoj Jugoslaviji, a ponajviše na tlu Bosne i Hercegovine u vremenu od 1941. pa sve do 1945. godine, ostavili su neizbrisive tragove na cjelokupnom duhovnom životu te zemlje pa stoga ni bošnjačka drama nije mogla ostati imuna na takve radikalne promjene u svim sferama života. Komunističko učenje koje se javlja kao dominantna, vladajuća državna i društvena ideologija na našim prostorima donosi sa sobom i jedan svoj, vrlo specifičan tretman pozorišta i drame. Naime, marksistički ideolozi (ili barem oni koji su se tako predstavljali) imali su krajnje pragmatičan pristup teatru kao fenomenu i smatrali su da je on samo sredstvo političke borbe i širenja "pravih" ideja u najširim narodnim masama. To, drugim riječima, znači, da je scena korištena kao jedno od najmoćnijih sredstava propagande, kao medij za, najprije neskriveno i grubo, a potom i profinjenije i ublaženije širenje "crvenih" ideja. U tom smislu drama i pozorište su shvatani i doživljavani kao didaktičko sredstvo za preodgajanje i usmjeravanje puka koji je posjećivao pozorište. Zato se može reći da je u tom periodu vladao "otvoreni utilitaristički i dogmatski odnos prema umjetnosti"[1] koji je podrazumijevao apsolutnu podređenost umjetnosti uopšte, a posebno drame, vladajućoj ideologiji koja je željela da putem teatra, sasvim jasno i nedvojbeno, gledaocu pokaže kakav treba da bude a kakav ne, da

[1] Josip Lešić, DRAMSKA KNJIŽEVNOST II, Insitut za književnost, /Svjetlost, Sarajevo, 1991/, str.5.

mu obezbjedi "idejno oružje" u borbi za progresivne socijalističke ideale koji treba da budu ostvareni u bliskoj budućnosti.[2] U tome, naravno, vodeću i najvažniju ulogu igra Partija[3] koja je ne samo moderator i koordinator cjelokupnog kulturnog života nego se javlja i kao inspirator najviših estetskih uzleta u novoj dramskoj književnosti. Riječju, Partija je ne samo dežurni ideološki policajac nego je i partijnost istovremeno i garancija vrhunske etičnosti i estetičnosti. U takvoj situaciji dramski pisci u Bosni i Hercegovini našli su se u dilemi, u stvaralačkom procjepu između mogućnosti da se aktivno uključe u izgradnju svoje socijalističke domovine direktnim političkim angažmanom na sceni, konkretno pisanjem agitovki, ili da pokušaju da umjetnički preslikaju stvarnost trenutka u kome su pisali pokušavajući da uhvate tipične likove, karakterstične situacije i autentični ambijent tadašnje svakodnevnice.

No, i u jednom i u drugom slučaju većina pisaca lako bi i neprimjetno skliznula u simplifikaciju, generalizaciju, crno-bijelo prikazivanje i političko uopštavanje stvarajući samo dvije grupe likova po prastarom i dobro poznatom modelu heroja i antiheroja, pozitivaca i negativaca, dobrih i loših junaka pri čemu su dobri, pozitivni i prihvatljivi bili oni koji su se nesebično, požrtvovano i bez kolebanja borili u ratu protiv fašizma, nacista i njihovih domaćih pomagača, u miru se bezrezervno predali obnovi i izgradnji zemlje svesrdno pomažući usavršavanje narodne demokratije i socijalističkog sistema.[4]

Na drugoj strani bili su, naravno, oni koji su se protivili narodnoj volji, slobodi i demokratiji, ostaci prošlog režima i reakcionari, zagovornici buržoaskog društvenog uređenja i, svakako, sljedbenici nacističkih i fašističkih ideja kao i njihove domaće pristalice. U tom smislu sve što je bilo pozitivno, progresivno i socijalističko svrstavano je u zdrave snage a sve ono

---

[2] Ovakav pristup stvarima najbolje ilustruju tekstovi Radovana Zogovića u poratnoj REPUBLICI iz 1946. i 1947. godine.

[3] Da ne bi bilo zabune, riječ je o Komunistčkoj partiji, kasnijem Savezu komunista, koji je suvereno držao vlast u Bosni i Hercegovini sve do "prvih slobodnih izbora" u novembru 1991.

[4] Radi boljeg razumijevanja odnosa politike, ideologije i umjetnosti tog doba, uputno je pogledati nekoliko karakterističnih naslova kao što su "Izvještaji i referati sa 5. kongresa KPJ (Kultura, 1948.) sa posebnim osvrtom na izlaganja Milovana Đilasa ili, na primjer, Jovana Popovića, "Partijnost i književnost".

što je oponiralo takvom viđenju i uređenju svijeta smatrano je nezdravim i bolesnim u duhovnom smislu.

Pišući u ovakvim duhovnim okolnostima i upotrebljavajući spomenuti dramaturški model, većina bošnjačkih dramatičara koncentrisala se u svojim djelima oko tri tematska ciklusa (kompleksa) koji su u to doba bili ne samo dobro prihvaćeni od strane vlasti, nego su kao takvi imali i dobru prođu kod publike koja se još uvijek intenzivno oporavljala od strahovitog svjetskog rata koji je prohujao u svom najtežem obliku upravo preko prostora Bosne i Hercegovine.

U okviru prvog tematskog kruga obrađivani su predratni dramski motivi sa naglaskom na otuđenost vlasti i režima od naroda, trulost i licemjerstvo društva i uopšte dekadentnost cijelog tog vremena koje je u znaku jugoslovenske krune.

