

82.09 S. Kulenović

Sanjin Kodrić

**DJELIDBA SKENDERA KULENOVIĆA I KULTURA
PAMĆENJA JUGOSLAVENSKOG SOCIJALIZMA**

**SKENDER KULENOVIĆ'S *DJELIDBA* (TAKING SHARE)
AND THE CULTURE OF MEMORY
OF YUGOSLAV SOCIALISM**

Sažetak

Studija nudi književnohistorijsko razumijevanje komedije Djelidba (1947) Skendera Kulenovića, svojevremeno ideološki spornog dramskog teksta, i njezine recepcije unutar konteksta kulture pamćenja jugoslavenskog socijalizma. Polazeći iz metodološke pozicije teorije kulturalnog pamćenja te poststrukturalističkog „povratka historiji“, prije svega američkog novog historicizma, autor razmatra status komedije prema naročitoj poetici jugoslavenskog socrealizma, široj društveno-kulturalnoj situaciji kako njezine produkcije tako i njezine recepcije, kao i s obzirom na metodološke pretpostavke mahom bosanskohercegovačke književne kritike u uvjetima manje ili više snažnog ideološkog utjecaja nekadašnjeg jugoslavenskog režima. Razumijevajući književnost kao veoma važan sastavni dio kulture, ili kao jedan od njezinih središnjih diskursa, autor posebnu pažnju posvećuje različitim procesima kulturalne razmjene, naročito istražujući odnos između književnosti i proskriptivne kulturalne i društvene moći.

Ključne riječi: *dramsko djelo Skendera Kulenovića, bosansko-hercegovačka/bošnjačka drama 20. stoljeća, jugoslavenski soc-realizam, kulturalno pamćenje*

Summary

This study offers a literary-historical understanding of Skender Kulenović's comedy Djelidba (1947), an ideologically controversial

dramatic work in its time, and its reception within the context of the culture of memory of Yugoslav socialism. Starting from the methodological position of the theory of cultural memory and the post-structuralist 'turn to history', first of all American new historicism, the author discusses the status of the comedy in regard to the particular poetics of so-called Yugoslav 'socialistic realism', the wider socio-cultural situation of both its production and its reception, as well as the methodological presumptions of mostly Bosnian-Herzegovinian literary criticism under the more or less powerful ideological impact of ex-Yugoslav socialistic regime. Understanding literature as a very important constituent of culture in its entirety or as one of its central discourses, the author pays special attention to different processes of cultural exchange, particularly exploring the relation between literature and proscriptive cultural or social power.

Key words: *Skender Kulenović's dramatic opus, the 20th century Bosnian-Herzegovinian / Bosniak drama and theatre, Yugoslav socialistic realism, cultural memory*

I

Iako posezanje za historijom nije – prema vrlo uvjerljivoj argumentaciji V. Bitija – samo balkanska osobitost (usp. Biti, 1994a), činjenica jeste da bi se bošnjačka, pa tako i ukupna integralistički shvaćena bosanskohercegovačka književnost 20. stoljeća, dala uveliko (mada nikako i u cijelosti) opisati kao literatura priče o prošlosti ili kao literatura pamćenja¹, a slična opaska primjenjiva je, jednako tako, i na ostatak književne produkcije u nekadašnjoj Jugoslaviji tokom prethodnih stotinjak godina, ali i prije. Povijesna pripovijest tako je bitno obilježje proznog, pjesničkog i dramskog u

¹ O teorijskom konceptu kulturalnog pamćenja, inače jednom od nekoliko različitih metodoloških polazišta ovog rada, usporediti prije svega knjigu *Das kulturelle Gedächtnis* (2002) J. Assmanna, jednog od najznačajnijih autora u ovom danas vrlo utjecajnom teorijskom području. Knjiga je dostupna i u izuzetno uspjelom bosanskom prijevodu sarajevskog germanista V. Preljevića (usp. Assmann, 2005).

bošnjačkoj te bosanskohercegovačkoj književnosti, bez obzira na to je li riječ o književnosti prosvjetiteljskog, artističkog (esteticističkog) ili, pak, semiotičkog poetičkog modela, kako se već izvjesno vrijeme u maniru književnoznanstvene semiotike i kod nas često uspostavlja makrostrukturalna klasifikacija dvadesetostoljetne književnosti.² Razlog tome – kako dalje pokazuje Biti – osim u imanentno evropskoj ideologiji prosvijećenosti i njezinu kultu pregnuća „u ime obična čovjeka“, valja tražiti, između ostalog, i u ideji da su evropske te otud i južnoslavenske kulture „gradile [...] svoj nacionalni identitet (nasilnim) razgraničavanjem u odnosu na susjedne nacije“, tim prije što ispada da „svako uspjele utemeljenje identiteta sadrži sjećanje na povrede i odricanja“, te da „svaka samoodređujuća integracija *per definitionem* uključuje prekid stanovite interakcije“, pa tako, tragom suodnosa s poviješću, i „stvaranje neprijateljskih likova“ (*Ibidem*, 132).

Međutim, nije samo ovako apstrahirana takozvana kultura pamćenja ono na čemu se temelji povratak historiji u bošnjačkoj / bosanskohercegovačkoj književnosti te literaturama nekadašnjeg socijalističkog „slavenskog juga“. I, naime, althuserovske ideološke državne aparature jugoslavenskog socijalizma dobrahno su zagovarale povijesnost književnosti i kulture (pri čemu je upravo književnost imala status povlaštenog diskursa³), o čijim će intendiranim i

² S obzirom na dobrim dijelom slične i uveliko povezane procese savremene bošnjačke/bosanskohercegovačke i hrvatske književnosti, ideja o navedena tri dominantna modela književne prakse 20. stoljeća u bosanskohercegovačku znanost o književnosti višekratno je posuđivana iz hrvatske akademske zajednice, mahom iz radova C. Milanje, kod kojeg zato i treba tražiti detaljniju njihovu deskripciju (usp. Milanja, 1996, 11-15). Primjeri bosanskohercegovačke primjene ove ideje najčešći su u radovima E. Kazaza, posebno u autorovoj monografiji o bošnjačkom romanu 20. stoljeća (usp. Kazaz, 2004).

³ Iako usputna opaska, ovakvo što nije od malog značaja za razumijevanje složenih suodnosa književnosti i historije u vremenu jugoslavenskog socijalizma, jer će privilegirani položaj književnosti u odnosu na ostale oblike kulturalne djelatnosti (izuzev unekoliko teatarske umjetnosti, koja se dugo vremena prvenstveno smatrala produžetkom literature, kao i, mada znatno manje, filmske) upravo umjetničku književnost odrediti kao temeljni medij pamćenja i posredovanja prošlosti. Zato se na ovom mjestu čini vrlo uputnim spomenuti važno opažanje J. Martinovića, primjenjivo ne samo na usko razdoblje jugoslavenskog socrealizma (do početka pedesetih godina 20. st.), već i na – uz tek manje

uopće poželjnim specifičnostima u bosanskohercegovačkom kontekstu sedamdesetih godina 20. stoljeća vrlo upečatljivo posvjedočiti i zapovijedi tadašnjeg visokog republičkog političko-kulturalnog zvaničnika M. Bogićevića upućene „književniku danas i ovdje“ (usp. npr. Bogićević, 1977a, 75-76), pa tako i ova:

Stoga je, u pristupu kulturnoj baštini, marksistički objektivn, naučni i kritički odnos u istraživanju i prezentovanju nezaobilazan kao polazni i određujući. U stvari, prošlost ne treba gledati očima prošlosti, nego se aktivno odnositi prema toj baštini [...]. Nasljeđe se mora prihvatiti realistički, a to znači i kritički. [...] I u pristupu kulturnom nasljeđu, bratstvo, sloboda, ravnopravnost i jedinstvo naroda i narodnosti, kao sveobuhvatna dimenzija izražena socijalističkim zajedništvom jeste pojam koji se uvijek, dosljedno i odlučno, mora suprotstaviti svim varijantama šovinizma, nacionalizma i unitarizma.

(Bogićević, 1977b, 150-151)

U konstelaciji ovakvih odnosa u ukupnosti bosanskohercegovačke književnosti nakon Drugog svjetskog rata pojavit će se čitav niz autora koji će u svim književnim žanrovima označiti još jedan val insistiranja na povijesno ukotvljenoj organizaciji književnog diskursa, pa će se u bošnjačkoj književnosti u tom smislu istaći, između ostalih, najprije S. Kulenović (poezija, proza, roman, drama i esej), M. Dizdar (poezija), M. Selimović i Ć. Sijarić (proza i roman), D. Sušić i N. Ibrišimović (proza, roman i drama), a potom – istina, na nešto drugačiji način – i mlađi autori i autorice poput I. Horozovića i Dž. Karahasana (proza, roman i drama) te J. Musabegović (roman) i dr., nakon kojih će, u postsocijalističkom

modifikacije – ostatak socijalističke povijesti kulture Jugoslavije: „Realizirajući tako jedno od osnovnih načela poetike socijalističkog realizma, književnost, međutim, nije samo ostvarivala svoj društveni zadatak [...], već se, sociološki promatrano, i sama našla u posebnoj i povlaštenoj poziciji, što je bila posljedica očevidnog precjenjivanja njene društvene uloge i stvarnih mogućnosti. Kao 'inženjer duša' književnik se, htio to ili ne, u izvjesnom smislu i sam našao u položaju koji vlastitim djelom, odričući se prava na individualnost, treba da izražava interese društva, iz čega su proizlazila sva priznanja i povlastice što ih je uživao, ali i njegove obaveze“ (Martinović 1975, 424).

razdoblju, uslijediti najmlađa literarna generacija, s opet svojim književnim svjedočenjem, i to o, uglavnom, nedavnoj prošlosti, najčešće u vezi s agresijom i posljednjim ratom. No, sve to, na drugoj strani, ne znači da su koncepcije te konstrukcije i pragmatičke funkcionalizacije povijesti u opusima ovog širokog autorskog niza uvijek izjednačive, često su, štaviše, bitno različite, pa katkad jedina njihova tačka presjeka postaje tek manje ili više vidno problematiziranje ili barem otklon od socijalističkom vlašću zadane revolucionarne historijske svijesti, osim u slučaju najvećeg dijela književnosti pisane u godinama neposredno nakon NOB-a.

