

Etičke implikacije intervencije "stranog u tuđem" i imaginativne varijacije identiteta

Nirman Moranjak-Bamburać

*"Razvlašćenje je za žene uslov identiteta. Identitet se zadobija upravo prenosom imena, imena kao mesta prenosa ili supstitucije, dakle, imena kao onoga što je uvek nepostojano, različito od sebe, što premaša sebe, što nije istovetno sa sobom."
(Judith Butler, Tela koja nešto znače)*

*"Muza koja je pevala pretvorila se u pisca; ona koja je od ljudi tražila da je slušaju, sada ih je pozivala na čitanje. Nećemo pogrešiti ako joj pripišemo obe uloge. Zar i sam alfabet nije nastao pod njenim pokroviteljstvom kada je njena pesma još uvek bila nadmoćna? Da li joj treba poreći zaslugu za ovaj pronalazak i odreći joj sposobnost da ga i sama koristi?"
(Eric A. Haveloc, Muza uči da piše)*

M. de Certeau piše: "'Oralno' je ono što ne pridonosi napretku; obratno 'skripturalno' jest ono što odvaja od magijskog svijeta glasova i tradicije. Granica (i bojišnica) zapadne kulture zacrtava se tim razdvajanjem." (2003: 204) U svojim promišljanjima zapadnjačke "skripturalne ekonomije" u koju su upletene niti usmenosti, de Certeau raznolike izumljene tehnike "citiranja glasa", vraćanje i obrate iščezlih, potisnutih i medijski prerađenih glasova, shvaća kao procedure njihova premiještanja i združivanja sa učincima interpretacije, obojene nostalgijom i providene voljom za kontrolom, nadziranjem i ponovnom artikulacijom u formi pisanja. "Mjesto s kojeg se govori je izvanjsko skripturalnom zahvatu" (de Certeau, 230), a ovaj se vrši u ime znanosti o drugom, "znanosti bajke" koju valja proizvesti iz "govora koji ne zna što kazuje" koristeći se oruđem prijevoda. U ovom tekstu, koji je dio veće cjeline posvećene mom vlastitom pokušaju suočavanja sa tradicijom u obliku najznačajnijeg prototeksta nacionalne književnosti kakvim se ispostavlja balada o Hasanaginici¹, nastojim uvesti u obzor etičku problematiku imaginativnih varijacija identiteta. Riječ je o jednoj specifičnoj naraciji, s okusom postkolonijalnog ressentimenta, ali i problematičnim mjestom označenim udjelom stranog u imaginiranju istosti i konstrukciji kulturološkog identiteta. "Šta je nama Hasanaginica i šta smo mi njoj da za njom plaćemo"²? Ili: kako ćemo razlikovati Hasanagicu od Hasanaginice?³ Za Hasanagicu nema opipljivih dokaza da je u izvornom smislu bila pjesma usmenog pjevača ili pisani tekst s kojeg se prepisivalo, pa je magijsko održavanje svijeta glasova i tradicije u skripturalnoj mašineriji predstavljanja još začudnije (ne smije se gubiti iz vida, način na koji baladni narativ, recimo, biva prerađen u prvu nacionalnu operu). Međutim, moje osobno investiranje u priču o ženi bez vlastita imena, koja više nego uspješno do dana današnjeg draška patrijarhalno tradicijsku imaginaciju, dvostruko je rizično: u procjep ga dovodi kako ta stalna prijetnja da se nehotice upadne u lukave zamke patrijarhalno normativnog diskursa, tako i nemogućnost jasnog razgraničenja narativnog i personalnog. Pitanje o nerazlikovnosti (lika i balade, ali, možda, i čitateljičinog i Hasanaginičinog udjela u formacijama identiteta, a svakako i onog što pripada prošlosti i onoga što je sadašnjost otvorila prema budućnosti) i, sukladno, o identifikaciji (lika i čitateljice) pogađa, čini se, podjednako autobiografski i baladni siže. Tim prije, preuzimanje rizika mi se čini neizbježnim, a etički nagovor baladnog sižea obavezujućim. Kao što, primjerice, topos stida u "žalosoj pjesmi" o plemenitoj Hasanaginici⁴ otkriva jedno za naraciju raspoloživo mjesto (i u smislu razvoja baladnog sižea i u smislu mnoštva njezinih interpretativnih nadopuna ili tekstualnih prerada), tako i čitava recepcijska povijest (231 godina) ove bosanskohercegovačke lirsko-epske tvorevine, naprosto mami da se zaputimo nepredvidljivim stazama fikcije. U vezi s tim, htjela bih naglasiti da mi je namjera da iskušam jednu nesigurnu stazu koja bi trebala vrludati između fakata i fikcije, te historijskog i fikcionalnog pripovijedanja, čas se držeći osiguranih puteva, čas ih napuštajući za volju domišljanja, dolaženja do riječi, 5 pa čak i, ako