Drugi tematski ciklus podrazumijevao je sve veoma različite ali u osnovi srodne motive koji su govorili o ratu i borbi ljudi na ovom prostoru protiv pobješnjele nacističke nemani koja je uz pomoć svojih slugu i najgoreg dijela južnoslovenskih naroda pokušala da svojom čizmom zatre život na našim prostorima. Bilo je tu naravno i mnogo i često neumjesnog pretjerivanja i preuveličavanja, neukusne glorifikacije i namjernog zatvaranja očiju pred neprijatnim činjenicama, ali je fakat da su teme iz ovog sižejnog ciklusa bile ponajviše eksploatisane, pa je stoga broj uspjelih komada s ovakvom tematikom srazmjerno i najveći.

Treći krug motiva obuhvata one komade koji su govorili o obnovi zemlje i socijalističkoj izgradnji koja je sa sobom donosila ne samo oduševljenje i zanos nego i mnoge traume i lomove koji nastaju prilikom tako radikalnih društvenih promjena. Summa summarum, bošnjačka drama ovog perioda u potpunosti je imala vaspitnu, populističku i ideološku prirodu što se ogledalo kroz skoro unificirani izbor tema koje su skoro uvijek bile vezane za borbu između prošlog i sadašnjeg, bivšeg i budućeg, kapitalističkog i socijalističkog, konzervativnog i progresivnog. U tom smislu sve što je dolazilo sa strane i spolja bilo je tretirano kao strano i negativno, za razliku od svega domaćeg i pozitivnog koje je bilo često nekritički hvaljeno i a priori prihvatano. U tom smislu, socrealizam je prepoznavao i potencirao jedino sadašnjost i budućnost u kojima je novi socijalistički čovjek trebao da u novom poretku, istinski narodnom, slobodnom i demokratskom,

kao heroj rada i progresa, stvori jedan bolji, humaniji i pravedniji svijet.[5]

U ovakvim uslovima i samo tkivo drame koju su stvarali bošnjački dramatičari moralo je da poprimi odgovarajuću formu, posebno kada je u pitanju struktura dramske radnje i formiranje likova. Naime, agitovka, kao dominatni oblik i dramaturški model, imala je prilično nedinamičnu, simplificiranu i skoro bez izrazitog agona dramsku radnju, koja se više oslanjala na transparentnost i pomoćne teatarske efekte (snažna i glasna patriotska pjesma, dijelovi propagandnih materijala, radio-vijesti, izvještaji s frontova, iz fabrika, sa sportskih terena, filmski i televizijski žurnali), nego na snagu i dramatičnost zapleta. Najzad i sam zaplet i završetak najčešće su ublaženi i pojednostavljeni jer pomalo ironično i s gorčinom, dobro uvijek pobjeđuje nad zlim, proges nad regresom, mladost nad starošću. Umjesto finalne fešte tako karakteristične za komediju od Aristofana i Menandra pa naovamo, agitovka se završava snažnim parolaškim scenama u kojima se ne krije politička propaganda.

I na nivou likova agitovka je podsjećala na neke stare srednjovjekovne moralitete čiji su osnovni likovi bili personifikacije Dobra i Zla. Riječju, u ovoj vrsti dramskih komada nailazimo na jasno ocrtane, stilizovane, pojednostavljene tipove koji djeluju sa jasnih ideoloških, političkih i klasnih pozicija, svedeni na svoju funkciju, a daleko od individualiziranosti i psihološkog cizeliranja, proste maske čiji jedini zadatak da publiku "bombarduju" ideološkim i političkim parolama.

Uz ovaj drevni model, tako jasan i prepoznatljiv, u opticaju je bio i takozvani realistički ili, bolje bi bilo reći, socrealistički. Ovaj dramaturški koncept nastojao je da izbjegne direktnost i bukvalnost političke i ideološke propagande koja je izbijala iz agitovke, da prenebregne plakat i parolu, da u dramu uvede sofisticiranije i psihološki složenije likove koji će moći da imaju umjetničku uvjerljivost i težinu. U tom smislu primjenjen je romantičarski "recept" u kome su se negativne karakterne osobine povezivale sa negativnim političkim predznakom i obrnuto. Bilo je, istina, iskakanja i izuzetaka, to jest likova koji se, bar u početku, nisu priklanjali ideološkim krajnostima i predstavljali su pokušaj ili "simulaciju" složenijih i socijalno determiniranih

[5] J. Lešić, navedeno djelo, str. 9.

karaktera kod kojih funkcioniše normalna i logički koncipirana psihološka motivacija. Pa ipak, takvi likovi (kao što je Ibro iz TRI SVIJETA Hamze Hume) predstavljaju zapravo mješavinu stiliziranih tipskih herojskih likova iz agitovki i romantičarski idealiziranih individualnnih karaktera. S druge strane, "negativci" su poslije duge i mučne unutrašnje borbe, na kraju pronalazili "pravi" put i okretali se pozitivnim principima, no često prekasno: smrt kao kazna i tragična konsekvenca najčešće bi bila brža od pokajanja i očišćenja.

U tematskom pogledu, socrealistička drama ipak, naravno, ne silazi s "generalne linije" iako u svojoj dramaturškoj realizaciji izbjegava očiglednu, plakatsko-parolašku direktnost i služi se realističkim sredstvima da bi postigla veću umjetničku i scensku uvjerljivost a sve u funkciji pokretanja i podsticanja najširih narodnih masa na borbu za bolji i ljepši svijet i socijalistički poredak. U tom smislu nije bila bitna toliko forma koliko sadržaj, nije bilo bitno kako se nešto kaže već šta se kaže. Pa ipak, trebalo je naći neki modalitet da se to nešto "šta" kaže, i u tom smislu socrealistički dramski pisci koristili su nekoliko "šablona" ili dramskih "košuljica" u koje bi "implantirali" odgovarajući sadržaj.