II

Slična situacija usmjerenosti na historiju karakterizira i stanje bosanskohercegovačke književnoznanstvene misli te prakse u uvjetima gotovo pola stoljeća dugog državnog/samoupravnog socijalizma kao vladajuće društveno-političke doktrine, jer se prije demokratskih promjena tokom devedesetih godina 20. stoljeća jedan, nipošto beznačajan, dio ovdašnje akademske zajednice neće intenzivnije i bez zadržke uključiti u širom evropskih književnih studija odavno prisutno i aktuelno karakteristično prestrukturiranje tradicionalne književnoznanstvene hijerarhije, u kojoj upravo povijesti književnosti pripada posebno mjesto (usp. npr. Biti 1994b, 5). Odnosi se to na oba njezina vremenski susljedna modela u ovom razdoblju, a to su socrealistički, tokom prvih godina nakon Drugog svjetskog rata, čiji je temeljni aksiološki kriterij bilo poštivanje marksističke teorije odraza te ostvarivanje partijnosti, odgojnosti, narodnosti i tipičnosti u svjetovima književnog artefakta (usp. npr. Mataga 1987, 139), i onaj kasniji, znatno moderniji i ideološki manje rigidni, ali možda još više sklon historiziranju. Jer, uprkos pokušajima institucionaliziranja teorije interpretacije kao potencijalno dominirajućeg oblika književnoznanstvene prakse i tzv. interpretacijskom bumu u drugoj polovici pedesetih godina (usp. npr. Užarević 1995), kada se, recimo, u Sarajevu, nasuprot socrealističkoj teorijskoj paradigmi koju je, primjerice, potencirala *Brazda*, osniva znakovito nazvani *Izraz*, „časopis za književnu i umjetničku kritiku“, svojevrsni pandan

zagrebačkoj *Umjetnosti riječi*, historijski pristup književnosti kod nas je sve vrijeme bio i ostao temeljni oblik njezina izučavanja. Takvo što iznova će potvrditi i Z. Lešić, koji će tokom osamdesetih i dalje, a tada u bosanskohercegovačkim i/ili jugoslavenskim okolnostima, s puno prava konstatirati kako je „općenito [...] poznato da se već odavno, svugdje, pa i kod nas, nauka o književnosti ponovno, i uglavnom bezrezervno, shvata prvenstveno kao istorijski studij“ te da se ona, štaviše, „[...] nikad nije ni prestala tako shvatati i da je uvijek imala status povijesne znanosti“ (Lešić, Z. 1985, 7). Njezin teorijski osnov, pritom, bio je i dalje nerijetko marksističko-pozitivistički, mada su vremenom sve češće i sve više bivali prisutni i elementi inovacija iz različitih tada u svijetu modernih teorijskih tendencija.⁴

⁴ Vrlo temeljit prikaz nekada vodeće bosanskohercegovačke književno-znanstvene misli te prakse svojevremeno je ponudio J. Martinović (1975, 419–451), priređivač tematskog broja sarajevskog Izraza posvećenog značajkama onovremenog kritičkog i teorijskog diskursa u savremenoj književnosti BiH. Na tom mjestu dati su i zasebni članci o tada najutjecajnijim i, zapravo, kanonskim predstavnicima bosanskohercegovačke znanosti o književnosti te srodnih disciplina (navedeni ovim redom): I. Focht, A. Šarčević, K. Prohić, Z. Lešić, T. Kulenović, N. Koljević (estetička i književnoteorijska misao), R. Ramić, M. Begić, R. Trifković, I. Fogl, S. Leovac, H. Tahmišćić, M. Bogičević, R. Vučković, N. Petković (književna kritika), I. Kecmanović, S. Nazečić, M. Šamić, M. Selimović, B. Džakula, S. Koljević, B. Milanović, M. Rizvić, H. Kapidžić-Osmanagić, V. Maksimović (književna historija), J. Lešić, V. Balvanović, L. Pavlović, N. Kovač i V. Stojanović (pozorišna i umjetnička kritika). Pritom, jedan dio ovih tekstova pisan je, u izvjesnom smislu, iz neke manje ili više, uvjetno govoreći, preoblikovane neomarksističke perspektive, ili barem uz njezino manje ili veće uvažavanje (mada nipošto i uvijek, štaviše među spomenutim autorima brojni su i oni koji će u ovdašnju znanost uvesti sasvim nove, znatno savremenije principe mišljenja i znanstvene prakse); usp. *Savremena književnost u Bosni i Hercegovini: Panorama kritičke i teoretske misli* (1975). Inače, primjer današnjem trenutku vjerovatno primjerenijeg pristupa čitanju tradicionalne jugoslavenske književnoznanstvene paradigme (istina, na korpusu iz samo hrvatske akademske zajednice) može se naći npr. kod D. Dukića (1995), što je, međutim, mogući poticaj za slično čitanje i u slučaju bosanskohercegovačkog konteksta. S druge, pak, strane, važno je na ovom mjestu spomenuti i dva novija studiozna prijevoda razvoja savremene bosanskohercegovačke/bošnjačke književne kritike i znanosti o književnosti – sintetske radove N. Agića (1998) i M. Džanke (2007).

Pa ipak, sve to ni u kom slučaju neće reći da je onovremena bosanskohercegovačka književna historiografija sve vrijeme i u cijelosti slijedila sveukupne ranije apostrofirane ideološke maksime te izvršavala sve svoje partijske zadatke, naime katkad ih je čak znala i iznevjeriti (iako, u pravilu, dosta oprezno i onda kad je iz nekog razloga imala sigurno „zaleđe“), pri čemu je, međutim, sasvim jasno da, za razliku od većeg dijela književne produkcije, ovakvo usmjerenje nije – čak ni u okvirima propisanim u Bogićeviću *Pristupu posmatranju i prezentovanju kulturnog nasljeđa* – moglo nomotetski institucionalizirano doći do danas dobro znane ideje da „jedinstvenost povijesnog zbivanja isključuje mogućnost njegova konačnog objašnjenja“ (Biti 2000, 106). Jer, nekada prevladavajući model bosanskohercegovačke književne znanosti, iako orijentiran ka historijskom, nije – jednostavno – mogao s većom zakonodavnom sigurnošću zaključiti da se „povijesni događaji uspostavljaju na horizontu otvorene budućnosti te ih stoga, umjesto da budu dani kao zatvorena prošlost, moramo uvijek iznova razumijevati iz jednako otvorene događajnosti vlastita opstanka“, kako to povodom Droysenove ideje prividnosti historiografske objektivnosti konačno zaključuje Biti (*Ibidem*). A kao takva, tradicionalna ovdašnja historija književnosti bila je najčešće uskraćena za mogućnost cjelovitijeg iščitavanja, onog bez ideološke stigme, već apostrofiranih koncepcija, konstrukcija te intendiranih funkcionalizacija povijesti što ih je svojim literarnim univerzumima pred njom stvarala prijašnja ili tada aktualna književna produkcija, pa su izuzeci u tom smislu bili vrlo rijetki, prisutni samo onoliko da potvrde pravilo.⁵

Nešto sigurnija rješenja u ovoj gotovo aporičnoj situaciji nemogućnosti iznalaženja pouzdanijeg metodološkog instrumentarija za pristup složenim suodnosima književnosti i historije nudi tek sistemsko i razgranato institucionaliziranje savremene teorije u postojeći postupak bosanskohercegovačke akademske književne zajednice, počevši posebno od sredine devedesetih godina 20.

⁵ Takva je, npr., bila inače dugo vremena, pa i danas vrlo inspirativna knjiga eseja sarajevskog romanista N. Kovača *Roman, istorija, politika* (1988), posvećena prvenstveno čitanjima domaće prozne književnosti, a javljali su se katkad i drugi, pojedinačni i kraći tekstovi ove vrste, no pisani s mnogo manje ambicija i teorijske informiranosti.

stoljeća, kada dolazi do primjetnijeg (a često i stihijskog) usvajanja – fishovski govoreći – novih interpretativnih strategija te stvaranja novih interpretativnih zajednica. Neke od njih će – poput metodologije Greenblattova novog historicizma i/ili poetike kulture – i dalje ostati živo zainteresirane za povijesna istraživanja književne prošlosti, ali će odlučno odbaciti metodološki *zatvorene* te *monološke* opcije dotad nerijetko dominantne marksističko-pozitivističke književne povijesti i inaugurirati kao svoj osnovni postupak karakteristični poststrukturalistički *dijalog* između *poetike* i *politike* (usp. Lešić, Z. 2003, 75). A time će se konačno desiti i zamjena teksta pređašnje tek tobože *autonomne književne historije* novootkrivenim osviještenim tekstom *heterogenog sistema kulture*, koji je, dakako, sad razumijevan i kao *društveno-historijski proizveden*, ali, isto tako, i kao *društveno-historijski proizvođan*, kao *ovisan o središtu Moći*, no i kao nerijetko tek naizgled afirmativan u odnosu na nj, a zapravo žestoko *subverzivan* (usp. Montrose 1989).⁶ U takvim prilikama stvara se, na kraju, i mogućnost za drugačija sagledavanja vrlo složenih i dotad često proturječno ili, pak, katkad prilično nedosljedno književnoznanstveno tretiranih autorskih ostvarenja, pa čak i čitavih opusa te širih književnih pojava, kakav je slučaj, između niza ostalih, i s djelom Skendera Kulenovića (1910-1978), sasvim sigurno jedne od ključnih figura u bošnjačkoj te uopće bosanskohercegovačkoj književnosti nakon Drugog svjetskog rata. Pritom, Kulenović je u ovom kontekstu interesantniji utoliko više jer je i od onih autora čija je književna sudbina uvjetovana koliko vlastitim književnim i ljudskim opredjeljenjem „toliko i živom, neposrednom stvarnošću jednog burnog vremena, čijim se kovitlacima i bukovima“, kako je sugestivno primijetio E. Duraković, ovaj autor „strasno i odvažno predavao, gonjen nekom neutaživom, gotovo organskom potrebom da u toj životnoj orljavi i lomljavi učestvuje čitavim bićem, sveukupnom životnom i intelektualnom energijom“ (Duraković 1983, 5).

⁶ O metodologiji novog historicizma, tzv. novim književnim historijama te uopće savremenom „povratku historiji“ usp. npr. Kodrić, 2006.

