Bosanskoheregovačka teatrologija nakon drugoga svjetskog rata

Laco, Tina

Doctoral thesis / Disertacija

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:602379

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Tina Laco

BOSANSKOHEREGOVAČKA TEATROLOGIJA NAKON DRUGOGA SVJETSKOG RATA

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2019.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Tina Laco

BOSANSKOHEREGOVAČKA TEATROLOGIJA NAKON DRUGOGA SVJETSKOG RATA

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2019.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Tina Laco

BOSNIAN-HERZEGOVINIAN THEATROLOGY AFTER THE WORLD WAR II

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisor: Helena Peričić, Full Professor

Zagreb, 2019

Životopis mentorice

Prof. dr. Helena Peričić rođena je u Zadru. Studij komparativne književnosti i anglistike završila je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Na istome je Fakultetu upisala poslijediplomski studij *Teorija i povijest književnosti*. Magistrirala je 1989. godine obranom rada „Recepcija Byronovih djela i ideja u hrvatskoj književnoj kritici". Doktorirala je 1997. godine na Filozofskom fakultetu u Zadru obranivši disertaciju pod naslovom „Posrednici engleske književnosti u hrvatskoj književnoj kritici u razdoblju 1914. – 1940.

Od početka 1991. redovito je zaposlena kao znanstvena asistentica, od 1999. kao docentica, od 2005. kao izvanredna, a od 2011. godine kao redovita profesorica na Sveučilištu u Zadru. U prosincu 2016. godine izabrana je u trajno zvanje. Niz godina predaje i na Poslijediplomskome doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

Objavila je desetak knjiga, od kojih je pet znanstvenih, odnosno stručnih – među njima i (srednjo)školski priručnik i sveučilišni udžbenik: *Posrednici engleske književnosti u hrvatskoj književnoj kritici u razdoblju od 1914. do 1940.* (Zagreb, 2003.), *U potrazi za Weimarom* (Zagreb, 2006.), *Tekst – izvedba – odjek* (Zagreb, 2008), *Deset drskih studija (o književnim pitanjima, pojavnostima i sudbinama)* (Split, 20011.)

Po pozivu je gostovala na više sveučilišta u inozemstvu, kao i putem stipendija CEEPUS i Erasmus. Sudjelovala je na više od šezdeset domaćih i međunarodnih znanstvenih skupova, od čega valja istaknuti pozive na izlaganja u Austriji (2006.), Italiji (2010., 2012.), Grčkoj (2015., 2016.).

Prof. dr. Peričić djeluje i kao književnica, objavljuje poeziju, prozu i dramske tekstove. Dobitnicom je Godišnje nagrade zadarske županije za 2010. godinu za znanstvene doprinose u promicanju hrvatse književnosti i kulture u inozemstvu. 2018. godine bila je inicijatoricom i predsjednicom Organizacijskoga i programskog odbora Međunarodnoga znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana, „Prvi Brešanov svibanj" (Zadar).

Članicom je Hrvatskoga centra P.E.N.-a, Hrvatskoga centra ITI – Unesco, Hrvatskog centra UNIMA, Književnog kruga Split, Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa (HDKKT) te Društva hrvatskih književnika.

Detaljnije o znanstvenoj i književnoj djelatnosti prof. dr. Helene Peričić na sljedećim poveznicama:

www.helena-pericic.com

http://www.unizd.hr/kroatistika-slavistika/nastavnici/helena-pericic

Sažetak

S obzirom da u Bosni i Hercegovini ne postoji sustavan pregled onoga što se, tijekom stoljećā, o drami (dramskome tekstu ili izvedbenosti) pisalo, istraživalo i zaključivalo, ovim se radom pokušava stvoriti jasnija slika *sveukupnosti dramskoga iskustva* spomenutoga područja: postavlja se i opisuje pregled svih bitnih elemenata (časopisa, festivala, teatarskih ustanova, publikacija, znanstvenika, kritičara) koji su obilježili određena razdoblja bosanskohercegovačke kulturne povijesti. Povezujući osobitosti srednjovjekovnoga razdoblja, a osobito razdoblja nakon Drugoga svjetskog rata sa suvremenošću, u radu se želi dokazati i istaknuti *kontinuitet* dramskoga iskustva od XIII. stoljeća pa naovamo, uputiti na osobitosti određenih faza, ukazati na razvojnu liniju bosanskohercegovačke teatrološke – znanstvene i kritičke – misli, te procijeniti kakav je utjecaj iskustva prošlosti na suvremeno stanje u tome smislu. Pokazalo se da se u razdoblju nakon Drugoga svjetskog rata teatar razumijeva ponajprije na razini makroznaka – prenositelja ideološke poruke, a kasnije se javlja potreba za autonomizacijom teatarske umjetnosti. Utvrđuje se da istraživanje i razumijevanje ranijih teatroloških specifičnosti i pojavnosti može biti itekako korisno za objektivizaciju, racionalizaciju i rješavanje određenih problema uočenih u recentnijem bosanskohercegovačkome dramskom iskustvu.

Zbog specifičnosti materijala (uglavnom periodičke i monografske građe) u radu su kombinirane različite metode: metoda klasifikacije, induktivna i dijalektička metoda, te deskriptivna i eksplikativna analiza.

Ključne riječi: Kontinuitet, sveukupnost dramskog iskustva, teatrologija, autonomizacija teatarske umjetnosti, suvremenost, teatarske publikacije, eksperimentalni teatar, kritika, mediji, dramsko pismo

Summary

Considering the fact that there is no systematic overview of what has been written, researched or induced about drama (dramatic text or performance) in Bosnia and Herzegovina, throughout centuries, this paper aims to create clearer image of *totality of dramatic experience* in the mentioned area: all important elements of different periods of Bosnian-Herzegovinian cultural history (journals, festivals, theatre institutions, publications, scientists, critics) are set and described. By connecting characteristics of Mediaeval period, especially period after World War II, with contemporary period, the paper aims to prove and emphasize *continuity* of dramatic experience, from XIIIth century to modern period, refer to specific characterists of different phases, show the developing line of Bosnian-Herzegovinian theatrological – scientific and critic – notions and to estimate how experience of the past affects contemporary period in that sense. It has been shown that, in the post-War period, theatre is understood as mean of ideological transmission, while later more intensive need for theatre independency is noticed. It is noted that researching and understanding of earlier theatrological specificities can be very useful for objectivization, rationalization and solution of problems typical for recent Bosnian-Herzegovinian dramatic experience.

Because very specific material has been used (periodic and monographic data), different methods were combined in the paper: classification method, inductive and dialectic method, descriptive and explicative analysis.

What Bosnian-Herzegovinian theatrology was in lack of (according to theatre historicist Josip Lesic) is attempt of *synthesized view* of specific issue or problem: in other words, by focusing on one element only (for example, dramatic texts, performance or critics) no answers can be found or no dillemas can be solved in terms of some specific problems noted in interrelations of these elements. If only history of dramatic texts is isolated in a research, it can be concluded that Bosnia and Herzegovina had many authors and genres in that sense, while focusing only on performance – contradictory conclusion can be made, considering the fact that mainly foreign authors were present on Bosnian-Herzegovinian stage. This paper aims to connect all important elements together, with regards to social and

political condition of different periods, so that clearer image of relations and challenges of theatre arts in general can be detected. This was done by isolating some extremely indicative examples (case of Kulenovic's *Djelidba*, Muradbegovic's *Majka*, Pavlovic's *Pozorisne kronike*), which were used to carry out general conclusions about theatrological motions and interdependence.

First part of the paper shows that Bosnian-Herzegovinian theatrological experience has been *continuously present*, since Medieval times (despite of opposite opinion of many historians), if the term „theatrology" is understood as „totality." This is also important when referring to periods of Ottoman occupation, concerning the fact that different historians claim that „theatre did not exist during that time."

A special emhpasis is given to Austro-Hungarian period, by noting that first dramatic text, first chamber stage, even first attempt of theatrical experiment derive from it.

Analysis of period 1945 – 1970 shows that theatre was then understood as mean of transmitting ideological message, where all alements of one theatre act were controlled by that kind of preconceptions. Is it, however, noted that the sixties show more intense need for theatre independence, despite of the „theatre crisis" mentioned in many theatrological texts of that time.

The seventies bring new artistic challenges: theatre is seen as complex and independent art, which differentiates this period from the previous one. By analyzing extent and content of theatrological discussions, it can be concluded that in the seventies and the eighties theatre is aimed to be understood outside political, social, administrative and ideological impositions.

It has been also proven that contemporary theatrological problems are just products/extents of the mentioned continuity, but much more time is needed to view and rationalize those problems objectively. However, as all the examples in the paper show, experience of the past can be extremely helpful in that process.

Key-words: Continuity, Dramatic experience totality, Theatrology, Theatre independence, Contemporary, Theatrical publications, Experiments in theatre, Criticism, Media, Plays

Sadržaj

Uvod.....1

1. **Bosanskohercegovačko dramsko iskustvo u kontinuitetu**.....7

1.1.Sinteza i sveukupnost.....7

1.2.Srednji vijek – zabavljački karakter teatra.....10

1.3.Tri *mračna stoljeća* – vrijeme prilagodbe.....13

1.4.Teatarski *prostor pamćenja*.....18

2. **Doba austrougarske uprave – amaterizam kao poticaj**.....22

2.1.Putujuće družine i začeci teatarskoga amaterizma.....22

2.2.Entuzijazam i otpor.....26

2.3.*Nada* i teatrološki osvrti.....29

2.4.Narodno i melodramatsko.....30

3. **Bosanskohercegovačka teatrologija nakon Drugoga svjetskog rata 1945. – 1970**....34

3.1.Teatar u publikacijama.....39

3.2.Lutanje po nepodobnom.....41

3.2.1. Dramski *multitaskeri*.....41

3.2.2. Implikacije Kulenovićeva slučaja.....43

3.2.3. Izražajne ograničenosti.....49

3.3.Pokret i promišljaj.....53

3.3.1. Kritička odgovornost.....56

3.3.2. Kritička oštrica.....58

3.4.Razvoj u neuralgičnosti.....60

3.4.1. Zadatosti dramskoga pisma.....63

3.4.2. Uvjetovanost publikom.....65

3.4.3. Žanrovske i tematske preferencije.....68

3.4.4. Redatelji, suradnici i institucije.....70

3.4.5. Mogućnosti umjetničkoga dosega.....73

3.4.6. Kvar ukusa.....76

3.5.Prvi simptomi krize....79
3.5.1. *Diktatori* i žanrovski zahtjevi....80
3.5.2. Oblikovanje drame u okovu vladajuće ideje....82
3.5.3. *Evropska trava* kao neshvaćeni simptom....86
3.6.Svijest o krizi....90
3.6.1. Od „krize nepovjerenja“ do „krize opredjeljenja“....92
3.6.2. Na razmeđu....95
3.6.3. *Pozorišne hronike* kao simptom polemičkoga grča....99
3.7.Put prema nepoznatome....103
3.8.Potraga za novim kao odgovor na krizu....104
3.8.1. Najave eksperimenta....105
3.8.2. Obrisi definicije....109
3.9.Dramatizacije kao „posljednje utočište“....113
3.10. Novi mediji kao izazov....115
3.10.1. *Predstave* s najbrojnijom publikom....117
4. Izazovi suvremenog 1970. – 1991.....122
4.1.Razumijevanje izazova....125
4.1.1. Susreti s drukčijim....129
4.2.Problemska žarišta....135
4.2.1. Revolucija i teatar ili revolucija teatra....135
4.2.2. Oslobođeni redatelj....138
4.2.3. Eksperiment *u* i *izvan* institucije....140
4.3.Akustični teatar....147
4.4.Rekapitulacija i teatrološki kapital....151
5. Post Scriptum....159
5.1.O mogućim implikacijama slučaja „grada slučaja“....163
Zaključak....168

Uvod

Motiv za opsežnijim, sistematiziranim pregledom bosanskohercegovačkoga teatrološkog miljea može se opravdati činjenicom da u Bosni i Hercegovini, do danas, ne postoji sustavan pregled onoga što se o drami – dramskome tekstu ili izvedbenosti – pisalo, istraživalo i zaključivalo. Štoviše, do sada nije načinjen ni opći uvid u teatrološku klimu bosanskohercegovačkoga prostora, koji početke svoje izvedbene tradicije bilježi još u srednjemu vijeku[1], te se upravo od toga razdoblja, unatoč poduljim fazama stagnacije, uzrokovanim objektivnim nepovoljnim povijesnim okolnostima, može govoriti o *kontinuitetu* sveukupnoga teatarskog iskustva u Bosni i Hercegovini.

Nakon razigranoga i dinamičnoga razdoblja srednjeg vijeka i izvedbenosti podređene zabavi, zatim tri tzv. „mračna stoljeća" obilježena usamljenim pokušajima održavanja teatarske umjetnosti na životu, te razdoblja austrougarske uprave, za vrijeme koje Bosna i Hercegovina dobiva svoju prvu stalnu profesionalnu teatarsku kuću, po završetku Drugoga svjetskog rata dolazi do intenzivnoga razvoja teatarske umjetnosti, a paralelno s time i do ozbiljnoga, kritičkoga i povijesnoga bavljenja fenomenom teatra uopće. Svi su ti tekstovi i podaci, međutim, jednim dijelom izgubljeni, a oni koji su sačuvani uglavnom su raštrkani po arhivama različitih knjižnica, u starijim časopisima i dnevnim publikacijama ili su pak u svoje vrijeme ostali nezapaženi; mnogi od njih su inercijom suvremenoga odnosa prema ovome području bosanskohercegovačke kulturne povijesti – i zaboravljeni.

Informacije o dinamici i razvoju izvedbenoga života mogu se upratiti kroz monografije profesionalnih teatarskih kuća, spomenice kulturnih društava i slične publikacije, no one su ograničene na usko lokalno područje i koncipirane tako da upućuju na pojedinačna imena, izvedbe ili fenomene, te kao takve mogu poslužiti samo kao pomoćno sredstvo u pokušaju stvaranja slike teatarskoga i teatrološkoga iskustva određenoga (lokalnoga) prostora. Prijedlog sistematizacije povijesnoga razvoja dramske književnosti u

[1] Naime, „prvi podaci o pozorištu u Bosni i Hercegovini vezani su za raznovrsne produkcije srednjovjekovnih zabavljača, raznih frulaša, trubača, leutaša, dobošara, ali i lakrdijaša, bufona, histriona, žonglera, koji su svojim muzičko-glumačkim nastupima zabavljali bosanske i hercegovačke feudalce". (Lešić, Josip, *Dramska književnost I,* Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 7.)

Bosni i Hercegovini pak prvi je (i, za sada, jedini) načinio Josip Lešić, redatelj i teatrolog, iz čijih se radova, upravo zbog fokusiranosti isključivo na dramski tekst, ne može iščitati i način na koji je, na ovim prostorima i pod utjecajem vrlo specifičnih društvenopolitičkih i kulturnih okolnosti, *promišljanje o teatarskoj umjetnosti* evoluiralo od isključivo informativnih i suhoparnih popisivanja činjenica o tomu da je određena predstava izvedena, preko rasprava o potrebi i svrsi kritičke analize teatarske događajnosti, do jasnijega odvajanja povijesnih istraživanja, teatarske teorije i teatarske kritike.

Prema tomu, razvidno je da bi se u ovome povijesnom trenutku mogla, uz pomoć dosadašnjih, pojedinačnih i uglavnom lokalno ograničenih istraživanja izvedbenih mijenâ i dramskoga pisma, te izolacijom i analizom teatrološki orijentiranih tekstova iz periodičnih publikacija, uvažavajući društvenopolitičke uvjetovanosti njihova sadržaja, kao i spoznajući njihovu potencijalnu znanstvenu, umjetničku ili historiografsku vrijednost, mogla predložiti određena, makar i u ovoj fazi, opća sistematizacija i klasifikacija bosanskohercegovačkoga *teatrološkoga iskustva*, odnosno stvoriti jasnija slika o razvojnim promjenama kritičkoga i teorijskoga odnosa prema dramskome pismu i izvedbenoj umjetnosti uopće.

Stoga, ovim se radom namjerava ponuditi okvir za buduća teatrološka istraživanja, odnosno popuniti praznina koja će, nažalost danas malobrojne, bosanskohercegovačke teatrologe i kulturne povjesničare zateći pri pokušaju razumijevanja odnosa prema teatarskoj umjetnosti kroz povijest, čime se pak svakako može pojasniti specifičnost, pa i svojevrsna paradoksalnost suvremenoga stanja i statusa teatarske umjetnosti u Bosni i Hercegovini.

Kao okvirni početak istraživanja s razlogom je navedena 1945. godina, odnosno razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata, ne samo zbog objektivnih povijesnih specifičnosti (sloboda od tuđinske dominacije, odnosno relativna samostalnost Bosne i Hercegovine, prilagodba novome političkome sustavu) nego zato što istraživanja pretpostavljenoga kontinuiteta sveukupnosti dramskoga iskustva od srednjega vijeka pa naovamo upućuju da je to jedino logično razgraničenje: izvedbeni život više nije u rukama stranih putujućih trupa ili diletantskih i amaterskih skupina, nego bosanskohercegovačka gradska središta dobivaju profesionalne teatarske kuće, uz koje djeluju i male i eksperimentalne scene; primjetna je ekspanzija domaćega, originalnog dramskog pisma; Bosna i Hercegovina se u teatarskome smislu otvara prema suvremenim i modernim, europskim tijekovima; teatarska umjetnost

postaje više od zabilježene informacije i dobiva značajan prostor u književnoumjetničkim publikacijama, štoviše, u Tuzli se pokreće prvi časopis posvećen isključivo teatarskim temama; stvara se prepoznatljiv kritički milje koji razumijeva važnost relevantne kritičke aparature pri ocjeni određene izvedbe (za razliku od suhoparnih i pristranih zabilješki); otkriva se potencijal radio-drame i posvećuje joj se značajan prostor u teatrološkim promišljanjima; pokreću se značajni festivali, poput sarajevskoga Festivala malih scena (kasnije preimenovan u Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije) koji u fokus stavljaju eksperiment i alternativni teatarski izričaj; uopće, o teatarskoj se umjetnosti počinje razmišljati kao o kompleksnome fenomenu koji se može i mora istraživati iz najrazličitijih, kulturnih, sociоloških, znanstvenih, povijesnih i umjetničkih aspekata. Upravo se, dakle, nakon Drugoga svjetskog rata zacrtavaju smjerovi takvih istraživanja.

Iz naslova je planski izostavljena krajnja vremenska odrednica istraživanja: s obzirom da rad pokušava ukazati na kontinuitet razvoja teatrološke misli u Bosni i Hercegovini, unatoč prisilnim fazama stagnacije, postjugoslavensko ratno razdoblje shvaćeno je upravo kao takvo, kao faza nakon koje još uvijek nije moguće zauzeti jasnu vremensku distancu i povući određenu granicu, nego analizu postojećega stanja suprotstaviti prethodnim razdobljima i na taj način uputiti na moguće smjernice daljnjega teatrološkoga razvoja na ovome prostoru.

Prvi dio rada predstavlja osvrt na same početke izvedbenosti u Bosni i Hercegovini, te na kasniji razvoj dramskoga pisma i izvedbenosti, kroz tursku i austro-ugarsku okupaciju, kako bi se ukazalo na činjenicu da, unatoč ustaljenom vjerovanju o potpunome zamiranju teatarske umjetnosti tijekom nekoliko stoljeća, postoji *kontinuitet* teatarskoga iskustva, ali i kako bi se toj prvoj fazi, u kojoj je umjetnička aktivnost opstajala zahvaljujući amaterizmu, kulturnim družinama, dramskim sekcijama, logičnije suprostavila faza nakon 1945. godine, kada se primjećuje značajan zaokret u odnosu, promišljanju i razumijevanju uloge teatarske umjetnosti, kao i potreba za njezinom profesionalizacijom, institucionalizacijom i autonomizacijom.

Ovakva podjela, osim toga, korespondira s već predloženom podjelom Josipa Lešića koji je nekoliko stoljeća dugu bosanskohercegovačku tradiciju drame i teatra razdvojio i analizirao kroz dvije velike epohe: prvu fazu on krajnje omeđuje upravo 1945. godinom, a

ona bi se, unatoč određenim razdobljima dominacije društveno-socijalne, intimno-psihološke i povijesne drame, mogla označiti upravo Lešićevom poznatom i vrlo sugestivnom sintagmom *vrijeme melodrame*. To je ujedno i razdoblje u kojemu su i osvrti na bilo koji oblik teatarske djelatnosti značajni samo kao povijesna činjenica i informacija.

U drugome i trećemu dijelu donose se zaključci istraživanja zastupljenosti, kvalitativnoga značaja i društvenopolitičkih i kulturnih implikacija teatarskih tema u različitim publikacijama nakon Drugoga svjetskog rata, te načina na koji oni u većoj ili manjoj mjeri odražavaju postojeću stvarnost. Pri tome je potrebno ukazati na dva važna faktora koja su utjecala na način odabira i organizacije probranoga sadržaja:

1) razdoblje od Drugoga svjetskog rata pa sve do početka rata 1992. godine grubo je podijeljeno u dvije faze, prvu, do 1970. godine, te drugu, od 1970. do 1991. godine. Treća faza iz gore spomenutih razloga nije vremenski omeđena. Dijelom je ovako postavljena kronologija odabrana iz praktičnih razloga (zbog lakše preglednosti), ali ponajprije zato što je primijećeno kako se upravo krajem šezdesetih, odnosno početkom sedamdesetih godina o teatru piše, raspravlja i promišlja kroz sasvim drukčiju vizuru. Naime, za razliku od ranoga poslijeratnoga razdoblja, snažno obilježenoga idejom teatra kao ideološkim sredstvom, u kojemu su se, kako se potvrđuje i kroz analize Josipa Lešića u detaljnome pregledu dramske književnosti poslijeratnoga razdoblja, dramski pisci „vrtili u krug“, tendenciozno preinačujući starije tekstove, melodrame i komade iz nacionalne povijesti, redatelji i glumci ograničavali isključivo na moskovski hudožestveni *modus operandi*, a kritičari uglavnom ocjenjivali *podobnost* teksta i/ili izvedbe, sedamdesete godine prošloga stoljeća donose drukčije teatrološke preokupacije. Kritičari, teatrolozi, dramski pisci i teatarski djelatnici počinju se baviti pitanjima eksperimenta, alternativnoga pristupa, traže se „novi i drukčiji modeli i pristupi dramskom oblikovanju određenih tema“[2], promišlja se o mjestu teatra u odnosu na „nove medije“, radio, televiziju i film, opsesivno se praktično radi na

[2] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost 2*, Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 179.

rješavanju kroničnoga problema bosanskohercegovačke teatrologije – nedostatku domaćeg dramskoga teksta.

2) zbog specifičnosti, ili bolje rečeno, *unatoč* specifičnosti bosanskohercegovačke povijesti, ali i suvremenih društvenopolitičkih okolnosti, odnosno mnogobrojnosti i kompleksnosti odnosa unutar socijalističke Jugoslavije, a od devedesetih godina i zbog osjetljivosti i kronične nacionalne podijeljenosti bosanskohercegovačkoga društva, rad nije i nije mogao biti sadržajno strukturiran po tzv. liniji nacionalne isključivosti. Istraživanje, stoga, sadrži i, primjerice, imena koja po pozitivističkoj (državnoj, nacionalnoj, lokalnoj) odrednici nisu dio (samo) bosanskohercegovačkoga kruga, ali svojim djelovanjem i radom integralno pripadaju njegovoj općoj slici.[3] Dobar je primjer toga svakako Kalman Mesarić, hrvatski redatelj i književnik, koji je svojim radom snažno obilježio (i) bosanskohercegovačku teatrologiju kao urednik i aktivni suradnik tuzlanskoga časopisa *Pozorište*, prve isključivo teatarske publikacije u BiH. Kako se u „multikulturnoj Bosni i Hercegovini i književnost zasniva na višeglasju", pa se i u njenom „specifičnom integralnom otisku dodiruju literarne tradicije Istoka i Zapada", odnosno „četiri različite komponente – bošnjačka, hrvatska, srpska i židovska – međusobno se ne isključuju nego istodobno stoje i u usporednom i u prožimajućem odnosu, tvoreći jedinstvo u razlikama"[4], tako se ni u ovome radu

[3] Danas, naravno, postoje studije i antologije koje se bave, primjerice, razvojem dramskog pisma unutar jednog nacionalnog kruga : tako je Veselko Koroman 2008. godine objavio antologiju *Hrvatska drama Bosne i Hercegovine od Matije Divkovića do danas* (Školska naklada, Mostar)*;* 1996. godine Gordana Muzaferija priređuje *Antologiju bošnjačke drame XX. vijeka* (Alef, Sarajevo); 2000. godine Fahrudin Rizvanbegović, Vojislav Vujanović i Gordana Muzaferija pokušavaju sintetizirati dramski korpus bosanskohercegovačke dramske književnosti priređujući *Antologiju bosanskohercegovačke drame XX. vijeka* (Alef, Sarajevo). Enver Kazaz se pak u recenziji *Antologije bosanskohercegovačke drame XX. vijeka* pita „mogu li ove antologije kao permanentna lektira uistinu zamijeniti odsutnu/nenapisanu povijest književnosti, čak nenapisanu njenu povijesnu katalogizaciju?" (usp. Kazaz, Enver, „Mogućnosti čitanja", u: *Kazalište*, br. 5-6, Zagreb, 2001., str. 243) Analiza Lešićeve *Dramske književnosti 1* i 2 u suvremenoj bi perspektivi naišla na cijeli niz zamjerki, no problematika opće bosanskohercegovačke kulturnoknjiževne povijesti i način na koji se u nju uklapaju paralelne nacionalne povijesti pitanje je osobite osjetljivosti koje treba prepustiti književnim povjesničarima. Ovim se radom, naime, pokušava ponuditi jedan opći uvid u teatrološka gibanja u Bosni i Hercegovini kroz povijest koji bi mogao biti iskoristiv za daljnja istraživanja u različitim smjerovima.