Jedan dio bošnjačkih dramatičara oslanjao se na predratni, realistički model koji je mnogo korišten i u međuratnoj socijalnoj drami; drugi su se pak opredijelili za sovjetski dramaturški model takođe društveno angažovane drame koji se kod nas pojavio zahvaljujući komadima Leonova, Kornejčuka, Simonova i drugih autora slične provenijencije; treći su, pak, preferirali klasiku i klasični izraz već do savršenstva doveden u slovenskoj, nadasve južnoslovenskoj dramskoj tradiciji (riječ je o ugledanju na dramaturgije Sterije, Nušića, Gogolja i drugih dramatičara).

Međutim, bez obzira na sve različite varijacije u dramaturškom oblikovanju dramskog tkiva već predvidljive tematike i sadržaja, za socrealističku dramu se bez oklijevanja može reći da je imanentno građanska jer je skoro uvijek i bez izuzetka struktura socrealističke drame identična ili kompatibilna s klasičnim dramaturškim obrascem buržoaske drame. Korištenje te vrste stvaralačke tehnike očigledno je u osnovnim dramaturškim elementima: radnja je najčešće smještena u "građanski salon", to jest prostor kuće, sobe ili neke druge zatvorene prostorije, u pitanju je, naravno, scena-kutija bez četvrtog zida u kojoj je teatarska iluzija potpuna, zaplet se

uglavnom vodi na "idejnom" nivou što znači da je sukob pretežno verbalan a do sudara likova dolazi uglavnom ili skoro isključivo zbog različitih ideoloških političkih stavova s tim što se, kako Lešić to dobro opaža (5), uvodi jedan novi i neobični anagnorisis na kraju u kome, u velikom stilu, pobjedu odnose pozitivne i progresivne snage. U tom smislu, u Huminoj drami TRI SVIJETA imamo primjer par excellence, jer glavni junak Ibro u finalu drame puca najprije u Suljagu, "kapitalističkog pauka" a potom i u brata Ešrefa, izdajnika, da bi na kraju i sebi oduzeo život.

No, u poratnoj bosanskohercegovačkoj bošnjačkoj socrealističkoj drami uočljivi su, pored već dobro prepoznatljivog ideološkog upliva koji je "uliven" u građanski "kalup", i pojedini tipično lokalni i vremenu primjereni uticaji. Riječ je prvenstveno o "usputnom" prikazivanju lomova koji nastaju u junacima i likovima koji još uvijek ne mogu da se adaptiraju i priviknu na nove, urbane uslove života koje sa sobom donosi novi, poslijeratni život u kome intenzivna industrijalizacija zemlje mijenja lik cijelog društva i samim tim sudbinu čitavih porodica kao i pojedinaca u njima. Takvi likovi pate od "sindroma urbanizacije", dobro poznatog i raširenog u gradovima poratne Jugoslavije, a koji je podrazumijevao pocijepanu ličnost koja nije u stanju da se odrekne i odbaci staru, ruralnu svijest s kojom je došla sa sela, a nije istovremeno u stanju da prihvati i usvoji za njega nove, gradske, građanske navike i način života.

Pored toga, u ovim dramama često se sreću likovi u kojima se prepliću i miješaju seoski i malograđanski mentalitet, što se vidi ne samo po njihovim postupcima već i na nivou jezika: ti junaci u govoru brkaju i zamjenjuju "dijalekatski jezički kolorit" sa uobičajenim parolama, frazama i "crvenim" sintagmama tako čestim i raspostranjenim u to doba u našoj zemlji.

Od dramskih pisaca koji su tada djelovali u Bosni i Hercegovini jedan broj njih je bio već aktivan, pa i afirmisan u međuratnom periodu baveći se pretežno društveno-socijalnom problematikom. Među bošnjačkim autorima isticao se Rasim Filipović koji je, poput mnogih svojih savremenika i kolega, pregnuo da mnoge svoje komade "prepravi" i prilagodi novom vremenu, te im tako obezbjedi scenski život i publiku. Naime, kao i njegove kolege po peru Palavestra, Kušan i Petrović, Filipović je imao dvije mogućnosti: ili da već postojećim komadima naprosto samo promijeni naslove i na taj način im da novu "šminku", ili da

se upusti u ozbiljnije dramaturške zahvate na strukturi komada prilagodjavajući ih novim ideološko-političkim potrebama. Krajnji cilj i jednog i drugog postupka bio je dvojak: prilagoditi se, najprije, društvenom trenutku koji je od drame tražio partijsku orijentaciju, ideološku ispravnost i jasnost te odgojnu funkciju, s jedne strane, kao i uvesti socrealističku dramsku tehniku koja je obezbjedjivala karakterističan stil realističke uvjerljivosti i jasne ali neupadljive idejne opredjeljenosti. Tako je Rasim Filipović svoju dramu RASPADANJE[6] iz 1937. godine ponovo objavio 1950. godine pod promijenjenim naslovom ZA KRUHOM[7] "uz obavezno klasno retuširanje" koje je trebalo komadu da da aktuelnost i karakteristične crte vremena[8].