III

Jedan od izazova koji se u prvim godinama poraća nalazio pred Kulenovićem bilo je sučeljavanje upravo s nedavnom jugoslavenskom revolucionarnom prošlošću te s njezinim historijski sudbonosnim smislom za budućnost. S druge, pak, strane nalazio se nedvojbeni sud tog trenutka koji će više od 20 godina kasnije u komediji D. Sušića *Baja i drugovi* (1971) vrlo precizno izraziti unutar-dramski Komesar upozoravajući Pisca: „Pazi, svako umjetničko djelo je ili revolucija ili kontrarevolucija!“, čime je jasno ekspliciran utilitaristički te dogmatski stav poetike i kritike vremena socrealizma u bošnjačkoj / bosanskohercegovačkoj te sveukupnoj južnoslavenskoj / jugoslavenskoj književnosti i kulturi (usp. Lešić, J. 1991, 5). U takvoj situaciji, koja nije poznavala istančani osjećaj za suptilnu varijaciju ove alternative, pojavila se i *Djelidba* (1947) S. Kulenovića, druga po redu autorova komedija (i uopće drugi piščev dramski tekst), napisana tragom uspjeha prethodno naručene književnopro-pagandne jednočinke *A šta sad?* (1945).⁷ No, za razliku od potonje aktovke, Kulenovićeva *Djelidba* doživjet će potpuni poraz: ova „komedija u dva čina“ izvedena je samo jednom, premijerno, 5. 2. 1948., kada

⁷ Aktovka *A šta sad?*, poput, npr., jednočinke I Miloš ide na izbore (1946) E. Petrovića te još jednog broja agitatorskih tekstova druge vrste, autorov je patriotski prilog predizbornoj kampanji za historijski presudne prve poratne jugoslavenske izbore (11. 9. 1945.), a izvedena je u Narodnom pozorištu u Sarajevu (tada: Pozorište Narodne Republike Bosne i Hercegovine) u okviru „predizborne pozorišne večeri“ 8. 9. 1945., u režiji tada uglednog V. Kosića, s ciljem da prikaže da malograđanski i konfesionalistički „reakcionari“ u Novoj Jugoslaviji „predstavljaju samo šaćicu jada i ništa više“ (usp. Lešić, J. 1991, 27); dramski tekst objavljen je kasnije, 1946. u Zagrebu, kao samostalna publikacija, nakon čega je preštampan 1947. u Sarajevu, u autorovoj knjizi *Komedije I*, u izdanju Državnog izdavačkog preduzeća BiH „Svjetlost“. O njenom uspjehu, uspjehu sličnih tekstova te njihovu povlaštenom statusu u tadašnjem društvu, kao i o kulturalnoj politici onog vremena, svjedoči i podatak da je za ovo dramsko ostvarenje Ministarstvo prosvjete Narodne republike Bosne i Hercegovine autoru S. Kulenoviću dodijelilo novčanu nagradu u iznosu od 15.000 dinara, te da su slične nagrade dodjeljivane za druga ideološki podobna kulturno-prosvjetna djela (usp. Anonim 1948a, 82–83).

će pred 705 gledalaca biti izviždana,⁸ dok će – u znak protesta prema zbivanjima na sceni, uz lupnjavu vrata na ložama – društveno-politički zvaničnici iz gledališta napustiti izvedbu, i tako već u startu zapečatiti sudbinu jednog dramskog teksta; Kulenović će mu se, nakon dugog vremena vlastite te kritičke šutnje, vratiti tek desetak godina kasnije, kada će se ovaj put u, iz republičkog središta izmještenom, mostarskom izvođenju komedija pojaviti u tri čina, autocenzurirana i politički „popravljena“, barem na prvi pogled, ili kako se barem vjerovalo (20. 5. 1957.).

Sjećajući se upravo ove, po Kulenovićevu komediju kobne februarske noći, J. Lešić, tada djetinje začuđeni historijski svjedok jednog dramskog debakla, a mnogo godina kasnije ugledni historičar ovdašnje dramske književnosti i teatra, upitao će se, vjerovatno među prvima na ovako otvoren način, o razlozima dugogodišnje šutnje povodom Kulenovićeva dramskog opusa, „da li je – naime – to ćutanje s razlogom?“ (Lešić, J. 1983 [1998], 221) A takvo što,

⁸ Podatak o broju izvođenja te gledatelja u članku Osvrt na pozorišnu sezonu 1947/48, objavljenom u sarajevskoj Brazdi 15. 9. 1948., donosi I. Samokovlija (tadašnji urednik ovog časopisa). Međutim, sumarno navodeći drame i opere izvođene u sarajevskom pozorištu tokom protekle sezone, Samokovlija ne objašnjava razloge prijekida igranja Kulenovićeve Djelidbe, već općenito konstatira: „Sa malim izuzecima sve ove drame i opere koje su bile na repertoaru imale su dovoljan broj repriza, a ukoliko ih nisu imale to je stoga što su davane pri kraju sezone“ (Samokovlija 1948, 697). Jasno je, naravno, da se ova tvrdnja ne može odnositi na Kulenovićevu komediju jer je ona postavljena na scenu u februaru, što je dovoljno daleko od završetka pozorišne sezone, ali takvo što otvara mogućnost za jednu zanimljivu i važnu pretpostavku. Moguće pitanje, naime, jeste da li nespominjanje spornog slučaja Djelidbe znači samo neko lično Samokovlijino ustezanje od oštih ideoloških optužbi, sukoba i obračuna (što je, međutim, u onovremenim prilikama kolektivne svijesti vrlo malo vjerovatno, gotovo nemoguće kod nekog ko je na čelu nekog javnog glasila, ali i uopće) ili je, pak, možda riječ o zapravo ispunjavanju neke i nečije visokorangirane direktive, smjernice, sugestije i sl. da se cjelokupni skandalozni slučaj Kulenovićeve Djelidbe smiri, pa čak i zataška (što je, naravno, vjerovatnije). Jer, ne treba zaboraviti da je S. Kulenović u ono vrijeme bio partizanski oficir i priznati revolucionar, direktor drame sarajevskog Pozorišta Narodne republike Bosne i Hercegovine (1945-1947) te uopće vrlo ugledna i utjecajna ličnost tadašnjeg kulturnog i društveno-političkog života u BiH i Jugoslaviji. I ova mogućnost, dakako, mnogo govori o ovdašnjoj nekadašnjoj književno-kulturalnoj politici.

sve zajedno, *Djelidbu* će uvrstiti u niz onih tekstova koji i dalje postavljaju pitanja o konačnom položaju ovog, ali i ukupnog autorova djela u kulturi jugoslavenskog socijalizma, pa tako i njezinu uobličanju povijesti,⁹ ali koji, isto tako, daju priliku za savremenu i, u ovom slučaju, istovremenu analizu historijske i uopće literarno-epistemološke svijesti obaju poratnih književno-znanstvenih modela u uvjetima kulture pamćenja državnog te samoupravnog socijalizma u nekadašnjoj Jugoslaviji. U Kulenovićevu slučaju na vrlo indikativan način sučeljavaju se, naime, jedan gotovo zaboravljeni, a kasnije prerađeni ideološki sporni književno-teatarski tekst, njegova negativna sorealistička kritika iz četrdesetih i nešto drugačija kasnija jugoslavenska književna historija, iz razdoblja do devedesetih godina 20. stoljeća.

IV

Sama prva, dvočina verzija Kulenovićeve *Djelidbe*, priča je iz posve nedavne bosanskohercegovačke i jugoslavenske prošlosti

⁹ U oveću skupinu Kulenovićevih književnih radova koji su zorni pokazatelji autorova složenog, često ambivalentnog, mada ne i politikantski prevrtljivog odnosa spram svojevremeno vladajuće jugoslavenske socijalističke ideologije može se ubrojiti čitav niz tekstova. Između ostalih, to su tokom Drugog svjetskog rata napisane i (pro)slavljene poeme Stojanka majka Knežopoljka (1942) i Ševa (1943) te u istom razdoblju nastala, a tek nakon Kulenovićeve smrti objavljena, prešućena poema s „natruhama orijentalizma“ Na pravi put sam ti, majko, izišo (1981), a potom nekada, kao i dvije ratne poeme, gotovo do razine socijalističkog književnog kanona uzdignuta također ratno-partizanska Pisma Jove Stanivuka (1942-1945). No, na sličan način jednako je zanimljiva, uz spomenutu aktovku A šta sad? te komediju Djelidba, i satirična igra Zbor derviša (1950), teatarska adaptacija istoimene godinu mlađe satirične poeme (1949), kao i jednočinka Večera (1947), također prešutno zabranjena i nenadano s pozorišnog repertoara skinuta komedija. Na kraju, uz čitav niz proza i eseja, ovdje bi trebalo uzeti u obzir i bitno drugačije intoniran autorov roman Ponornica (1977), u vrijeme objavljivanja u najjužoj konkurenciji za dobivanje nekada ugledne Ninove nagrade za jugoslavenski roman godine, što se, međutim, nije desilo – prema nekim pokazateljima – i iz razloga koji ipak nemaju previše dodirnih tačaka s imanentno književnom vrijednošću, ali, dakako, imaju s potencijalnim političko-kulturalnim subverzivnim značajkama ovog književnog teksta (povratak historijskoj traumi bošnjačko-muslimanskog nacionalnog korpusa), nepoželjnim u antinacionalnoj i antikonzervativističkoj ideologiji socijalističkog panjugoslavenstva.