je moguće, do zaokretanja koja bi ciljala na "koherentne deformacije" tradiranih "istina". Ako "narativna žudnja" ni u kojem slučaju ne bi trebala zacrtati neku pravocrtnu sižeju liniju koja sigurno vodi ka zadovoljavajućem svršetku, pitanje je - kako onda započeti?

U modusu historijskog narativa, bez ikakve sumnje, trebala bih vjerno slijediti logiku "očinske" identifikacije. To je jedina sigurna linija koja nas vodi od početka do kraja puta i obećava da dovršenje nije i kraj, da se s one strane granice (smrti, teksta) uvijek može ponovo započinjati. Ali, ima više očeva i više poredaka u kojima se priča ovjerovljuje! Tu nam valja ispisati čitav niz imena ovjenčanih nesumnjivom književnom slavom: Alberto Fortis, Johann Wolfgang Goethe, Charles Nodier, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Adam Mickiewicz, Walter Scott, Aleksandar S. Puškin, Vuk Stefanović Karadžić... Vidjet ćemo da je u nizu auctores, samo onaj prvi (Fortis) na kraju izborio apsolutni autoritet (dakle je to priča ne samo o slavi i karijerama, već i o "bratskim" razmiricama oko prvenstva, posjedovanja "originalnog" dokumenta, njegove legitimacije i legata uloženog u svjetsku baštinu). Eksces oko kojeg se gradi zaplet odredit ću kao "prva prodiranja Hasanaginice u svijet" (naglašavanje je moje), služeći se naslovom teksta Nike S. Martinovića (1974-75). Hasanaginica se, ako je vjerovati ogromnoj literaturi na riječ, doslovno rađa zahvaljujući opatovom pregalačkom istrajavanju da europskoj javnosti opiše i predstavi običaje i naravi "Morlaka"! I, zašto to prećutati, karnevaleska slika opata koji se porađa, nakon svega ipak uveseljava ovaj moj pohod na zamršene tragove prošlosti.

Ako sam do sada tek insinuirala da je Hasanaginica slučaj za veoma ambivalentnu i komplikovanu raspravu o identitetu, sada mi to valja potkrijepiti. Zastupat ću pri tome stav da identitet nije nešto fiksirano i zauvijek dato, ali da nije ni nešto sasvim arbitrarno. Zamišljajući ga kao ambivalentnu igru sebstva i istosti otvorenu za narativizaciju i imaginaciju, iskušavat ću mogućnost da ga investiram u problematiku socijalnog djelovanja, bez striktnog uvažavanja implikacija negativne paradigme poststrukturalističke kritike subjekta i identiteta.⁶ Tako već "Morlaci" prave zbrku u "tko je tko" na Fortisovom putu. Identitet rukopisa našeg teksta također nije ništa manje upitan. Da ne govorim

o čitavoj historiji srpsko-hrvatskih zamršenih odnosa (primjerice, priča je to o tome kako je Vuk "posrbio" "hrvatsku" pjesmu) i o naporima bosanske folkloristike da baladu vrati u njezin zavičaj. Pretpostavljam da je danas za hrvatsku i srpsku književnost značaj tog pitanja nešto slabiji, ali je u XIX stoljeću sigurno bilo od prvostepene važnosti sticanje te "male" književne prednosti u političkim pregovaranjima oko konstrukcije konkurirajućih nacionalnih identiteta, kada je trebalo priskrbiti simpatije "velikih" za vrijednosti "malih".