Ozbiljnije dramaturške, ali naravno i ideološke zahvate poduzeo je Rasim Filipović na drami TRGOVINA MJEŠOVITE ROBE[9] iz 1941. godine koja je u prvoj verziji predstavljala sintezu motiva zelenaštva i ljubavno-kriminalističkog trilera. Praveći ozbiljne intervencije, osobito u trećem činu, Filipović je potisnuo lične strasti u korist socijalno-društvenog temata izrabljivanja i zelenašenja. Tako je u drami PAUK[10] iz 1950. godine, što je zapravo novi naslov TRGOVINE MJEŠOVITE ROBE, Filipović intenzivirao negativne nijanse postojećih likova svodeći istovremeno osnovni motiv drame na negativne posljedice povezivanja bogatstva i vlasti. Imajući negdje "u malom mozgu" lik Kantora iz Cankarevog KRALJA NA BETAJNOVI, Filipović je kriminalistički zaplet protkan intimnom dramom neprimjetno zamijenio motivom opasne sprege izmedju novca i političke moći, sasvim u duhu novog socrealističkog trenda koji je tražio karakteristične likove u tipičnim situacijama.[11]

---

[6] RASPADANJE (Porodica Šurkić), (drama u tri čina), Sarajevo, 1937. (Predgovor Jovana Tanića).

[7] ZA KRUHOM, (drama u tri čina), Mala dramska biblioteka, Zagreb, 1951.

[8] Slično je postupio i Emil Petrović koji je, uz određene "idejne" adaptacije, dramu LJUDI IZ SUTERENA, nastalu 1938. godine, ponovo publikovao 1951. godine pretvarajući tragikomediju u "tragičnu sliku" o radničkom životu u vrijeme ekonomske krize pred Drugi svjetski rat.

[9] TRGOVINA MJEŠOVITE ROBE, (drama u tri čina), Sarajevo, 1941.

[10] PAUK, (drama u tri čina), Mala dramska biblioteka, svezak 4, Zagreb, 1950.

[11] Nasuprot ovim starim dramama u novom, ili tačnije prepravljenom i zakrpljenom ruhu, prilagođenim idejama (partijinim) zadacima i potrebama vremena, Jakša Kušan je svoje komedije koje se "događaju između dva rata", konstruisao na način klasične realističke drame, sa vidljivim asocijacijama na

Drugi tip drame koji je nastajao još u "žaru borbe", na izmaku i u završnim trenucima Drugog svjetskog rata na našim prostorima, govorio je o danima okupacije i narodnooslobodilačke borbe. Još dok su Nijemci bili u našoj zemlji predstavljajući još uvijek realnu opasnost, 6. novembra 1944. godine u Tuzli je, povodom godišnjice Oktobarske revolucije, izvedena komedija KAFANSKI STRATEZI koju su "po narudžbi" i kao partijski zadatak prigodno napisali Dušan Blagojević, Ismet Mujezinović i Drago Vučinić, inače "slučajno zalutali u dramsku književnost"[12].

Gogolja (REVIZOR) i Nušića (SUMNJIVO LICE), jer komično u njima isijava ne "iz sukoba dobra i zla, nego sa trenjem zla sa zlim" /Josip Kolundžić, FRAGMENTI O TEATRU, Novi Sad, 1965, str.199./ Kušanovo "humorno društvo", slično nekim Nušićevim komedijama, dato je kao živopisni grupni portret raznovrsnih moralnih i etičkih deformacija. Bez pozitivnog junaka, ovaj "hor" smutljivaca i pokvarenjaka, pokondiren i frustriran, iznenadno i neočekivano uhvaćen u zamku, ili paničnog straha od više vlasti, ili vlastite nezajažljive pohlepe, naglo izbačen iz postojeće ravnoteže, doživljava sve faze, kako bi to rekao Nušić, "hlađenja duše i hlađenja osjećanja".

U komediji NEVJEROVATNI SAN GOSPODINA MINISTRA (1954), u učmalu i zaturenu provinciju stiže zvanični dopis u kome ministar prosvjete lično traži od novoosnovane općine izvještaj o "zapuštenosti na kulturnom polju", o "korovu neznanja" i "draču neprosvjećenosti, što kod polupismenog načelnika, slično telegramu u Nušićevom SUMNJIVOM LICU, izaziva strah i on u svojoj općini započne bjesomučnu hajku za tim sumnjivim i od više vlasti proskribovanim "kulturnim poljem". Ovaj početni nesporazum, poslužiće Kušanu za komičko (pa i satirično) razobličavanje primitivnog i konzervativnog provincijskog mentaliteta i priglupe a osione općinske vlasti (načelnika, pisara i vijećnika). I komedija SAVJESTI NA DLANU (1951), takođe se događa "u učmaloj provinciji predratne Jugoslavije", s tim što se sada umjesto opasnog (i tajanstvenog) dopisa ministra prosvjete, javlja glumac Milan Orlić, prerušen u telepata Mandraka (koji tobož "sve vidi, sve zna i sve može da pokaže i iznese" na vidjelo), unoseći svojom opasnom vidovitošću među sreske moćnike (njihove supruge i ljubavnice) panični strah od istine, koju sveznajući stranac može da "vidi" i objelodani svijetu. I tako, u opštoj panici i pometnji, jer "u strahu su velike oči", nastaje bjesomučno utrkivanje u otkrivanju vlastitih "strasti i sebičnosti". Na iznenadnom poremećaju ustajale (provincijske) površine izgrađena je i komedija PESNICA U DŽEPU (1955), s tim što sada pojava "revolucionara" koga vlast progoni izaziva nesporazume (a zatim i paniku) među "humornim društvom" (raznih savjetnika, arhivara, posrednika i njihovih supruga i ljubavnica), koje na kraju, uhvaćeno u zamku i razgolićeno u komedijskom ogledalu, pokazuje svoje sebično "ružno lice", ismijano i groteskno razobličeno.

[12] J. Lešić, DRAMSKA KNJIŽEVNOST II, ... str.16.