(odmah poslije antifašističke pobjede i oslobođenja) i u osnovi je slijedila provjerenu matricu nagrađene aktovke *A šta sad?* I ovdje teatarska pozornica nastoji dobiti „karakter mitinga“, a pozorište pokušava postati „vatreni i beskompromisni propagator novih ideoloških tendencija“, pa je i u njezinu postamentu ideja „revolucionarnog socijalističkog preobražaja društva“ (Lešić, J. 1991, 5) te provjerena priča o nazadnosti onog što je vjekovni ovdašnji „zapretani konfesionalni i nacionalni primitivizam“ (Muzaferija 1996, 26). To je u cijelosti odgovaralo partijski zadatom negativističkom predstavljanju „buržoaskih“ i drugih „reakcionarnih snaga“ te sorealističkoj tendenciji da se prikazuju ne toliko zbivanja iz samog rata (jer su ona „iza nas“, već dobivena na bojnom polju) koliko „domaći narodni izdajnici“ i „neprijatelji socijalističkog radnog naroda“ (koje je tek trebalo konačno poraziti), čime je, pak, drama trebala, kako je u *Republici* 1946. savjetovao R. Zogović, ojačati novo društvo „idejnim oružjem“, pokazujući „ljudima kakvi treba da budu i kakvi ne smiju biti“ (usp. Lešić, J. 1991, 5).¹⁰

Pa ipak, *Djelidba* nije bila sorealističko dramsko djelo. U ovoj komičnoj dramskoj priči o raspodjeli „djelidbi“, pomoći u hrani, stoci i drugim potrepštinama namijenjenim narodu u nekom zabitom bosanskom srezu i opustošenom tek minulim ratom, a koja se u toku dramske radnje pretvara u stvarnu djelidbu, podjelu i razdor naroda po ključu sastavnica „nacionalnog trolista“ (što će biti i polazište indikativne ambivalentnosti naslovnog određenja drame), dešava se, isto tako, i posve razvidno odstupanje od načela

¹⁰ Dosta informativan prikaz sorealističkog modela drame i teatra (primjenjivog uveliko i na područje proze te poezije) za bosanskohercegovačku dramsku književnost i pozorište ovog vremena daje J. Lešić, koji usto nudi i u osnovi prihvatljivu tipologizaciju te eksplikaciju „tematskih krugova“ ove dramatike (usp. Lešić, J. 1991, 5-68). Za hrvatsku književnost i teatar takvo što u sažetom obliku načinio je B. Senker (2001, 15-17), pri čemu se i njegova zapažanja mogu vrlo lahko aplicirati i na bosanskohercegovačke prilike, tim prije što su ove dvije književnosti (zajedno sa srpskom i crnogorskom te slovenskom i makedonskom) u vremenu poslije Drugog svjetskog rata i nekoliko desetljeća kasnije činile jedinstveni jugoslavenski književno-kulturalni kontekst. Također, izuzetno koristan izvor informacija o hrvatskoj partizanskoj i poratnoj drami i teatru nudi i zbornik Dani Hvarskog kazališta: Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955. (1983); i ova građa primjenjiva je na šire jugoslavenske prilike ovog vremena.

socrealističke dramatike te pravila teatarskog umijeća onog vremena, kao i očekivanja onda „zdrave“, angažirane kritike. Protagonisti i antagonisti ne pripadaju više – kako je bilo tada uobičajeno – sučeljenim klasama i ne djeluju s „klasnih pozicija“, na pozitivnom polu nije i dalje radništvo, „kojemu pomažu uglavnom omladina i siromašno seljaštvo te poneki ‘napredni’ intelektualac i umjetnik“, niti su se više na negativnoj strani udružili isključivo „trgovci, ‘kulaci’, malograđani, svećenici i redovnici, ‘odnarođeni’ intelektualci, predratni državni činovnici, vojnici, policajci i drugi potpornji predratnog i endehazijskog režima“, pa pojedinačnim dramskim sukobima nije sada u osnovi vječita marksistička „povijesna napetost“, niti se više „protagonist i antagonist moraju obračunati jer je to povijesna nužnost“ (Senker 2001, 15), sve to tim prije što u Kulenovićevoj *Djelidbi* i nema zapravo stvarnog sukoba zastupnika dviju suprotstavljenih ideologija, jedne pozitivne (socijalističke) i jedne negativne („reakcionarne“), kako je to bilo propisano onovremenom kulturalnom politikom te praksom. Štaviše, u drami je unekoliko dovedena u pitanje i očita razlika između revolucionara – koji je u kanonskim djelima redovno „postojan, hrabar, častan, jednostavan, blizak narodu, strog, ali pravedan, asket, altruist, zagledan u budućnost i pripravan na svaku žrtvu“ – i „reakcionara“, koji je, nasuprot tome, u pravilu „kukavica, sebičan, gramziv, prevrtljiv, amoralan, pripravan na to da se odrekne svega i svakoga ako si time može spasiti život i slobodu, hedonist, počesto animalan u željama i prohtjevima, okrutan, nastran“ (*Ibidem*).¹¹ Jer, suprotno svim očekivanjima, Kulenovićeva inače jednostavna dramska priča bitno je drugačija. Ona je naročit kritičko-komični čin predstavljanja aktera nedavno uspostavljene, nove vlasti, pri čemu njezinim

¹¹ Upravo manje-više sve ove ideološke zahtjeve, uz već ovdje spomenute uspjele agitatorske predizborne dramske tekstove S. Kulenovića i E. Petrovića, zadovoljile su drame niza drugih autora, pa tako i Kafanski stratezi (1948) D. Vučinića, I. Mujezinovića i D. Blagojevića, Major Bauk (1950) B. Čopića, Tri svijeta (1951) H. Hume, Špijuni (1952) V. Čerkeza, U zavjetrini (1953) i Bura pred zoru (1956) D. Mažara, Neumoljive strasti (1956) R. Filipovića i dr. Dosta informativan uvid u sadržaj, društveni status i dramaturška obilježja ovih i ovakvih, danas posve zaboravljenih tekstova dao je J. Lešić (1991, 5-39).

literarno-teatarskim svijetom dominiraju žestoko karikirane koristoljubive, upravo gramzive i kriminogene figure malograđanskih i sitnošćardžijskih licemjera, prevrtljivaca i prelivoda te prevaranata (kakvi su članovi „Opštinskog odbora“ – predsjednik Trivun, Anto, Zećiraga, Omer, tzv. Pomoćna Sila, ili bivši muhtar Bećo) ili, pak, nekadašnji gorljivi partizanski borci (sekretar Suljo i Stevan), koji međutim i sami bivaju uvučeni u prljave igre branitelja tobože „nacionalne stvari“ i „svog naroda“, pa i njihove ruke – uprkos pobuni protiv starih smutljivaca i nekoj vrsti pobjede pravde na kraju drame – ostaju zaprljane crnilom „djelidbe“, sitnodušne podvale i međukonfesionalnog nepovjerenja. Zato će i drama kao cjelina, tragom svoje komični olakšane slike dešavanja u novom „narodnom rukovodstvu“, nekadašnju glasovitu revolucionarnu parolu na razini poente zamijeniti novom: „To je nama naša borba dala – nekom slave, nekom kapitala“ (Kulenović, 1947, 42), pri čemu beskompromisno, iako lažno opravdanje za bezočnu otimačinu „narodne muke“ postaje upravo fantom Nacije i međunacionalne mržnje. Njegovo osnovno utemeljenje leži u tek nešto daljoj povijesti, koja općinskim predstavnicima postaje adut za pljačku i ostvarivanje vlastite koristi:

ZEĆIRAGA: [...] Ali, hoćeš li da njima prepustimo ovaj naš hudi svijet? Ne znam jesu li mi gora ova dvojica ili ona dvojica. Gora ova dvojica! Kad već moram ovako lajati, Vlahu, barem, što je na srcu, to mu je i na jeziku. Ali ova dvojica? Šokčinje ti ujeda ispodmukla!

TRIVUN: Ispod onog ste noža vrat politički izvukli! E nećete ispod ovoga, skotinje tursko! Klaću ja vas bez noža!

ANTO: [...] Anto, Vlahu nije vjerovati! Čuj ti samo: doći će jedna glava. I hoće, nemoj misliti da neće! Nama naša, vama vaša! Eto vam tamo vaša i kruna i glava pa nek vam glavari! A mi znamo ko je nama glava. Ali, kad dođe, drukčije ćemo malo nego prvi put, družo Trivune! Braćete vi onda kožu na šiljak!...

(Kulenović, 1947, 18, 47, 49–50)

A kao ovakva, *Djelidba* S. Kulenovića ovaj put, za razliku od autorove aktovke, neće uspjeti ostvariti onaj „marksistički objektivan“ pristup povijesti, gdje „prošlost ne treba gledati očima prošlosti, nego se aktivno odnositi prema toj baštini“. Izostat će ne samo idejna jasnost „svakog lika u političkom i društveno esencijalnom smislu“ nego i zahtijevana partijska reprezentativnost, pogotovo ideja „socijalističkog zajedništva“, pa tako ova drama neće zadovoljiti ni imperativ literarnog izražavanja onog što je „dramatizam nove epohe“, kao što joj neće poći za rukom ni da „afirmira progresivne tendencije društvenog razvoja“ i da u iskonskoj klasnoj borbi „prošlosti i sadašnjosti stoji nepokolebljivo na strani izgradnje [...] budućnosti u današnjim uslovima“, kako je to 1947. ponovo zagovarao tada još uvijek utjecajni Zogović (usp. Lešić, J. 1991, 5), a što će iznova, na svoj način, kao opći strateški književno-kulturalni zadatak, podvući nešto kasnije i Peti kongres Komunističke partije Jugoslavije.¹² Uostalom, još 1946. J. B. Tito s najvišeg će mjesta u razgovoru s delegacijom Prvog kongresa književnika Jugoslavije¹³ istaknuti, između ostalog, i ovo, a što, opet, neće naći svoje cjelovito ostvarenje u Kulenovićevoj drami:

Htio sam da vam ukažem na još jednu stvar, veoma važnu u literaturi. To je isticanje bratstva i jedinstva naših naroda. Gdje god je to pogodno, treba ga podvući i to nikada neće biti suvišno. To ima vrlo veliku važnost i to je apsolutno potrebno u svakom pogledu. Mi danas formiramo građane nove Jugoslavije. I, u tom radu nisu dovoljne niti dovoljno efikasne samo administrativne mjere. Ima još ljudi sa ostacima netrpeljivosti, mnogi ne vide kakvo mi djelo

¹² Zanimljiv (inače nepotpisan) izvještaj s Kongresa, s posebnim osvrtom na oblike odgovarajućeg literarno-kulturalnog angažmana donosi se na prvim, udarnim stranicama julske-augustovske dvobroja sarajevskog „časopisa za književnost i umjetnost“ *Brazda* (usp. Anonim, 1948b, 509–513). Za uvid u pojedinačna izlaganja s ovog kongresa KPJ usp. Peti Kongres Komunističke partije Jugoslavije: izvještaji i referati (1948).