Za bosanskohercegovačku književnost i, osobito, bošnjački nacionalni kanon pitanje vlasništva nad baladom je i dalje od krucijalnog značaja.

Ne bi bilo mudro izostaviti niti spor raznih istraživača oko eventualnog "autorstva", a koji odmah mobilizira rodne režime pjevanja i kazivanja, u smislu Vukovih "ženskih" i "muških" pjesama. Gesemannova pretpostavka o "pjesnikinji"⁷, zazorna je s motrišta bilo kog nacionalnog kanona (o tome već podosta znamo iz raznolikih feminističkih preispisivanja kanona), ali se ne može odbaciti s obzirom da se na kraju skoro učvrstio stav da su takve pjesme kazivale i pjevale - žene (kao "autoriteti" koji gotovo privatno svjedoče o bolu žrtava, one su pjesnikinje, autorice svojih singularnih izvedbi)! Priča se dodatno komplikuje uvođenjem relacije govor - pismo. A, kako je to nagoviješteno de Certeauovim uvidom u zapadnjački skripturalni poduhvat, svakako treba uvesti u raspravu i problem prijevoda, koji na kulturalne identitete baca sasvim osobito svjetlo.

Hatidža Krnjević (1975), bosanska znanstvenica, razmršujući mnogobrojne interpretacijske nedoumice i suprotstavljajući se različitim "pogrešnim" čitanjima⁸, koja baladu i dalje drže pod budnom paskom filologa i folklorista, znakovito strance krivi za nategnutost interpretacija. Povijest čitanja (i prevođenja) balade tako je od samog početka - povijest njenog uključivanja čas u "egzotizirajuće", čas u "normalizirajuće" naracije. Fortis u svom Putovanju kroz Dalmaciju piše da onaj ko sluša ili čita (!?) morlačke pjesme mora da "radi točnosti nadopunjava male pojedinosti, bez kojih ne bi moglo biti pripovijetke u prozi ili stihu evropskih kulturnih naroda, ako ne će da budu na neki način nagrđene."⁹ Goethe u svojoj raspravi o prijevodu¹⁰ razlikuje tri tipa prevođenja (čak tri epohe kulturalnih prevođenja): prvi strano prevodi u svoje termine, odustajući od pjesničkog

entuzijazma za volju neometane komunikacije tuđeg sadržaja u vlastitoj kulturi; drugi pretpostavlja nekog spremnog da sebe smjesti u strani kontekst, koncentrira se na usvajanje tuđih ideja i reprodukuje ih u njihovom "prirodnom" stilu; treći mora da stvori vlastite korespondencije sa različitim dijalektima i ritmičkim, metričkim i proznim stilovima originala, te da proširi i produbi vlastiti jezik tuđim. Čini se da ova tipologija sugerira jednu razvojnu liniju etnologijskih i antropologijskih prisvajanja, sve do suvremenih insistiranja na "poetici kulture" i njezinim, kako bi rekao Geertz - "zgnusnutim opisima". Goethe tu poetiku anticipira, te u svom Zapadno - Istočnom divanu nastoji i odjelotvoriti vlastiti emancipacijski projekat obogaćivanja vlastitog jezika aproprijacijom tuđeg.

Problematiku prijevoda veliki pjesnik upisuje u prosvjetiteljsko-romantičarski projekat, koji se temelji na vjeri u gotovo univerzalne parametre koji bi bili sposobni uravnotežiti "zajedničko" i "posebno". U svakom slučaju, predodžba kulturalnog identiteta iskrsava tek u susretu "tuđeg" i "svog". U toj situaciji odjelotvorenja i potvrđivanja nekog identiteta, prijevod postaje konstitutivni momenat uzajamnog razumijevanja u kojem se iskaz i iskazivanje Drugog (vidjećemo, ne i Druge) moraju povezati. Za europsku kulturu prijevod se razumijeva kao prisvajanje tuđe istine i, geteovski rečeno, bogaćenje i produbljivanje vlastite. Za "domorodačke" kulture ponekad je sasvim suprotno: prijevod prije označava gubljenje vlastitosti. A "urođenice", uvijek-već-ulovljene u dvostruke zahvate dozvoljenih narativa, u ovom bi zapletu mogle označavati tek jedno mjesto iz kojeg silovito izbija problematika - neprevodivosti!