[4] Usp. Muzaferija, Gordana, „Bosanskohercegovačka drama ili dijalog s vremenom", u: *Kazalište*, br. 7/8, Zagreb, 2001., str. 104.

ne pretendira izolirati pojedinačne i isključive glasove iz te kulturne i teatrološke polifonije.

Četvrti dio rada donosi osvrt na suvremeno stanje, pri čemu će se istražiti jesu li problemi za koje se činilo da pripadaju nekim davnim povijesnim, političkim i kulturnim uvjetovanostima u bosanskohercegovačkome društvu danas riješeni, odnosno u kojoj se mjeri njihove reperkusije mogu osjetiti i u sadašnjosti.

Pobliže proučavanje bosanskohercegovačkih teatroloških gibanja višestruko je korisno – ponajprije, za razumijevanje dramsko-izvedbene dinamike kojom su ovi prostori obilježili prijelaz od amaterskoga i uglavnom površnoga, informativnoga bavljenja dramskim pismom i teatrom prema profesionalnijem, ozbiljnijem i znanstvenome pristupu; zatim i u svrhu upućivanja na određene važne, ali već pomalo zaboravljene povijesne činjenice, kao i otkrivanje novoga značaja istih; istraživanje kojem su polazne točke probrani i najindikativniji slučajevi bosanskohercegovačke teatrološke povijesti, ali i modernoga vremena zaobilazi pojedinačne pojavnosti vezane za jednu lokalnu sredinu (iako apsolutno ne negira njihovu vrijednost) u cilju stvaranja slike *zajedničkog* bosanskohercegovačkog teatrološkoga iskustva, naslijeđa i kapitala. Rezultati takvoga istraživanja mogu biti izuzetno iskoristivi za preispitivanje i analiziranje suvremenoga stanja. Oni će biti uspoređeni i s paradoksalnom kulturnom situacijom bosanskohercegovačke današnjice koja je u odnosu na ratna i razdoblja različitih hegemonija i režima obilježena objektivno povoljnijom situacijom u geopolitičkome i društvenom smislu, ali se suočava s gotovo istim problemima; propitat će se, osim toga, načini na koji se suvremena teatarska umjetnost ovih prostora suočava s izazovima uočenima u poslijeratnome razdoblju (odnos prema dramskome pismu, izvedbenosti, razumijevanje uloge teatra, zastupljenost kritike, dostupnost, kvantiteta i kvaliteta teatroloških materijala i sadržaja, i sl.)[5].

[5] Nije suvišno spomenuti da se kroz rad uporabljuje internacionalizam *teatar*, jer u specifičnim povijesnim uvjetovanostima, ali osobito u suvremenim okolnostima duboke nacionalne, političke i institucionalne podijeljenosti bosanskohercegovačkoga društva, izrazi „kazalište“ i „pozorište“ ne predstavljaju samo jezička razgraničenja, nego nose implikacije opisanih podijeljenosti, što može dovesti do zabune ili neželjenih konotacija.

1. Bosanskohercegovačko dramsko iskustvo u kontinuitetu

1.1. Sinteza i sveukupnost

Govoriti o bosanskohercegovačkoj teatrologiji, a započeti s razdobljem nakon Drugoga svjetskog rata imalo bi, sudeći po osvrtima priličnoga oskudnoga broja autora[6] koji su se bavili ranijim razdobljima u ovome kontekstu, vrlo simplificirano opravdanje: kako, naime, govoriti o teatru u razdoblju kada teatra (gotovo da) nema? Dušan Medaković, primjerice, u članku „Pozorišni život Bosne i Hercegovine u prošlosti" napominje da bi se lako moglo zaključiti da „u srednjem vijeku, ni prije, ni za vrijeme okupacije Balkana nismo imali nikakvog pozorišnog života niti pozorišnih družina (...)"[7]. Tako bi se, već ustaljenoj sintagmi mračnih vjekova bosanskohercegovačkoga teatra (koja podrazumijeva 16., 17. i 18. stoljeće, odnosno razdoblje turske okupacije) mogao pridružiti i srednjovjekovni period u kojemu Medaković vidi zatočenost umjetnosti u crkvenim krugovima[8]. Međutim, on istodobno upućuje da postoji cijeli niz „istoriskih fragmenata i drugih okolnosti koje ukazuju na mogućnost da su na dvorovima naših srednjevjekovnih vladara i velikaša postojale glumačke družine"[9]. Te „družine za razonodu i uveseljevanje" Medaković tretira samo kao jednu povijesnu pojavu, informaciju o tomu da je neki oblik izvedbenosti ipak bio prisutan. Marko Marković povijest pozorišta u Bosni registrira pak kroz pojave naziva „glumac" i

[6] Uz Josipa Lešića, važno je spomenuti i njegovu suradnicu, povjesničarku drame Gordanu Muzaferija; tekstovima o ranijoj povijesti bosanskohercegovačke teatarske umjetnosti u različitim se publikacijama javljaju Marko Marković, Dušan Medaković, Hamid Dizdar, Dušan Komadina, Esad Horozić. Uredništo tuzlanskoga časopisa *Pozorište*, u nekoliko navrata izrijekom svjesno da u istraživanjima povijesnoga razvoja izvedbenosti stoji velika praznina, trudilo se popuniti istu, i to kroz rubrike „Prilozi za istoriju pozorišta", te osobito vrijedan teatrografski pregled „Theatrologia Jugoslavica."

[7] Usp. Medaković, Dušan, „Pozorišni život Bosne i Hercegovine u prošlosti", u: *Pozorište*, br. 9, svibanj, 1955., str. 15.

[8] Zanimljivo je da Medaković u spomenutome tekstu „Pozorišni život Bosne i Hercegovine u prošlosti" tvrdi kako bosanskohercegovačka srednjovjekovna književnost nikada nije uspjela izaći iz okvira crkve, no Lešić teatarsku umjetnost izolira od ovakva vjerovanja: oslanjajući se na razlike zapadnjačkoga i istočnjačkoga teatra onako kako su one predočene u *Povijesti dramskoga teatra* Silvia d'Amica, on zaključuje da „Bosna i Hercegovina, (...) na granici dva svijeta, između Istoka i Zapada, zbog specifičnosti i osebujnosti svoje religije (bogumilstvo) ostaje po strani od sakralnog pozorišta". (usp. Lešić, Josip, „Uvod u istoriju pozorišta Bosne i Hercegovine", u: *Pozorište*, br. 1, siječanj – veljača, 1972., str. 5. – 6.)

[9] Isto, str. 15.

„pozorište“ u različitim dokumentima, kratko uputivši na tragove koji se pojavljuju još u 13. i 14. stoljeću, zaključujući da „tama prekriva našu istoriju, svaku, pa i kulturnu“[10]. Uz ovakve bi se pristupe svakako dalo pomisliti da detaljnije proučavanje teatarskih gibanja prije XIX. stoljeća zapravo i nema smisla, kako zbog oskudnosti podataka, tako i zbog činjenice da takvi primarni oblici djelovanja nemaju stvarne veze s onim što bi se moglo smatrati počecima suvremenoga teatra[11], te da se mogu ubrojiti u jednu izoliranu fazu specifičnoga načina izvedbenosti na ovome području.

No, Josip Lešić[12], a poslije i Gordana Muzaferija[13], u spomenutim srednjovjekovnim glumačkim družinama prepoznaju, sasvim opravdano, izuzetno relevantan simptom početka i kontinuiteta teatarske umjetnosti u Bosni i Hercegovini, pa čak i začetka jednoga oblika dramske književnosti. Uzevši u obzir i Lešićevu vrlo ozbiljnu tvrdnju da je taj srednjovjekovni, komički, zaigrani teatar „jedini trenutak u istoriji pozorišta Bosne i Hercegovine kada je ono *disalo duhom svoga vremena*, išlo u korak s njim, dijelilo njegovu sudbinu“[14], postaje logično da istraživanje povijesti *odnosa* bosanskohercegovačkoga društva prema sveukupnosti značenja fenomena teatra mora, barem dijelom, biti oslonjeno i na razdoblja u kojima se pojavljuju primarni oblici izvedbenosti. Lešićevi i Muzaferijini tekstovi sugeriraju da se upravo se iz takvih oblika razvila *mogućnost* za daljnjim povijesno-znanstvenim istraživanjima različitih teatarskih komponenata. Stoga, povući oštru granicu istraživanja bosanskohercegovačkih teatroloških gibanja na polovici XX. stoljeća moguće je samo uz uvjet da se jednim dijelom prikaže povijesna dinamika, odnosno pretpostavljeni

[10] Usp. Marković, Marko, „Pozorište u Bosni“, u: *Članci i ogledi*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1961., str. 9.
[11] I Medaković i Marković početke suvremenoga teatra vežu za početak XIX. stoljeća, s tim da se Medaković bavi „kućnim predstavama“ kao specifičnim oblicima nastupa, a Marković istražuje starije periodičke publikacije poput *Sarajevskog cvjetnika* i novosadskoga *Pozorišta*, u kojima pronalazi kratke konstatacije o održanim predstavama. I jedan i drugi povjesničar kao ključnu figuru ovoga razdoblja spominju sarajevskoga učitelja Aleksandra Banovića o čijemu su djelovanju, nažalost, informacije vrlo oskudne. Zna se samo da je priređivao predstave sa svojim učenicima još 1840. godine i da je njegova skupina bila aktivna još sljedeće dvije godine.
[12] Usp. Lešić, Josip, „Uvod u istoriju pozorišta Bosne i Hercegovine“, u: *Pozorište*, br. 1, siječanj – veljača, 1972., str. 5.
[13] Usp. Muzaferija, Gordana, „Bosanskohercegovačka drama ili dijalog s vremenom“, u: *Činiti za teatar. Izabrani ogledi iz drame i teatra,* Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj 2004., str. 9.
[14] Lešić, Josip, *nav. članak*, str. 6.

kontinuitet kojim je stvorena *mogućnost* da se o bosanskoheregovačkome teatru uopće i govori.

Potrebno je, međutim, prvenstveno definirati što će pojam teatrologija u istraživanju bosanskohercegovačkoga kulturnog areala podrazumijevati. Prihvativši najjednostavnije, ali i, kako Boris Senker u *Uvodu u suvremenu teatrologiju* primjećuje, najtočnije određenje pojma „teatrologija", sadržano u definiciji da je „teatrologija znanost o kazalištu"[15], temom bosanskohercegovačke teatrologije istražuje se kompleksnost teatra u jednome osobitom prostornom, društvenom i kulturnom određenju. S obzirom na specifičnost razvojne dinamike teatarske umjetnosti od srednjega vijeka naovamo, pokazalo se prikladnim i praktičnim uporabljavati termin „teatrologija" u značenju kakvoga nudi J. P.Mobley u *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*, odnosno u kontekstu „sveukupnoga dramskog iskusta."[16] Ovakav je pristup istodobno potkrijepljen i motiviran pristupom Radoslava Lazića koji, priređujući zbornik *Traktat o teatrologiji*, upozorava da mu je cilj prikazati „misao o pozorištu kao umetnosti, pozorišnoj teoriji i praksi, estetici teatra, pozorišnoj kulturi."[17] S obzirom da se „pozorište i pozorišna umetnost može proučavati s više gledišta, (...)", a „pozorišna nauka nas uvodi u različite vrste pozorišnog stvaralaštva"[18], tako i ovaj rad, uzevši teatrologiju kao kompleksnu i mijenama izuzetno podložnu znanost, pokušava ponuditi temelj za različita daljnja i detaljna istraživanja.

Uzevši, dakle, u obzir da istraživanje bosanskohercegovačke teatrologije uključuje osvrt na sveukupnost dramskoga iskustva i na različite segmente i manifestacije njegova postojanja, tim više postoji opravdan razlog da mu se, unatoč postavljenoj vremenskoj odrednici od 1945. godine, pridruži osvrt na razdoblja koja su prethodila sustavnijem, ozbiljnijem i profesionalnijem pristupu teatarskoj umjetnosti kakav je uslijedio nakon Drugoga svjetskog rata.

Do toga razdoblja teatar u Bosni i Hercegovini ne postoji u klasičnome smislu (stalna pozornica, profesionalna zgrada, redoviti ansambl, redateljska figura, dramsko pismo – iako sarajevski i banjalučki teatar postoje kao institucije, ne funkcioniraju u sinergiji svih ovih

[15] Usp. Senker Boris, *Uvod u suvremenu teatrologiju I.*, Leykam International d.o.o., Zagreb, 2010., str. 13.
[16] Nav. prema Senker, Boris, *nav. djelo*, str. 18.
[17] Lazić, Radoslav (ur.), *Traktat o teatrologiji*, Altera Books/Radoslav Lazić, Beograd, 2014., str. 7.
[18] Isto, str. 7.

elemenata); no u srednjemu se vijeku javlja ono što tvori suštinu izvedbene umjetnosti – glumac i publika. Ako je još u to doba glumac nastupao da bi publiku *zabavio* (a sudeći po spomenutim povijesnim istraživanjima i povijesnim fragmentima tomu je zaista bilo tako), uloga tog simplificiranog oblika teatra bila je *zabavljačka*, što u konačnici znači da se već tada može govoriti o nekakvome *odnosu* prema izvedbi, odnosno o određenome obliku *dramskoga iskustva*; stoga, i ovo je razdoblje zaslužilo određenu pažnju unutar teatrološkog domena.

1.2. Srednji vijek – zabavljački karakter teatra

Iz već spomenutih tekstova Josipa Lešića, Gordane Muzaferija, Dušana Medakovića, Marka Markovića, Hamida Dizdara[19] može se iščitati kako se teatrološka terminologija pojavljuje u povijesnim spisima kao što su „Krmčija“ i „Sintagmat“ već u XIII. stoljeću, no zabavljački oblici izvedbenosti, prvenstveno vezani za njemačke *Špilmane*, sežu još iz X. stoljeća[20]. Iako je zapravo malo podataka o tomu što su sve točno ti, kako ih Lešić naziva, „anonimni opsjenari“ činili i izvodili, srednjovjekovni bosanskohercegovački teatar obilježen je zabavljačkim pečatom, ponajprije posredstvom utjecaja njemačkih, ruskih i talijanskih izvođača, zatim kulturnih veza i razmjena Dubrovnika i Bosne[21], mediteranskih utjecaja Francuske i Italije, te visoko razvijene rittersko-dvorske kulture. Status glumca u jednome izvedbenome činu i odnos prema izvedbenosti uopće ponajbolje se može posvjedočiti savjetima koje trubadur Giro de Kalasan upućuje žongleru Fadeu u XII. stoljeću: „Moraš da sviraš na raznim instrumentima, da vrtiš loptu na vrhovima noževa i da je prebacuješ s jednog na drugi, da prikazuješ marionete, da skačeš kroz četiri obruča, da nalijepiš riđu bradu i obučeš prikladan kostim da bi se prerušio i plašio budale, da naučiš psa da šeni, da naučiš zanat majmunara, da nasmiješ posmatrače smiješnim prikazivanjem

[19] Usp. Dizdar, Hamid, „Razvoj kazališne umjetnosti u Bosni i Hercegovini od najstarijih vremena do danas“, u: *Sarajevska hrvatska pozornica*, br.13, 1942/1943 i br. 18-20, 1943/1944.
[20] Usp. Lešić, Josip, *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine,* Svjetlost, Sarajevo, 1985., str. 19. – 21.
[21] Detaljnije o teatarskim dodirima srednjovjekovne Bosne i Dubrovnika u: Lešić, Josip, „Pozorišne veze između Dubrovnika i Bosne u 15. stoljeću“, u: *Ogledi iz istorije pozorišta Bosne i Hercegovine*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976., str. 7. – 20.

ljudskih slabosti, da hodaš i skačeš po užetu razapetom između dvije kule, pazeći da ono ne popusti[22]".

Upravo je zato u pojedinim pregledima povijesti bosanskohercegovačkih teatarskih gibanja dominantno prisutna ideja da srednjovjekovni teatar *ne postoji* naprosto zato što je *drukčiji*; drugim riječima, stoljećima duga tradicija teatarske umjetnosti na ovim prostorima donekle je zanemarena jer ona nije podrazumijevala supostojanje dramskoga teksta i/ili stalne pozornice. Tako, primjerice, Marković i Medaković o ranim teatarskim kontaktima u Bosni i Hercegovini, pa kasnije i o putujućim družinama i uličnome teatru, promišljaju kao o jednome izoliranome fenomenu općeg bosanskohercegovačkoga teatarskoga iskustva. Mit o nužnoj koegzistenciji dramske literature i izvedbenosti bio je, dakle, zastupljen i kod domaćih kroničara: M. Marković o izuzetno razvijenoj srednjovjekovnoj izvedbenosti piše gotovo kao o seriji međusobno isključivih i slabo istraženih činjenica, te navodi da „tragajući za podacima iz istorije pozorišta u Bosni, mi naročito, i zasad još uvijek, tragamo za podacima o prvom pozorištu ili pozorišnoj družini (...) koja je dala prvu savremenu, domaću javnu pozorišnu predstavu kod nas.[23]" On će i kroz osvrte kojima tematizira „prve pozorišne predstave u Bosni" ili „početke pozorišnog života u Bosni" vezati tek uz XIX. stoljeće, zanemarujući ulogu koju su razni teatarski, improvizirani i naslijeđeni oblici odigrali u razvoju izvedbenosti u Bosni i Hercegovini.[24]

Nasuprot takvome pristupu, stoji promišljanje Josipa Lešića i Gordane Muzaferija koji vjeruju da se i u tome ranome „teatru glumca" i „glumačke improvizacije" mogu pronaći začeci dramske književnosti: „(...) Srednjovjekovni [je] glumac bio ne samo svirač na raznim instrumentima, mađioničar, akrobata, krotitelj zvijeri, imitator, ekvilibrista, pehlivan, pjevač, maskirani i kostimirani gumac, već i dramski pisac, koji je za potrebe svog teatra pisao (ili improvizirao) odgovarajuće dramske (komediografske) dijalog i monologe [pa se] prema tome u srednjovjekovnom bufo-pozorištu, na izvjestan način, nalaze i začeci dramske književnosti."[25]

---

[22] Nav. prema Lešić, Zdenko, *Teorija drame kroz stoljeća*, Svjetlost, Sarajevo, 1977., str. 136.
[23] Usp. Marković Marko, *nav. djelo*, str. 13.
[24] Isto, str. 19. i str. 34.
[25] Lešić, Josip, *Dramska književnosti I,* Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 12.

Srednjovjekovno bosanskohercegovačko teatarsko iskustvo[26] obilježeno je, dakle, zabavom, improvizacijom, glumcima – cirkusantima i akrobatima, često marionetama vlastelinskih obitelji koje je trebalo opustiti i nasmijati. No za istraživanje općeg odnosa prema fenomenu teatarske umjetnosti na ovim prostorima važno je napomenuti kako su, slijedom promišljanja J. Lešića i G. Muzaferija, i ovi najstariji oblici igre, zabave i izvedbe važni kao integralni dio bosaskohercegovačkoga teatarskoga iskustva *u kontinuitetu*, te da su posrednici prvih kontakata takve vrste bile različite putujuće družine koje će pak odigrati ključnu ulogu u razvoju teatarske umjetnosti u XIX. stoljeću, razdoblju koje se, prema većini povijesnih pregleda, može smatrati počecima *suvremenoga* teatarskog života.

Uostalom, uzevši u obzir i opravdanu opasku bosanskohercegovačkoga suvremenog teatrologa Almira Bašovića da je „pozorište, otkad postoji, moglo bez režisera, scenografije, teksta, a jedino bez publike i glumaca nikad nije moglo“[27], tako i ovi prostori, uz povijesno i društveno uvjetovane amplitude veće ili manje dinamike teatarskih aktivnosti, kao svoje prve predstave, pa, slijedom Lešićeva promišljanja, i nekakve oblike „nezapisanoga dramskog teksta“, uostalom, prva teatarska iskustva, mogu pribilježiti upravo u razdoblju srednjega vijeka, kada su se, često spontano okupljeni, *gledatelji* smijali *glumcu-zabavljaču* i njegovu specifičnome, komičnome prikazivanju ljudskih slabosti, karikaturalnome imitiranju, pantomimi i komičnome monologu[28]. Od ovoga se razdoblja, u kontekstu promišljanja o teatrologiji kao, kako potiče R. Lazić, o proučavanju raznih vrsta teatarskoga iskustva, može pratiti i promjena odnosa prema fenomenu izvedbenosti koja u Bosni i Hercegovini od tada, unatoč dugotrajnim nepovoljnim povijesnim okolnostima, u raznim oblicima održava svoj kontinuitet[29].

---

[26] Nije suvišno spomenuti, usporedbe radi, da se u Hrvatskoj, odnosno tadašnjoj Dubrovačkoj republici i slobodnom pojasu Dalmacije, uz vrlo intenzivan izvedbeni život, u srednjemu vijeku već počinje ispisivati povijest dramske književnosti, a Srbija je pak, kako bilježi Borivoje Stojković u *Istoriji srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera),* bila u nepovoljnom političkom položaju jer već u XIV. stoljeću gubi samostalnost zbog napada Turaka i Mađara, tako da srpska vlastela u takvim okolnostima nije imala želju ni za razonodom ni zabavom.

[27] http://balkans.aljazeera.net/vijesti/festival-glumca-bih-konjic-grad-teatra

[28] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnosti I,* Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 12.

[29] Sva su dosadašnja i zapravo prilično rijetka istraživanja ranih bosanskohercegovačkih teatarskih iskustava, oslonjena na iste, do sada poznate, dokumente „Krmčija“ i „Sintagmat“ ili pak preko veza koje su ovi prostori ostvarivali putem gostovanja putujućih družina. Izvedbena povijest ranoga razdoblja na tlu BiH još se uvijek piše na osnovu postojećih saznanja koje je do sada u knjige sabrao samo Josip Lešić ili se pak daju okupiti iz

1.3. Tri *mračna stoljeća* – vrijeme prilagodbe

Šesnaesto, sedamnaesto i osamnaesto stoljeće koje Dušan Medaković sugestivno opisuje kao „tri mračna stoljeća" bosanskohercegovačke povijesti, u odnosu na živost i zaigranost srednjega vijeka, zaista su razdoblje primjetne stagnacije u teatarskome smislu. Lešić tomu, pomalo apokaliptično, pridodaje: „Umjetnost glume postepeno zamire, prekida se nit i zaustavlja hod. (...) Čini se, za puna tri stoljeća, da pozorišna umjetnost (a posebno dramska književnost) u Bosni i Hercegovini više i ne postoji. Bez renesansnog zanosa i uzleta, sa jedva primjetnim naznakama baroka i prosvjetiteljstva, gubeći kontakt i otvorenost prema Evropi, teatar (i dramska književnost) u ovim pokrajinama, od kraja XVI. stoljeća do sredine XIX. stoljeća[30], svedeni su isključivo na usamljene, a često i na jedva prepoznatljive pokušaje i nastojanja.[31]" Ne čudi, stoga, što je ovim razdobljima u istraživanjima posvećeno vrlo malo pažnje; koliko god se činilo da je razdoblje srednjega vijeka, zbog oskudnosti i nedostupnosti povijesnih dokumenata, ali i dominantno improvizatorske dimenzije teatra, „neuhvatljivo", o karakteru je teatarskoga iskustva tijekom stoljeća turske vladavine na bosanskohercegovačkom tlu još teže sustavno i sveobuhvatno govoriti upravo zbog spomenutih „jedva prepoznatljivih" i „usamljenih" pokušaja.

Turska okupacija zapravo je samo dio duge agonije svojatanja ovih prostora, a raspon i dinamika bilo kakvog oblika umjetničkoga života i djelovanja prvenstveno su bili uvjetovani i diktirani odnosom okupatora prema određenoj vrsti izražavanja. Može se reći da je slika bosanskohercegovačkoga teatarskog iskustva ovoga razdoblja zapravo samo preslika

tekstova različitih časopisa (kao što je spomenuto tuzlansko *Pozorište*, čiji je važan programski segment bio prikupljanje i objavljivanje tekstova i informacija na osnovu kojih bi se dala rekonstruirati sveoubhvatnija teatarska povijest ovoga prostora). No, ono što bi svakako bila zanimljiva komparativna tema za istraživanje, a što je donekle sugerirano i na ovim stranicama, jest odnos bosanskohercegovačkih povjesničara i kroničara prema teatarskoj umjetnosti. Kod Marka Markovića, koji, doduše, nije povjesničar, ali ga periodika prošloga stoljeća naziva „velikim pozorišnim zaljubljenikom i trudbenikom", našle bi se poneke praznine po pitanju povijesne utemeljenosti i informiranosti, što je onemogućilo da autor srednjovjekovnome teatru podari veći značaj u povijesti BH izvedenosti. Gordana Muzaferija, s druge strane, upravo u ovakvim razdobljima vidi pokretačku snagu; Josip Lešić pak sugerira da su to simptomi kontinuiteta u dugoj izvedbeno-stvaralačkoj tradiciji.