¹³ Zanimljivo je da se – prema pisanju beogradskog Glasa od 20. 11. 1946. – u sastavu ove delegacije našao i S. Kulenović, i to uz M. Bogdanovića, M. Krležu, I. Andrića, D. Maksimović, R. Zogovića i dr. (usp. Anonim, 1946, 1)

gradimo. [...] A kad smo već kod tog pitanja, htio bih da vam ukažem na još jednu stvar. Treba se truditi da literatura pojedinih republika pripada svim nacionalnostima, da bi se ljudi i na taj način još više međusobno zbratimili i zbližili.

(Tito, 1946 [1982], 405)

U konstelaciji ovakvih odnosa ni najmanje ne čudi svestrana osuda očito ideološki suspektne i heretične *Djelidbe*, niti to da je otpočeta još u toku njezine praizvedbe. Takvo što čak je u onovremenim prilikama bilo sasvim razložan posljedak i posve nužan čin, pri čemu je možda ponajbolji, paradigmatički primjer rane recepcije ove drame svakako onaj iz četrdesetosmaškog februarskog broja sarajevske *Brazde*, časopisa „koji je najpotpunije reprezentirao tadašnji stadij književnosti u Bosni i Hercegovini i njene kritičke i teoretske misli“ (Martinović, 1975, 423).¹⁴

Djelidba je, naime, u cijelosti karnevalizirala historijski ključni način predočavanja socijalističkog društva, depatetizirala ga i temeljito destruirala, pokazavši tako uz njegovo lice i pripadno mu, tek smjehovnom skramom zamaskirano naličje, ali i izvela na vidjelo i u socijalističkoj jugoslavenskoj stvarnosti prisutne himere prošlosti te ukinula mogućnost fingiranja apsolutne vladavine ideje „bratstva, slobode, ravnopravnosti i jedinstva naroda i narodnosti“, koju će jednakim žarom cijelih tridesetak godina kasnije i dalje režimski potencirati Bogićević. I upravo to će već na samom početku svog oštrog kritičkog osvrta na Kulenovićevu dramu istaći tada izrazito agilni *Brazdin* kritičar S. Mićanović, ustvrdivši kako je „Skender Kulenović odabrao [...] kao povod za komediju jednu beznačajnu pojavu našeg društva – ‘Djelidbu’, i time samim smanjio sebi mogućnost da na takvoj osnovi razvije dramu, da pokaže odnose, da pokaže pravac kretanja u našem društvu, da protumači suštinu borbe koja se vodi i ukaže na njene perspektive“ (Mićanović, 1948a, 150). U nizu vrlo strogo iskazanih zamjerki koje se navode u nastavku

¹⁴ Inače, budući ovakva, *Brazda* je izlazila naredne tri godine (do 1951.), kada je vrijeme kraja jugoslavenskog socrealizma označilo i prestanak potrebe za časopisom ove vrste.

Mićanović naročito ističe to da je u Kulenovićevoj drami data „sasvim nepravilna, netačna i neistinita slika stvarnosti“, iako je i ovom autoru posve jasno da su „pisacu komedije dozvoljena izvjesna uopštavanja i odstupanja od stvarnosti“ (*Ibidem*, 152). Pritom, ono što je, prema Mićanoviću, krajnje nedopustivo jeste i to da je „pisac smjestio narodni odbor u seosku kavanu“, pri čemu „ta činjenica (odbor u kavani) stvara neograničene mogućnosti komike i pisac se njima, zaista, obilato koristi“, kao i to da su „reakcioneri u odborima, neprijatelji narodne vlasti koji su na ovaj ili onaj način uspjeli da prodru u njene niže organe“, ali – prije svega – posebno je žestoko osuđena činjenica da su „pretstavnici naroda u odborima, istinski borci za narodnu demokratiju“ prikazani suprotno tobože „stvarnom stanju“, jer oni „nigdje i nikad nisu bili tako naivni, tako nemoćni pred mahinacijama reakcionera, oni nisu tako lako nasijedali primitivnim smicalicama narodnih neprijatelja“, štaviše, oni „mada su često bili i nepismeni, nisu tako jednostavno postajali žrtva zabluda i uspješno su se borili protiv reakcije“, dok njihova konačna pobjeda u drami „nije rezultat djelovanja naprednih snaga nego je puka slučajnost“. A „baš ovo“ – nastavlja dalje *Brazdin* kritičar – „daje nam pravo da tvrdimo: Mučno da bi se autor mogao odbraniti od optužbe da njegov umjetnički metod, barem u ovom djelu, nije bio realistički nego naturalistički“, što je, međutim, izrazito opasno s obzirom na mogućnosti društveno-političkog djelovanja teksta, iako bi samom autoru moralo biti jasno da bi njegova drama trebala „kao odraz života postati istovremeno i faktor u tom životu, aktivna snaga koja će u njemu djelovati u određenom pravcu i sa svoje strane ubrzavati proces progresa koji se u našem društvu vrši“. I, zato, zaključit će konačno Mićanović: „Ovako postavljena komedija nije umjetničko djelo“ (*Ibidem*, 150-151)! Štaviše, u dvojbi da li je *Djelidba* sušičevska „revolucija ili kontrarevolucija“, Mićanovićeve se kritika odlučila za ovo potonje.

No ipak, razlog ovog svekolikog i kobnog zastranjenja, kao i odgovor na pitanje „kako je pisac počinio ovu grešku“, Mićanoviću je posve poznat i jasan, a sve se zapravo tiče Kulenovićeve nepoštivanja socrealističke teorije odraza i partijski zadatih principa oblikovanja ma kojeg književno-kulturalnog teksta:

Pošavši od netipične pojave pisac je dao i netipične likove, a to sve moralo je dati komediju koja, uzeta u cjelini, ne odražava stvarnost i čija se sva sadržina iscrpljuje u nagomilavanju komičnih situacija, komičnih riječi i izraza, raznih banalnosti i vulgarnosti. Zaista, izgleda da je pisac, suviše pod impresijom da piše komediju, izgubio svaku mogućnost da shvati stvarne odnose i da ih umjetnički prikaže ističući ono što je bitno i osnovno, dajući tipične likove u tipičnim situacijama, došao do zaključka da će riješiti zadatak ako stvori više komičnih zapleta i kod gledalaca ili čitalaca izazove što više smijeha.

(*Ibidem*, 151)

Sve ovo – jasno je – nije bilo nimalo slučajno, i otud, budući da nije riječ o kakvom pojedinačnom izgredu, ovaj posve tipični skandalozni slučaj Kulenovićeve *Djelidbe* još jednom će pokazati karakter jugoslavenskog socrealističkog književnoznanstvenog modela i njegova načina kulturalnog pamćenja, sad međutim jasnije, u očiglednom kolopletu čitavog niza životnih, društveno-političkih i kulturalnih okolnosti, istaknuvši iznova njegove temeljne značajke, a posebice njegov način doživljavanja svog mjesta u povijesti kao povlaštenog te specifičnosti samooblikovanja slike vlastitog historijskog poslanstva. Jer, burna zbivanja oko kritiziranog i prešutno zabranjenog Kulenovićeve dramsko-teatarskog teksta posve su korespondentna onom što rezolutno prohibira *Uvodna riječ* netom pokrenute *Brazde*, kao da je ovo redakcijsko obraćanje strahovalo od književnih radova kakva je upravo drama ovog autora, ili kao da ih je naslućivalo. U tom, naime, uvodnom tekstu, svojevrsnom programskom proglasu u povodu objavljivanja prvog broja ovog jedno vrijeme vrlo utjecajnog „časopisa za književnost i umjetnost“ (15. 1. 1948.), kao njegov autor javit će se, nimalo slučajno, opet S. Mićanović, koji će, između ostalog, naznačiti i ove ključne a radikalne zadatke te ciljeve koji stoje pred netom osnovanom *Brazdom*:

U našoj narodnoj republici književni časopis ima pred sobom čitav niz zadataka. Možda nigdje kao kod nas nije

potrebno da se organizovano, brzo i efikasno radi na opštem kulturnom uzdizanju naroda. Mi moramo da likvidiramo nebrojeno predrasuda koje žive u glavama naših ljudi, koje su tu još uvriježene i smetaju potpunom oslobođenju našeg čovjeka. Istorija zemlje ostavila nam je u naslijeđe tragove tuđinske vladavine, tragove eksploatatorskih nenarodnih režima kojima nije bilo imalo stalo do toga da učine ma šta na zbližavanju naroda Bosne i Hercegovine koji su vijekovima bili zavađani, huškani jedan protiv drugog i držani u tami najcrnjeg neznanja i kulturne zaostalosti. Ti tragovi moraju biti što prije zbrisani i uništeni. [...] Osim toga, naš književni časopis treba da njeguje i razvija kritiku koja je čist vazduh bez koga nema pravog razvitka književnosti i umjetnosti. [...] Zato je potrebno da se već sada i baš sada razvije naša umjetnička kritika koja će pomoći našoj javnosti da pravilo ocjenjuje napore naših umjetnika, a umjetnicima da se oslobode grešaka, nepravilnih koncepcija i lutanja.

(Mićanović, 1948b, 3-4)

Završetak socrealističkog razdoblja u književnosti, umjetnosti i kulturi BiH te Jugoslavije, u kojem je ovo programsko saopćenje *Brazde*, dakle, vjerno zrcalilo opće literarne i književnoznanstvene tendencije svog vremena, neće, međutim, označiti i njihov nestanak bez svakog traga. Kada se, naime, desetak godina kasnije pojavila prerađena verzija Kulenovićeve *Djelidbe*, rana recepcija izmijenjenog teksta kao da će biti iako stišani, ipak postojani odjek onog ranijeg stava *Brazdina* socrealističkog kritičara, pa će tako, recimo, pozorišni hroničar E. Finci i nešto kasniji tumač Kulenovićeve dramskog djela H. Klajn načelno prihvatiti ironijski i satirični karakter ovog teksta, ali će pokušati otupjeti aktuelnost njegove kritičke oštrice. Prema Fincijevu sjećanju, “komedija *Djelidba* Skendera Kulenovića [...] daje živopisan i satiričan prikaz *jednog trenutka* našeg života odmah po oslobođenju, na jednom uskom, *lokalno ograničenom području*“, pa je ovaj dramski autor „izvukao na svetlost i izvrgao ruglu i kritici“ tek „jedan niz sitnih, svakidašnjih, sporednih ljudskih osobina i navika“, što sve ostavlja

„utisak jednog književnog i pozorišnog anahronizma“ (Finci, 1965 [1998], 265-266). Slično će postupiti i Klajn, umanjujući veličinu Kulenovićeve zadiranja u problem međukonfesionalne netrpeljivosti, pa u eufemističkom opisu *Djelidbe* kaže: „Posle revolucije, narod je najzad u mogućnosti da sam deli dobra kojima raspolaže, ali, razjedinjen, podeljen na tri vere, on je u opasnosti da bude opljačkan od šičardžija koje priželjkuju povratak starog poretka“ (Klajn, 1960 [1998], 270), sugerirajući tako način pravilnijeg i uopće prihvatljivijeg razumijevanja dramskog teksta.