Hasanaginica je svakako dobar primjer peripetija sa "svojim" i "tuđim" koje nastaju u situaciji prevođenja, već i zbog toga što jest prevođena na sve europske i mnoge neuropske jezike, te stoga što je, zahvaljući slavim pjesnicima, jednim zaobilaznim putem postala dio onoga što danas smatramo zapadnjačkim književnim kanonom. Ako taj kanon također podrazumijeva da druge kulture moraju (za nas) biti prevedene, kako bismo ih (mi) razumjeli, asimetrija i privid reciprociteta koje koncept prevodivosti prikriva, sugerira i da ono što je definirano kao drugo proizvodi jedan značajan razmak i rez u samom srcu pretpostavljanog identiteta. To mi se čini značajnim mjestom za intervenciju stranog u tuđem, mjestom otvorenim kako za otpore, tako i za premiještanja, pa i za trikove "grabljenja sretne prilike" (M. De Certeau). "Proboj Hasanaginice u svijet" preokreće se u argument da "mali narodi" ne zaostaju za "velikim" u kreativnosti, a "tuđi" argumenti mobiliziraju proceduru vlastite samoidentifikacije. Prelistamo li pažljivo zbornik Hasanaginica 1774-1974 (pravi konglomerat žanrova, pisama, jezika, ali i veoma živopisan i potencijalnim pričama bogat krajolik personalnosti), otkrit ćemo da je mimo intencije priređivača da nas seli iz jezika u jezik, sve u slavu neprevaziđene balade, stvoren nehotice i jedan prostor za mnogobrojne i veoma različite scenarije. To nam omogućava neočekivana povezivanja i slobodne asocijacije, narativna vrludanja, izigravanja utrih staza...

Moglo bi se reći da ako je objavljivanje i prevođenje Fortisovog *Viaggio in Dalmazia* na niz europskih jezika neposredan uzrok Hasanaginičine slave, Goetheov prijevod predstavlja ključno mjesto od kojeg počinje zaplet "prepoznavanja" južnoslovenskog folklora kao simboličkog kapitala koji se može dobro uložiti u projekat (projekte) za konstrukciju Nacije. Doba aristokratske naklonosti prema Volku i njemačko preusmjeravanje prosvjetiteljske jednosmjerne naracije civiliziranja i obrazovanja čovjeka kao neke vrste prototipskog entiteta, stvaraju novi pojam Kulture kao utopijski telos koji podrazumijeva proces društvenog oplemenjivanja. U skladu s tim, pjesnički "glas naroda", najprije prepoznat od strane "velikih" sa kojima se valja identifikovati, preuzimaju sad zakašnjeli prosvjetitelji "malih nacija" s europske periferije i on odista počinje snažno prožimati i podupirati njihove zahtjeve za samo-glorifikacijom. Međutim, dok popularna nacionalna kultura i imaginacija u europskom kontekstu zadovoljavaju istodobno i aristokratske i populističke sklonosti svoje publike, te podrazumijevaju nerazlučive procedure egzotizacije i naturalizacije, epski način za periferne kulture postaje ključni momenat u finalizaciji autoidentifikacije i političke aproprijacije epskih tema i junaka. Lirski način od sad će, više ili manje, biti potiskivan u drugi plan i teško da će se ikad dozvoliti da izbije na vidjelo koliki ustvari nered on pravi u epskom herojskom kodu.