[30] Ta faza stagnacije prožela je sva polja kulturnoga djelovanja: prva tiskara u Bosni i Hercegovini otvorena je 1529. godine u Goraždu, otiskane su dvije knjige, te se sve do druge polovine XIX. stoljeća više ništa nije tiskalo, do pojave prvoga lista, *Bosanskoga vjestnika* 1866. godine.

[31] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost I*, Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 12.

vrlo striktnoga turskoga poimanja izvedbene umjetnosti. Kako pojašnjava Ivan Lovrenović, „turska [je] vlast tolerirala vjeru i vjerske zajednice, ali nije dopuštala nikakvo političko organiziranje ili izdvajanje“ – dakle, pravoslavnoj i katoličkoj crkvi bilo je dopušteno djelovati, ali je Bosna općenito bila „uključena u jedan novi sistem kulture – tursko-orijentalni.“[32] Kolike su posljedice takvoga sustava bile, ne samo po pitanju daljnjega razvoja izvedbenosti i dramske književnosti u Bosni i Hercegovini, nego i razumijevanja kulturnoga identiteta u cijelosti upućuje opaska književnika i kritičara Seada Fetahagića: „Naši su ljudi od vajkada više voljeli monolog, nego dijalog, više bili istočnjački kontemplativni, nego mediteranski bučni.“[33] Ne bi bilo pretjerano zaključiti kako je moguće da je kronični nedostatak dramske literature odraz bosanskohercegovačkoga mentaliteta koji je, pak, takav kakvim ga Fetahagić opisuje, oblikovan upravo kulturom „istočnjačke šutnje“ koju su Turci ostavili na ovim prostorima.

Vrlo usamljeni pokušaji bilo kakvoga oblika za teatar vezanih aktivnosti u optimističnoj vizuri, predstavljaju ipak simptome želje i potrebe za umjetničkim izričajem. Takva su nastojanja, prema tomu, kroz destruktivne povijesno-političke prilike, okupaciju, pustošenja, glad i pobune, zapravo i simbol očuvanja i kontinuiteta bosanskohercegovačke izvedbene prakse koja datira, kako je naglašeno, još iz XIII. stoljeća. Činjenica jest da je ovo područje tijekom tri stoljeća u kulturnome smislu utihnulo, ali u prihvaćanju teatarske umjetnosti kao kontinuiranoga fenomena u bosanskohercegovačkoj povijesti i ovo razdoblje zaslužuje pažnju u teatrološkome kontekstu. Opravdanoj tvrdnji da je karakter umjetničkih gibanja slika odnosa *okupatora* prema istima treba pridodati i činjenicu da, kako Lešić opisuje, teatarski „usamljeni i jedva prepoznatljivi“ pokušaji i ne predstavljaju objektivne mogućnosti bosanskohercegovačkoga prostora i njezine potencijale unutar izvedbeno-dramskoga polja. Stoga, ponajbolje bi bilo zaključiti da *unatoč* specifičnome odnosu i strogoj kontroli turskoga okupatora prema teatarskoj umjetnosti određeni izvedbeni oblici poput baroknoga uličnog pozorišta ili pučkih igara, kao i dramske književnosti bosanskih franjevaca mogu biti shvaćeni kao simptom kontinuiteta u teatarskome iskustvu i razvoju Bosne i Hercegovine.

[32] Usp. Lovrenović, Ivan (prir.), *Književnost bosanskih franjevaca*, Svjetlost, Sarajevo, 1982., str. 6.
[33] Fetahagić, Sead, “Stvarajući tradiciju“, u: *Život*, br. 10., listopad, 1968., str. 3.

Na toj bi se liniji kontinuiteta ovakvi oblici mogli razumijevati kao eventualna *nadogradnja* srednjovjekovnoga teatra: naime, onoj već poznatoj, zabavljačkoj ulozi teatra pridružena je još jedna – didaktička. S obzirom na vrlo ograničene mogućnosti djelovanja, ta se nova uloga nije mogla ostvariti kroz originalne dramske oblike ili tekstove, nego su se već postojeće forme i tekstovi *prilagođavali* i *modificirali*.

Tako je, po mišljenju Josipa Lešića, barokno ulično pozorište „ono isto pozorište koje je (...) uspjelo srednjovjekovnim prikazanjima da oduzme religiozni i moralizatorski karakter, i da od njih ponekad napravi šaljive igre i kalambure za uveseljavanje publike." Drugim riječima, radi se o gotovo „krnjem" obliku srednjovjekovnoga teatra, često zabranjivanom i osporavanom od strane okupatora. Takav će tip izvedbe Veselko Koroman nazvati *pučkom igrom*, specifičnom za predprosvjetiteljsko i prosvjetiteljsko razdoblje, koja se iz zatvorenih prostora povremeno premješta na ulice.[34]

I dok Koroman razigranost, spontanost i improvizaciju pučkih igara povezuje s komedijom *dell'arte*, Josip Lešić njezine elemente prepoznaje u izuzetno zastupljenoj formi na okupiranome bosanskohercegovačkome prostoru – karađozu. Starosjedioci su, kako pojašnjava Lešić, karađoz, kao karakterističan i neizostavan element tursko-orijentalnog sistema kulture, morali prihvatiti – bio je to zapravo okupatorov svojevrsni nadomjestak za klasičnu europsku teatarsku konvenciju izravnoga kontakta živoga glumce i publike.[35] Pišući o iskustvima istočnjačkoga teatra književnik i teatrolog Tvrtko Kulenović pojašnjava da „već samo ljudsko lice, već sama pojava glumca na sceni nije (...), ni kao tema ni kao sredstvo, u skladu sa osnovnim preokupacijama islamskog istraživanja sveta putem umetnosti"[36]; stoga je prostorima pod turskom okupacijom preostalo samo prilagoditi se novome načinu umjetničkoga izražavanja – teatru lutki i sjena. S vremenom su, međutim, ove izvedbe

[34] Usp. Koroman, Veselko (prir.), *Hrvatska drama Bosne i Hercegovine od Matije Divkovića do danas,* Školska naklada, 2008., str. 9.

[35] 1981. tuzlanski je časopis *Pozorište* cijeli jedan tematski broj posvetio turskim oblicima izvedbenosti, a uz objavljene tekstove veže se i zanimljiva opaska koju je donio *Sarajevski cvjetnik*, iz koje se iščitava kako karađoz nije uvijek bio priman sa simpatijama od strane starosjedilaca. Navedeno je kako se radi o „sramnim predstavama za nevaspitane ljude."

[36] Kulenović dodatno pojašnjava: „Hadisi, sveti spisi čija svetost nije svuda u Islamu jednako priznata mada prema nekim mišljenjima dolaze po autoritetu odmah iza Kur'ana, zabranjuju prikazivanje božanskog, ljudskog i životinjskog lika u umetnosti jer takvo prikazivanje može da dovede do idolopoklonstva, do obožavanja kumira (...)" (Kulenović, Tvrtko, *Pozorište Azije*, Izdanja centra za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1983., str. 92.

modificirane kako bi se prilagodile novoj sredini, odnosno zadobile autohtoni lokalni karakter. Uzevši u obzir da se, kako u istraživanju geneze i razvoja karađoza otkrivaju Minka Memija i Lamija Hadžiosmanović, ovaj oblik sastoji od tradicionalnoga, „fiksnoga" temelja i lokalne nadogradnje/improvizacije[37], nije pretjerano zaključio Josip Lešić ustvrdivši da se „primivši naš jezik i prilagodivši se našim shvatanjima karađoz konačno ispoljio kao 'samoniklo delo bezobraznog domaćeg genija."[38]

No, i izvedbe karađoza, ulične igre i narodno glumovanje (kojega Lešić ističe kao specifičan etnoteatrološki oblik, simbiozu folklora i rituala[39]) bili su vrlo kontrolirani, pod strogom pažnjom „uvredljivosti sadržaja" i nikad iščezlim vjerovanjem da je „glumac čovjek nižeg moralnog ranga" ili da se radi „o sramnim predstavama."[40] Blizina renesansnog Dubrovnika i Italije za tadašnju su Bosnu, pod okupatorskim režimom, malo značili: nova vlast nije odobravala nastupe putujućih zabavljačkih grupa, pa ni kulturnim razmjenama nije bila sklona. A kao što je „renesansa, koja je zahvatila Italiju i Europu, pa i Dubrovnik, mimoišla Bosnu"[41], tako i klasicizam i prosvjetiteljstvo, razdoblje vjerovanja u premoć ljudskog znanja[42], na ove prostore ne ostavljaju nikakva obilježja, zapravo, tada „glumac i kazališno djelo, drama *u europskom smislu* [kurziv T. L.] uopće ne postoje."[43]

No, kako se kroz spomenute zastupljene izvedbene oblike tijekom *mračnih stoljeća* artikulira zabavljačka dimenzija izvedbenosti, tako se u XVII. stoljeću, kroz dramsku književnost bosanskih franjevaca, dramsko pismo njeguje kao didaktička i homiletička tvorevina. Bosanski franjevci gaje osobit odnos prema dramskome tekstu, odnosno teatarskoj umjetnosti uopće, prepoznajući u njoj mogućnost očuvanja identiteta i poučavanja širih masa ljudi[44]. Zanimljivo je, ali i logično da oni nisu pisali dramske tekstove kojima je krajnja

[37] Memija, Minka/Hadžiosmanović, Lamija, „Karagöz", u: *Pozorište*, br. 4., srpanj – kolovoz, 1973., str. 379.
[38] Usp. Lešić, Josip, *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine,* Svjetlost, Sarajevo, 1985., str. 47.
[39] Isto, str. 36.
[40] Isto, str. 39. i 47.
[41] Lešić, Josip, *Ogledi iz istorije pozorišta Bosne i Hercegovine,* Veselin Masleša, Sarajevo, 1976., str. 18.
[42] Usp. Horkheimer, M./Adorno, T., *Dijalektika prosvjetiteljstva,* Veselin Masleša, Sarajevo, 1974., str. 17.
[43] Koroman, Veselko, *nav. djelo*, str. 9.
[44] Treba pripomenuti da autori poput Matije Divkovića nisu fokusirani *isključivo* na praktičnu svrhu književnosti; Divković je svjestan da je „svaki tekst (...) istodobno i specifična jezična kreacija, odnosno umjetnički iskaz." (usp. Beljan, Iva, „Periodizacija književnosti franjevaca Bosne Srebrene", u: *Na rubu književnosti*, Synopsis, Zagreb – Sarajevo, 2014., str. 29. – 30.)

namjera bila izvođenje na sceni; nisu, uostalom, ni imali pretenzija stvarati originalne dramske tekstove. Razlog tomu je, s jedne strane, neprijateljski odnos okupatora prema bilo kakvoj vrsti organiziranoga djelovanja, no, s druge strane, ni publika nije bila upoznata s takvim teatarskim konvencijama (s obzirom da su izvedbeni trenuci vezani za spontana okupljanja, igru i improvizaciju). Ivan Lovrenović, stoga, piše kako se „književni dar i uspjeh nabožno-didaktičkih pisaca može mjeriti po tome s koliko pripovjedačke živosti i uvjerljivosti oni prerađuju evropsku literaturu.“[45] Najznačajniji franjevci u dramskome književnom kontekstu svakako su Matija Divković i Stjepan Margitić[46], s preradama Vetranovićevih prikazanja. Iako je opće mišljenje da se prvi oblici „čisto pozorišne djelatnosti“ u smislu izvođenja predstave na osnovu dramskoga teksta događa tek u XIX. stoljeću, nije zanemariva opaska Rafe Bogišića koji pretpostavlja da je „u crkvi ili u nekoj prigodi uz crkvu dolazilo i do nekih stanovitih glasnijih i zajedničkih oblika reprodukcije (...) stihova“[47]; s obzirom da su se u Fojnici od 1874. godine redovito izvodile po tri – četiri drame godišnje (i da je ta scena zapravo prva stalna pozornica na bosansko-hercegovačkom tlu)[48], moguće je da je i ranije bilo pokušaja, makar i pojednostavljenih, dijaloških izvedbi zapisanih tekstova.

Iako se ne mogu ubrojiti u originalna dramska djela, prerađene dijaloške forme kakve su pisali Divković i Margitić svojevrsni su začeci dramskoga pisma u Bosni i Hercegovini, odnosno, u pretpostavljenom kontinuitetu dramske književnosti od srednjega vijeka pa naovamo predstavljaju prve strukturirane oblike dramskoga pisma na ovome prostoru –

[45] Lovrenović, Ivan, *nav. djelo*, str. 10.

[46] Od suvremenih bosanskohercegovačkih autora, odnosno autorica posvećenih književnome djelovanju bosanskih franjevaca treba izdvojiti Ivu Beljan Kovačić koja iskazuje težnju da njihov rad čita uvijek iznova na drugačije načine, izvan konvencionalnih okvira. U tome su smislu osobito značajni njezini tekstovi „Periodizacija književnosti franjevaca Bosne Srebrene“ (u spomenutoj knjizi *Na rubu književnosti,* str. 13. – 62.), gdje se bavi Divkovićem u srednjovjekovnome, renesansnome i baroknome konceptu, te poglavlje „Žanrovska određenja“ u knjizi *Pripovijedanje povijesti* (Synopsis, Zagreb – Sarajevo, 2011., str. 29.; za književnost posebno vezan podnaslov „Književnost“ na stranicama 43. – 51.) O Divkoviću kao o prvom poznatom dramskom piscu iz Bosne i Hercegovine piše i Veselko Koroman („Predgovor“ antologiji *Hrvatska drama Bosne i Hercegovine od Matije Divkovića do danas*, Školska naklada, Mostar, 2008., str. 10.)

[47] Usp. Bogišić, Rafo, „Dramski oblici i odnosi u djelu Matije Divkovića“, u: *Zbornik radova o Matiji Divkoviću*, Institut za jezik i književnost, Sarajevo, 1982., str. 228.

[48] Usp. Koroman, Veselko, *nav. djelo,* str. 12. Lešić u *Istoriji pozorišta Bosne i Hercegovine* detaljnije pojašnjava da se ova pozornica izgradila za potrebe crkvenog školskog pozorišta, a sastojala se od zastora, vrlo jednostavnoga dekora i garderobe; predstave su postizale veliki uspjeh i bilježile ogroman broj posjetitelja.

dakle, razvijenije oblike pisane dramske forme. U tome kontinutetu oni predstavljaju značajnu pojavu u svojevrsnoj evoluciji dramskoga pisma od kratkih zapisa srednjovjekovnih glumaca koji su sami morali bilježiti svoje simplicifirane monološke ili dijaloške dosjetke pa sve do 1885. godine i prvoga objavljenoga bosanskohercegovačkoga dramskog teksta, *Majčinog amaneta* Ivana Lepušića.

1.4. Teatarski *prostor pamćenja*

Kako je još „od Grka (...) u europskoj tradiciji vrijednost kazališta izjednačavana s vrijednostima dramskoga teksta na kojemu je predstava utemeljena, (...) pa sve do kraja 19. stoljeća“[49], u tekstovima koji tematiziraju povijest bosanskohercegovačkoga teatarskog iskustva (ponajprije razdoblje srednjega vijeka, a zatim i period do XIX. stoljeća) uglavnom se iščitava isto promišljanje, odnosno vjerovanje da su ti periodi svojevrsna pretfaza razvoja bosanskohercegovačke teatarske umjetnosti. Studije koje se nominalno označavaju kao istraživanja početaka „prvih dramskih tekstova“, „prvih pozornica“ ili „prvih glumačkih skupina“ svoje materijale većinom pronalaze u XIX. stoljeću. No, po sugestijama teatrologa Darka Lukića, „proširi li se opseg pojma *izvedbe*“ (što je prirodno, u skladu sa zahtjevima suvremenoga društva), „uputit će se i posve drukčiji pogled na stare *izvedbene prakse*.[50]“ Tako se mogu pojasniti i nadopuniti promišljanja najznačajnijih bosanskohercegovačkih povjesničara drame i teatra, J. Lešića i G. Muzaferija za koje su srednjovjekovne izvedbe „bez pozorišnih zgrada (...), bez dramskih pisaca (...), na ulici, na trgovima, u crkvi ili pred njom, na groblju, na improviziranim vašarskim scenama, neđu šarenom gomilom, (...) na dvorovima i utvrđenjima feudalaca[51]“ prve prave predstave; iako simplificirane, one sadrže – *glumca i publiku*, dva temeljna nužna teatarska elementa o kojima govori A. Bašović, nesumnjivo oslonjen na promišljanja Petera Brooka po kojemu

[49] Usp. Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju,* Leykam International, Zagreb, 2010., str. 13.
[50] Isto, str. 15.
[51] Usp. Lešić, Josip, *Istorija pozorište Bosne i Hercegovine,* Svjetlost, Sarajevo, 1985., str. 20. – 21.

„teatar nastaje već u trenutku kada se netko kreće u praznome prostoru dok ga netko drugi promatra.“[52]

No, Muzaferija potvrđuje ideju da rana razdoblja kulturne tradicije Bosne i Hercegovine nisu lišena ni teatarskoga ni dramskoga segmenta[53], tako da se srednjovjekovno bufo-pozorište može smatrati i začecima dramskoga pisma u ovim krajevima.

Kontinuitet izvedbenosti dalje se može pratiti kroz prilagođeni karađoz, narodno glumovanje i barokni ulični teatar, te franjevačku dramu, koja, mada zbog nepovoljnih povijesnih i društvenih okolnosti nije pisana za izvođenje na sceni, na prvoj stalnoj bosanskohercegovačkoj pozornici u Fojnici počinje prepoznavati potencijal dramatičnosti i kompleksnosti čak i simplificiranoga scenskoga čina.[54] U odnosu na pretpostavljene vrlo pojednostavljene oblike dramskoga, odnosno komediografskog teksta kakav se, kako prepostavlja Lešić, morao javiti barem u pojedinim segmentima improviziranih predstava, pisane prerade *skazanja*, plačeva i prigovaranja Divkovića i Margitića predstavljaju usložnjene i prve strukturirane oblike dramskoga pisma. Sve su to obilježja razdobljā koja nisu, unatoč oskudnosti pisanih ili materijalnih dokaza, jedna izolirana predrazvojna faza bosanskohercegovačkoga teatarskog iskustva nego integralni dio kontinuiteta istoga, možda ponajviše u onome smislu u kojemu Hans-Thies Lehmann teatar razumijeva ne kao povijest, nego kao „prostor pamćenja.[55]“

Objasniti porijeklo i način kontakta kojeg je Bosna i Hercegovina ostvarila s iskustvom drame i teatra nužno je kako bi se pokazalo da je svrhovito i opravdano teatrološka istraživanja smjestiti u daleki srednji vijek jer se već tada ukazuje specifičan *odnos* prema dramskome pismu i izvedbenosti. Često predstavljane kao izolirani simptomi pokušaja očuvanja kulture u *mračnim razdobljima* ove su rane forme, promatrane iz perspektive *sveukupnosti dramskoga iskustva,* indikacija kontinuiteta teatarskih gibanja na bosanskohercegovačkome području. Proučavanje rane izvedbene prakse i procesa

[52] Usp. Brook, Peter, *Prazni prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972., str. 5.
[53] Usp. Muzaferija, Gordana, *nav. djelo*, str. 9. Autorica, naravno, upozorava da se o drami kao o prepoznatljivome *žanru* na bosanskohercegovačkome prostoru može govoriti tek od razdoblja XIX. stoljeća.
[54] I. Lovrenović detaljnije govori i o prepoznavanju mogućnosti poučavanja i snažnijega prenošenja vjerskih pouka ovim putem.
[55] Nav. prema Lukić, Darko, *nav. djelo*, str. 23.

usložnjavanja dramskoga pisma, kao i odnosa dramskoga teksta i njegova potencijalnog scenskoga oživotvorenja osobito je važno i za razumijevanje kasnijeg statusa teatarske umjetnosti i problematike o kojoj se promišlja u suvremenim teatrološkim gibanjima.

S obzirom na nepostojanje jednog klasično mišljenog dramskoga teksta namijenjenoga izvođenju, odnosno na činjenicu da dramsko pismo nije bilo oblikotvorni faktor izvedbenosti, može se reći da je ova prva faza u razvoju bosanskohercegovačke teatarske umjetnosti uvjetovana *ulogom* koja je, kroz različita razdoblja, dodjeljivana *izvedbenoj praksi.*

Spomenuta je faza, od srednjega vijeka pa sve do XIX. stoljeća, dominantno obilježena dvjema ulogama teatarske umjetnosti, odnosno, posljedično, dvama oblicima dramskoga iskustva: *zabavljačkom* ulogom generirane su specifične forme, poput srednjovjekovnih igara, narodnoga glumovanja, baroknoga uličnog pozorišta i prilagođenih oblika karađoza, dok je vjerovanje da scenska umjetnost mora imati *didaktičku* dimenziju uvjetovalo pojavu i razvoj pojednostavljenih dramskih formi (preradu postojećih dramskih tekstova), onemogućujući iskorištavanje punih potencijala izvedbenosti.

***

Zaključno, sveukupno se dramsko iskustvo na ovim prostorima u spomenutome razdoblju svodi upravo na *uloge* ili *zadatke* koje su dodijeljene izvedbenome činu, ovisno o odnosu kakvog su vladajuće strukture uspostavile naspram teatarskoga izričaja. Iako se još uvijek ne može govoriti o klasično mišljenome suodnosu glumca, teksta i publike, izvedbenost je zadobivala neke svoje specifične forme u okviru postojećih društvenopovijesnih zadatosti.

U kontinuitetu teatarskoga iskustva važno je spomenuti kako je za Bosnu i Hercegovinu karakterističan fenomen tzv. ponavljanja povijesti. Jednako kao što su putujuće zabavljačke skupine ovome prostoru donijele prve dodire s fenomenom izvedbenosti, tako i u svojevrsnoj fazi „obnove“ teatarskoga života ili onoga što će se nakon Drugoga svjetskog rata nazivati „suvremenim pozorištem“ ključnu ulogu imaju putujući teatri, koji su, baš kao i u ranijim razdobljima, istodobno i zabavljali i poučavali.

Uostalom, jednako kako su turska i austrougarska vladavina nudile prividne oblike slobode umjetničkoga izričaja (odnosno, umjetničko djelovanje je dopušteno, ali uz apsolutnu kontrolu i cenzuru), tako je i razdoblje poslije Drugoga svjetskog rata obilježeno takvom „selektivnom slobodom“: teatarska umjetnost bila je potrebna, poželjna, inzistiralo se na što plodnijem dramskome stvaranju, ali uz procjene podobnosti vladajućih struktura. Nije suvišno spomenuti da je posljednji rat u Bosni i Hercegovini, kako će se kasnije analizom i pokazati, generirao jednako stanje: uslijed rata, teatarska je umjetnost kao znak otpora do svoje publike dolazila gostovanjima, putovanjima, lutanjima po alternativnim prostorima, da bi se kasnije unatoč institucionalizirala, ali i podredila političkim strukturama.

2. Doba austrougarske uprave – amaterizam kao poticaj

2.1. Putujuće družine i začeci teatarskoga amaterizma

Kroz proces zamiranja i konačnoga pada turske vlasti te službenoga preuzimanja Bosne i Hercegovine pod novu tuđinsku upravu – austrougarsku, u kulturnome je smislu uočljiv fenomen intenzivnoga razvoja amaterskih društava i njihova teatarskoga djelovanja, koji će i u vremenima nakon Drugoga svjetskog rata, i pored otvaranja profesionalnih teatarskih kuća, ostati iznimno značajan i ozbiljan segment izvedbenosti.

Stoga se u dostupnoj literaturi razdoblju druge polovine XIX. stoljeća, odnosno završetka jedne i početka druge okupacije, pristupa s velikom pažnjom jer se upravo u njemu prepoznaju začeci onoga što Lešić naziva „čisto pozorišnom djelatnošću", odnosno pokušaji da se na osnovu dramskoga teksta sklopi izvedba u kojoj su glumci-amateri svjesni da *tumače* određene uloge i trude se podcrtati ih uporabom simboličke simplificirane scenografije i kostimografije.

Muzaferija će upravo ovaj povijesni period uočiti kao „početak historije dramskoga žanra u Bosni i Hercegovini", „buđenje bosanskohercegovačkoga literarnog i teatarskoga života, „prvi preporodni val"[56]; za Dušana Medakovića to su prve pojave suvremenoga teatra u Bosni i Hercegovini[57].

Svojevrsnim rodonačelnikom teatarskoga života u Bosni i Hercegovini može se smatrati Stevo Petranović, učitelj koji je sa svojim Diletantskim pozorišnim društvom 1865. godine pripremio i izveo Hebelovu tragediju „Judita." No, još i prije Petranovićeva društva

[56] Muzaferija, Gordana, *nav. djelo,* str.10. Tekstu o bosanskohercegovačkoj drami u ovome je poglavlju, nazvanom „Razdoblja i modeli dramskog", pridružen i tekst „Preporodna bošnjačka drama", gdje autorica, oslonjena na istraživanja Muhsina Rizvića, govori o koncu XIX. stoljeća kao o razdoblju utemeljenja bošnjačke dramske književnosti. Bosanskohercegovačka dramska književnost hrvatskog nacionalnog predznaka, kao što je već sugerirano opaskama Veselka Koromana, svoje početke vidi u radu Matije Divkovića, a Pavle M. Jeftić bilježi kako je prva napisana i izvedena srpska drama *Tragedija soderžaščaja v sebje trinadesjat djejstviji,* i to 1736. godine (usp. Jeftić, M. Pavle, „Prva srpska drama i njen pisac", u: *Pozorište*, br. 1, siječanj – veljača 1967., str. 64.)