V

I godine 1957., u vrijeme kada je, kao dramaturg Narodnog pozorišta u Mostaru, Kulenović u ovoj teatarskoj kući postavio izmijenjenu i sad, pak, tročinu verziju nekada socrealistički osuđene *Djelidbe*, ovdašnje društveno-političke te kulturalne prilike bile su, istina, nešto manje ideološki oštre, ali su i dalje kao oblik prihvatljivog ponašanja manje ili više bile na snazi karakteristične jugoslavenskoscijalističke partijske skrupule. U razdoblju nakon jugoslavenskog ideološkog zaokreta iz 1948. te, naročito, počevši od kraja pedesetih, kada u ukupnoj, pa tako i dramskoj književnosti BiH, nastupa jedna nova spisateljska generacija te prijelazno doba „između tradicionalnog i modernog“ (usp. Lešić, J., 1991, 69-84), javljaju se, naime, i glasovi kritike upućeni poratnom do krajnosti dovedenom ideološkom dogmatizmu i sveukupnom kulturalnom utilitarizmu, svojevrsni glasovi pokajanja, i to čak s visokih društvenih pozicija. Takvo što potrajat će – ali i jačati – sve do kasnih osamdesetih i prekretničkih devedesetih godina 20. stoljeća, te će se tako opet javiti glas partijske savjesti M. Bogićevića (tada privilegiranog mjestom direktora Instituta za jezik i književnost u Sarajevu), koji će unekoliko priznati očita zastranjenja prošlosti, ali i dalje afirmirati važnost poštivanja ideoloških smjernica što stoje pred književnošću, književnom znanošću te kritikom „u socijalističkom samoupravljanju“:

Kritika u našem vremenu i prostoru nije samo lični čin, kao što je bila i jeste u građanskom društvu. Ona, takođe,

nije niti onaj uniformni odnos kojim se u ime pragmatiskih ciljeva ustoličavaju dogmatiski ili birokratski stavovi, kao što je u etatističkom socijalizmu. Kritika u socijalističkom samoupravljanju ima nov i cjelovit smisao, ostvarujući svoj društveni značaj suštinskim opredjeljenjima u odbrani ljudske slobode i istinskog humanizma, uz antidogmatsko usmjerenje i revolucionarnu utemeljenost na osnovama marksizma. Ta je kritika istovremeno neposredno povezana sa praksom, razvijajući se kao akcija u afirmisanju i stvaralačkoj razradi zajedničkog društvenog opredjeljenja, ali i suprotstavljanju raznim regresivnim tezama i opredjeljenjima.

(Bogićević, 1986, 302)

Tako su opet književnost i književna istraživanja imali jasan, ponovo partijski zadatak te ograničenja, jednako kao i uostalom produžena ruka literature – pozorište, kojem će, uz niz drugih situacija, posvetiti pažnju i sam Tito, u obraćanju učesnicima 22. jugoslovenskih pozorišnih igara u Novom Sadu, 1977.:

U socijalističkom samoupravnom društvu sa humanim osnovama, kakve mi izgrađujemo, uloga pozorišta je od posebnog značaja. Pozorište mora biti istinski pobornik progresivne društvene svijesti i humanističkih odnosa prema čovjeku-radniku, njegujući konstruktivnu kritiku onog što koči naš razvitak. A to će moći da ostvari samo ako bude vjerno ogledalo onoga što se u našem društvu zbiva i ako neraskidivim sponama bude povezano sa samoupravljanjem i udruženim radom, kao njihov integralni dio.

(Tito, 1977 [1982], 406)

Sve to, naravno, bio je novi kontekst s kojim se trebao suočiti, i u koji se trebao uklopiti, Kulenovićev povratak sad već zaboravljenoj *Djelidbi*, ali i okvir koji su trebala poštivati buduća književnoznanstvena te kritička ispitivanja kako općenito tako i u slučaju dramskog djela S. Kulenovića.

Pa ipak, ne čini se da je Kulenović uistinu u cijelosti pristao niti na one ranije, socrealističke optužbe protiv njegove kritički osujećene drame, niti na sve zahtjeve novih društveno-političkih okolnosti. Međutim, ne čini se, isto tako, ni da je kasnija bosansko-hercegovačka, još uvijek barem jednim dijelom pozitivističko-marksistički utemeljena književnohistorijska paradigma, s tek manje ili više prisutnim savremenim inovacijama, bila u prilici da potpunije eksplicira opseg i karakter Kulenovićeva povratka ovom spornom dramskom tekstu, uvjereni i dalje da je u slučaju prerađene verzije *Djelidbe* riječ primarno o piščevu autocenzorskom vraćanju i, prije svega, ideološkom poboljšanju nekada potajno zabranjenog književno-teatarskog teksta.

VI

Pri priređivanju druge, tročine verzije *Djelidbe*, koja je, pak, sad, zbog vremenskog pomaka, o poslijeratnoj socijalističkoj prošlosti BiH te Jugoslavije govorila kao o nešto daljoj povijesti, Kulenović kao da je iskoristio lagahno otopljenje društveno-političke klime aktuelnog trenutka, posebice naročite ideološke procjepe što ih je omogućila relativna sloboda kritike nekadašnjeg „socijalističkog etatizma“ i jasnog principijelnog suprotstavljanja prijašnjim „raznim regresivnim tezama i opredjeljenjima“, odnosno uopće ponuđena prilika „humanosocijalističke“ kritike „onog što koči naš društveni razvoj“, pa će novonastala inačica drame doživjeti nedvojbene izmjene u odnosu na svoju prethodnicu, ali i izvjesni kontinuitet.

Razlika što se tiče, kako je vrlo studioznom analizom primijetila i onovremena književna znanost, „dok je u prvoj verziji prevaga bila na strani verbalne komike, u drugoj je primjetno nastojanje da se razigra situacija i zaplet, što normalno dovodi do dominacije vodviljskog raspoloženja“, dodan je prolog i epilog te potpuno iznova napisani treći čin, gdje će se ispostaviti „u *komičkom prepoznavanju* da je i *djelidba izmišljena*: roba koja je stigla otišla je graditeljima omladinske pruge kojima je bila i namijenjena“ te je tako „‘humorno društvo’ ostalo ‘kratkih rukava’ – ismijano i kažnjeno“ itd., pri čemu se, prema mišljenju ondašnjih tumača

Kulenovićeve *Djelidbe*, desilo i ono što je nazvano „suštinskim izmjenama u odnosu na društveno-idejni plan komedije“. Idejom o isključivo takvim prilagodbama J. Lešić, međutim, objasniti će činjenice da je pisac „komediju vodviljski olakšao“ i „smanjio njenu prvobitnu oštrinu i otvorenost i tako eliminisao onaj završni ‘mučni’ utisak“, kao i to da „umjesto članova opštinskog Odbora, znači predstavnika ‘narodne vlasti’, djelidbu sad predvodi ‘djelidbena komisija’, ustvari jedna [...] samo za tu priliku izabrana grupa ljudi“ te da su u prerađenoj verziji autorove drame korigirane i „ublažene“, kako se kaže, „na mnogim mjestima one opasne ‘oštrobridne’ invective koje su razobličavale kasablijski konfesionalni mentalitet njegovih junaka“ u prethodnoj inačici i sl. (Lešić, J., 1983 [1998], 236-238), pa će odatle uslijediti konačni zaključak ovog historičara dramske književnosti i teatra u BiH:

U pojedinim dijelovima ove druge verzije [...] izgleda kao da je u pitanju neki drugi, novi i nepoznati autor, manje opor i racionalan, manje satirično ubojit i gorak, a više radostan i blagonaklon, vedar i mediteranski nasmijan. Riječju, u novoj Djelidbi više je svetkovine (smijeha) nego razmišljanja (ironije).

(Ibidem, 236)

Pa ipak, uzme li se ozbiljnije u razmatranje i ono što je preostalo iz ranije verzije *Djelidbe*, kao i cjelokupan aktuelni, nešto drugačiji kulturalni kontekst, te činjenica da je u ovom Kulenovićevu povratku nekadašnjoj drami i dalje u pitanju taj *isti* tekst, konačni zaključak mogao bi biti unekoliko drugačiji, ili barem malo manje decidan i zatvoren. Jer, Kulenović kao da je iskorištavao, isprobavao i propitivao s državnog vrha obnarodovanu „narodnu demokratiju“ te otvorenost „socijalističkog samoupravnog društva sa humanim osnovama“ i njegovu spremnost da „pozorište mora biti istinski pobornik progresivne društvene svijesti“, pa je otud unekoliko čak i insistirao na vezi s prijašnjom verzijom *Djelidbe*. Tako će, između ostalog, inovirani tekst u mostarskom pozorištu ponovo na scenu postaviti reditelj nekada sporne drame V. Kosić, i ovaj put će scenografija biti konfesionalno

amblematična, sad možda još više, jer će umjesto piščeva brata slikara H. Kulenovića, ovaj zadatak preuzeti odrješiti i jetki karikaturist Z. Džumhur, „praveći jedan dekor u stilu orijentalnog liciderskog kolača, simbolizovano trolisnim znamenjem: pravoslavnim, katoličkom i muhamedanskom bogomoljom“ (Finci, 1965 [1998], 265), što će sve iznova na skandalozan način zavrtjeti priču o našem „zapretanom konfesionalnom i nacionalnom primitivizmu“. Takvo što, pritom, bit će, možda, sad još i više naglašeno jer će u drugu verziju ubačenim folklorno obojenim prologom i epilogom kahvedžije Tufka, tim svojevrsnim okvirom dramske radnje, Kulenovićeva dramsko zbivanje poprimiti ne samo „legendarni karakter“, kako je to prepoznao Finci (*Ibidem*, 266), nego i karakter somnambulnog priviđenja, a otud i mogućnost izazivanja čak i jeze. A u takvoj situaciji neće samo Kosićeva režija mostarske predstave zadobiti elemente karikature te groteske, što uočava J. Lešić (1983 [1998], 239), već će se to podjednako odnositi i na Kulenovićev preinačeni dramski tekst, gdje će se prepoznatljivosti karikaturalno-grotesknog uočiti posebno na razini problematiziranja nacionalno-konfesionalnog određenja dramskog lika u specifičnim, zadatim okolnostima partijsko-ideološki sasvim jasno proklamiranog anacionalizma i akonfesionalizma:

POMOĆNA SILA: [...] Ovo je uvrida, ovo je bezobrazna rana zadana nam u srce šovinizma! [...] Ovo je nečiji smrtonosni upljuvak, ovo je provalija, pod jedinstvenim bratstvom ove Komisije minirana! Za ovo se, družo Stevo, odgovara pred uhom i slovom novoizašlih zakona!