U ovom ključu valja čitati i ambivalentni nacionalni projekat Vuka Stefanovića Karadžića. Dok romantična Europa pronalazi "male nacije" kao svoju kulturalnu periferiju, "za Vuka ipak nije bilo

važno samo sakupljanje srpske epike u korist tekućih književnih trendova Zapadne Europe. On je njezino zapisivanje smatrao za nacionalni prioritet povezan sa borbom njegove domovine za oslobođenje od otomanskih Turaka koja je upravo bila u toku. Književne i političke reforme su u načinu njegova promišljanja išle ruku pod ruku, i njegovo znanje o ratu za nacionalno oslobođenje bilo je kao i epsko znanje - znanje insajdera. Ono što je romantična Europa imaginirala izdaleka, Vuk je prije neromantičarski učio iznutra." (Bakić-Hayden, 2004:31) "Völkisch" obrat u poimanju kulture i europske projekte stvaranja "naslijeđa" u vidu normativne tradicije, Vuk (i ne samo on) usvaja više formulaično, kao topos koji u svim tematskim i kompozicionim variranjima čuva jedino opći pathos nacionalnog obrazovanja. Formulaično folklorno pamćenje efikasno se obrće u korist - re-konstrukcije srpskog identiteta

Znakovit je i Vukov napor da nepismenim bardovima pribavi slavu pjesnika, da usmenost poskrivečki uzdigne do književnosti, a gramatiku srpskog jezika promovira u garanta nacionalnog poretka. I, u tom gramatičkom snu o esenciji Nacije, Hasanaginčina slava očigledno pravi sasvim izvjestan nered 11. Lirski, rodni i nacionalni. Milica Bakić-Hayden argumentira u svom tekstu "National Memory as Narrative Memory" (2004) da se s motrišta re-formulacije identiteta u ovom slučaju odvija jedan kontradiktoran proces: "s jedne strane, svjesna diferencijacija od Otomana kao nametnutog Drugog, s druge - pokušaj identifikacije sa Zapadnom Europom." (32) Hasanaginica u "svijetu", gdje valja propagirati nacionalne interese i pridobiti moćne za svoju stvar, omogućava, u najmanju ruku, današnjim rječnikom rečeno - ulazak u "predvorje Europe". Filološki, jezički, književni i politički interesi prave nezamislive uzore. Kopitar od Vuka očekuje konačno objavljivanje "izvornog teksta", očekuju ga i drugi njegovi njemački prijatelji. Za razliku od Fortisa koji sebi može dozvoliti da utaji pjevača ili rukopis sa kojeg je prepisivao, Vuk ima problem jer mu izmiče "Geist", izvorni glas kulturnog i ideologijskog univerzuma koji stvara. Područja prisvajanja u skripturalnom poduhvatu - imenovanje, tehnika "citiranja glasa", prijevod - privremeno kolabiraju. Jezičke intervencije nisu dovoljne da poprave štetu. Kolabira i proces transcendiranja "narativnog identiteta" u "glas naroda". Narod ne pjeva! U svakom slučaju, ako i pjeva, pjeva nešto disonantno, nešto nečujeno! Niti Vukovim konačnim pristajanjem na neprikosnovenost Fortisova autoriteta, niti kasnijim otkrićima da po dalmatinskom otočju žene i dalje pjevaju pjesmu o Hasanaginici, ne da se više pokrpati rascijep u tijelu Nacije (koja god ona bila).

Tako se naša predodžba o jednoj baladi, za koju se naivno moglo misliti da prikazuje samo svijet privatnih odnosa, ljubavi i ljubavne kobi i nema nikakvih političkih ambicija, definitivno preokrenula u jednu do rasprsnuća zahuktalu manufakturu identiteta. Manufakturu čiji se pogon paradoksalno održava upravo na odsutnim, potisnutim, nečujnim, iščezlim, ućutkanim glasovima. I upravo u tom režimu samoproizvodne fikcije, dešava se još jedan obrat: "glas naroda" sad počinje punim grlom pjevati u svoju slavu! Naime, pojava prve nacionalne opere događaj je od prvorazredne važnosti za konačan ideologijski obrat, kakav se vrši u funkciji potrebe za konstitucijom aktualne društvene realnosti.