[57] Opširnije o prvim suvremenim predstavama na ovome prostoru piše M. Marković u tekstu „Prve savremene pozorišne predstave u Bosni i Hercegovini" (vidi u: *Život*, br. 7, travanj, 1953., str. 269.)

zabilježene su teatarske aktivnosti školskoga pozorišta učitelja Aleksandra Banovića koji je došao iz Dubrovnika u Sarajevo i povremeno izvodio predstave sa svojim učenicima u razdoblju od dvije godine.[58] Kako nema nikakvih informacija o tomu što je ova grupa točno izvodila, Marko Marković s pravom konstatira da je „prva domaća javna pozorišna predstava u Bosni data u Tešnju 1865. godine)“[59].

Nije suvišno spomenuti da se od druge polovine XIX. stoljeća riječ „teatar“ počinje češće i intenzivnije koristiti u svakodnevnome i javnome životu (iako se, kako je već naglašeno u prethodnome poglavlju, teatarska terminologija na ovim prostorima javlja još u srednjemu vijeku, kroz djelovanja putujućih zabavljača.) Od same bilješke o prvoj javnoj uporabi riječi „teatar“ zabilježene u *Sarajevskome cvjetniku* 1870. godine[60], za razumijevanje kontinuiteta razvoja teatarske umjetnosti zapravo je još važniji kontekst u kojemu je ta riječ uporabljena. Anonimni autor teksta „Teatar u Sarajevu“[61] ističe: „Među stvarima, koje su narode evropske *obrazovale* [kurziv T. L.] i sad obrazuju poznato je da se nalazi i teatar. Predstave u teatru dijele se u tri vrste a to su: drama, opera i komedija i pokazuju gledaocima i slušaocima događaje iz dalje i bliže prošlosti za primjer služeće, oni se *moralno* [kurziv T. L.] koriste u ovijem predstavama gledajući i slušajući, kako se ljudi dobri hvale i nagrađuju, a zli kude i kazne.“[62] Mada su ovu informaciju zabilježili povjesničari i kroničari kao prvi spomen riječi „teatar“, zanimljivo je da nitko nije prokomentirao kako bi se ovaj kratki tekst

[58] Ova je bilješka objavljena u novosadskome časopisu *Pozorište*, br. 54., 20. prosinca 1873. godine (usp. Marković, Marko, *nav. djelo,* str. 14.)

[59] Marković, Marko, „Prva pozorišna predstava u Bosni“, u: *Članci i ogledi*, knjiga druga, Veselin Masleša, Sarajevo, 1961., str. 19. Inače, zanimljivo je kako Marković pojavu prve javne predstave u Bosni baš u Tešnju vidi kao puku slučajnost, jer „kao jedna od brojnih kasaba u Bosni“, piše on, „Tešanj nije bio ni neki privredni ni kulturni centar, i nije – kao ni ostale kasabe – imao ni iole izrazitije kulturne tradicije koja bi mogla usloviti i podstaći pozorišni život i rad.“ S druge strane, Lešiću se ova pojava čini kao logična, jer, kako pojašnjava u *Istoriji pozorišta Bosne i Hercegovine*, „Tešanj je u to vrijeme bio bogata varoš, sa preko šest hiljada stanovnika, stjecište putova, stajalište brojnih karavana, grad sa školom, jednom od prvih u Bosni.“ (str. 56.)

[60] Usp. Marković, Marko, *nav. djelo*, str. 12. i Lešić, Josip, *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine,* str. 58.

[61] Pretpostavlja se da se radi o uredniku lista, Mehmedu Šaćiru Kurtćehajiću, međutim, autorova anonimnost vrlo je indikativna i može se smatrati svjedokom straha koje su vladajuće strukture posijale među kulturnim djelatnicima, ali i potvrdom činjenice da su osobito književnost i teatarska umjetnost, zbog svoje obrazovne potencije i masovnosti mogućega utjecaja, detektirane kao ogromna opasnost za vlast. Nakon ovoga skromnog napisa u *Sarajevskom cvjetniku*, uskoro će se, službenim dolaskom Austro-Ugarske na vlast, početi provoditi, kako piše Vojislav Bogićević, tzv. preventivna cenzura. (usp. Bogićević, Vojislav, „Uloga književnih časopisa u BiH u doba Kalajevog režima 1882 – 1902“, u: *Život*, br. 9, lipanj, 1953., str. 439.)

[62] *Sarajevski cvjetnik*, god. II, br. 10, Sarajevo, 1870. (nav. prema Marković, Marko, *nav. djelo*, str. 12.)

mogao smatrati prvim teatrološkim zapisom u Bosni i Hercegovini, *prvi zapisani oblik promišljanja o teatarskoj umjetnosti*. Dakle, petnaest godina prije nego što je Bosna i Hercegovina dobila svoj prvi objavljeni dramski tekst i otprilike dva desetljeća prije nego što postoje zapisi o prvim bilježenjima i komentarima pojedinih izvedbi (objavljivanih u sarajevskome časopisu *Nada* i mostarskome listu *Zora*), pribilježene su ove kratke misli o važnosti i obrazovnoj dimenziji teatra, te razlikama između različitih „žanrova".

Time ovaj kratki osvrt postaje još važnijom činjenicom u povijesti bosanskohercegovačke teatrologije, ali, na tragu već spominjanih *uloga* koje su teatarskoj umjetnosti bile zacrtavane, nakon zabavljačke i didaktičke, njime se svjedoči i da je teatar u razdoblju smjene tuđinskih uprava svoje različite forme i izvedbene moduse generirao *preporodnom* uvjetovanošću, što je zapravo i bio cilj i zadatak različitih nacionalnih i konfesionalnih udruženja.[63] Teatarska se umjetnost prepoznaje kao iznimno potentno sredstvo nacionalnoga prosvjećivanja i širenja rodoljublja, što je, u nepovoljnoj specifičnosti povijesnih prilika, svim nacionalnim i kulturnim grupama bilo prijeko potrebno.[64]

Treba spomenuti da je izvedbenost i dalje bila shvaćana i kao oblik opuštanja i zabave, što može posvjedočiti Pozorište u kući braće Despić, koje bi se, bez pretjerivanja, i iako rezervirano samo za probranu publiku, moglo smatrati *prvim oblikom kamernoga teatra u Bosni i Hercegovini***.** Braća Makso i Mića Despić, naime, veliku su salu prilagodili scenskim izvedbama tekstova Koste Trifkovića i Jovana Sterije Popovića, o čemu detaljnije navode daje Todor Kruševac: „Pozornica je provizorno građena od školskih klupa, prekrivenih daskama. Kulise i drugi pozorišni pribor kupljen je od jednog konzula, valjda Holmesa. Zavjesa je nosila neku epizodu iz Vilhelma Tela."[65]

[63] Primjerice, u Fojnici se inzistira na izvođenju poučnih, religijskih tekstova, a na predstavama priređivanima povodom proslave dana svetoga Save dijaloški se recitiraju religijsko-rodoljubni tekstovi.

[64] Nije suvišno primijetiti kako teatar u Bosni i Hercegovini u ovome razdoblju još uvijek nije institucionaliziran, dok se, usporedbe radi, 1860. godine u Zagrebu ustanovljuje nacionalno kazalište na hrvatskom jeziku, a u Novome Sadu osniva se Srpsko narodno pozorište, 1861. godine, u vrijeme buđenja nacionalne svijesti i borbe za nacionalnu slobodu. Bliski kontakti s Hrvatskom i Srbijom, vjeruje i Lešić, zaslužni su za intenzivniju popularizaciju teatarske umjetnosti u Bosni i Hercegovini.

[65] Nav. prema Kruševac, Todor, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom 1878 – 1918,* Muzej grada Sarajeva, Sarajevo, 1960., str. 443. Sjećanja Makse Despića, prema reportaži u sarajevskim Večernjim novostima, navodi i Marko Marković u svojim *Člancima i ogledima (knjiga druga),* str. 28.

No, okidač za daljni razvoj, stvaranje tradicije i popularizaciju teatarske umjetnosti, kako smatra Dušan Medaković, nije mogao biti u ovakvome tipu okupljanja. S druge strane, moglo bi se reći da su, rečeno Lešićevom leksičkom sugestivnošću, klice buduće zaraženosti teatrom na bosanskohercegovačko tlo donijeli putujući teatri iz Srbije, Hrvatske i Vojvodine. Baš kao što su putujuće družine u srednjemu vijeku bosanskohercegovačkim žiteljima podarile prve kontakte s izvedbenom praksom, tako i u ovome razdoblju glumačke družine iz spomenutih područja populariziraju izvedbenost potičući, uostalom, i lokalne grupe na organiziranije oblike djelovanja – Lešić navodi gostovanja preko trideset različitih putujućih skupina.[66] Nije pretjerano, iako je pomalo paradoksalno, zaključiti da su nastupi putujućih družina unoseći „oduševljenje i fascinantnu opsjednutost glumom i pozorištem“[67] u ovome razdoblju potaknuli i prve ideje o institucionalizaciji teatarske umjetnosti u Bosni i Hercegovini.

Zaključno, u osjetljivome razdoblju promjene vlasti, odnosno prelasku s turske na austrougarsku upravu, vidljivo je očuvanje kontinuiteta izvedbenosti i proces povezivanja dramskoga teksta s istom. Izvođene drame birane su najčešće po principu „preporodne podobnosti“, detektirane kao mogućnost očuvanja nacionalnoga identiteta i buđenja narodnoga zanosa.[68] Bosanskohercegovačka teatrologija ovo razdoblje, iako oskudijeva značajnim umjetničkim dometima, može pribilježiti i kao pionirsko po mnogim segmentima razvoja teatarske umjetnosti: radi se o periodu intenzivnoga proboja amaterskih i putujućih

[66] Usp. Lešić, Josip, „Putujuće pozorište Fotija Iličića u Bosni i Hercegovini“, u: *Ogledi iz istorije pozorišta Bosne i Hercegovine,* Veselin Masleša, Sarajevo, 1976., str. 73.

[67] Iz toga će se, za vrijeme austrougarske uprave, razviti, kako tvrdi Lešić u *Dramskoj književnosti I,* „prava pozorišna groznica“, koja će polako „zahvatiti Mostar i Sarajevo, a zatim i ostala mjesta u Bosni i Hercegovini.“

[68] Iščitavajući literaturu vezanu za povijesni razvoj teatra ovih prostora, dalo bi se zaključiti da je trud koje su pojedine nacionalne i konfesionalne grupe ulagale u propagiranje vlastitih ideoloških ciljeva i širenje rodoljubnih ideja *putem* korištenja (pojednostavljenih) izvedbenih odnosno teatarskih sredstava, imao za cilj, i, uostalom, rezultirao očuvanjem pojedinačnih nacionalnih identiteta, a u širemu kontekstu, teatarska se umjetnost tako popularizirala i opstala unatoč vrlo nepovoljnom okupatorskome odnosu. No, gledano s društvenopovijesne strane, postoje potkrijepljena promišljanja, kao što je ono povjesničara Srećka Matka Džaje, koji upozorava da je upravo okolnost „okrenutosti svake od triju bosanskohercegovačkih grupa prema vlastitome i drugačijem duhovno-političkom *vanjskom centru* (srpskopravoslavni prema srpstvu, muslimani prema islamu i Otomanskom carstvu, katolici prema hrvatstvu s jugoslavističkim crtama) praktično zatvorila zajednički put u modernost u 19. stoljeću i ovaj povijesni krajolik učinila poprištem za politiku velikih sila (...) (usp. Džaja, Srećko, M., *Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju 1878 – 1918,* Ziral, Mostar – Zagreb, 2002., str. 19.)

društava (koja su izuzetno važan dio domaće izvedbene povijesti i suvremenosti, o čemu će i kasnije biti riječi), prvome obliku teatrološkoga promišljanja, prvome objavljenom dramskom tekstu, prvome obliku kamerne scene, prvome pokušaju osnivanja stalnoga teatra[69], čak i prvome pokušaju svojevrsnoga teatarskoga eksperimenta (što će se kroz treće poglavlje ovoga rada detaljnije pojasniti). Unatoč još uvijek neinstitucionaliziranim oblicima djelovanja, bosanskohercegovačka teatarska umjetnost polako postaje neizostavan društveni i kulturni segment čiji se mnogostruki potencijali počinju prepoznavati, osobito kroz česta gostovanja putujućih družina.

No, nažalost, oduševljenje teatrom nije (opet) moglo dosegnuti svoj puni potencijal. Nepogodnost putujućih družina i, shodno tomu, nepovoljan odnos prema teatarskome izričaju svjedoči i Borivoje Jevtić u knjizi *Deset godina sarajevskog pozorišta:* „Koliko su ove putujuće trupe bile nepogodne režimu karakteriše najbolje ova činjenica: pokraj šikana kojima su bile izložene, one su morale da mole od vlasti i izuzetna dopuštenja za pretstave, a sve rukopise najavljenog repertoara ostavljale su na milost i nemilost crvenoj olovci režimskog cenzora koji je (...) bio neumitan. Pa i same pretstave nisu dopuštane uz življu reklamu, a davane su obično na varoškim periferijama.“[70]

2.2. Entuzijazam i otpor

Kako je već ukazano, svršetak višestoljetne osmanske okupacije za Bosnu i Hercegovinu nije značio slobodu, nego početak još jedne tuđinske uprave – austrougarske. Berlinskim kongresom, kojemu je cilj bio „prekrojiti“ Balkan, bosanskohercegovačkom je području (ponovno) zapečaćena tuđinska politika kroz sljedeća četiri desetljeća.[71]

---

[69] Radi se o pokušaju osnivanja Otomanskog bosanskog pozorišnog društva u Sarajevu, što se, naglom odlukom vilajetske uprave, nikada nije dogodilo.

[70] Jevtić, Borivoje, *Deset godina sarajevskog pozorišta*, Pregled, Sarajevo, 1931., str. 6.

[71] Zašto je Austro-ugarskoj Bosna i Hercegovina bila područje od osobita interesa zanimljivo je pojašnjeno u knjizi *The Decline & Fall of the Habsburg Empire 1815 – 1918*, autora Alana Skeda, u kojoj je, vrlo indikativno, pripajanje bosanskohercegovačkoga prostora stoji na početku poglavlja naslovljenoga „The Road to Disaster“ (Longman, London and New York, 1989., str. 243.) Realnost političkih, društvenih, prosvjetnih i kulturnih gibanja u Bosni i Hercegovini za vrijeme austrougarske uprave (koje su prethodile pokretanju najznačajnijega književnoga časopisa ovoga razdoblja, sarajevske *Nade*) sažeto je i koncizno potkrijepio Boris Ćorić (usp. Ćorić, Boris, *Nada, književnohistorijska monografija, 1895 – 1903*, Svjetlost, Sarajevo, 1978., str. 7.)

Uzme li se u obzir da su književnost i teatar već duboko zakoračili u moderne „istupe“, moglo bi se zaključiti da je Bosna i Hercegovina već bila u ogromnome zaostatku. No, unatoč specifičnosti i nepovoljnosti povijesnih okolnosti i dinamici kulturnoga napretka diktiranoj ponajprije odnosom austrougarskih vlasti prema kulturnome i umjetničkome djelovanju uopće, kroz 40 godina nove vladavine ovi prostori bilježe značajne simptome razvoja teatarske umjetnosti, izuzetno povećanu produkciju u domeni dramske književnosti, ali i pojednostavljene teatrološke promišljaje, informativnoga, eksplikativnoga i, u jednome smislu, kritičkoga karaktera.

Bosna i Hercegovina je austrougarsku vladavinu dočekala kao vrlo orijentalizirano područje. Stoljeća osmanskoga utjecaja ostavila su značajnoga traga, kako u svakodnevnome životu i običajima, tako i kroz razne oblike kulturne i umjetničke prakse. Mada su „mogućnosti za razvoj kulturnog i književnog života pod austrijskom okupacijom nesravnjivo pogodnije i šire od onih u turskom periodu, (...) novo vrijeme donijelo je nove prepreke.[72]“ Austrougarski odnos i prema teatarskoj umjetnosti tako je bio obilježen i zabranama i kontrolama, osobito kad je riječ o djelovanju s nacionalnim predznakom.[73] Sve u čemu je prepoznata opasnost nacionalnog predznaka ili djelovanja bilo je nepoželjno. Moglo bi se stoga reći da je odnos Austro-Ugarske prema (bosanskohercegovačkome) teatru istovjetan s iskustvima koje Siegfried Melchinger opisuje kao „povijest upletanja.“[74]

[72] Usp. Ćorić, Boris, *nav. djelo*, str. 84.
[73] B. Ćorić pojašnjava: „Austrija je u Bosni zatekla stanovništvo triju vjeroispovijesti, od kojih su dvije grupacije imale izrazito nacionalno obilježje. Nova vlast je kontinuirala turski stav, svodeći nacionalne grupe na vjerske i ne želeći službeno u njima vidjeti narodnosna obilježja.“ (*nav. djelo*, str. 8. – 9.)
[74] Usp. Melchinger, Siegfried, *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989., str. 6.

Od Lepušićevoga *Majčinog amaneta*[75] pa sve do kraja austougarske vladavine Lešić ustvrđuje impozantnu brojku od preko stotinu napisanih domaćih dramskih tekstova.[76] Međutim, ta gotovo iznenadno raširena fascinacija teatrom nije bila dovoljna da bi se ova umjetnost podigla na jednu višu, ozbiljniju i profesionalniju razinu. Dramska književnost, koja u ovome razdoblju postaje *uvjet izvedbenosti,* nastajala je pod okriljem djelovanja amaterskih grupa, kulturnih i pjevačkih društava. Upravo zato i Lešić „pozorišnoj zarazi" i „opčinjenosti" suprostavlja činjenicu da su teatrološka (dramska i izvedbena) iskustva ovoga razdoblja ipak značajni više kao kulturnopovijesne činjenice, svjedoci jednoga vremena, a ne kao relevantna umjetnička dostignuća. Lešić od toga izuzima talentirane pisce, Svetozara Ćorovića i Petra Kočića[77], za koje tvrdi kako su njihove stvaralačke mogućnosti ostale neiskorištene upravo zbog ograničenosti i kontrole vladajućih struktura.

Vojislav Bogićević u sarajevskome *Životu* 1953. godine detaljnije pak analizira pojam preventivne cenzure, pojašnjavajući da je upravo zbog toga „domaća književnost zakasnila u razvoju (...)", te „da nije mogla da dade onoliko koliko bi dala da je njen razvoj bio slobodan."[78]

Gledano isključivo s teatrološke strane, za vrijeme austrougarske vladavine bosanskohercegovačko područje bilježi intenzivnu dramsku produkciju, oblici izvedbenoga života, iako još uvijek neinstitucionalizirani, cvjetaju u kulturnim i pjevačkim društvima[79]

---

[75] B. Ćorić, V. Koroman, J. Lešić, M. Marković, G. Muzaferija slažu se oko činjenice da je *Majčin amanet* prvi objavljeni bosanskohercegovački tekst. Međutim, valja upozoriti da se u pregledu dramskog stvaralaštva Bosne i Hercegovine objavljenom u tuzlanskome časopisu *Pozorište* navodi kako je još 1835. u Leipzigu stanoviti Sarajlija Simeon (Sima) Milutinović objavio „istorijske dramske slike" pod naslovom *Dika crnogorska,* a 1837. komad naslovljen „Tragedija Obilić" (usp. Divković, Vladimir A., „Dramsko stvaralaštvo Bosne i Hercegovine" u: *Pozorište*, br. 2 – 3, ožujak – lipanj, Tuzla, 1970., str. 405.) Osim toga, Boris Ćorić kroz detaljne preglede književnih časopisa koji su prethodili pojavi sarajevske *Nade* uočava kako je 1883. godine (dakle, prije *Majčinoga amaneta)*, u brojevima 4 i 5 *Bosiljka hercegovačkog*, objavljena jedna drama naziva *Lahkoumna Jovanka ili Mladost – Ludost,* podnaslova „vesela igra u dva čina." Ako je Ćorićeva pretpostavka o originalnosti ove dramske igre točna, onda se upravo ona može smatrati prvim objavljenim bosanskohercegovačkim tekstom.

[76] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost I*, Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 29.

[77] Njihova se kvaliteta, prema Lešićevim analizama, ogleda u tome što su uspjeli izbjeći onodobni „trend" jednostranosti, isključivosti i površnosti pri dramskome tretiranju suvremene problematike i nepovoljnih okolnosti.

[78] Usp. Bogićević, Vojislav, „Uloga književnih časopisa u BiH u doba Kalajevog režima 1882 – 1902", u: *Život*, br. 9, lipanj, Sarajevo, 1953., str. 438.

[79] Iako nominalno označena kao pjevačka, ova su društva zapravo imala širi opseg aktivnosti, te su u svoj sastav uključivala i diletantske družine, čitaonice i knjižnice.

(„Hrvoje“ i „Gusle“ u Mostaru, „Sloga“ i „Trebević“ u Sarajevu, „Vlašić“ u Travniku...), uz potporu važnih ustanova iz sve tri nacionalne grupe („Napredak“, „Prosvjeta“, „Gajret“), a u časopisima poput „Nade“, „Zore“ i „Osvita“ javljaju se kritički osvrti na pojedine izvedbe. Može se, stoga, zaključiti kako je ovaj period teatrološki značajan po intenzivnome razvoju svijesti o vezi između pisca i njegova dramskoga teksta, konkretne izvedbe, publike i – ocjene uspjeha pojedinih predstava. Nakon duge tradicije improvizacije i neovisnosti izvedbene prakse o dramskome tekstu upravo u godinama austrougarske vladavine započinje logocentrično poimanje teatarske umjetnosti, koje će, s vremenom biti sve razvidnije, pa i dominirati teatrološkim promišljanjima nakon Drugoga svjetskog rata.

2.3. *Nada* i teatrološki osvrti

Ovo će razdoblje u bosanskohercegovačkoj povijesti ostati upamćeno i po rastućem broju izuzetno značajnih književnih periodičnih publikacija[80] koje, između ostaloga, svoje stranice posvećuju teatarskim zbivanjima i dramskoj književnosti. U sarajevskoj je *Nadi* dio prostora posvećen kritikama dramskih tekstova, dok je u ostalim književnim publikacijama drama uglavnom bila zastupljena kroz objavljivanje (dijelova) dramskih tekstova.[81]

Do pokretanja sarajevske „Nade“, u kojoj se pojavljuju kritike dramskih tekstova, bosanskohercegovačka periodika dramom se bavila samo u smislu objavljivanja (dijelova) dramskih tekstova, kratkim informativnim primjetnostima o tomu da je određeni autor napisao novu dramu ili pak da je neka drama (premijerno) izvedena. Tako se u mostarskoj *Zori*, na prijelazu stoljeća, primjerice pronalaze naslovi poput „Edmon Rostan napisao novi komad“, „Izašla iz štampe komedija *Retka sreća* Milene Savić“, „Kraljevsko srpsko narodno

[80] Samo nekoliko godina nakon službenoga početka austrougarske vladavine u Bosni i Hercegovini, točnije, 1883., objavljen je *Bosiljak hercegovački* kao prvi književni list u Bosni i Hercegovini. Boris Ćorić sarkastično primjećuje da je „taj list [bio] književni samo zato što se nije moglo izdavati politički.“ (usp. Ćorić, Boris, *nav. djelo,* str. 25.)

[81] O sadržaju ovih časopisa vrlo opširno, analitički koncizno piše Ćorić u navedenoj književnopovijesnoj monografiji časopisa *Nada* (str. 21. – 84.). O tomu pak zašto se o pojedinim temama pisalo vrlo malo, često anonimno, zašto su mnogi listovi izbjegavali nominalnu određenost književnoga ili umjetničkoga, te kakve je sve nezamislive procedure bilo potrebno proći da bi se neki časopis uopće pokrenuo vrlo utemeljeno i arhivski potkrijepljeno piše Vojislav Bogićević u navedenom tekstu u brojevima 9 i 10/11 izdanja sarajevskoga *Života* iz 1953. godine.

pozorište započelo novu sezonu“, „Njemačka dobila dva pozorišna noviteta“[82], itd. No, sarajevska *Nada* bila je časopis koji, po ocjeni Emila Štampara, „dramu ne samo da nije zapostavila, već joj je posvetila više pažnje od svih suvremenih joj hrvatskih književnih časopisa.“[83] U ovome se, po mnogočemu zanimljivome, kompleksnome, i za tadašnju vlast, provokativnome časopisu, osim dramskih tekstova, uočava da su izvedbe pojedinih predstava bile okidači za istodobno kritičko i teorijsko promišljanje o dramskoj književnosti, te se tako, primjerice, ponire u teme tendecioznosti u teatru, daju se kraća teorijska pojašnjenja vezana uz specifičnost određenih žanrova, piše se o odnosu dramskoga pisca prema suvremenome životu i sl.