(Kulenović, 1983, 61)

Svim ovim, Kulenovićev odnos prema u drami tretiranoj ranoj bosanskohercegovačkoj i jugoslavenskoj socijalističkoj povijesti mijenja se, ali ne nužno isključivo u smislu njezina ideološki prikladnijeg razumijevanja i prikazivanja, kako su očekivali ili vjerovali tumači korigirane *Djelidbe*. Naprotiv, druga verzija ove komedije još više je karnevalizacijski ruspasna i raskošna, a njezino deheroizacijsko, depatetizirajuće te uopće destruirajuće kritičko viđenje povijesnih zbivanja još je oštrije, bez

imalo naznaka obnovljene i uopće postojanije vjere u povijesnu utemeljenost i životnu raširenog „bratstvojedinstvujućeg“ koncepta. Istina, drama je sad ispunjena s nešto manje očite i posve neprikrivene povijesno nataložene te sasvim nerafinirane međukonfesionalne i međunacionalne mržnje, ali je, s druge strane, njezin kritički ton čak sveobuhvatniji i univerzalniji. Možda i zato jer je utoliko bliže karikaturi i groteski, inače veoma stranoj pojavi na poslijeratnoj socijalističkoj pozornici (usp. Batušić, 1983), a svakako zato što – potpuno suprotno Fincijevu pokušaju deaktuelizacije te za razliku od nedvojbenog Lešićeva tumačenja – kod Kulenovića sad izmijenjene „one opasne ‘oštrobridne’ invective koje su razobličavale kasablijski konfesionalni mentalitet njegovih junaka“ nisu, zapravo, primarno tek ublažene već su, naprotiv, prije svega mjesno-vremenski delokalizirane te departikularizirane. A tako njihova kritička oštrica nije u cijelosti neutralizirana, nego je, sasvim nasuprot, dobila mogućnost da traje i dalje te da znači i više, pa stoga drama nije u konačnici izgubila ono za što ju je nekad, u prvoj njezinoj verziji, optuživao jugoslavenski socrealistički književnoznanstveni model, štaviše takvo što se na naročit način i pojačalo. No ipak, paradoksalno na prvi pogled, kako primjećuje i J. Lešić, „druga verzija *Djelidbe* više nije izazivala ni otpore ni zabrane – barem ne javne“ (Lešić, J. 1983 [1998], 240).

Pokuša li se odgovoriti kako je to moguće, Lešićevo objašnjenje da su „istina, i vremena bila drukčija“ (*Ibidem*), iako posve logično u njegovu čitanju (ali možda i donekle smišljeno *cum grano salis*), ne čini se sasvim uvjerljivim. Jer, i ovo vrijeme u povijesti bošnjačke / bosanskohercegovačke književnosti, ali u širim južnoslavenskim / jugoslavenskim prilikama, uprkos izvjesnim poboljšanjima, bit će upamćeno i kao vrijeme i dalje zabranjivanih ili barem anatemiziranih knjiga, osuđivanih ili nenadano s pozorišnih dasaka skidanih teatarskih predstava i sličnih ideoloških progona ili izopćenja u različitim sferama kulture i društveno-političkog života, a sve to tim prije što će tek nešto kasnije u odnosu na mostarsku premijeru prerađene *Djelidbe*, tokom prve polovine šezdesetih godina 20. stoljeća, sudbinu sličnu ranijoj verziji ove autorove komedije doživjeti i također idejno suspektna Kulenovićeve

drama *Svjetlo na drugom spratu* (1959). Naime, kako zapaža i J. Lešić tragom opaske N. Miličevića, ova drama (inače posljednji teatarski pokušaj S. Kulenovića) bit će uvrštena u repertoar dvadesetak pozorišta u Jugoslaviji, „ali, na vijest da neće biti igrana ni u Beogradu ni u Zagrebu, ni u jednom nije došlo do prikaza ovog teksta“ (usp. *Ibidem*, 220).¹⁵ Čini se, zato, nešto više mogućom jedna druga, zanimljiva pretpostavka, koja će k tome reći nešto više i o Kulenovićevoj *Djelidbi* u obje varijante, ali i o nekadašnjoj bosanskohercegovačkoj te jugoslavenskoj književno-historijskoj paradigmi i njezinim pretpostavljenim oblicima historijskog sjećanja.

Posve prihvatljivom izgleda, naime, mogućnost da je u slučaju obje verzije *Djelidbe* S. Kulenovića riječ o tekstovima koji su, s jedne strane, imali pozitivan, pa i blagonaklonjen te protektivan, a u svakom slučaju dobrohotan odnos prema nekadašnjem jugoslavenskom društveno-političkom sistemu (što, na koncu, dokazuje cjelokupna, socijalistički uzorna Kulenovićeva građanska biografija), dok su, pak, s druge strane, ti isti tekstovi bili i izraz autorove i ljudske i društvenosvjesne potrebe da se ukaže na eventualne uočene manjkavosti sistema koji se prihvata, kojem se služi i kojem se vjeruje, te kojem se, upravo zato, želi svako dobro, pa ga se nastoji unaprijediti ukazivanjem na ono što ga sprečava da uistinu uspostavi „socijalističko samoupravno društvo sa humanim osnovama, kakve mi izgrađujemo“. Takvo što moglo je biti, zapravo, nekom vrstom kreativnog, a otud i nepatvorenog poziva Kulenoviću da u slučaju *Djelidbe*, i prvi i drugi put, ponudi znatno iskreniji i, kako je ovaj autor sasvim moguće vjerovao, korisniji prilog Novoj Jugoslaviji nego što je bio naručeni simplificirani domoljubno-izborni doprinos aktovke *A šta sad?* Kad se već odlučio na uistinu lični stvaralački čin, slobodni okviru vlastite Kulenovićeve misli, oni bez potrebe da se domišljaju režimski poželjne ideološko-političke floskule, tako su – sasvim

¹⁵ Uz ove dvije drame, još jedan Kulenovićev teatarski tekst imat će, blago rečeno, neslavnu pozorišnu sudbinu, a to je Večera, komedija u dva čina, najprije objavljena, zajedno s prvom verzijom *Djelidbe* te s aktovkom *A šta sad?*, 1947. u Kulenovićevoj knjizi *Komedije I*, a praižvedena u Narodnom pozorištu u Beogradu 20. 9. 1948., u režiji M. Đokovića.

vjerovatno – mogli uroditi tekstem koji je, istina, intendirao biti afirmativan, ali koji je, međutim, vrlo lahko mogao imati nesreću da se pročita kao tek i isključivo subverzivan, ne kao „revolucija“, već kao „kontrarevolucija“. Baš u skladu sa zanimljivom davnašnjom misli S. Mićanovića iz *Brazdina* uvodnika da „[...] treba istaći i to da su u istoriji pojedina književna djela često igrala ulogu suprotnu onoj koju su im namijenili njihovi autori – baš zato što su prava književna djela uvijek slika stvarnosti jednog društva, slika koja je budući umjetnička – realistička, a samim tim i kritična i progresivna“ (Mićanović, 1948b, 1). Pritom, kritika koja je proklamirala upravo i ovakvo što nije iskoristila priliku da svoj stav do kraja principijelno realizira i prepozna stvarne nakane Kulenovićeve teksta iz četrdesetih (što će još jednom potvrditi datu sliku ove paradigme), dok će nekadašnje književnohistorijsko recipiranje preinačene verzije *Djelidbe* reći nešto drugo o njezinoj nekad aktuelnoj recepciji i historijski usmjerenom bosanskohercegovačkom književnoznanstvenom modelu do devedesetih.

Kako pokazuje pažljivo, ali ne i ideoloških diskurzivnih produkata nesvjesno čitanje detaljnog i inače nekada uveliko paradigmatskog književnohistorijskog te teatrološkog tumačenja Kulenovićeve dramatike što ga je ponudio J. Lešić, jasno je da je i ova književnoznanstvena paradigma dobrim dijelom podrazumijevala potonju, načelno dosta smislenu Mićanovićevu opasku, pa će Lešić sve vrijeme u svojoj studiji o dramskom stvaranju S. Kulenovića nastojati opravdati i odbraniti ne možda toliko autorovu *Djelidbu* u njezinoj prvoj verziji koliko samog pisca, što već može posvjedočiti naznačeni zaključak ovog historičara dramske književnosti i teatra o suodnosu dviju Kulenovićevih dramskih verzija. Ali, isto tako, bit će jasno i to da je i Lešić, uprkos stalnom naglašavanju razlika između dviju inačica drame, bio mjestimice blizu i misli da sporni autor Kulenović nije ni u drugoj verziji do kraja ispoštovao „savjete“ za budući rad propisane sa strane davnašnje kritičke prosudbe njegova djela. A takvo čitanje, s druge strane, ponudit će mogućnost za druge dvije, konačne ideje o potencijalnom karakteru i statusu nekadašnje bosanskohercegovačke književnoznanstvene misli te prakse ili, pak, njezina kulturalnog pamćenja.