Kao što je i u horizontu europske povijesti opere pokazano, opera je simptom građanskog društva, anticipacija racionalizacije, prosvjećenosti i reaktualizacije ljudske egzistencije. Sve to važi i za ovaj bosanski slučaj, bez obzira na barem tri stoljeća zakašnjenja. Ako je ovaj tekst od početka ciljao na prikaz mnogostrukih i kameleonskih, ali zato ništa manje stvarnih, politika identitetskih prisvajanja i isključivanja, obrat iz "društva bez opere" u "društvo s operom" čini se sad ključnom figurom - prelaska iz neznanja u znanje. Aristotelovski anagnorisis ili prepoznavanje je, kao što je poznato, zajedno sa obratom i pathosom, sastavni dio složenih zapleta i odnosi se na mjesto na kojem se odigrava "prelazak iz neznanja u znanje". T. Cave je u svojoj knjizi o prepoznavanju (Recognition, 1998), skrenuo našu pažnju da ovi tvorbeni mehanizmi pripovijesti u strukturi složenih zapleta (a takvim se čini povijesni zaplet prepoznavanja baladnog sižea), suprotstavljajući se očekivanjima publike, a ipak ostavljajući dojam logičnosti, stoje u neposrednoj vezi sa općim epistemologijskim strukturama ugrađenim u spoznajnu svijest. "Skandal prepoznavanja" počiva na prisnoj vezi paralogizma i prepoznavanja. Prepoznavanje, bilo u formi klasične scene prepoznavanja ili u obliku epistemologijske strukture pripovjednog teksta, svojevrsan je "potpis fikcije", te šok iznenađenja i

uzbuđenja vrtoglavo zahvaća i svaku interpretaciju: pokazuje se da je žudnja sastavni dio svake spoznaje, te da spoznaja dosegnuta prepoznavanjem uvijek rizikuje poskliznuća, utaje, prikrivanja i izgrede.

Michel de Certau, na kojeg sam se već više puta pozivala, izdvaja čitavu formaciju figura pisanja u kojima odsutni glasovi opsjedaju sam skripturalni poduhvat. Jedna od njih je - opera:

"Izdvojiti ću još jednu modernu figuru iz te formacije: "glasove tijela". Primjer te druge pozornice pruža opera, koja se postupno ustanovila u mjeri u kojoj je skripturalni model ustrojio društvene tehnike i prakse u XVIII stoljeću. Prostor za glasove, opera, dopušta govor nekog iskazivanja koje se u najuzvišenijim trenucima odvajaju od iskaza, ometa i parazitira sintakse, te u gledalištu ranjava ili izaziva uživanje onih mjesta u tijelu koja ni sama nemaju jezika." (235)

Događaj "prve nacionalne opere", koja nam je ponovo na društvenu scenu dovela paradigmatiku bosansku priču o Hasanaginici (kompozitor Asim Horozović, libreto Nijaz Alispahić), simptom ulaska "male nacije" u proces dovršenja njezine "modernosti", proizvodi vrtoglave učinke u odnosu na formacije subjektiviteta, konstrukcije identiteta, te u odnosu na institucije i političke identitete koje one fabrikuju. "Opersko delo je uspostavljeno kao uzorak žargona samoidentifikacije u području čulnog međudonošenja (oka, sluha, razuma, nesvesnog / ma šta to značilo /, privatnog i javnog, bihevioralnog tela) koje uvek izriče više od onoga što stvarno kaže." (Šuvaković, 2001:222). Šuvaković ističe da se "prva nacionalna opera" uspostavlja u "malim nacionalnim kulturama" kao artikulacija građanskog, uspostavljanje žargona autentičnosti, naglašavanje eklekticiteta kao sredstva predočavanja "realnosti", suučestvovanja u konstituciji ideologijskih identifikacija modernog klasnog i nacionalnog društva (str. 222)

Kompozitor Horozović u ovoj operi razrješava napetost između operne tradicije i njezinih konvencija (tradicije "velikih kultura") i bosanske muzičke tradicije, prevođenjem, pojednostavljeno rečeno, sevdaha u operni kod. Ovo nije sasvim precizno, jer se kompozitor služi i preradbom drugih tradicionalnih muzičkih oblika, ali mislim da nema efikasnijeg načina da se u hipu prizove svima prepoznatljiva predodžba o društvu kojem je "prva opera" potrebna. Nacionalna žudnja za formom, proširujući i oživljavajući svoje prethodne historijske forme, ovdje dolazi do punog zamaha. Pri tome, nije lako dokučiti šta sve ova preobrazba posredovanja i razlikovanja društvenih identiteta zahvaća a šta odbacuje i potiskuje iz repertoara društvenog ustrojstva tekstova koji daju kulturi pripadaju. Ono što se ipak da razabrati, dok muzika intervenira u mitskoj strukturi pamćenja, svakako je činjenica da san Nacije u procesu samo-okultizacije (S. Gourouris) nastoji uspostaviti svojim radom ekskluzivno vlasništvo nad Hasanaginičinom pričom & pričom o Hasanaginici.