Analizirajući književne i neknjiževne priloge književni povjesničar Boris Ćorić zaključuje: „U Nadi je stalno praćen pozorišni život. Prikazivan je redovno repertoar određenih pozorišta, donošeni su pregledi razvoja pozorišnog života raznih naroda, prikazivan je ansambl u cjelini, (...), praćena su gostovanja (...) Karakteristično je za *Nadinu* pozorišnu kritiku da je pratila razvoj suvremene europske drame i da je nastojala podjednako pratiti pozorišni život u Bosni i Hercegovini.“[84]

2.4. Narodno i melodramatsko

U kontekstu iznimne produkcije domaćih dramskih tekstova ovoga razdoblja na koju ukazuje Lešić, ali i restriktivnoga stava okupatora prema teatarskoj umjetnosti, osobito bi mogla biti zanimljiva stajališta urednika *Nade*, S. S. Kranjčevića: on, naime, „ističe značenje domaće drame, važnost narodnog govora na pozornici“, „podstiče pisce na obradu tema iz

[82] Usp. Ilić, Žarko, „Bibliografija o pozorištu štampana u BiH“, u: *Pozorište*, br. 5 – 6, rujan – prosinac, Tuzla, 1967., str. 734.
[83] Nav. prema Ćorić, Boris, *nav. djelo*, str. 108.
[84] Isto, str. 642., 646. B. Ćorić dodatno pojašnjava da se o drami u *Nadi* najčešće pisalo povodom izvođenja, no u kritičkome peru A. G. Matoša, M. Marjanovića, M. C. Nehajeva, I. Krnica, Ch. Šegvića, S. S. Kranjčevića, J. Protića, L. Kostića, P. Taletova uočavaju se promišljanja koja istupaju iz domene čiste informacije, te sadrže problematiku kompozicije unutar određenih žanrova, motiviranosti radnje i dosljednosti koncepcije likova, pa čak i „kritiku kritike.“

bosanske prošlosti i sadašnjosti, vjeruje da je „umjetnički zadatak i uspjeh komada sadržan u igri na narodnom jeziku, u domaćoj dramskoj riječi.“[85]

Upravo ta koncentriranost prema *narodnome* koja se intenzivno pojavljuje tijekom austrougarske okupacije, ili, bolje rečeno, *uloga očuvanja i promicanja nacionalnog identiteta* dodijeljena teatarskoj umjetnosti, podjednako, dramskome pismu i izvedbenosti, generirala je i uvjetovala dominantnu prevagu melodramskog žanra bosanskohercegovačke dramske književnosti ovoga razdoblja. Stoga Lešić poglavlje o dramskome stvaralaštvu tijekom razdoblja austrougarske uprave s punim opravdanjem naslovljava „Vrijeme melodrame.“ Najveći je dio dramske produkcije, s više ili manje subverzivnosti ili pak umjetničke vrijednosti, sveden na prepoznatljivu melodramatsku shemu: „Usljed 'ograničenog dijapazona shvatanja' i izražene sklonosti primitivnog 'gledaoca' da snažno reaguje na 'prosta sredstva u umetnosti melodrame', ovaj žanr je svojim 'čistim' tehničkim načelima i svojom emocionalnom i moralnom teleologijom (ali i svojim fabularno-sižejnim mehanizmima) najpotpunije odgovarao 'socijalnim potrebama masovnog gledaoca druge polovine XIX. stoljeća.'“[86]

Iz ovakve se Lešićeve formulacije naziru dva problematska obilježja teatarskoga iskustva: primitivna publika i slabi umjetnički dometi dramskih tekstova. I jedno i drugo imaju svoje društvenopovijesno opravdanje. Prema popisu stanovništva iz 1910. godine na koje se referira S. M. Džaja čak 87,84% bosanskohercegovačkoga stanovništva bilo je *nepismeno*[87], čime se može pojasniti činjenica da su publici bile potrebne drame koje će ponajprije biti jasno shvatljive, nositi očitu poruku i izazvati emocije vrlo simplificiranim sredstvima.[88] U vezi s izostankom bilo kakve značajnije umjetničke dimenzije, uputno je složiti se s pojašnjenjem Borisa Ćorića koji, slijedom detaljne analize najrelevantnijih književnih dostignuća ovoga razdoblja, kratko zaključuje: „U ovome periodu književnog života ne može se tražiti da sve što se smatralo književnošću ima i literarnu vrijednost. Radovi pisaca ovoga doba su prvenstveno kulturno-povijesne vrijednosti, znaci prvog življeg

[85] Isto, str. 458.
[86] Lešić, Josip, *Dramska književnost I,* Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 38.
[87] Usp. Džaja, Srećko, M., *nav. djelo*, str. 75.
[88] Uostalom, izražajne mogućnosti glumaca-diletanata bile su prilagođene upravo tomu.

narodnog gibanja, koje je najbolji izraz našlo, kao i obično, najprije u književnosti.“[89] Svjestan toga, i S. S. Kranjčević se u domeni dramske kritike mudro opredijelio: pokušavao je, kako navodi Ćorić, „biti objektivan“, ali „ne zatrti volju za pisanjem“, nego „hvaliti napore autora i bodriti na nove pokušaje.“[90]

***

Dakako, u ovako prijelomnim vremenima, pod uvjetima kontrole svakoga oblika kulturnog djelovanja koraci koji su učinjeni na tome polju, pa tako i u teatrološkome smislu predstavljaju prilično veliko postignuće. Čak i naivnost teatarskoga izričaja, idejna jednostranost, crno-bijela pojednostavljenost dramskih tekstova rezultat su *svojevrsne potrebe za opstankom*, ali istodobno predstavljaju kontinuitet i očuvanje dramskoga iskustva. Promišljanje o izvedbenosti, pa makar i na razini informacije, kao i pojave značajnijih kritičkih stavova ukazuju na popularizaciju teatra kao kompleksnog umjetničkog izričaja. Stvarna uključenost u suvremene europske tijekove je neznatna, te se o njima, uglavnom preko tekstova u *Nadi,* samo izvještava[91].

Nije suvišno spomenuti, a svakako bi bilo korisno i detaljnije istražiti, da u pojedinim povijesnokritičkim tekstovima i osvrtima levitira ideja kako za ovakvu vrstu stagnacije nije odgovorna *isključivo* vladajuća politička struktura. Tako se iz Ćorićeva, inače, vrlo odmjerenoga, poktrijepljenoga pristupa, iščitava da je B. Kállay, metaforički rečeno, zapravo samo proširio već potpaljenu vatru duboke nacionalne podijeljenosti. Džaja okolnost te podijeljenosti navodi kao temeljni razlog nemogućnosti bilo kakva pothvata modernizacije.[92]

U sarajevskome se *Odjeku,* pak, 1966. godine javlja Mladen Čaldarović kritičkim osvrtom indikativna naslova „Zašto smo otišli“, u kojemu sugerira kako razloge porazne razine nepismenosti i kulturne inercije ne treba tražiti samo u onima koji su „došli izvana“

[89] Ćorić, Boris, *nav. djelo*, str. 81.
[90] Isto, str. 459.
[91] Kad je riječ konkretno o vezama bosanskohercegovačke dramske književnosti i europske dramatike, značajno je primjetan utjecaj Henrika Ibsena.
[92] Džaja dosljedno i analitički artikulira ideju kako se razjedinjenost nacionalno-konfesionalnih grupa u Bosni i Hercegovini odrazila na razne društvene, pa tako i kulturne segmente, što je austrougarskim vlastima omogućilo „mlako ponašanje.“

(jer je jedna od njihovih misija bila stvaranje posebne atmosfere *evropeiziranja* Bosne i Hercegovine [kurziv T. L.])[93], nego u „pojavama koje su nekarakteristične za druge republike i koje dovode do neefikasnosti u rješavanju problema važnih za kulturni život uopće.“[94]

Uz ostale, analiza ovakvoga promišljanja, mada je ono objavljeno šezdesetih godina prošloga stoljeća, mogla bi se pokazati zanimljivom i produktivnom i u teatrološkome kontekstu, ne samo u odnosu prema teatarskoj umjetnosti tijekom austrougarskoga razdoblja, nego i u suvremenoj problematici bosanskohercegovačkoga teatarskog života koje, kao i mnogi drugi kulturni segmenti, kvalitativno trpe zbog duboke podijeljenosti društva.

[93] Usp. Čaldarović, Mladen, „Zašto smo otišli“, u: *Odjek,* br. 1, siječanj, Sarajevo, 1966., str. 12.
[94] Isto, str. 12.

3. Bosanskohercegovačka teatrologija nakon Drugoga svjetskog rata 1945. – 1970.

Razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata mijenja društvenopolitičku konfiguraciju europskoga, pa tako i južnoslavenskoga prostora. Bosna i Hercegovina, u političkome smislu, postaje federalna jedinica unutar Socijalističke federativne republike Jugoslavije.

Teatrološku misao nakon Drugoga svjetskog rata, probleme, uspjehe i izazove koji su obilježili bosanskohercegovačko dramsko iskustvo poslijeratnoga razdoblja nužno je, pa zapravo i jedino moguće, osobito kroz pedesete i šezdesete godine, pratiti kroz periodične publikacije. Cjelovitih knjiga koje se bave posebnom problematikom, na teorijskoj, povijesnoj ili kritičkoj razini, naime – nema. Izuzetak su, doduše, kulturno-povijesne studije poput one Borivoja Jevtića o deset godina djelovanja sarajevskog Pozorišta (izdanje Pregleda, 1931. godine) u kojoj se upućuje na organizacijska, umjetnička i upravnička previranja Pozorišta u prvome desetljeću rada. Prvu knjigu dramskih kritika pak objavio je Luka Pavlović tek 1966. Stoga, kako se u međuratnome razdoblju teatrološka saznanja dominantno vežu za programske knjižice sarajevskoga i banjalučkoga narodnog teatra, informacije o pojedinim izvedbama u dnevnome tisku, uz šačicu kritički značajnijih imena, tako se najkompletnija slika o razvojnoj dinamici teatarske umjetnosti i odnosu prema istoj, nakon 1945. godine, može reproducirati upravo preko časopisa.

Među publikacijama koje svoj prostor posvećuju teatrološkim temama i kritičkim promišljanjima (*Odjek, Život, Putevi, Brazda, Osvit, Jugoslovenski list...)* svakako se izdvaja tuzlanski časopis *Pozorište,* prvi bosanskohercegovački časopis isključivo posvećen teatru čiji je prvi broj objavljen 1953. godine. Vremenom je, uz relativnu redovitost, prerastao u najznačajniji teatarski časopis bosanskohercegovačkoga prostora XX. stoljeća, čijom se detaljnom analizom poprilično vjerno mogu rekonstruirati i razumjeti teatrološka gibanja toga razdoblja.

Uz nedostatak stručne, knjiške literature, motiv za korištenjem periodičke građe za razumijevanje dramskoga iskustva Bosne i Hercegovine u poslijeratnim godinama je i sasvim utemeljna opaska B. Ćorića, koji podsjeća da je „časopis i kao izraz političkih ideja pokretača

i kao književno ovaploćenje literarnih ideja ljudi koji su ga uređivali direktna posljedica svoga vremena.“[95] Opetovano i s pravom naglašavajući njihovu važnost, Ćorić vjeruje da je intenzivnija produkcija časopisa „posljedica složenijeg i bogatijeg narodnog i političkog života“[96].

Na koncu, građa koju nude poslijeratni bosanskohercegovački časopisi za razumijevanje sveukupnosti dramskoga iskustva, odnosno gotovo iznenadne mnogostrukosti perspektiva u tome kontekstu, sigurno je, u teatrološkome smislu, sasvim dostatna, barem toliko da se njome potkrijepi tvrdnja engleskoga pisca i kritičara Philippea Toynbeeja, koji smatra da bi se bilo koja povijest književnosti mogla napisati bez bilo kakvoga saznanja o neliterarnim događajima. U toj kratkoj opasci kao da se oslikava temeljna razlika teatrologije i teatrološkoga iskustva u Bosni i Hercegovini *do* i *nakon* Drugoga svjetskog rata: kronični i potpuni izostanak dramskoga pisma i specifičnost izvedbenosti svedene na improvizaciju u prvim stoljećima razvoja; intenzivna prisutnost putujućih trupa i procvat amaterizma, obilježeni njihovim redovitim naglim nestancima i zabranama; kvantitativno vrlo plodna, ali kvalitativno gotovo irelevantna dramska književnost; primitivna publika; nekoliko neuspjelih pokušaja osnivanja stalnih teatara; opis dramskih i izvedbenih noviteta uglavnom na razini informacije, uz rijetke pokušaje sustavnijeg i kritički utemeljenijeg pristupa.

Ovakav je specifični i spori evolutivni proces bosanskohercegovačke teatarske umjetnosti rezultat odnosa vladajućih, okupatorskih struktura prema njoj, te je, pri proučavanju kulturnih fenomena ovih razdoblja, ponajprije nužno faktografski proučiti političku i društvenu povijest kako bi se svaki od njih shvatio i pojasnio. U tome periodu ne postoje značajni teatrološki tekstovi, osvrti, kritički komentari koji bi djelovali kao *posrednici*, pa i *okidači* društvenopovijesnih i/ili kulturnih zbivanja, ni kao sredstva *razumijevanja* specifičnih okolnosti toga vremena. Sveukupno je dramsko iskustvo svedeno na *reperkusiju,* Toynbeejevim izrazom, neumjetničkih događaja, i na *informaciju* koja se, iz suvremene perspektive, može izolirati samo kao statična činjenica.

Naravno, moglo bi se reći da su (relativna) neovisnost, ili, u odnosu na prethodna stoljeća, malo vještije skriven oblik prividne slobode pridonijeli ekspanziji potrebe i želje za

[95] Ćorić, Boris, *nav. djelo*, str. 7.
[96] Isto, str. 79.

razvojem svih društvenih i kulturnih segmenata, pa tako i teatra. Poslije Drugoga svjetskog rata izvedbena praksa je poželjna, obvezna, na njoj se *inzistira* (posvjedočit će se to uvodnicima svih značajnijih književnoumjetničkih časopisa). Domaći dramski tekst, i to, po mogućnosti onaj koji u što većoj mjeri i s što većom *podobnošću* tretira pitanja nacionalnoga, postaje nešto što se izravno potražuje, potiče, pa i nagrađuje.

Promatrajući poslijeratno bosanskohercegovačko razdoblje samo kroz ovakvu prizmu, teatarska umjetnost u očima svojih konzumenata (a i nadglednika!) nije daleko odmakla od vremena koja su mu prethodila. Ona je opet, dakle, svedena na *ulogu* koja joj je dodijeljena i njeni su oblici samo manifesti te uloge, konkretno, „istinskog pravog vaspitača radnih ljudi, izgrađenih u krvavoj borbi za slobodu i nezavisnost", drugim riječima, „ideal socijalističkoga pozorišta."[97] Ona je i dalje inertni simptom *kontinuiteta.*

No, teatrološki tekstovi u određenim publikacijama i njihova brojna autorska imena, gledano iz suvremene perspektive, više su od činjenice ili svjedoka određenog vremena. Naravno da ti podaci itekako mogu biti iskoristivi, primjerice u studijama povijesti dramske književnosti, ili sustavnome pregledu dramske kritike (koji još uvijek, u bosanskohercegovačkome kontekstu, ne postoji), analizi teorijske misli o teatru kroz povijest (još jedna praznina domaće kulturne povijesti). Ipak, upravo iz perspektive specifičnosti postojeće, aktualne bosanskohercegovačke teatrološke situacije, postaje jasno koliko je sva spomenuta građa važna jer upućuje na to da i suvremeni kronični nedostatak ozbiljnih istraživanja u ovome polju može predstavljati velik hendikep budućim generacijama. Dakle, ta se građa, osim kao reperkusija specifičnih povijesnih okolnosti, može i mora promatrati i kao potreba za razvojem teatarske umjetnosti koja, s vremenom zadobivajući na svojoj autonomnosti, generira snagu za društvene promjene. Tako, časopisi poput izuzetno značajnoga tuzlanskoga *Pozorišta* više nisu samo Ćorićeva „posljedica svoga vremena", oni postaju, posluživ se sintagmom bosanskohercegovačkoga književnika i kritičara Stanislava Šimića, „motori umjetnosti", a probrani tekstovi u njima ukazuju na činjenicu da, i pored linije političke podobnosti po kojoj je (bila) primorana ići, teatarska umjetnost ima svoju

[97] Usp. Burina, Safet, „Naša publika", u: *Pozorište,* br. 2., studeni, 1953., str. 14. i 16.

dinamiku, živi svojim životom, ili, vraćajući se na Toynbeeja, piše svoju povijest neovisno o neliterarnim događanjima.

Tako se, u relativno kratkom vremenskom razmaku, u tuzlanskome *Pozorištu*, pojavljuje mlaka kritička konstatacija kako se „naši gledaoci oduševljavaju jevtinim efektima sentimentalnih raspoloženja“[98], pa zatim i problematska opaska da se „mora istražiti zašto gledatelj bira to što bira i zašto se u svome izboru tako orijentira“[99], te potom, pomalo nostalgično rješenje „pozorište se mora vratiti sebi, (...) raskinuti slepo podražavanje i ponovno poverovati u čudesnu moć svojih sredstava i svoje sugestivnosti“[100], što bi već moglo upućivati na moguću skicu teatroloških gibanja toga vremena.

Dok za razdoblje do 1945. vrijedi Lešićeva opaska da teatar ponajbolje registrira opći odnos prema umjetnosti[101], nakon oslobođenja i u novome društvenopolitičkome sustavu razvija se svijest o teatru koje nije samo poslušni registrator, popularnom formulacijom rečeno, „ogledalo društva,“ nego može preobrazno djelovati na svoj integralni, supostojeći element – svoju publiku.

Koliko teatarska umjetnost, posredno ili neposredno, očito ili manje očito, s više ili manje subverzije, počinje ispisivati vlastitu neovisnu povijest dokazuje sve čestotnija pojava tekstova o novim, alternativnim izražajnim modusima, eksperimentu u kazalištu, izazovima nametnutima od strane novih medija, radija i televizije. Drugim riječima, da je bila svedena isključivo na odraz i diktaturu postojeće politike[102], dramska bi književnost vječno egzistirala u okovima melodramske sigurnosti, riječi „eksperiment“ ili „novina“ vjerojatno ne bi smjele

[98] Isto, str. 16.
[99] Petrović, Zvonko, „Publika i pozorište“, u: *Pozorište*, br. 3, svibanj – lipanj, 1966., str. 359.
[100] Usp. Lešić, Josip, „Pozorište je splet problema“, u: *Pozorište,* br. 2, ožujak – travanj, 1963., str. 43.
[101] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991., str.5.
[102] Naglasak je, dakle, na tomu da se nakon Drugoga svjetskog rata, za razliku od prethodnih razdoblja, naziru klice te autonomne teatarske putanje, koja je za jedno toliko politički osjetljivo, kompleksno, podijeljeno društvo, i dan-danas neobično važna i prisutna. Suvremeni primjer teatarskoga „bijega“ od političke zacrtanosti i pokušaja poticanja zdravije vrste društvene svijesti jest predstava „Ajmo na fuka“, autorski i redateljski pothvat Dragana Komadine (premijera u veljači 2015. godine) pripremljena (neslučajno) u koprodukciji Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru i Narodnoga pozorišta Mostar, ustanovā koje su, na jednoj razini općeg društvenoga i politički izmanipuliranoga razmišljanja, simboli nacionalne isključivosti i društvene podijeljenosti (o tomu će se podrobnije govoriti u posljednjem poglavlju ovoga rada).

biti ni uporabljene, zbog istoga tipa bojazni kakvu je, primjerice, T. S. Eliot osjećao naspram pojave slobodnog stiha, vjerujući da *vers libre* u sebi sadrži klice za društvo opasnoga *liberal*izma.[103]

I baš kako se, referirajući se na prethodne citate o problemima odgoja, usmjerenja i ukusa teatarske publike, nakon Drugoga svjetskog rata suhe konstatacije o primitivnosti gledatelja polako pretvaraju u pitanja kako gledatelja preodgojiti, tako je, kroz sve intenzivnija publiciranja teatroloških tekstova, primjetno da teatarski problemi i izazovi nisu svedeni samo na puko registriranje, nego da se o njima raspravlja i da ih se, prateći iskustva i domete modernih europskih i svjetskih zbivanja, pokušava i riješiti.

Promatrati teatrološka promišljanja nakon Drugoga svjetskog rata unutar dva veća vremenska razdoblja – od 1945. do 1970., a zatim od 1970. do 1991. uputno je iz više razloga. Osim onih izloženih u uvodu, treba podsjetiti i da ovakva podjela uglavnom korespondira s Lešićevom sistematizacijom dramskoga pisma poslijeratnoga razdoblja: jednako kako je bosanskohercegovačko dramsko pismo do 70-ih godina obilježeno „traganjem“ za vlastitim izričajem, ali još uvijek uglavnom ponavlja matrice preporodnih i folklornih tekstova, a nakon toga slijedi, Lešićevim izrazom, vrijeme „novih tendencija“, tako i promišljanja o teatru u prvoj fazi uglavnom iskazuju opterećenost zadanim matricama, pokušava se redefinirati uloga teatarske umjetnosti uopće, dok se u drugoj fazi istražuju nove i kreativne mogućnosti teatarskoga medija. Ovakva periodizacija svoje uporište pronalazi i u pokušaju sistematizacije bosanskohercegovačke poslijeratne književnosti kojega je u časopisu *Život* objavio Nenad Radanović 1971. godine, vjerujući da „25 godina u (...) životu jedne sredine nije dug ali ni tako neznatan period da se o njemu ne bi mogao dati određeni kritički sud.“ Naime, „ta četvrt vijeka“, smatra Radanović, „obilježena je tegobnom sudbinom kroz koju su prošli narodi Bosne i Hercegovine, a sve se to reflektovalo i u umjetničkom izražavanju. Došlo je do takvih umjetničkih prodora o kakvima se nekad nije moglo ni misliti.“[104]

[103] Usp. Eliot, T. S., „Reflections on vers libre“, u: Kermode, Frank (prir.), *Selected prose of T. S. Eliot,* Faber&Faber, London, 1975., str. 36.
[104] Usp. Radanović, Nenad, „Književnost Bosne i Hercegovine“ u: *Život,* br. 7 – 8, srpanj – kolovoz, 1971., str. 3.

3.1. Teatar u publikacijama

Prvom se teatarskom publikacijom u Bosni i Hercegovini[105] smatra *Kazališni vjesnik – pozorišni glasnik* iz 1911. godine, koju Đorđe Pejanović u *Bibliografiji štampe Bosne i Hercegovine* bilježi kao „službeni glasnik i kazališnu reviju Hrvatskog narodnog pokrajinskog kazališta (podružnica Kralj. hrvat. Zemaljskog kazališta u Zagrebu).[106]“ Pejanović nadalje upućuje da je revija izlazila „na dan svake predstave“, a Josip Lešić pak u svome osvrtu detaljnije pojašnjava: „Svrha ove kazališne revije bila je da propagira predstave 'Hrvatskog narodnog pokrajinskog kazališta' na gostovanju Sarajevu, i kao takva, ona je najvećim svojim dijelom donosila propagandni materijal vezan za pojedine predstave (plakati, obavještenja o djelima i piscima, biografski podaci o gostujućim glumcima i sl.), zatim obavještenja o radu teatra, tekući repertoar, pozorišne vijesti, anegdote, razne informacije o radu ostalih naših kazališta i nekoliko tekstova opšteg pozorišnog značaja.“[107] Zapravo se, dakle, ovaj list nije previše razlikovao u izboru i pristupu teatarskim temama od drugih periodičnih izdanja toga razdoblja, a nije suvišno spomenuti ni da je početni koncept tuzlanskoga *Pozorišta* izgledao upravo isto.

U Pejanovićevoj *Bibliografiji* pojavljuju se još četiri lista[108] vezana za teatarsku djelatnost: 1926. godine u Sarajevu je pokrenut časopis *Pozornica*, iste godine kao svojevrsni nastavak *Pozornice* izlazi *Narodno pozorište* (tiskana su samo tri broja i jednoga i drugoga); zatim *Sarajevska scena* (1936./1937., tiskano je 19 brojeva), te *Banjalučka pozornica* (1936.), otiskano je pet brojeva)[109]. Ove su publikacije, očito, vezane za Sarajevo i Banja Luku, gradove koji će u povijesti ostati upisani kao mjesta prvih profesionalnih teatarskih

[105] Govoreći već o „pionirskim“ teatarskim publikacijama, u tuzlanskome je *Pozorištu*, sasvim usputno, u sklopu redovite mozaične rubrike, navedeno kako je prvi teatarski list na Balkanu pokrenut u Beogradu 1871. godine. Urednikom toga beogradskoga *Pozorišta* bio je Antonije Hadžić, od pokretanja pa sve do 1908. godine.

[106] Usp. Pejanović, Đorđe, *Bibliografija štampe Bosne i Hercegovine 1850 – 1941,* Veselin Masleša, Sarajevo, 1961., str. 77.

[107] Lešić, Josip, „Kazališni vjesnik pozorišni glasnik, prvi pozorišni list u Bosni i Hercegovini“, u: *Ogledi iz istorije pozorišta BiH*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976., str. 91.

[108] List je, kako pojašnjava Todor Kruševac u pregledu „Bosanskohercegovački listovi u XIX. veku“, svojevremeno bio zajednički naziv i za časopise i novine.