Tragom ovakvih i drugih raspoloživih različitih čitanja Kulenovićeve *Djelidbe*, posebice tragom mogućeg Lešićeva uočavanja, ali neiskazivanja ponovljene subverzivnosti preinačene verzije ovog teksta S. Kulenovića, daje se naslutiti da je ovdašnja književna znanost manje ili više ipak bila stvarno svjesna bogićevićevskih i sličnih načela o „novom i cjelovitom smislu“ kritike u samoupravnom socijalizmu, čak je i držala da bi u principu trebala biti u akciji afirmiranja onog što odgovara „zajedničkom društvenom opredjeljenju“ ili u akciji suprotstavljanja onom što to nije, a što će reći da je i u dubinskom zasnovu ovog još uvijek jednim dijelom pozitivističko-marksističkog modela književne znanosti bila ista ona binarna oponiranost revolucionarnog i kontrarevolucionarnog, kao u vremenu socrealizma, sad samo znatno suptilnija. Međutim, jasno je, isto tako, i da su odstupanja od ovakve ideološke impostacije književnoznanstvene prakse bila realno postojeća, i dešavala su se uglavnom u obliku usmjerenosti književnih istraživanja na ispitivanja unutarnje organizacije teksta: teme, žanra, strukture, njihovih promjena kroz vrijeme i sl., kako to čini i J. Lešić. Iščitavanje teksta *per se*, čak i u historijsko-dijahronijskoj perspektivi, bilo je, naime, svojevrsni alibi i zaštita od obaveze ekspliciranim partijskim proučavanjem limitiranog tumačenja djela književnosti i kulture, bilo recentnih, bilo onih iz prošlih vremena.

No, i tada je, makar i usputno te tek formalno, bilo potrebno na neki način ideološki klasirati i autora čije se djelo tumači, i sam tumačeni tekst, ali i jasno istaći vlastiti ideološki stav, pa to, naravno, čini i Lešić, završavajući svoju nekad dosta smjelu književnohistorijsku apologiju Kulenovića ovako:

Po svemu sudeći, Svjetlo na drugom spratu je Kulenovićeve autobiografska drama iz vremena državnog socijalizma, Agitpropa i zabrane Djelidbe, njegov lični protest, ali i bolno stigmatiziranje. Jer bi i Kulenović, zajedno sa pjesnikom, na kraju mogao reći:

*Mene sve rane moga roda bole,
I moja duša s njima pati i grca.*

(Lešić, J. 1983 [1998], 256)

Upravo i zato, s posve druge strane, treba biti oprezan i pri bitno drugačijim, a svakako izravno ili neizravno režimski naručenim ocjenama i lika i djela kako S. Kulenovića tako i drugih ovdašnjih autora i autorica, kakva je ona što je daje čak i nepatvoreni estet poput M. Begića kad kaže: „Vrijeme je da kritika, i književna nauka, pruži i cjelovito predstavi djelo Skendera Kulenovića. [...] naša je Revolucija u njemu i kroz njegov sudbonosno i historijski progovorila. Revolucionarna se heroika tu cjelovitije no igdje pjesnički utjelovila, izravno u samoj borbi, u jedinstvu pjesnika i borca, poezije i naroda, što je uostalom kroz vijekove bila naša nezavidna sudbina“ (Begić, 1983, 5).

Zato, na samom kraju, bošnjačka i bosanskohercegovačka književnost, kao i ukupnost nekadašnje južnoslavenske / jugoslavenske književne te književnoznanstvene djelatnosti, nužno traži nova čitanja. Što su vremena bila kompleksnija kad je ta književnost bila pisana i tumačena, to nova čitanja moraju biti zahtjevnija, mada ni ona neće biti konačna.

Literatura

- Agić, N. 1998. Bošnjačka književna kritika od 1945. do 1991. godine: Spona između smisla i oblika. U: Duraković, E. i Rizvanbegović, F. (prir.). 1998. *Bošnjačka književnost u književnoj kritici: Novija književnost – književna kritika (Knjiga VI)*. Sarajevo, 74–104.

- Anonim. 1946. Književnici kod maršala Tita u dane Prvog kongresa saveza književnika Jugoslavije. *Glas*. 20. 9. 1946, V/429, 1.

- Anonim. 1948a. Nagrađeni književnici i umjetnici Narodne republike Bosne i Hercegovine. *Brazda*. 15. 1. 1948, I/1, 82–83.

- Anonim. 1948b. Peti kongres Komunističke partije Jugoslavije. *Brazda*. 15. 7.–15. 8. 1948, I/7–8, 509–513.

- Assmann, J. 2005. *Kulturno pamćenje*. Zenica. [Prev. V. Preljević]

- Batušić, N. 1983. Redateljska misao između 1935. i 1955.

godine. U: *Dani Hvarskog kazališta: Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955.* 1983. Split, 26–33.

- Begić, M. 1983. Djelo Skendera Kulenovića. U: Kulenović, S. 1983. *Pjesme*. Sarajevo et al., 5–61. [Izabrana djela, knj. I]

- Biti, V. 1994a. Posezanje za povijesti – balkanski specijalitet?. U: Biti, V. 1983. *Upletanje nerečenog: Književnost/ povijest/ teorija*. Zagreb, 123–139.

- Biti, V. 1994b. Predgovor. U: Biti, V. 1983. *Upletanje nerečenog: Književnost / povijest / teorija*. Zagreb, 5–6.

- Biti, V. 2000. Stari i novi historizam. U: Biti, V. 2000. *Strano tijelo pri/povijesti: Etičko-politička granica identiteta*. Zagreb, 106–115.

- Bogićević, M. 1977a. Književnik danas i ovdje. U: Bogićević, M. 1977. *Književnost i angažovanje*. Sarajevo, 75–76.

- Bogićević, M. 1977b. Pristup posmatranju i prezentovanju kulturnog nasljeđa. U: Bogićević, M. 1977. *Književnost i angažovanje*. Sarajevo, 147–160.

- Bogićević, M. 1986. Društvena kritika u socijalističkom samoupravljanju. U: Bogićević, M. 1986. *Književnost i politika*. Sarajevo, 302–315.

- *Dani Hvarskog kazališta: Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955.* 1983. Split.

- Dukić, D. 1995. Promišljanje književne historiografije u hrvatskoj znanosti o književnosti. U: Biti, V. Et al. 1995. *Trag i razlika: Čitanja suvremene hrvatske književne teorije*. Zagreb, 13–37.

- Duraković, E. 1983. *Pjesništvo Skendera Kulenovića*. Sarajevo.

- Džanko, M. 2007. Pregled bošnjačke književne kritike u drugoj polovici XX stoljeća. *Ostrvo*. Februar 2007, 6–7, 72–93.

- Finci, E. 1965. Skender Kulenović, Djelidba. U: Muzaferija, G. (prir.). 1998. *Bošnjačka književnost u književnoj kritici: Novija književnost – drama (Knjiga V)*. Sarajevo, 265–266. Kazaz, E. 2004. *Bošnjački roman XX vijeka*. Sarajevo – Zagreb.

- Klajn, H. 1960. Dramsko stvaranje Skendera Kulenovića. U: Muzaferija, G. (prir.). 1998. *Bošnjačka književnost u književnoj kritici: Novija književnost – drama (Knjiga V)*. Sarajevo, 270–280.
- *Književna kritika i marksizam* (ur. S. Lukić et al.). 1971. Beograd.
- Kodrić, S. 2006. Novi historicizam: Književnost u historiji, kulturi i politici. U: Kodrić, S. 2006. *Teorija i praksa novog historicizma (Na primjerima iz književnosti i književnog života BiH)*. Sarajevo, 15–103. [Magistarski rad, Filozofski fakultet u Sarajevu]
- Kulenović, S. 1947. Djelidba: Komedija u dva čina. U: Kulenović, S. 1947. *Komedije I*. Sarajevo, 7–108.
- Kulenović, S. 1983. Djelidba: Komedija u tri čina. U: Kulenović, S. 1983. *Drame*. Sarajevo, 5–103. [*Izabrana djela*, knj. IV]
- Lešić, J. 1983. Drame Skendera Kulenovića. U: Muzaferija, G. (prir.). 1998. *Bošnjačka književnost u književnoj kritici: Novija književnost – drama (Knjiga V)*. Sarajevo, 220–256.
- Lešić, J. 1991. *Dramska književnost, II*. Sarajevo.
- Lešić, Z. 1985. *Književnost i njena istorija*. Sarajevo.
- Lešić, Z. 2003. *Nova čitanja: Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo.
- Martinović, J. 1975. Kritička i teoretska misao savremene književnosti u Bosni i Hercegovini. *Izraz*. 1975, XXXVII/ 4–5, 419–451.
- Mataga, V. 1987. *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma: Neki aspekti hrvatske književne kritike u razdoblju od 1945. do 1952. i njihov odnos prema teoriji socijalističkog realizma*. Zagreb.
- Mićanović, S. 1948a. Skender Kulenović: «Djelidba». *Brazda*. 15. 2. 1948, I/2, 150–153.
- Mićanović, S. 1948b. Uvodna riječ. *Brazda*. 15. 1. 1948, I/1, 1–4.
- Milanja, C. 1996. *Hrvatski roman 1945. – 1990*. Zagreb.
- Montrose, L. A. 1989. Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture. U: Veaser, H. A. (ur.). 1989. *The New Historicism*. New York – London, 15–36.

- Muzaferija, G. 1996. Predgovor. U: Muzaferija, G. (prir.). 1996. *Antologija bošnjačke drame XX vijeka*. Sarajevo, 7–37.
- *Peti Kongres Komunističke partije Jugoslavije: izvještaji i referati*. 1948. Beograd.
- Samokovlija, I. 1948. Osvrt na pozorišnu sezonu 1947/48. *Brazda*. 15. 9. 1948, I/9, 696–701.
- *Savremena književnost u Bosni i Hercegovini: Panorama kritičke i teoretske misli*. 1975. *Izraz*. 1975, XXXVII/4–5, 419–710.
- Senker, B. 2001. Vrijeme dijaloga nasuprot monologu. U: Senker, B. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame, II dio, 1941–1995*. Zagreb, 5–36.
- Tito, J. B. 1946. Književnost i bratstvo i jedinstvo. *Izraz*. 1982, LI/5–6, 405.
- Tito, J. B. 1977. Književnost i bratstvo i jedinstvo. *Izraz*. 1982, LI/5–6, 406.
- Užarević, J. 1995. Znanost o književnosti i teorija interpretacije. U: Biti, V. et al. 1995. *Trag i razlika: Čitanja suvremene hrvatske književne teorije*. Zagreb, 13–37.