Međutim, paradoksalno, baš zato što Hasanaginica u konačnici biva proizvedena kao paradigmatičan lik nacionalnog identiteta, pripovijest koju sam ovdje željela ispričati stiče pravo na još jedan nenadani obrat. Skandal prepoznavanja ne da se više zataškati! Bosansku književnu tradiciju (koja se, po logici "malih nacija" računa od dana kada je priznaju "velike"), doista je začela neka nepoznata genijalna pjesnikinja. I sve nevolje s procesom kanonizacije ove literature nisu samo tlapnja "male književnosti" da se njezine vrijednosti mogu bez ostatka upisati u obrasce glorifikacijskih marifetluka koje je "zapadnjački kanon" htio pridržati za sebe, već se radi i o tome da smo suočeni sa gino-a ne androcentričnim modelom kanonizacije, a to na nečuven način baca svjetlo na "tajnu Hasanaginice i Hasanaginice"! I, u ovom obratu vrijednosti, "Hasanaginičino naslijeđe" (čiji je očigledni dio i poziv na suprotstavljanje nasilju, marginalizaciji, dominaciji, tlapnjama "velikih" priča o utemeljenju ili samorazumljivosti pripadanja) u diskretnom identitetu moje osobne priče stiče, makar privremeno, poželjan oblik. Svakako ne stoga što je "Bosna i Hercegovina zaslužno dobila svoju prvu operu kao svjedočanstvo svojega kulturološkog potencijala utemeljenog na naslijeđu, obrazovanju i brizi za svoje vrijednosti."12 Niti stoga što je, kako to sugerira isti novinar, nacionalna opera "propusnica u Evropu". Ta vidjeli smo da je Hasanaginica i bez svojih opernih kulisa, preko dva stoljeća čilo ustrajavala kao, recimo, nekakva "građanka Europe", "čuvena balada", "vrhunska ženstvenost", pa ni prva nacionalna opera u feminističkom čitanju jasno da nisu argumenti koji iskupljuju žensku priču o nasilju i

kontradikcijama povijesnih utemeljenja nacionalnih i kulturalnih pripovijesti, kakvu sam željela ispričati. Ali zato hipoteza o anonimnoj pjesnikinji, čini se, posjeduje dovoljan subverzivni potencijal koji me nagoni da, recimo, pažljivije osluhnem rečenice E. A. Havelocka iz epigrafa kojeg sam stavila na početak svog teksta, pitajući se: kako je, zašto i s kakvim posljedicama pjesma Muza izgubila svoju nadmoć? Ili, još heretičnije, ako se na južnoslovenskom folkloru rješavalo "homerovsko pitanje", imamo li razloga da, poučeni slučajem bosanske balade, svako pa i homerovsko pitanje izložimo rizičnom ponovnom postavljanju, tako da aspekti rodnih režima svih pri/povijesti koje su do sada ispričane i koje bi to još mogle biti izbiju punom snagom. Da i ne napominjem kako Hasanaginica s punim pravom može biti argument za ona feministička promišljanja koja nastoje prokazati nacionalne projekte kao načelno zamišljene na štetu žena. Osim toga, možda je naivno pretpostavljati da bi izvlačenje šarenih tepiha ispod nogu zaraćenih strana u tzv. "ratu spolova" moglo učiniti ovaj svijet boljim (naprotiv, takva izvlačenja čine padove bolnijim i poučnijim!), ali ja istrajno vjerujem da baveći se tim tricsterskim poslom bar nećemo doprinosti da on bude gori nego što već jeste.

http://www.zesveske.ba/02_05/nirman.html