[109] U ovoj bibliografiji Pejanović je naznačio i publikacije u kojima su posebne rubrike bile posvećene teatru, kao što je bio *Jugoslovenski list*, kasnije preimenovan u *Sarajevski list,* a zatim u *Hrvatski sarajevski list*. Treba spomenuti i *Pozorišni godišnjak,* informativno izdanje Narodnog pozorišta u Sarajevu, na čelu s tadašnjim dramaturgom, Borivojem Jevtićem, koji je uređivao i *Sarajevsku scenu*.

kuća u Bosni i Hercegovini: sarajevsko Narodno pozorište je osnovano 1921., a u Banja Luci je 1930. godine otvoreno Narodno pozorište Bosanske krajine.

Svrha teatarski orjentiranih publikacija objavljivanih od 1911. do 1945. godine, od kojih je jedino *Sarajevska scena* uspjela opstati kroz cijelu umjetničku sezonu[110], svedena je na davanje informacija, te, kako ukazuje Todor Kruševac, povremeno bi bio objavljen i poneki stručni članak, upute vezane za režiju, maske, kostime, i slično. No, ove su publikacije predstavljale prvenstveno važnu vezu između publike i teatarske kuće. Tako je osnovni zadatak *Banjalučke scene* bio „da zainteresuje i našu širu javnost za rad Narodnog pozorišta u B. Luci i da tako pripomogne Pozorištu u izvođenju svog prosvetnog i kulturnog plana.“[111] Međutim, i ti jednostavni sadržaji posredno su imali i obrazovnu dimenziju – informacijama o predstavama i pojedinim izvedbama, suptilnim kritičkim tonom, upućivanjem na dinamiku izvedbenoga života, kratkim dramskim izvatcima sigurno su proširivali znanje o teatarskoj umjetnosti, ali i utjecali na širenje kruga njezinih ljubitelja. O tomu da svoje čitatelje žele poučiti i konvenciji teatra svjedoči i program u uvodniku *Banjalučke scene:* „Uredništvo je željelo da (...) uputi neupućene u složeni mehanizam umetničkog ostvarenja jednog dramskog dela na pozornici; da upozna gledaoce sa piscem i sa delom; (...) Tako će, verujemo, biti više razumevanja, više koristi, i što je glavno, više ljubavi.“[112] Iako su sadržaji ovakvih publikacija, kako primjećuje Borivoje Jevtić u slučaju zeničkoga lista *Pozorište u Zenici*, „dovoljno informativni i raznovrsni“[113], konkrentnija i značajnija teatarska problematika u njima uglavnom nije dotaknuta.

Nije suvišno, makar samo i kao povijesnu informaciju, spomenuti uglavnom nezamijećene (a široj javnosti i danas nepoznate) teatrološke publikacije koje Pejanović navodi u *Bosanskohercegovačkoj bibliografiji knjiga i brošura 1945 – 1951*: 1950. godine u izdanju Saveza kulturno-prosvjetnih društava Bosne i Hercegovine objavljena je knjižica *Savjeti redatelju – amateru* autorice Ognjenke Milićević (što dovoljno govori o tomu koliko

[110] Dinamika izdavanja ovih listova ovisila je, naravno, o financijskim i društvenim prilikama, no, s druge strane, donekle i odražava kolike su bile potrebe i zanimanja za nekim značajnijim, sustavnijim pristupom teatarskim temama.

[111] http://www.glassrpske.com/plus/istorija/ZAPISI-IZ-ARHIVA-Stampa-u-Bosanskoj-Krajini-1906-1941-Zemljoradnik-glas-seljaka-Krajine-i-Dalmacije/lat/217015.html

[112] Isto.

[113] Usp. Jevtić, Borivoje, „Pozorište u Zenici“, u: *Život,* br. 2, studeni, Sarajevo, 1952., str. 234.

je amatersko bavljenje teatarskom umjetnošću i dalje bilo važno i zastupljeno), a 1951. godine, na 28 stranica, objavljen je pisani pregled „Trideset godina Pozorišta Narodne republike Bosne i Hercegovine 1921 – 1951“, u izdanju Narodnog pozorišta NRBIH.[114]

U prvim poslijeratnim godinama, u teatrološkome su smislu osobito zanimljivi listovi *Odjek* (1947.), *Brazda* (1948.), *Život* (1952.) i, dakako, *Pozorište* (1953.). Za razumijevanje kontinuiteta i tijeka općeg bosanskohercegovačkog dramskog iskustva, a osobito za razumijevanje odnosa prema teatarskoj umjetnosti nije potrebno ove publikacije monografski secirati. Takav bi se pristup zbog prirode probranoga sadržaja pokazao previše jednostranim, u prvi bi plan postavio specifičnosti samo jednoga lokalnoga kruga, što se, uostalom, zbog objavljenih monografskih izdanja bosanskohercegovačkih teatarskih institucija pokušava izbjeći. Uputnije je, dakle, zapravo, probrati teatrološki orijentirane tekstove najznačajnijih periodičnih publikacija poslijeratnoga razdoblja, analizirati ih stavljajući ih u jedan širi kontekst dramske produkcije i izvedbene prakse, te tako stvoriti kompaktniju sliku i pojasniti specifičnosti *odnosa* prema teatarskoj umjetnosti na bosanskohercegovačkoj razini, kao na jednom kompleksnom kulturnome prostoru višeglasja. Svojevrsna je iznimka tuzlanski časopis *Pozorište*, kojemu će se, zbog činjenice da je to dugo bila jedina publikacija posvećena isključivo teatru, kao i zbog uočene osobite kvalitete probranih tekstova i njihove simptomatičnosti u kontekstu teatrološkoga razvoja, posvetiti malo detaljnija pažnja.

3.2. Lutanje po nepodobnom

3.2.1. Dramski *multitaskeri*

Pokrenut u Sarajevu, u siječnju 1948. godine, *Brazda*, nominalno označen kao časopis za književnost i umjetnost, svoj doprinos teatru ukazuje kroz relativno redovitu rubriku „Pozorišni pregled“, u kojoj se uglavnom donose kritike tada aktualne teatarske produkcije. Autori ovih kritčkih prikaza su već poznati pisci toga vremena, poput Isaka Samokovlije i Slavka Mićanovića. Ne slučajno, uz njihovo ime nije upotrijebljena

[114] Usp. Pejanović, Đorđe, *Bosanskohercegovačka bibliografija knjiga i brošura 1945 – 1951,* Svjetlost, Sarajevo, 1953., str. 205.

odrednica *dramski* pisci, jer, već je sada potrebno naglasiti, jedna od trajnih specifičnosti dramske produkcije bosanskohercegovačkoga područja poslijeratnoga razdoblja (pa i suvremenosti!) jest nedostatak dramskih pisaca, bolje rečeno *isključivo dramskih pisaca.* Ovo posredno upućuje na širi problem domaće teatrologije uopće, a to je činjenica da su u vremenima svoga djelovanja „teatarski trudbenici", kako ih se u tadašnjoj periodici često naziva, zapravo bili (i, spletom okolnosti, bili na to prisiljeni) *kulturni multitaskeri.* Redatelji su djelovali i kao kritičari, kritičari kao dramski pisci, glumci su povremeno „uskakali" kao redatelji, kroničari, jezikoslovci, pa i političari su nemalo puta zalazili u teatarsku kritiku, a mnogim je pak dramskim piscima, paradoksalno, drama bila sasvim slučajno *skretanje* s književnog puta. Uzevši u obzir da se bosanskohercegovačko područje tada tek uključivalo u procese profesionalizacije, institucionalizacije, modernizacije u teatrološkome smislu, ovakva „svaštarenja" nisu neobična, čak su (bila) i neminovna.

No, ovo će, kako će se i kasnije pokazati, dijelom biti uzrokom kroničnoga problema koje će najdosljedniji „teatarski pregaoci" pokušavati riješiti – pitanje kvalitete i kvantitete domaćeg dramskoga teksta, te, što je još važnije, zastupljenost istoga na bosanskohercegovačkim scenama. Analizama suvremene, današnje bosanskohercrgovačke problematike pokazat će se da značajnoga pomaka po tome pitanju nema, da je, primjerice, i dalje, riječima Almira Bašovića, „domaći dramski tekst gost u našim pozorištima."[115] Sead Fetahagić se u časopisu *Život* dotiče konkretno ovoga problema: „Vjerovatno je nedostatak tradicije u pisanju drama uvjetovao da je dosta pjesnika, romanopisaca i pripovijedača u Bosni i Hercegovini stekao ne mali ugled na jugoslovenskom planu, ali dramskog pisca teško ćemo naći. U stvari, gotovo bismo rekli da nema ni jednog jedinog imena za koje bismo potvrdili da je dramski pisac (...) U nas se još nije formirao ni jedan izrazito dramski pisac." Fetahagić, inače i sâm iskusan dramski pisac, autor radio-drama i kritičar, sklon je, kao što se dalo nazrijeti i iz njegovih, u uvodu ovoga rada, promišljanja o „kontemplativnome bosanskohercegovačkom mentalitetu", uzroke pojedinih teatroloških problema potražiti prije „u duhu naroda", nego u konkretnim povijesno-političkim okolnostima ili u pogrešnoj praksi. Tako i o fenomenu kroničnoga zaostatka dramskoga žanra u usporedbi s lirikom i prozom,

[115] Usp. https://www.oslobodjenje.ba/dosjei/intervjui/almir-basovic-domaci-tekst-je-gost-u-bh-teatru

kako po pitanju produkcije brojčano, tako i umjetničkoga dometa, primjećuje: „Baš je to ono što nam nedostaje: iskustvo prošlosti kako se pišu drame. Na ovom našem tlu nije nam još od ranije nedostajalo znanja i umijeća da pišemo pripovijesti i romane, generacije od ranije znale su u literaturi da pričaju, ali vještina vođenja razgovora nije bila jaka strana bosansko-hercegovačke proze, literature.“[116] Time Fetahagić (ne)svjesno otvara puteve nekih novih (a i bosanskohercegovačkoj suvremenosti) potrebnih kulturoloških istraživanja.

3.2.2. Implikacije Kulenovićeva slučaja

Vezano za temu *Brazdinih* suradnika, osim Samokovlije i Mićanovića, treba spomenuti i Miroslava Đorđevića, Nedu Zeca, te banjalučku redateljicu Ognjenku Milićević, koja je, ne manje važno, u potpunosti s ruskoga jezika prevela *Moj život u umjetnosti* K. S. Stanislavskog, te se ponajviše bavi rusističkim temama[117] – Hudožestvenim teatrom, Čehovom, Gorkim. Uz O. Milićević, tekstovima ponešto općenitijeg i komparativnog teatrološkoga značaja javili su se i Isidora Sekulić i Midhat Šamić, potonji osobito vezan za šekspirološke teme. No, najznačajnije ime časopisa *Brazda* svakako je Nika Milićević, mostarski književnik i kritičar, koji, uz priloge o teatarskim gostovanjima, detaljno i analitički prati izvedbe dramskih tekstova domaćih pisaca, njihov odjek u javnosti, te, što je možda i najindikativnije u ovoj fazi teatrološke povijesti, njihovu produkcijsku sudbinu. Upravo će N. Milićević, naime, historiografskom preciznošću upozoravati na „nesretnu sudbinu“ dramskih djela Skendera Kulenovića čija je komedija *Djelidba*, bez ikakva pojašnjenja, skinuta s repertoara u veljači 1948. godine, odmah nakon premijere, zadobivši i vrlo negativnu (dakako, ideološki motiviranu) kritiku Slavka Mićanovića, upravo u *Brazdi*.

Uzme li se u obzir politički i ideološki okvir ovoga časopisa, detaljno pojašnjen u „Uvodnoj riječi“ autora Slavka Mićanovića[118], ne začuđuju takve oštre i isključivo u režimskoj poslušnosti utemeljene kritike. „Potrebno je“, upućuje Mićanović u „Uvodnoj riječi“, „da se već sada i baš sada razvije naša umjetnička kritika koja će pomoći našoj

[116] Fetahagić, Sead, „Stvarajući tradiciju", u: *Život,* br. 10., listopad, 1968., str. 3.
[117] Za razliku od prethodnih razdoblja, nakon 1945. časopisi sve više prostora posvećuju ruskoj umjetnosti i književnosti, pa tako i teatru: objavljuju se tekstovi o povijesti ruske drame, klasicima i suvremenicima, a osobito o Čehovu, ruski dramski pisci postaju sve popularniji na bosanskohercegovačkim scenama.
[118] Mićanović je autor uvodnika, no glavni i odgovorni urednik *Brazde* u tome je razdoblju bio Isak Samokovlija.

javnosti da pravilno ocjenjuje napore naših umjetnika, a umjetnicima da se oslobode naših grešaka i nepravilnih konvencija i *lutanja.*“[119] [kurziv T. L.] To *lutanje*, dakako, ima isključivo ideološke konotacije koje Mićanović sasvim otvoreno, jasno (i režimski strastveno) tumači u pisanome obrušavanju na Kulenovićevu *Djelidbu*: to je, naime, komedija koja „guši životni elan“, „vaspitava publiku u negativnom smjeru“ i njoj se „može smijati samo onaj koji ne voli narodnu vlast.“[120] Očito uznemiren na političkoj osnovi[121], Mićanović, koji redovito potpisuje rubriku „Pozorišni pregled“, ubraja se u onaj red, uvjetno rečeno, autora koji prostore teatarske kritike guraju u okvir ideološke svrsishodnosti i podobnosti. Tako Skendera Kulenovića, čiju *Djelidbu* Josip Lešić razumijeva kao crnohumornu ironijsku sliku, razobličavanje konfesionalne i nacionalne netolerantnosti“, a Nika Milićević prepoznaje kao pisca ispred svog vremena i staje u njegovu obranu, revoltiran nijemim skidanjem Kulenovićevih tekstova s pozornica tadašnje Jugoslavije[122], Mićanović detektira kao opasnoga pisca čije drame nemaju nikakvoga uporišta u stvarnosti.[123] Ne može se ne pribjeći sarkazmu analizirajući nesrazmjer između ovakvih Mićanovićevih istupa i njegovih proizvoljnih opažaja o uporištu teatarske kritike koja „treba biti čista kao vazduh“: pročišćena od utemeljene i objektivne kritičke aparature, moglo bi se nadodati.

U oskudnosti *Brazdinih* teatarskih tema, uglavnom svedenih na šture i informativne osvrte pojedinih izvedbi, ističu se upravo tekstovi poput Mićanovićevoga koji nisu samo svjedok vremena, nego dijelom i krojači izvedbene sudbine *(nepodobnih)* domaćih dramskih tekstova. Nemilosrdna kritika skinula je Kulenovićevu *Djelidbu* s repertoara i tim ekscesom

[119] Mićanović, Slavko, „Uvodna riječ“, u: *Brazda*, br. 1, siječanj, 1948., str. 1.
[120] Mićanović, Slavko, „Skender Kulenović: 'Djelidba'“, u: *Brazda*, br. 2, veljača, Sarajevo, 1948., str. 150.
[121] Iako očekivana, borbenost Mićanovićeva diskursa na trenutke upravo zapanjuje: „Ona [književnost] je uvijek bila i mora da bude faktora koji naoružava i mobiliše mase ljudi u borbu za ostvarenje ideala društvenog preobražaja. (...) Nečovječna je književnost (ustvari, to nije književnost, to je laž) koja služi ostvarenju nečovječnih i protivljudskih mračnjaka i čovjekomrzaca [protivnika socijalističkoga ustroja, op. T. L.] (...)“ No, tamo pak gdje su pobjedu „odnijele progresivne društvene snage“, konzumenti kulture su „ljudi koji se ne boje istine jer je istina njihovo oružje za učvršćivanje tekovina izvojevanih borbom.“ Tu „književnost vaspitava primjerima heroja našeg herojskog doba, budi energije i mobiliše snage (...)“ (usp. Mićanović, Slavko, *nav. tekst,* str. 1. – 4.)
[122] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 86.
[123] Ono što je Mićanoviću osobito zasmetalo bilo je pretjerano karikiranje Općinskoga odbora („Odbor i kavana – to djeluje tako čudno, tako abnormalno...“, ogorčeno upozorava), ali i samoga naroda, odnosno „gomile na kojoj prosto nije moguće primijetiti ni tragove onog ogromnog i sudbonosnog *preobražaja* [kurziv T. L.] koji su doživjele naše mase.“

najavila, sintagmom N. Milićevića, „ružan san“ bosanskohercegovačke kulturne povijesti. Taj „ružan san“ obilježio je već same početke djelovanja časopisa *Brazda,* pa nije sigurno može li se povjerovati uredniku Isaku Samokovliji kada, godinu dana nakon pokretanja lista, zamjerku o iznimno malom broju ozbiljnijih teatarskih priloga u *Brazdi* pravda „nedostatkom suradnika.“[124]

Uostalom, u tome je smislu vrlo indikativna činjenica da Kulenovićeva *Djelidba*, kada je *objavljena* 1947. godine u knjizi *Komedije I,* nije izazavala nikakvu javnu pažnju u javnosti. J. Lešić, koji je Kulenovićevo dramsko stvaralaštvo pomno istražio, o njemu afirmativno pisao, a bio osobito zainteresiran upravo za slučaj zabrane *Djelidbe,* navodi da se, sudeći po malobrojnim komentarima, nikome u javnosti nije učinilo da je „pisac počinio grešku.“[125] Dakle, tek godinu dana poslije, kada je premijereno *izvedena*, a, prema kasnijoj statistici te sezone, objavljenoj u *Brazdi*,[126] tomu je prisustvovao nemali broj od 705 posjetitelja, postala je jednim od najindikativnijih primjera rigoroznosti režima. Za vjerovati je da su ovakvi postupci definirali lice bosanskohercegovačke dramske književnosti i strogo usmjerili izvedbenu praksu jednoga određenoga razdoblja, tako da je je i kroz ovaj slučaj primjetno „ponavljanje povijesti“, klasična kôb sveukupnog teatarskoga, pa i umjetničkoga iskustva ovih prostora, na kojemu, što zbog stoljeća okupacija represivne politike i, ne zanemarujući Fetahagićeve sugestije, njezina utjecaja na oblikovanje mentaliteta, pa i reperkusija nacionalne polifonije, kultura, u svim svojim manifestacijama i segmentima nije mogla ostvariti, pa vjerojatno ni *otkriti* puninu vlastitoga potencijala.

Svjedokom je tomu činjenica da je slučaj *Djelidbe*[127] Kulenovića kao dramskoga pisca ponajprije obeshrabrio, a zatim i potpuno paralizirao u dramskome smislu. Koliku je štetu to nanijelo bosanskohercegovačkoj dramskoj književnosti, koja se u to vrijeme mogla pohvaliti s tek nekolicinom kvalitetnih dramskih istupa svjedoči i Lešić koji poglavlje o

[124] Usp. “Diskusija o prvom godištu časopisa *Brazda*”, u: *Brazda,* br. 4., travanj, 1949., str. 246.
[125] Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 40.
[126] Usp. Samokovlija, Isak, „Osvrt na pozorišnu sezonu 1948/49“, u: *Brazda,* br. 9., rujan, 1949., str. 696.
[127] *Djelidbu* je u režiji Sulejmana Kupusovića aktualiziralo mostarsko Narodno pozorište 2008., a koliko ta komedija korespondira s današnjim vremenom, osobito s kulturnopolitičkim specifičnostima grada Mostara svjedoči i činjenica da je predstava još i danas na repertoaru.

Kulenovićevom dramskom stvaralaštvu, inače simptomatičnoga naslova, „Ne krivi ogledalo ako ti je lice ružno“, zaključuje: „Nažalost, Kulenovićeve komedije bile su više nego usamljena pojava vremena, i zavisno od “više sile” – u iracionalnoj igri „izopćenja“ i „zabrana“ – doživjele su „zlu sudbinu“, koja je, nema sumnje u mogome uticala što je ovaj izuzetni dramski talenat (...), neshvaćen i razočaran, u nemilosti dnevne politike i „nadležnih faktora“, bez volje i snage da se bori protiv ideoloških vjetrenjača, definitivno odustao od drame i – ućutao.“[128]

***

Ova, eufemizirano, *nemila epizoda* skidanja Kulenovićeva komada nakon samo jedne izvedbe, kao i sve okolnosti koje su prethodile i uslijedile, oslikavaju problematiku dramskoga iskustva koja će obilježiti, sudeći po značajnijim teatrološkim promišljanjima toga doba, ugrubo ograničeno, dva poslijeratna desetljeća. Istaknuta činjenica da je *Djelidba* bila, *kao dramski tekst*, javno dostupna, ali praktički neprimijećena dok nije postavljena *na scenu* Narodnoga pozorišta u Sarajevu mogla bi upućivati na više teatroloških osobitosti toga razdoblja. Svjedoči li ta činjenica da je dramska književnost zbog, kako tvrdi Fetahagić „neiskustva prošlosti“, naprosto još uvijek bila zanemarivana i široko nepopularna u odnosu na prozu ili liriku? Je li problem nezamijećenosti, konkretno *Djelidbe* kao dramskoga teksta, dijelom i u još uvijek poraznoj stopi nepismenosti?[129] Ili se radi, zapravo, o prirodi i

[128] Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 68. Inače, ni Kulenovićevi dramski tekstovi *Večera* i *Svjetlo na drugom* spratu nisu doživjeli bolju sudbinu, mada ih je autor, pod neizdrživim javnim i kritičkim pritiskom, prepravljao više puta. Nika Milićević u predgovoru *Izabranim djelima Skendera* Kulenovića piše da su njegove drame skidane s repertoara bez ikakvoga objašnjenja. U tuzlanskome *Pozorištu* pak objavljena je diskusija sa Savjetovanja bosanskohercegovačkih pozorišta 1963., na kojemu je sudjelovao i Kulenović, opisujući neugodno iskustvo koje je doživio sa svojom dramom *Svjetlo na drugom spratu.* Nakon što je drama objavljena, posjetio ga je upravnik Savremenoga pozorišta, rekavši mu da je njegova drama pročitana pred cijelim ansamblom i da je ansambl, zajedno s upravom, odlučio kako se radi o sjajnome tekstu s kojim se svi mogu saživjeti, te da bi ga voljeli postaviti. Redatelj je odabran, uloge su podijeljene, no tekst nikada nije postavljen niti se Kulenoviću itko više ikada poslije toga javio i dao bilo kakvo objašnjenje.

[129] U ovome radu spomenuti Mladen Čaldarović govori o nepismenosti kao o zapanjujućem realitetu toga vremena: „Spomenuću jednu otužnu činjenicu koja nam svima pada kao mora. To je pitanje procenta naših nepismenih. Taj podatak je stalna komponenta opće situacije. Zar mi zaista ne možemo da riješimo problem nepismenosti? Imali smo nekoliko akcija, inicijativa, pogotovo u administrativnom periodu, pa u periodu decentralizacije i u periodu samoupravljanja. (...) Rezultati su izostali ili su polovični, jer se nije išlo za tim da se jasno postavi ono što se želi.“ (usp. Čaldarović, Mladen, „Zašto smo otišli“, u: *Odjek,* br. 1, siječanj, 1966., str. 12.)

percepciji teatra uopće, naspram kojega je postojeća vlast, što je, uostalom, slučaj još od turskoga osvajanja ovih prostora, gajila određenu vrstu straha kao od sredstva masovnoga utjecaja?

Odnos prema teatarskoj umjetnosti, dakle, postaje sve kompleksniji, tako da njegova uloga više nije sadržana u zabavi, u očuvanju identiteta, u preporodnom poticaju, buđenju nacionalnoga zanosa, dakle, teatar više nije posrednik *injektiranja* određenih sadržaja, simplificiranih i *jednostranih* (dakako, i apsolutno kontroliranih) toliko da na njih primitivna i nepismena publika može reagirati na razini nevine emocije. Ali, što kada se teatar, kako Mićanović u spomenutome uvodniku *Brazde* zastupa, razumijeva kao sredstvo masovne mobilizacije, a na sceni se uprizori tekst poput Kulenovićevog, koji pokazuje *i neku drugu perspektivu*? Perspektivu u kojoj, primjerice, narodni odbor nije, a baš to Mićanovića ljuti, simbol progresivne mase nego „neozbiljan skup u kafani?“ Zabrana *Djelidbe* govori, stoga, i o tretmanu *publike* toga vremena, o opasnosti *dvosmjernoga odnosa*, o bojazni od „dvojne naravi gledatelja“[130], od, kako to formulira D. Lukić, ponukan promišljanjima R. Harwooda, „sukoba osobne psihologije i kolektivne inteligencije?“ Suvremenijim iskazima formulirano, u poslijeratnome razdoblju teatar nije smio funkcionirati na razini McLuhanove poznate krilatice „Medij je poruka“, nego ga je trebalo zadržati u domeni *posrednika režimske poruke.*[131]

Cijeli se, dakle, kompleks sugestija i promišljanja koja upućuju na opću teatrološku sliku Bosne i Hercegovine toga razdoblja može iščitati iz (okolnosti) ovoga slučaja. Uklonivši, primjerice, pretpostavku da problem nije bio u samome tekstu, pa ni u činjenici da je postavljen javno, pred 705 gledatelja, nužno se javlja promišljanje da je problem u *načinu* postavljanja, i(li) u *stilu izvedbe*. Redateljski odabir Vase Kosića vrlo je lako mogao isprovocirati režim, a donekle i zbuniti publiku, nenaviknutu na kompleksnija i istančanija glumačka sredstva. Naime, Lešić pojašnjava da je Kosić, koji je inače slijedio *opšti stil jugoslavenskih pozorišta* [kurziv T. L.], u Kulenovićevom tekstu prepoznao mogućnost

[130] Lukić jednu od tema o naravi i ponašanju publika naslovljava „Dvojna narav gledatelja”, upućujući: „Svaki od poznatih teorijskih pristupa istraživanju publika suočava se uvijek s istim problemom – pitanjem dvojne naravni gledatelja.“ (Lukić, Darko, *nav. djelo*, str. 250.)