Djelo govori o onoj specifičnoj situaciji u kojoj se stvara atmosfera "napetog iščekivanja" raspleta događaja dok sa svih strana nadiru razne neprovjerene vijesti i dezinformacije koje pogoduju širenju panike i konfuzije među stanovništvom, posebno među onim malovaroškim sitnim dušama koje žive i preživljavaju zahvaljujući politici "dobar dan čaršijo na sve četiri strane". Oni svoju "politiku" i "strategiju" stvaraju i vode u kafani prilagođavajući se munjevito trenutnim promjenama dnevne politike, a sve u cilju opstanka i ostvarenja dobiti za sebe lično.

Na nivou likova formirane su tri nacionalne maske, tri tipa, tri modela zasnovana na konfesionalnim obilježjima koja dovedena do karikaturalnih dimenzija, karikiranjem jezika i temperamenta, "svojom živopisnošću i prepoznatljivošću" doprinose nastanku jedne neponovljive balkanske groteske začinjene jakom dozom satire.

Od tada pa nadalje, u bosanskohercegovačkoj i bošnjačkoj drami, ove tri komične figure, ova tri tipa, provlačiće se kao lajtmotiv u mnogim komedijama, burleskama i satirama. Naime, osnovna namjera i cilj stvaranja ovih maski je da se pokaže kako nijedna etničko-konfesionalna zajednica i nijedan narod u Bosni i Hercegovini nisu bez izroda i profitera koji nemilosrdno mjenjajući "zastave i zakletve" mimikričkim metodama nastoje da opstaju i plivaju u svakom režimu i svakom sistemu. Takve "patriote" prikazane su provjerenim dramaturškim sredstvima koje ih čine "živim" i živopisnim, prijemčivim za oko, uho i duh jednostavnog gledaoca kome je cijela burleska i namijenjena.

Autori KAFANSKIH STRATEGA posegnuli su, a sve radi sigurnog uspjeha i postizanja željenog efekta, za klasičnim komičkim instrumentima građanske komedije, već do majstorstva dovedenim u Sterijinim ili Nušićevim djelima. Kao i, na primjer, u RODOLJUPCIMA, osnovno težište komada je na verbalnoj komici u kojoj su "odugovlačenja, ponavljanja, lokalizmi, pogrešno izgovaranje imena" i tako dalje pokretačka snaga smijeha, ali i put kojim se propagira momentalno primaran cilj, a to je pokretanje svih snaga i njihov angažman u borbi protiv neprijatelja koji je već na koljenima.

Pa ipak, prikazujući sve te nesretne maske, iskarikirane i groteskne, autori ove komedije nikad nisu otišli u mržnju ili netrpeljivost, nikad ih nisu doživjeli kao istinsku i sudbinsku opasnost za ovu sredinu ili ljudski rod, nego su ih radije

doživljavali i prikazivali benevolentno kao grešne, slabe i komične kreature na marginama društva, tako da je u tom smislu "burleska sasvim potisnula satiru, a agitacija i neposredni politički povod (...) - dramsku literaturu."[13]

Dramaturški gledano prve scene i uvodni dijelovi postavljeni su bolje i vještije nego kasniji razvoj događaja i komičko ubrzanje. Umjesto raskrinkavanja licemjerstva, koristoljublja i moralne pokvarenosti, komad dobija benignije tonove tako da prevrtljivost i kameleonstvo likova počinju izgledati kao društvena nužda i prisila okolnosti, a ne kao karakterno opredjeljenje i etička devijacija. Nema tu, čini se, dovoljno satire, žestine i žaoke, nego se sve nekako razvodnjava i gubi u dobrodušnom smijehu i karikaturi.

S druge strane, uz pomoć Mujage, Trive i Ive, autori komedije KAFANSKI STARTEZI uspijevaju ipak, bar na momente, da "sredstvima političkog kabarea", razviju i razmašu komičku radnju, uspostave dinamiku i na principu epizoda u kojima dominiraju, kako glavni tako i sporedni likovi (Čovjek bez glasa, Čovjek iz ćoška, Mujaginica), postignu ono što im je bio glavni zadatak, a to je politički, promotivni i propagandni cilj mobilizacije svekolikog pučanstva na završni udarac mrskom okupatoru. Posebnu bliskost između komičkih likova i publike postižu autori koncipiranjem komada na skeč-dramaturgiji i širokom upotrebom žargona i lokalizama.[14]

Pored Blagojevića, Mujezinovića i Vučinića ratnom tematikom bavio se, naravno, i Rasim Filipović koji je 1946. godine objavio dramu KRV JE USKIPJELA[15]. Radnja ove drame događa se 1942. godine u ruralnom ambijentu u Bosni. Osnovni motiv ovog komada je kolaboracija četnika i ustaša sa Nijemcima koje je rezultirala hiljadama mrtvih. Centralni lik drame koja inače obiluje melodramskim elementima, a ispunjava prvenstveno pedagošku i propagandnu funkciju, je majka Stana koja, ostavši bez muža koga su ubile ustaše, svu svoju ljubav poklanja sinu Miladinu, četničkom oficiru. Međutim, ta ljubav je, kao i svaka majčinska ljubav, bezgranična i slijepa i ne vidi u kom pravcu srlja

---

[13] Isto

[14] Blagojević-Mujezinović-Vučinić, KAFANSKI STRATEZI, (satirična burleska u tri čina), Beograd, 1961.