[131] S obzirom na specifičnost konteksta, za potrebe ovoga rada s namjerom se izuzimaju sve one kasnije primjedbe McLuhanovih kritičara koji upozoravaju na moguće pogrešne implikacije njegove krilatice.

razigravanja odlučujući scenski jasnije podcrtati njegove satirične nanose.[132] Takav je Kosićev impuls doveo do „rediteljske i glumačke karikature i groteske, hipertrofirajući negativni princip i tamne porive naše naravi.“[133] Točno pretpostavlja Lešić da je to, između ostalog, pridonijelo zabrani komedije, jer, slijedeći implikacije Mićanovićeve kritike, takav se način prikazivanja upleo u režimsku percepciju istine i stvarnosti. Posljedično, prostor teatra mora biti prostor *jedne* i *zacrtane istine*. Ovakvo je usko shvaćanje odredilo i ograničenost izražajnih sredstava kojima se glumci i glumice mogu služiti, tako da opsesija realističkim i naturalističkim stilom glume i moskovskim *hudožestvenicima*, koja će biti podržavana i potvrđivana u svim teatrološkim promišljanjima kroz nadolazeća desetljeća (o čemu će još kasnije biti riječi), zapravo nije iznenađujuća. I mada su, kako i sâm Mićanović priznaje, ponajbolji sarajevski glumci[134] „uvjerljivo i artistički prostudirano“ iznijeli svoje uloge, redateljska uputa pomaknutosti iz zadanoga izričaja u scensko razigravanje samim tekstom sugerirane satire dovela je do, koristeći Lešićevu sintagmu, „oštrobridnoga glumačkog iskoka“, što je publici toga vremena u najmanju ruku djelovalo – očuđujuće.

Promišljajući o kompleksnosti posljedica koje su zabrana *Djelidbe* i kritički (zapravo, politički) stavovi poput Mićanovićeva prouzrokovali, a osobito istražujući ono što takve epizode impliciraju u kontekstu opće teatrološke slike ovoga razdoblja moglo bi se zaključiti da je to uzrokom relativno duge stagnacije i nemogućnosti uključenosti u modernije teatarske tijekove, kako na planu dramskoga pisma, tako i na planu izvedbenosti. No, gledano iz druge perspektive, moguće je ustvrditi i kako su upravo ovakvi ekscesi bili svojevrsni okidači u traženju *alternativnih* izričajnih puteva na oba plana.[135] To dokazuju, primjerice, izuzetno plodni i umjetnički istaknuti dramski pisci, poput Miodraga Žalice, koji je vješto pronašao načina da bude inovativan, ali režimski neprovokativan i koji je zapravo dijelom uputio bosanskohercegovačku dramsku književnost prema suvremenome europskom izrazu. Za

[132] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 41.
[133] Isto, str. 41.
[134] Nije na odmet informacija da u to vrijeme u Bosni i Hercegovini nije bilo glumačkih škola, ni akademija, tako da su se glumci uglavnom obrazovali kroz rad s redateljima i eventualno kroz organiziranja predavanja (što mogu posvjedočiti i probrani tekstovi tuzlanskoga *Pozorišta*).
[135] Kulenović je, primjerice, svoj tekst pokušao preinačiti tako da ne djeluje kompromitirajuće vladajućoj ideologiji, ali, sudeći po ocjeni Elija Fincija, tekst prilagođen očekivanome stupnju političke podobnosti izgubio je na svojoj umjetničkoj dimenziji.

razliku od franjevačkih prosvjetitelja ili pak pisaca poput Ćorovića i Kočića, koji su, usamljeni u svojim pokušajima i kreativno ograničeni postojećim režimom, bili izolirani primjeri značajnijih ostvarenja svoga vremena, pa je, shodno tomu, bosanskohercegovačko dramsko iskustvo bilo obilježeno vječitim kaskanjima u odnosu na moderni europski teatar, moguće je, mada djeluje paradoksalno, da su određeni istaknuti pisci razdoblja nakon Drugoga svjetskog rata režimsku nemilosrdnost oprimjerenu kroz Kulenovićevu stagnaciju, pa i njegovu konačnu dramsku rezignaciju iskoristili kao motiv za drugačiji, inovativniji i suvremeniji pristup drami i teatru. Oni uostalom svjedoče da teatarska umjetnost, mada i dalje pod budnim okom režima, zadobiva jedan oblik vlastite autonomije.

3.2.3. Izražajne ograničenosti

Da bi se „odlučno odbili svi napadi i klevete na našu zemlju, naš narod, našu Partiju", kako to Mićanović zahtijeva u uvodniku *Brazde*, mnogi su pisci, osim Kulenovića, bili prisiljeni preinačavati svoje tekstove kako bi pojačali njihovu idejnu dimenziju ili eventualno „ublažili" mjesta koje bi kritika, odnosno (politička) javnost uopće mogla identificirati kao provokativna i nepodobna. Kulenović je „oštrice iz prvobitne komedije srezao i otupio, tako da manje bole, a više nasmijavaju" [136], dok je jedna grupa dramatičara zapravo morala učiniti upravo suprotno – idejno *naoštriti* svoje tekstove kako bi ih prilagodili režimskim zahtjevima. Tako Lešić izdvaja Rasima Filipovića, Jovana Palavestru, Jakšu Kušana i Emila Petrovića koji su neke od svojih drama nastalih u međuratnom razdoblju ili samo preimenovali ili su ih dopunjavali i prerađivali kako bi jasnije podcrtali određene antagonizme u tekstu, odnosno svoje likove „tipizirali."[137]

Osim navedenih, nešto više od desetak (ne isključivo) dramskih pisaca koji su najaktivnije djelovali u prvome poslijeratnom desetljeću (Zvonimir Šubić, Dušan Blagojević/Ismet Mujezinović/Drago Vučinić, Hamza Humo, Drago Mažar, Branko Ćopić, Slavko Mićanović, Šukrija Pandžo, Vladimir Čerkez, Dušan Đurović)[138] svoje su drame,

[136] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost 2,* Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 53.
[137] Isto, str. 10.
[138] Ovdje je potrebno napomenuti sljedeće: ovaj rad uglavnom se oslanja na sistematizaciju dramskoga pisma onako kako je to predložio Josip Lešić u *Dramskoj književnosti*, s obzirom da je to do sada jedini pokušaj sinteze dramskoga stvaralaštva Bosne i Hercegovine. Ta se sinteza, s obzirom na kulturno višeglasje ovoga prostora,

dakle, stvarali u ograničenosti, riječima Miloša Đurđevića, podvlačenja anomalija staroga društva ili pak afirmiranja ideje o ispravnosti novoga poretka. Tako jasno postavljeni ideološki polovi zahtijevali su i sasvim klasičan, realistički tip glume, pa se i kritički komentari pojedinih (glumačkih) izvedbi uglavnom svode na to koliko su pojedini glumci i glumice bili psihološki strastveni ili izražajni unutar zadanih tipskih domena. Na takvoj matrici svoje kritike u *Brazdi* objavljuje Miroslav Đorđević, mlako savjetujući i primjećujući, primjerice, da se „uloga trebala postaviti izrazitije", ili se „trebala tumačiti slabijim interesom", da se „ulogom se ovladalo", ili se „trebala nagovijestiti pokoja psihološka crta tipova"[139] [misleći na *tip* policijskog agenta, op. T. L.]. Primjerice, kritiku dramatizacije pripovijetke M. Glišića „Kocka šećera" Đorđević temelji na opasci da je „dramska radnja iskaz umjetnikog svjedočanstva iz teških vremena eksploatacije i nasilja."[140] Još jedan od *Brazdinih* kritičara, Nedo Zec, uglavnom piše na razini „uživljavanja", „uvjerljivosti" i „realističnosti" – „glumac se trebao uživjeti u tananosti lik", „glumica je dala svoj lik realistički uvjerljivo", „glumica nije uspjela realistički ostvariti svoj lik", „uloga je ostvarena u glavnim karakternim crtama, pa je donekle uvjerljiva", i sl.[141]

U ansamblu sarajevskoga Pozorišta koje je krajem četrdesetih godina već imalo skoro tridesetogodišnju tradiciju iza sebe N. Zec primjećuje „plansko i studiozno obrađivanje pojedinih likova" za razliku od „spontanih impulsa i slučajnoga doživljavanja"[142] koje je bilo

---

međutim, ne može smatrati potpunom (ona, uostalom, ni nominalno ne pretendira predstaviti *povijest drame* bosanskohercegovačkoga prostora). Ona može poslužiti kao analitički okvir razvoja dramske književnosti Bosne i Hercegovine, tematskih i žanrovskih osobitosti, doveden u kontekst postojećih političkih zbivanja. Usporedi li se, primjerice, *Dramska književnost I* s Koromanovom antologijom *Hrvatska drama Bosne i Hercegovine od Matije Divkovića do danas*, primjetno je da postoji određeni broj autora čije drame Koroman analizira kao dio bosanskohercegovačkog dramskog naslijeđa, a kod Lešića su izostavljeni ili spomenuti u drugom kontekstu. Tako Koroman u svojoj antologiji objavljuje tekst *Mećava* Pere Budaka (književnik rodom iz Trebinja, ali ponajviše je djelovao u Zagrebu), a Lešić ovoga pisca spominje samo jednom, i to u kontekstu suvremene jugoslavenske drame. Naravno, promišljajući o načelima klasifikacije treba imati na umu i društvenopovijesni kontekst, odnosno uvjete pod kojima su ove knjige nastajale i objavljivane (Lešićeva je objavljena 1991., Koromanova 2008., s tim da potonji navodi kako je njegova antologija bila pripremljena već sredinom šezdesetih godina prošloga stoljeća, no, zbog nacionalnoga predznaka, nije mogla biti objavljena (usp. http://sveske.ba/en/content/pred-tajnom-postojeceg).

[139] Usp. Đorđević, Miroslav, „Premijera Nušićevog 'Pokojnika' na sarajevskoj sceni", u: *Brazda,* br. 2, veljača, 1948., str. 783. – 784.

[140] Usp. Đorđević, Miroslav, „Glišićeva 'Kocka šećera' u dramatizaciji Vase Kosića" u: *Brazda,* br. 7 – 8, srpanj – kolovoz 1949., str. 600.

[141] Zec, Nedo, „Duboko je korijenje", u: *Brazda*, br. 3, ožujak, 1949., str. 203. – 204.

[142] *Isto*, str. 205.

dijelom glumačkoga izričaja u prošlim vremenima; ipak, naklonost drugačijim glumačkim bravurama nije iskazivana. Slučaj *Djelidbe* zanimljiv je i u ovome kontekstu: spomenuto je da je drama u pisanome obliku prošla gotovo nezapaženo, te da je val loših reakcija doživjela tek nakon svoje prve scenske izvedbe. Iako je većini članova sarajevskoga ansambla Mićanović podario pohvalne ocjene (koje su, opet, dijeljene prema načelu „uvjerljivosti"), zasmetala ga je sama postavka koja je od glumaca tražila i koja je u prvi plan postavila „pretjerivanje", „prenaglašavanje", „karikiranje", „vulgarnosti". U konačnici, Kulenovićevi likovi su potpuno *netipični* i postavljeni su u *netipične* situacije, pa tako, gurnuti izvan zadanog *realističkog* okvira u „ružni naturalizam", daju *iskrivljenu sliku* stvarnosti[143] [kurzivi T. L.].

Do „prave" se slike stvarnosti pak dolazi samo na jedan način – pozitivističkim pristupom. Kroz kritike, koje zauzimaju najveći dio *Brazdina* teatrološkoga prostora, dramskim se autorima i redateljima sugerira tipično pozitivistička studioznost, u onome smislu u kojemu se i jedni i drugi ograničavaju na preslikavanje sadržaja iscrpljenoga iz „objektivne stvarnosti." Takav je, opet, društvenopolitički motiviran zahtjev uzrokom stagnacije (Josip Lešić će to nazvati „ćorsokakom", „učmalošću", Ivan Fogl „tapkanjem u mjestu") koja je obilježila značajan dio bosanskohercegovačkoga dramskog iskustva četrdesetih, pedesetih, pa i šezdesetih godina XX. stoljeća. Ova vrsta pristupa, naime, ne ostavlja prostor za kreativnost i odabir perspektive, tako da i kritički tekstovi ranoga poslijeratnog razdoblja potvrđuju ono što ističe već spomenuti povjesničar S. M. Džaja – kulturne ustanove postaju transmisivnim organima političkih ideja.

Tako Mićanović „dobronamjerno" Kulenoviću sugerira prepravku *Djelidbe*: „Kad autor posveti više pažnje pripremnim radovima, kad bude studiozno i ozbiljno promatrao problematiku stvarnoga života koji hoće da prikaže, onda će njegovo nesumnjivo poznavanje mentaliteta i psihologije naših ljudi doći do punog i pravog izražaja i pomoći mu da stvori umjetničko djelo."[144] Inicijalom S. potpisano je sljedeće opažanje: „*Revizor* (...) kad se danas postavlja na scenu (...) traži i od reditelja i od glumca veoma mnogo, traži poznavanje prilika u Rusiji Gogoljeva vremena, studij samog pisca, poznavanje njegovog života i rada,

[143] Usp. Mićanović, Slavko, *nav. kritika,* str. 151. – 152.
[144] Isto, str. 152. – 153.

pokreta društva koji su uticali na njegovo formiranje, a s druge strane, ulogu koju su njegova djela odigrala u razvitku društvene svijesti u Rusiji.“[145]

Kroz ovakve se osvrte posredno iščitava i sumnja da predstava može progovoriti „univerzalnim jezikom“, odnosno, da bez obzira što je tematski bliska jednome kulturnom krugu, može ukazati na svevremene fenomene, jednako važne za *bilo koju* kulturu. Nedo Zec, primjerice, u osvrtu naslovljenome „Duboko je korijenje“ ukazuje da je istoimenu američku dramu izuzetno teško postaviti jer se prethodno mora u potpunosti „zahvatiti filozofija crnaca (...) koja se razvila u izražajne oblike koji nama nisu bliski i dovoljno razumljivi.“ Autor spomenutoga osvrta gotovo da sumnja u mogućnost aktualizacije ovakvoga teksta na bosanskohercegovačkoj sceni, zaključujući naprosto da je „ovo djelo pisano za američkog gledatelja.“[146] Radi se, međutim, o drami koja se tematski fokusira na problem rasizma, ali istodobno i o kontroverznome tekstu koji se bavi univerzalnim problemima – opasnostima stereotipa i prihvaćanju različitosti.[147]

Pojedine kritike objavljene u *Brazdi* pak ukazuju na vladajući stav kako uspješnost prilagodbe dramskoga teksta scenskoj izvedbi ovisi o tomu koliko je duboko redatelj istražio, klasično pozitivistički rečeno, *rasu, sredinu i trenutak*; vežući se isključivo za to, tadašnja kritika ne samo da po strani ostavlja potencijalnu univerzalnu problematiku djela, nego se time potvrđuje i činjenica da rani poslijeratni teatar u Bosni i Hercegovini nije bio spreman ni za onu vrstu „eksperimenta“ koji bi se ogledao, ako ne u izražajnim sredstvima, barem u *promjeni perspektive.* Što još kritike poput Zečeve impliciraju i kako će se izmijeniti odnos prema drukčijem, inovativnijem scenskome tretmanu određenih tema pojasnit će se dalje kroz ovaj rad.

[145] Sudeći po stilu, tekst je potpisao Isak Samokovlija, glavni urednik *Brazde* („N. V. Gogolj, 'Revizor'“, u: *Brazda*, br. 12, prosinac, 1948., str. 4.)

[146] Usp. Zec, Nedo, „Duboko je korijenje“, u: *Brazda*, br. 3, ožujak 1949., str. 200. – 206.

[147] Kritički osvrt na njujoršku postavku iz 2012. (a koji dijelom govori upravo o mogućoj univerzalnoj vrijednosti ovoga teksta) dostupan je na: https://www.backstage.com/review/ny-theater/off-off-broadway/ny-review-deep-are-the-roots/. Cjeloviti tekst drame može se pronaći na sljedećoj poveznici: https://www.questia.com/read/9711549/deep-are-the-roots.

Treba, međutim, upozoriti na sljedeće: mada su gore spomenuti napisi najbliži onomu što je Slavko Leovac 1966. godine definirao kao „presuđivačku“ teatarsku kritiku, ustanovivši da je „svedena na princip *dobro – loše*“ i „nadasve uskonacionalna jer primjenjuje kao svoje osnovno načelo da je dobro sve što je naše“, oni su u ionako oskudnoj povijesti praćenja bosanskohercegovačkoga teatarskoga života i pojava važni jer upućuju na status i odnos prema teatarskoj umjetnosti i njezinim fenomenima u određenome razdoblju.

3.3. Pokret i promišljaj

Nakon što je časopis *Brazda* ugašen[148], i to poslije četiri godine redovitoga publiciranja, već u listopadu 1952. godine otiskan je prvi broj časopisa *Život,* mjesečnika za književnost i kulturu, pod uredničkom palicom Marka Markovića (poslije su ga uređivala značajna književna imena poput Meše Selimovića, Maka Dizdara, Alije Isakovića, Ilije Kecmanovića,...) Veći broj stručnih suradnika dao je primjetan doprinos kvaliteti ovoga časopisa, gdje se, osim poeziji i prozi (objavljivanoj u nastavcima), ponudio mnogo širi kritički prostor za teatar, film, glazbu i kulturu uopće (nedostatak kojega je bio česta zamjerka uredništvu *Brazde*).

U rubriku „Kazalište“, s većom ili manjom učestalošću, potpisivali su se Kalman Mesarić, Isak Samokovlija, Miodrag Žalica, Marko Marković (inače urednik i ranije pokrenutog lista *Odjek*), Ivo Frangeš, Borivoje Jevtić, Vladimir Balvanović, Vladimir Jokanović, Luka Pavlović, Slavko Leovac, Ivo Vidan, Ivan Fogl...Mnogi od njih bili su već iskusni teatarski djelatnici, redatelji i dramski pisci, no imena, primjerice, Pavlovića i Leovca svojim su prilozima stvarali prave minijutarne društvene kronike jednoga specifičnoga vremena i prostora, krojeći teatarsku kritiku, još kao vrlo mladi autori, kao aktivan pokretački diskurs, odbijajući mlako, ukalupljeno, utilitarističko registriranje dramske produkcije. Josip Vidmar u predgovoru Pavlovićevoj knjizi *Pozorišne hronike*,[149] ukazuje na to da već priznati teatarski djelatnici poput G. Fuchsa, F. Erlera, G. Craiga, A. Artauda pišući kritike istodobno

[148] U tuzlanskome *Pozorištu* iz 1966. godine objavljena je informacija da je Eli Finci već 1936. godine pokrenuo časopis pod istim imenom, ali ga je policija zabranila nakon samo četiri broja („Vijesti iz naših pozorišta“, u: *Pozorište,* br. 1, siječanj – veljača, Tuzla, 1966., str. 109.

[149] Luka Pavlović u povijesti će bosanskohercegovačke teatrologije ostati upamćen i kao autor prve knjige teatarskih kritika, *Pozorišne hronike, knjiga prva* (1966.)

pišu i teoriju kritike[150], a grupa ovih mladih kritičara (osim Pavlovića, tu su i Leovac, M. Žalica, Č. Kisić, S. Fetahagić, V. Balvanović...), od kojih mnogi aktivno djeluju i u časopisu *Život,* mogu se smjestiti upravo u takav kontekst.

Za povijest bosanskohercegovačke teatrologije i tetarske kritike iznimno su značajni jer se u osjetljivome razdoblju sveprožimajuće ideološke obojanosti, osobito rigorozno zastupljene u prvim godinama poslijeratnoga perioda, zahtijevaju, kako primjećuje Aleksandar Ljiljak, „zalažu za slobodniji pristup dramskoj umjetnosti i pozorištu" i „traže i podržavaju scenske inovacije".[151] Uzevši u obzir i tadašnju oskudnost ozbiljnijih promišljanja o teatru njihove kritike zaista mogu figurirati, na tragu Vidmarove opaske, i kao svojevrsne teorije kritike, ali se mogu iščitavati i kao kratki eseji o fenomenu teatarske umjetnosti uopće.

S obzirom da su tekstovi i članci od općeg teatarskoga značenja u ovome razdoblju rijetki, iz spomenutih bi se kritika mogle iscrpiti i takve vrste sadržaja (uzevši u obzir Ljiljakov pregled, u tome bi smislu osobito bila korisna imena Borivoja Jevtića, Miroslava Đorđevića, Midhata Begića, Slavka Leovca, te Miodraga Bogićevića, Svetozara Radonjića Rasa i Luke Pavlovića). Inače, poprilično detaljna, izuzetno informativna, pa u najvećem dijelu i problemska, Ljiljakova je analiza iskoristiva kao tematski sistematiziran pregled sudionika sarajevskoga kritičkog miljea (s time da se oznaka „sarajevski" odnosi na mjesto djelovanja i žarište dnevnih i periodičnih publikacija, a ne lokalnu odrednicu autora). U suvremenoj bi se perspektivi svakako mogla revidirati i proširiti, te slijedeći Liljakovo načelo sistematizacije po općim temama (problemi repertoara, fenomenološke osobitosti teatarske umjetnosti, polemiziranja oko domaće dramske umjetnosti), dopuniti ukazivanjem na neke specifičnije, estetsko-teorijske osobitosti tih tekstova. Za opći teatrološki kontekst od koristi bi bilo grupiranje ovih tekstova po načinu na koji se njihovi autori *odnose* prema određenim komponentama teatarske umjetnosti – kod nekih je dominantan respekt prema dramskome tekstu (N. Miličević), drugi se osobito bave glumcima (V. Stojanović, S. Fetahagić), iz

[150] Vidmar, Josip, „Predgovor – uz temu ove knjige", u: Pavlović, Luka, *Pozorišne hronike*, *knjiga druga*, Svjetlost, Sarajevo, 1972., str. 6.
[151] Usp. Ljiljak, Aleksandar, „Sarajevska pozorišna kritika u periodu od 1945. do 1971.", u: *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini,* Sterijino pozorje, Novi Sad, 1984., str. 272. – 273.

mnogih se iščitava stav da kritika mora djelovati *poučno* (što će se, sudeći po problematici osvjedočenoj kroz periodiku šezdesetih godina pokazati kao sasvim opravdan stav).

Takav bi pristup donekle poljuljao i tvrdnju Josipa Lešića koji se, priređujući *Savremenu dramu i pozorište u Bosni i Hercegovini*, našao pred problemom nedostatka teatrološke literature: „[Ovaj je] zadatak (...) gotovo nesavladiv, (...) ako se ima u vidu da teatrološka literatura (i istorijska i teorijska i kritička) sve do polovine šezdesetih godina u Bosni i Hercegovini gotovo da nije ni postojala (sa izuzetkom tekuće novinske pozorišne kritike).“[152] Razumljivo je, međutim, da za kompleksnost priređivačkoga poduhvata Lešića ometa kronični nedostatak, kako i sâm ističe, *sintetičkih* tekstova u novijoj bosanskohercegovačkoj kulturnoj povijesti (autorova je, naime, idejna (ali ne do kraja ostvarena) namjera bila ne sastavljati *antologiju*, nego, upravo što se pokušava učiniti i ovim radom, prikazati razvojni put bosanskohercegovačke drame, teatra i kritičkoga mišljenja.

Tekstovi probranih spomenutih književnika/kritičara, raštrkani po različitim dnevnim i mjesečnim publikacijama, uzevši u obzir nepostojanje „prikladnije“ ili, bolje rečeno, „knjiške sinteze“ određene problematike, zapravo *i jesu* slika općeg teatarskoga iskustva ovoga područja, i to ne samo u kritičkoj domeni: upravo se iz ove današnje suvremene perspektive ukazuje potreba za novim pristupima ovim tekstovima, te da se, ostavivši kratko po strani njihovu neupitnu kritičku dimenziju i vrijednost, iz njih izoliraju promišljanja o fenomenu teatarske umjetnosti uopće koja, dovodeći se u vezu s kompleksnošću društvenih odnosa toga vremena, reproduciraju ***sliku*** dramsko-izvedbenoga iskustva.

[152] Tu činjenicu treba razumjeti imajući na umu i prešutne zabrane pojedinih tekstova, pa, kako sugerira i Lešić, time dijelom uzrokovano stvaralačko zatišje (usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 73.)