[15] Rasim Filipović, KRV JE USKIPJELA, (aktovka), Partizanska pozornica, Zagreb, 1946.

njen sin. To što on čini razna nedjela, progoni, pljačka i pali sve ispred sebe i oko sebe, nije dovoljan argument majci da posumnja u sinovljevu ispravnost. Međutim, onog trenutka kada sagleda da njen sin sarađuje i sa ustašama i sa Nijemcima koji su joj ubili muža, i ne samo da sarađuje nego ih čak dovodi u kuću, majka počinje da shvata kojim putem je Miladin krenuo. Tako ona u drami prelazi jedan put spoznaje i prelaska iz krajnosti u krajnost, od apsolutne odanosti sinu, preko sumnji i dilema, sve do otvorene, jasne i nedvojbene spoznaje da je njen sin zločinac koji čak i na nju podiže ruku. Tek tada, kada joj "krv uskipi", ona uzima sjekiru i ubija sina izdajnika upravo u trenutku kada nailazi partizanska vojska kao nagovještaj i simbol jednog novog, drugačijeg i pravednijeg života[16].

Osnovni motiv Filipovićeve drame KRV JE USKIPJELA očigledno je izdaja koja biva prikazana kroz najtananiji odnos majke i sina, u kom preovladava snaga majčine ljubavi. Koliko je izdaja sraman i gnusan čin pokazuje Filipović time što čak i majka, pored svoje neograničene ljubavi za dijete, na kraju biva njegov sudija. Ako se analizira sama priča onda ćemo vidjeti da se ona zapravo može svesti na onu arhaičnu borbu između dobra i zla, između pravde i zločina. Međutim, ovu već uobičajenu priču koja je već nebrojeno puta prepričana ne samo na sceni nego i u svim umjetnostima, Filipović koristi za propagiranje i širenje odgovarajućih ideja, tako da se njegova drama pretvara u "agitacioni moralitet" jer, Stanina kazna dobija dimenziju pobjede dobrog nad zlim u kom je sama majka izvršilac zaslužene kazne.

Dramaturški gledano Filipović se u ovoj drami često koristi jednim već dobro poznatim i oprobanim sredstvom, a to je "dijaloška deskripcija". To, drugim riječima, znači da glavni likovi kroz uzajamne replike iznose i pripovijedaju sve ono što se dešava oko njih, a što publika nije u stanju da vidi.

Tako "... u razgovoru majka Stane, koja u početku strasno brani svog sina Miladina, i komšinice Janje, čiji je sin Dušan u partizanima, izrečene su sve onovremene parole o neprijateljskoj djelatnosti četnika, ustaša i Nijemaca i o pravednoj borbi partizana; kao što iz sukoba sina i majke, saznajemo sve infomacije o sramnoj izdaji četnika i ustaša, tako da se agitovka

---

[16] Josip Lešić, MEĐURATNA BH DRAMA, Pozorište, 30/1989, 5-6, 413-415, 442-445.

na kraju pretvara u politički čas, scena ostaje javna tribina na kojoj se prikazuju aktuelni događaji i to u propagandno političke svrhe."[17]

Sličnom temom bavi se i druga Filipovićeva drama ZA NOVI ŽIVOT[18] objavljena 1947. godine. Radnja ove drame smještena je u jesen 1944. godine u malo bosansko mjesto koje je još uvijek pod neprijateljskom okupacijom i u kome dolazi do sukoba između oca Selimbega Đulića, vlasnika trgovine, i njegove kćerke Šefike.

Ovaj motiv, toliko čest i rado korišten u međuratnom periodu u društveno-socijalnim dramama, ovaj put dobija neobičnu transformaciju. Naime, kapitalista, "pauk" nalazi se sada u uslovima rata i neprijateljske okupacije zemlje i dobija ulogu, što je za očekivanje, izdajice i špijuna. S druge strane, kao njegov opozit, javlja se njegova kćerka Šefika, pripadnik NOP-a i skojevka, oduševljeni pobornik komunizma, ali zato suviše mlada i bez potrebnog životnog iskustva. Njen entuzijazam i njeno oduševljenje s kojim ona prilazi NOP-u pomažu joj da savršeno obavlja sve zadatke kao ilegalka, pomažući pri tome čitav pokret svesrdno i na svaki način. Sukob do koga dolazi između njih dvoje, a koji je neizbježan i neminovan, nezaustavljivo se pretvara u porodični sukob koji se odvija uglavnom na verbalnom planu, vrlo često nedovoljno prirodno i spontano tako da mu na nekim mjestima nedostaje čak i uvjerljivosti. Stari Selimbeg Đulić, koji bi trebao da bude jedan od prvih domaćih ljudi čitave gestapovske špijunske mreže u mjestu, na momente ne djeluje dovoljno uvjerljivo i ostavlja utisak u pojedinim trenucima kao da je komički lik. Tako mjestimično on izgleda sve drugo samo ne opasan i lukav neprijatelj a češće podsjeća na zbunjenog i uplašenog zelenaša koji želi i pokušava da u toj novonastaloj ratnoj tvorevini zvanoj NDH, sačuva svoj život i ućari nešto u opštem haosu i rasulu. Koliko je on nevješt i neprofesionalan špijun i kalauz najbolje svjedoči činjenica da on pismo kojim mu se njemački general zahvaljuje na saradnji, ostavlja na tezgi u

---

[17] J. Lešić, DRAMSKA KNJIŽEVNOST II, ... str. 18.

[18] Rasim Filipović, ZA NOVI ŽIVOT, (drama u tri čina), Mala pozornica, (II,2), Zagreb, 1947.

trgovini pa na taj način njegova kćerka saznaje čime se bavi njen otac.[19]

Sasvim je jasno da je u ovakvoj drami Filipović oštro izdiferencirao likove i svrstao ih, naravno, u dvije crno-bijele grupe pozitivnih i negativnih, prihvatljivih i nerpihvatljivih, dobrih i loših. Starija generacija očeva najčešće je sklona saradnji sa fašistima i okupatorima, oni su neka mješavina poniznosti i surovosti, zavisno od toga šta im je u tom trenutku potrebno. Takvi se likovi Idriz-efendije ili gospodina Šimića, za koga se u samoj drami kaže da je "prodana duša i bez savjesti", dok se za onog drugog kaže da je "fašista i bezobzirni cinik". Oni, u svakom slučaju, bez obzira na razlike u svojm karakterima, ne prezaju da služe okupatoru i izdajničkom kvislinškom režimu koji je u tom trenutku na vlasti.

Na drugoj strani nalaze se njihova djeca koji su nosioci pozitivnog principa i koji se bezrezervno i do kraja bore za slobodu i napredak a koji su opet, naravno, identificirani sa partizanskom borbom i komunističkom ideologijom. Ne treba svakako zaboraviti da su "shodno emocionalnoj teleologiji socijalističkog realizma" nosioci i pozitivnih i negativnih principa ravnomjerno raspodijeljeni u svakoj naciji i svakoj konfesiji.

Tri godine kasnije, 1950. godine, Filipović će nastavljajući tradiciju "u stilu i ikonografiji" trilerskog žanra objaviti dramu ZASJEDA koja opisuje događaje iz 1942. godine, ali ovaj put u urbanoj sredini, u jednom od većih bosanskohercegovačkih gradova, koji su u to vrijeme bili pod fašističkom okupacijom. Osnovni nosioci sukoba s jedne strane su pripadnici ilegalnog pokreta otpora koje predvodi mladi borac Nikolić, dok im se s druge strane suprotstvaljaju i nastoje ući u trag gestapovski operativci predvođeni generalom fon Šmitom uz koga neposredno rade kapetan Klaus, njegov pomoćnik i Franc, šef ustaškog zaštitnog redarstva. Kao po pravilu, između njih se nalazi djevojka Neda, dvostruki špijun, sva u nedoumici i rascijepljena, zbunjena i uplašena istovremeno, član i ilegalnog pokreta otpora, ali i gestapovski špijun. Koristeći se takvim modelom u kome je dvostruki špijun glavna ličnost, Filipović zapravo "stripuje" događaje stvarajući napet triler u kome se

---

[19] Josip Lešić, MEĐURATNA BH DRAMA, Pozorište, 30/1989, 5-6, 413-415, 442-445.

događaji smjenjuju i odvijaju jedan za drugim, bez pauze. Pri tome, Filipović se ne trudi baš mnogo da stvori razumljivu i očekivanu psihološku motivaciju[20].

Pored Filipovića i Hamza Humo se u to doba prihvatio pisanja drama. Iako prvenstveno lirik i prirovjedač, on se 1951. godine okušao kao dramski pisac napisavši dramu TRI SVIJETA koja se nadovezuje na njegov romansijerski pokušaj da se na književan način politički angažuje. Naime, poslije romana ADEM ČABRIĆ koji je ugledao svjetlo dana 1947. godine, njegova drama TRI SVIJETA predstavlja i njegov scenski i dramski angažman u pokušaju da se prikaže društveno-politička realnost, ali i sve patnje kroz koje je prošao bosanskohercegovački narod. U svojoj drami Humo prikazuje krize i lomove kroz koje prolazi jedna muslimanska građanska porodica u Sarajevu do kojih dolazi zbog okupacije i upada fašista u Bosnu i Hercegovinu. Iako bi se i Humi moglo spočitati da postavlja crno-bijele likove i da uspostavlja već uobičajene i već viđene relacije dobra i zla, pozitivnog i negativnog, pa shodno tome bi mu se moglo prigovoriti da likovi nisu uvijek dobro motivisani ni logički elaborirani, neophodno je reći da drama TRI SVIJETA ipak "donosi zanimljivu i upečatljivu sliku jednog košmarnog i prelomnog vremena sa obiljem živopisnih detalja, pokazujući naročito u konstituisanju lika Ibre da je Humo znao oblikovati kompleksni dramski karakter i govorom i radnjom." Tako je Humo pokazao da je mnogo bolji pisac nego što bi se to u prvom trenutku moglo pomisliti, jer je uspio da nadiđe i prevlada zahtjeve socrealizma i bez obzira što je bio osuđen i na partijnost, i na idejnu jasnost, i na ideološku opredjeljenost, uspije da stvori dramu koja posjeduje i "životnu uvjerljivost i dramsku napetost".[21]

Sami događaji koji su opisani u TRI SVIJETA Hamze Hume odigravaju se u Sarajevu u tipično bosanskom dekoru, u periodu od aprila 1941. godine do aprila 1945. godine to jest od početka okupacije pa sve do definitivnog oslobođenja ovog grada u aprilu 1945. godine. Glavni junaci su članovi bogate i ugledne sarajevske buržujske bošnjačke porodice koja pred sam rat ostaje bez oca i glave porodice. Iza njega ostaju tri sina, Ešref, Ibro i Šefik te kćerka Semija koji iznenada i nemilosrdno bivaju bačeni u životnu

---

[20] Rasim Filipović, ZASJEDA, (drama u tri čina), Zagreb, 1950.
[21] J.Lešić, DRAMSKA KNJIŽEVNOST II, ... str. 22.

realnost u kojoj se treba boriti za opstanak. Međutim, pored egzistencijalnih problema oni moraju da rješavaju i neke moralne probleme koji se još pooštravaju ratnom situacijom. U novonastalim prilikama okupacije i fašističkog terora stari patrijarhalni ustroj bošnjačke porodice mora da ustukne pred žestokim raslojavanjem i razlikama koje nastaju među braćom i sestrom. Okolnosti su takve da uskoro sva tri brata postaju zapravo tri različita svijeta.

Jednu krajnost predstavlja najstariji brat Ešref koji se, smatrajući da ima najveću odgovornost kao najstarije dijete u porodici, povezuje sa Suljagom, imućnim sugrađaninom, koji je opet u dosluhu sa ustaškom vlašću i njemačkim okupatorima tako da i sam Ešref malo po malo, lagano sklizne u izdaju i kolaboraciju. Jasno je iz same drame da Ešref to ne čini iz ubjeđenja nego isključivo zbog toga da bi sačuvao svoj uticaj i dominaciju u porodici a samim time obezbjedio sebi i cijelo nasljedstvo[22].

Za razliku od njega, srednji brat Ibro koji predstavlja najkompletniju i najzaokruženije prikazanu ličnost u cijeloj drami, živi potpuno u prošlosti, on je "boem i pijanica", beznadežno zaljubljen u ženu koju je Suljaga svojevremeno "upropastio". On svoje vrijeme provodi u piću, pjesmi i karasevdahu s naglašenom željom za autodestrukcijom, jer više ne vidi da je ostalo išta zdravo i normalno u svijetu u kome sada mora da živi. On, naravno, zapada u onu zabludu svih romantičara koji smatraju da je pravi život bio samo u prošlosti a da sve što je sada ili u budućnosti beznadežno iskvareno i propalo. Ibru istovremeno muči i strahoviti osjećaj tjeskobe i skučenosti, on osjeća da bi morao da ode nekud iz ove zatvorene i stiješnjene doline a sam rat i okupacija samo još pojačavaju takav njegov osjećaj.

Treći i najmlađi brat Šefik kao i sestra Sanija pristupaju odmah na početku rata NOP-u i aktivno učestvuju u njegovom jačanju da bi na kraju sam Šefik bio prisiljen da pobjegne u partizane i napusti svoju pripravničku karijeru u advokatskoj kancelariji u gradu. U takvoj situaciji sva tri brata se neminovno udaljuju jedan od drugog, dok se njihova međusobna vezanost polako pretvara u otuđenost, a ljubav u mržnju, tako da oni od najbližih rođaka postaju na kraju smrtni neprijatelji. U tom

[22] Hamza Humo, TRI SVIJETA, Sabrana djela, (5), Sarajevo, 1976.

diferenciranju, a tokom razvoja dramske radnje, Ibro se priklanja Šefiku i Saniji da bi svi zajedno na kraju kaznili dva izroda, dva izdajnika i kolaboranta, Suljagu i Ešrefa tako što će dobiti zasluženu kaznu - smrt. Egzekutor te više i uzvišene "božanske" pravde u kojoj krivi i grešni moraju da plate i iskijaju svoj grijeh je Ibro koji samog sebe na kraju kažnjava smrću shvatajući da za njega nema mjesta u novom životu koji dolazi, jer je on beznadežno čovjek prošlog i uništenog svijeta.[23]

Literatura

Lešić, Josip: *Dramska književnost II*, Insitut za književnost, Svjetlost, Sarajevo, 1991.

Raspadanje (Porodica Šurkić), (drama u tri čina), Sarajevo, 1937. (Predgovor Jovana Tanića).

Za kruhom, (drama u tri čina), Mala dramska biblioteka, Zagreb, 1951.

Petrović, Emil: Ljudi iz suterena, 1951.

Trgovina mješovite robe, (drama u tri čina), Sarajevo, 1941.

Pauk, (drama u tri čina), Mala dramska biblioteka, svezak 4, Zagreb, 1950.

Blagojević-Mujezinović-Vučinić: *Kafanski stratezi*, (satirična burleska u tri čina), Beograd, 1961.

Filipović, Rasim: *Krv je uskipjela*, (aktovka), Partizanska pozornica, Zagreb, 1946.

Lešić, Josip: *Međuratna bh drama*, Pozorište, 30/1989.

Filipović, Rasim: *Za novi život*, (drama u tri čina), Mala pozornica, (II,2), Zagreb, 1947.

Filipović, Rasim: *Zasjeda*, (drama u tri čina), Zagreb, 1950.

Humo, Hamza: *Tri svijeta*, Sabrana djela, (5), Sarajevo, 1976.

[23] U vrijeme soc-realističkog usmjerenja, u okviru ratne tematike, Drago Mažar se donekle izdvaja iz zadatog (i obaveznog) generalnog kursa (partijnost, odgojnost, idejnost i tipičnost), jer u svoje drame unosi izvjesne inovacije (i u pogledu teme i u pogledu strukture), koje u dobroj mjeri odstupaju od utvrđenih kanona i zakonitosti. Tako u komediji ZAVJETRINA (1953.) on partizanski rat sagledava sa humorne strane, poigravajući se uz to šematiziranim realističkim prosedeom, jer se na kraju otkriva da je sve bila samo igra, odnosno "pozorište u pozorištu".

ANALYZE POSTWAR DECADE (1945-1955) DRAMA IN BOSNIA AND HERZEGOVINA

Summary

This essay analyze postwar decade (1945-1955) drama in Bosnia and Herzegovina focusing on Bosniak playwrights of the period. It is possible to identify three creative mainstreams, namely, first that denunciate hypocrisy, decadence and alienation of prewar royal authority and people in Kingdom of Yugoslavia, second that glorify antifascist resistance and combat of Tito's partisans and third that describes transformation of contemporary Yugoslav society from conservative into progressive and future oriented country. All these mainstreams had the same dramatic form of socialrealistic drama or agitovka with already defined types and characters, reminding very much to medieval morality. Main authors writing during this decade are Rasim Filipovic, Hamza Humo and Skender Kulenovic. Their main plays are analyzed, except Skender Kulenovic's that are the subject of other essay.