***

Može se, stoga, zaključiti da, na isti način kako je amaterizam oblikovao, usmjeravao, ali i odražavao to iskustvo, osobito tijekom i nakon razdoblja austrougarske uprave, tako je i kritička aktivnost u ranome poslijeratnom periodu, od sredine četrdesetih godina XX. stoljeća, uz sve okolnosne, društvenopolitičke kompleksnosti, bila i oblikotvorni i odražavajući faktor istoga. Osim toga, kako će se pokazati kroz čestotnost i kvalitetu žustrih rasprava o prirodi, potrebi, stilu i diskursu teatarske kritike, ona je u poslijeratnim desetljećima nosila ne samo snagu kronike jednoga vremena nego i sukreatora teatarskoga čina. Nova spomenuta plejada teatarskih kritičara u tzv. prijelaznome dobu (od sredine pedesetih do sredine šezdesetih godina, prema Lešiću) najavila je novi, ideološki neovisniji odnos prema teatarskoj umjetnosti, ali upozorila na važnost *dijaloga* i *rasprave* o njoj, blisko načinu na koji višestruku ulogu teatarske kritike razumijeva hrvatski kritičar, dramaturg i dramatičar Boris B. Horvat: „Pisanje o kazalištu čini mi se komplementarnim stvaranju kazališta. Konkretna predstava i njezini akteri zavrijedili su odjek, refleksiju, reakciju. Kazalište je živ fenomen: o njemu treba govoriti. (...) Kritičar nikada ne smije smetnuti s uma svoju odgovornost – odgovornost javne riječi, općenito, ali i svijest o krhkosti, ranjivosti umjetnika, kao i mogući utjecaj svojih tekstova na čitateljsku i teatarsku publiku.“[153]

3.3.1. Kritička odgovornost

Upravo o tomu koliko je bila razvijena odgovornost prema publici, uostalom, i prema teatru kao instituciji svjedoči kritički tretman Muradbegovićeve postavke teksta *Majka* u sarajevskome Pozorištu.

Molbi redakcije časopisa *Život* da se oživi prostor teatarske rubrike, koja je, inače, od samoga pokretanja ovoga lista bila najmarginaliziranija[154] udovoljili su Bogićević, Leovac,

[153] Horvat, Boris B., „Kazalište je slika ljudske avanture“, u: *Vijenac,* br. 563., 2. listopad 2015., str. 20.

[154] Naime, prva tri boja ovoga časopisa nisu donijela niti jedan značajniji tekst vezan za određenu teatarsku temu, jedino kratke informacije na sadržaj teatarskih knjižica mostarskoga i zeničkoga pozorišta, te osvrt Kalmana Mesarića (koji je inače jedno vrijeme obnašao dužnost direktora drame Pozorišta BiH) na opći poblem repertoara.

Žalica i Pavlović.155 Sarajevska je teatarska sezona 1952/1953, sudeći po kritičkim osvrtima Balvanovića i Fogla, već imala nekoliko nedopustivih promašaja s kojima je Pozorište zašlo u opasnost da, kako se sažima iz njihovih ocjena, samo živi od sjećanja na bolja repertoarska vremena. Nakon porazne premijere Muradbegovićeve *Majke*[156] spomenuta četvorka bila je pozvana napisati kritiku. No, svjesni koliko zapravo pogubno još jedan loš osvrt može djelovati na samu instituciju i na posjetitelje teatra uopće, odlučili su, u ovome slučaju, pomno razmisliti s koliko kritičkoga intenziteta nastupiti. Žalica o tomu izravno piše: „Nas četvorica, manje ili više, nismo imali najružičastija mišljenja o ovim pretstavama. Pisati strogo kritički o ovim premijerama, dublje ulaziti u njihove režiske postavke i kreacije, dramsku strukturu i materiju onako režiski ostvarenu i interpretiranu, dovelo bi dotle da bismo stvorili ovakvu situaciju: na jednom istom mjestu našla bi se četiri negativna prikaza na četiri uzastopne premijere. Stojeći na stanovištvu da ovaj momenat ne bi pozitivno djelovao na Pozorište, niti bi samoj javnosti pružio *stvarnu sliku o vrijednosti našeg dramskog kolektiva* [kurziv T. L.], mi smo naša izvjesna stanovištva u ovom slučaju ublažili, nastojeći da svemu damo inteligentan ton i da, u granicama naših mogućnosti, djelujemo i na Pozorište. Bili smo mišljenja da su u Pozorištu svjesni svega što je nedostajalo tim pretstavama i da su tamo razumjeli naš stav.“[157]

U istome tekstu Žalica ističe da zadatak teatarske kritike nije otjerati publiku ističući u prvi plan mane i negativnosti, štoviše, misija kritičara je nastupiti dovoljno inteligentno da se otvori prostor za napredak i posjetitelje privuče u teatarsku kuću. S obzirom da se u određenim usputnim osvrtima u *Životu* navodi kako je bilo predstava za čiju se prvu reprizu

---

155 U zaključnome se broju *Života* teatarske sezone 1952/1953 navodi kako se od sedamnaest molbi za suradnju na teatarskome polju samo od četiri strane dobio pozitivan odgovor. Žalica pojašnjava da su on i njegovi kolege, unatoč mladosti i nedovoljnome iskustvu, pristali dati svoj kritički doprinos časopisu na čije su se pozive stariji i iskusniji kolege oglušili.

156 *Majka* je, inače, bila najpopularnija Muradbegovićeva drama, koja je, kako piše Nijaz Alispahić, „izvođena u svim manjim i većim pozornicama u BiH, a kasnije ju je prihvatilo i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, te razna kazališta u inozemstvu.“ Alispahić ovoga dramskog pisca smatra prvim modernim dramatičarom u Bosni i Hercegovini, čemu pridonosi i činjenica da *Majka* nije samo vrijedno dramsko djelo, nego se „može čitati i kao sočna, uzbudljiva, dojmljiva proza.“ Podsjeća također da je sâm autor, Muradbegović, u napomeni drame istaknuo kako bi mu bilo draže da publika ovu dramu „čita, nego da je u lošoj interpretaciji gleda“ (usp. Alispahić, Nijaz, „Dramatičar u sjenci“, u: Pozorište, br. 03 – 04, svibanj – kolovoz, 1979., str. 273.)

157 Žalica, Miodrag, „Sezona 1952/53 drame Pozorišta NR BiH“, u: *Život*, br 10 – 11, srpanj – kolovoz, 1953., str. 103.

prodalo samo deset karata, Žalica i njegovi kolege shvatili su da bi serija loših osvrta potpirila ono o čemu se u to vrijeme već nagađalo i pisalo u publikacijama popuz tuzlanskoga Pozorišta (a o čemu će posebno biti riječi kasnije) – krizu pozorišta.

Stoga, odlučuju zauzeti odgovorni stav kao integralni dio recepcijskoga kolektiva[158] koje eventualne uočene nedostatke „zamijeniti" obrazovnom dimenzijom: tako Slavko Leovac pišući o premijeri drame *Zanat gospođe Warren* nedostatak entuzijazma oko izvedbe Shawovog teksta „kompenzira" osvrtom na status Shawa kao dramatičara u tadašnjem engleskome društvu, Pavlović kroz tekst o premijeri drame *Montserrat* Emanuela Roblèsa iznosi i kratke teorijske crtice o egzistencijalizmu. Time otvaraju prostor da svojom kritikom, pojašnjavajući publici pisca, tekst ili neke izvedbene zakonitosti, publiku zaintrigiraju, privuku u teatar i ukažu joj na određene postupke u izvedbenome činu koje, zbog spomenute duge tradicije „injektiranja simplificiranoga sadržaja", nije u mogućnosti shvatiti.

3.3.2. Kritička oštrica

Jesu li spomenuti postupci, gledano isključivo sa stajališta profesije, legitimni, dalo bi se diskutirati, no u razdoblju kada se (pre)odgajanje konzumenata teatarske umjetnosti nametnulo kao imperativ, svakako se mogu smatrati opravdanima. Jedini koji se suprostavljao „politici šutnje", točnije, bira otvoren napad umjesto eufemiziranih ocjena, bio je Ivan Fogl. Ovaj kritičar i dramski pisac, inače, po ocjeni Aleksandra Ljiljaka „pretjerano oštar"[159], u *Životu* 1953. objavljuje tekst simptomatična naslova „Utisci i razmišljanja o siromaštvu".

Osuđujući letargičnu šutnju kulturnih djelatnika uopće – likovnih i umjetničkih kritičara, književnika, itd. – Fogl se obrušio osobito na sarajevsko Pozorište koje svoje

[158] O ulozi kritike, preko promišljanja i primjera od Platona i Aristotela, preko Styana, Dupont i Nietzschea, kao o integralnoj komponenti izvedbenoga čina čija se važnost ogleda u činjenici da je ona zapis nekoga pojedinca koji piše svoje iskustvo gledanja predstave, prisustvovaši tome kao *dio nekoga kolektiva* [kurziv T. L.], piše suvremeni bosanskohercegovački teatrolog Almir Bašović u tekstu „Glas iz publike" (usp. *Dani hvarskog kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, sv. 42, br. 1., svibanj, 2016., str. 449.)

[159] Usp. Ljiljak, Aleksandar, *nav. djelo,* str. 277.

repertoarne neuspjehe prihvaća s prevelikom ravnodušnošću. Nakon kratkoga, filozofsko-esejističkog intoniranoga uvoda u kojemu Fogl upozoravanja na „šutnju kao bolest, koja može uzrokovati samo sporo, beizražajno djelovanje, djelovanje koje se može smatrati aktivnošću samo ako bilo kakvo stanje nosi neku aktivnost u sebi“[160], on u postavci Muradbegovićeve *Majke* implicitno vidi „bolno praznu suštinu u kojoj je bezizražajnost istodobno i mȍra i jedini izraz.“ U problematici šutnje posebno je osjetljiv na teatar, jer se (metaforičko) „siromaštvo i bijeda nigdje ne pokazuju u toliko teškim bojama kao u pozorištu“, a ne propušta primijetiti kako druge centralne institucije (misleći na one u Zagrebu Beogradu, Ljubljani, op. T. L.) „ključaju od kreativnosti, stvaralačkog oduševljenja, formiraju svoj stil, traže novi, bogat i suvremen izraz“, dok sarajevsko Pozorište stagnira „mlatarajući rukama“.

Osvrćući se na cijelu sarajevsku sezonu, Fogl je nemilosrdan u ocjeni redateljā Safeta Pašalića kao „konstantnog razočaranja“ i Vlade Jablana koji „osakaćuje suštinu predstave“, dok u ocjeni Muradbegovićeve *Majke* suzdržanost Žaličine kritike on mijenja otvorenim razočaranjem, gotovo i poniženjem: „Jadna siromašna i bijedna ona se batrga i gazi po emocijama ona se [predstava općenito, op. T. L.] batrga i gazi po emocijama da bi se popela do heroizma kojega u njoj nema.“[161]

Uredništvo se kratkim komentarom ogradilo od oštrine I. Fogla: upozoravajući da je nužno ne podržava, ali i da „ima razumijevanja za vehementnost i trud mladoga kritičara“[162] pokazalo je da ipak slijedi vlastiti program zacrtan već pri pokretanju časopisa, gdje se u uvodnoj riječi obećava da je ovaj „časopis mjesto gdje će svi kulturni radnici moći da pišu kad imaju šta da kažu.“[163] Ono što je Fogl imao reći zapravo se ponajbolje sažima kroz riječi koje programski podcrtava u svojemu članku: „Pobunu već dugo uzalud čekamo! (...) Treba se boriti, i protiv sebe!“ [164] Ovo je svojevrsno „upozorenje“ uostalom vezano i za problematiku općeg dramskoga iskustva Bosne i Hercegovine u sljedećim desetljećima, pri čemu se, upravo kroz tekstove ovakvoga tipa, objavljivanih u periodičkim ili dnevnim

[160] Usp. Fogl, Ivan, „Utisci i razmišljanja o siromaštvu“, u: *Život,* br. 4, veljača, 1953., str. 142.
[161] Isto, str. 143., 145., 146.
[162] Usp. *Život*, br. 4, veljača, 1952., str. 158.
[163] Usp. „Zašto dolazimo“, u: *Život*, br. 1, listopad, 1952., str. 1. Ovaj uvodnik nije potpisan, no, s obzirom da je prvi urednik časopisa Marko Marković, vjerojatno je on autorom ovoga teksta.
[164] Fogl, Ivan, *nav. tekst,* str. 145.

publikacijama, kao ključno pitanje nameće – kako se uistinu boriti protiv teatarske učmalosti, u svakome smislu?

3.4. Razvoj u neuralgičnosti

Vjerovanju uredništva *Život* da je Bosna i Hercegovina „historijski uslovljena posebnost i samostalna republika“, koja, kao takva, „može vlastitim izrazom graditi i dati vlastiti doprinos općoj južnoslavenskoj kulturi“[165] pridružio se, kroz ponešto oštriji izraz, dakle, i Ivan Fogl i njegovi kolege, pioniri „pokretačke kritike viših estetskih određenja.“[166] Stagnacija koja se dogodila okivrno između posljednjega broja *Brazde* i pokretanja časopisa *Život,* a koje je Fogl u spomenutome članku opisao kao „vakuum“ i „nesnosan prostor šutnje“ primijećena je i, po svemu sudeći, bila je zaista dio jedne vrste „prijelaza“, drugačijega promišljanja, izmijenjenoga odnosa prema teatarskoj umjetnosti. Imperativni politički okviri postaju preuski za težnje „teatarskih trudbenika“ prema profesionalizaciji i osuvremenjenju teatarskoga izričaja. Vremena, naravno, ne dopuštaju nikakav (očiti) oblik subverzije i provokacije (dramski su autori prisiljeni preinačavati svoje tekstove i po nekoliko puta, dok ne postanu ideološki potpuno prihvatljivi i nekompromitirajući), no teatar se sve intenzivnije razumijeva kao kompleksna umjetnost o čijim komponentama, od dramskoga teksta, redateljskog postupka, suvremenosti (i traženju novog) izraza, glumačkom virtuozitetu, pa do reakcije publike i kritičkoga odjeka, treba ozbiljno promišljati.

Za Fogla je tadašnji teatar, u ironičnoj komparaciji s drugim jugoslavenskim središtima, bio „stroj koji tapka u mjestu“, a teatarska umjetnost, koja „maše rukama, i ne samo rukama“, trebala je neki kvalitetan sustav izbavljenja iz postojeće stagnacije i izuzetno loših scenskih ostvarenja. No, Luka Pavlović, inače odmjeren i racionalan u svojim osvrtima, utvrđuje da su prva poslijeratna desetljeća teatarskoga života u Bosni i Hercegovini ispunjena očekivanim amplitudama scenskih uspona i padova: „Ako se kaže da je svako pozorište imalo u sezonama poslije II. svjetskog rata svoje zvjezdane trenutke i svoje razumljive padove (i u

[165] „Zašto dolazimo“, u: *Život*, br. 1, listopad, 1952., str. 2.
[166] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Institut za književnost –Svjetlost, 1991., str. 70.

repertoaru i u scenskoj realizaciji) onda je to, po prirodi stvari, jedina moguća i istini najbliža generalna ocjena pozorišnog života u BiH."[167]

Pavlović, naime, točno primjećuje da „period pretežno edukativne funkcije pozorišnih kuća (...) [misleći na djela folklornoga tipa i melodrame, op. T. L.] nije, ipak, trajao toliko dugo da bi takva orijentacija onemogućila sve češće pokušaje razbijanja konvencija i standarda."[168] Ističući pozitivan primjer zeničkoga Narodnog pozorišta, koje je, inače, sudeći po kritikama u različitim publikacijama, ocijenjeno kao izuzetno uspješno u kontekstu traženja vlastite umjetničke fizionomije i otvorenosti k modernizaciji, Pavlović smatra da je, unatoč „razumljivim padovima", bosanskohercegovački teatar pedesetih i šezdesetih godina obilježen „širenjem tragalačkih odnosa prema fenomenima pozorišne umjetnosti", što je posljedično dovelo „do niza rezultata od trajnijeg značaja za naš pozorišni život u cjelini."[169]

Vrijednost tih rezultata mora se, uostalom, promotriti i kroz prizmu postojećeg povijesno-političkoga okvira. Dinamika razvoja dramskoga pisma, mogućnost uključenja bosanskohercegovačkoga teatarskoga iskustva u moderne europske tijekove, (pre)odgoj publike, raspon i sloboda kritičkoga promišljanja o teatru bili su popriličan izazov u sredini koju S. M. Džaja opisuje (i faktografski) opravdava kao „neuralgičnu točku jugoslavenske države."[170] Istražujući kompleknost odnosa unutar bosanskohercegovačkoga multikulturalnog prostora oko kojega različita ideološka svojatanja nisu bila u stanju pronaći konsenzus, on osobitu pažnju posvećuje obrazovnim i kulturnim prilikama. Društva poput „Gajreta", „Napretka" i „Prosv(j)ete"[171] u teatrološkome se smislu mogu promatrati kao središta dramskoga odgoja svoga vremena (kao nositelji i baštinici pojedinačnih etničkih tradicija na godišnjoj su razini organizirala i zajedničke priredbe), no Džaja ih detektira kao supstitut za određene političke ciljeve, čija je radikalizacija dovela do

[167] Pavlović, Luka, „Napomene uz novu pozorišnu sliku Bosne i Hercegovine, u: *Pozorište*, br. 05 – 06, rujan – prosinac, 1971., str. 719.
[168] Isto, str. 718.
[169] Isto, str. 718.
[170] Usp. Džaja, Srećko M., *Politička realnost jugoslavenstva (1918. – 1991.,); s posebnim osvrtom na Bosnu i Hercegovinu,* Svjetlo riječi, Sarajevo – Zagreb, 2004., str. 40. – 41.
[171] Društvo Prosvjeta, osnovano 1902. godine, preimenovano je u svoju ekavsku inačicu 1920.

razjedinjavanja ovih kulturno-obrazovnih zajednica. Njihova sudbina upućuje i na jedini mogući status kojeg je teatar kao društvenoumjetnička aktivnost mogao steći: transmisijski organ komunizma preko kojega se kultura, kao i svaki drugi oblik javnoga života, može i mora strogo kontrolirati.[172]

Unatoč postojećoj represiji, Bosna i Hercegovina ipak nastoji (i uspijeva) institucionalizirati teatarsku umjetnost, istodobno njegujući tradiciju amaterizma, odgajati publiku kroz postavke klasičnih dramskih djela, ali i otvarajući put modernome teatru i eksperimentu, ponuditi teatru prostor u dnevnim i mjesečnim tiskovinama, u kojemu se okupio značajan i proaktivan kritički milje. Početak pedesetih godina tako bilježi, uz već postojeće teatarske kuće, sarajevsku i banjalučku, s trideset, odnosno dvadeset godina tradicije, otvaranje pozorišta u Mostaru, Tuzli i Zenici, u Sarajevu s radom počinje Mala scena, a svoju tradiciju započinje i sarajevski Festival malih i eksperimentalnih scena (izuzetno značajan i danas).

U bosanskohercegovačkoj poslijeratnoj „neuralgičnosti“, osobito pedesetih i šezdesetih godina, teatarska se umjetnost našla u nezavidnoj poziciji. Kritičari, od kojih se očekivalo da budu aktivni sukreatori predstave, zalagali su se za moderan, suvremeni repertoar „bez čijeg jasnog definisanja nije moguće oblikovati osobeni stil pozorišta kao samostalnog umjetničkog tkiva“[173]. Redatelji (od kojih J. Lešić izdvaja V. Jablana, B. Grigorovića, B. Draškovića, Lj. Đokića, I. Čenana, M. Hercoga, S. Sedlara, B. Ćurčića, M. Politea, D. Dobrovića, D. Mijača) iskazivali su sasvim jasne tendencije za stvaranjem modernoga, inovativnoga, antiimitativnoga teatra[174]. S druge strane, političko-društvene okolnosti imale su svoje zadatosti i krajnosti zbog kojih je kreativnost dramskoga izričaja bila ograničena: indikativno je, tako, da J. Lešić analizu dramskoga pisma u Bosni i Hercegovini poslije 1945. godine započinje citatom iz komedije Derviša Sušića *Baja i drugovi* u kojoj „Komesar upozorava Pisca: 'Pazi, svako umjetničko djelo je ili revolucija ili kontrarevolucija.'“[175]

[172] Usp. Džaja, nav. djelo, str. 175. (poglavlje „Bosna i Hercegovina u jugoslavenskoj državi“)
[173] Usp. Ljiljak, Aleksandar, „Sarajevska pozorišna kritika“, u: *Scena,* br. 1, kolovoz, 1972., str. 38.
[174] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 69.
[175] Nav. prema Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 5.

Upravo je na takvu „crno-bijelu“ isključivost sadržaja bila naviknuta i publika, koja je, pored toga, teatar i dalje doživljavala kao mjesto zabave. Sva je ova problematika u prvim poslijeratnim desetljećima sažeta u kritičkome tekstu Josipa Lešića, naslovljenome „Pozorište je splet problema“ u kojemu autor upozorava: „Kao i glumac i pozorište je ostalo na bespuću između lakog, površnog, zabavnog, u dilemi: postati proizvođač smeha, celofanskih problema s čokoladnim oblatnama za lakšu probavu, šarenih đinđuva spektakla i lažnog sjaja – i imati publiku; ili do kolena zagaziti u probleme ove današnje, biti savest, oko vremena, uhvatiti se u koštac sa temama dana, potvrditi tako smisao i razlog svog postojanja i – nemati publike.“[176] Oštar i vehementan, Ivan Fogl se zapravo obrušio upravo na teatarsku umjetnost koja stagnira pred navedenim problemima: njegovo „pozorište koje poziva na spas mašući rukama“ skoro je istom metaforom opisao i Lešić koji upozorava na „usamljeno pozorište čiji akteri liče na brodolomnike koji očajnim naporima pokušavaju da spasu svoj život i svoju strast.“[177]

3.4.1. Zadatosti dramskoga pisma

Ovakav je, posluživ̌si se Lešićevom primjedbom, „pozorišni splet problema“ dramsku književnost pedesetih i šezdesetih godina tematski dominantno sveo na strahote i reperkusije minuloga rata. Stoga, u zasada najsustavnijoj povijesti bosanskohercegovačke drame Josip Lešić tekstove dijeli po jedinome mogućem načelu – upravo tematskome, jer žanrovske raznovrsnosti, svojevrsnih eksperimenata ili primjetnijih odstupanja od zadanog normativa zapravo i nema.

Iako Lešić, u okvirnoj vremenskoj podjeli od 1945. do 1955., a zatim od 1955. do 1965., drame razvrstava po njihovu užem sadržajnom fokusu (primjerice, narodnooslobodilačka borba ili izgradnja „novoga“ socijalističkog čovjeka), primjetno je da petnaestak autora čije tekstove Lešić izdvaja u navedenome razdoblju dramski sukob uglavnom grade suprostavljajući, vrlo jasno, princip dobra i princip zla, od kojih je, dakako, ovaj prvi povezan sa „ispravnim“, a potonji s „krivim i neprihvatljivim političkim

[176] Lešić, Josip, „Pozorište je splet problema“, u: *Pozorište,* br. 2, ožujak – travanj, 1963., str. 45.
[177] Isto, str. 51.

idejama.“[178] Bio je to jedini modus preko kojega je umjetnost mogla ispuniti svoje zadaće: odgojnu i partijsku. Drugim riječima, teatarska umjetnost bila je *posrednikom širenja političkih ideja,* a koliko se vjerovalo upravo u teatar kao jedan od najmoćnijih medija za promicanje ideje o potrebi razvijanja socijalističke misli svjedoči i tekst Dušana Mihailovića u kojemu ističe: „1945. nije bilo ni hleba, ni uglja, netko je rekao da se pozorište mora obezbediti prvo, onda ćemo videti da li će biti za fabrike i ostalo.“[179] Kako 1944. godine Bosna i Hercegovina biva proglašena šestom jugoslavenskom federalnom jedinicom, pokušavajući se osloboditi dugovječnoga pečata *linchpina* Hrvatske i Srbije[180], politički preodgoj u socijalističkome duhu bio je imperativ, a kultura postaje „važan faktor borbe za izgradnju socijalizma i novog socijalističkog čovjeka.“[181]

Dramsko je pismo, stoga, osobito u prvome poslijeratnom desetljeću, kako piše Radovan Zogović, „naoružavalo narod idejnim oružjem, pokazujući ljudima kakvi treba da budu i kakvi ne smiju biti.“[182] Takve su ideje jasno afirmirane, kao što je i navedeno, u uvodnicima značajnih časopisa poput *Života*, *Brazde* i *Pozorišta*, a time slučaj poput sudbine Kulenovićeve *Djelidbe* postaje još indikativniji. Zanimljivo je da je Kulenović, kako pišu J. Lešić i N. Milićević, dramski pisac postao upravo izvršavajući propagandni zadatak – svoju komediju u jednome činu *A šta sad* napisao je kako bi izvršio partijski zadatak – da bi ga pak na kraju negativna propaganda kao dramskog pisca i – zaustavila. Likovi njegove *Djelidbe* očito, nadovezujući se na Zogovića, prikazuju ljude onako kako *ne bi trebalo.* Odstupanje od stroge zadanosti ono je što Kulenovića u dramskoj književnosti prvih poslijeratnih godina svrstalo u „i više nego usamljenu pojavu vremena.“[183]

[178] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 8.
[179] Usp. Mihailović, Dušan, *nav. članak,* str. 323.
[180] Usp. Džaja, Srećko M., *nav. djelo*, str. 221.
[181] Usp. Jakšić, Rade, „Pozdrav prigodom otvaranja Narodnog pozorišta u Tuzli 30. maja 1953.“, u: *Pozorište,* br. 1, listopad, Tuzla, 1953., str. 3,
[182] Zogović, Radovan, „Dramsko stvaralaštvo BiH“, u: *Brazda,* br. 11 – 12, 1946., str. 87 (nav. prema Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 5.)
[183] Lešić, Josip, *nav. djelo*, str. 68.

3.4.2. Uvjetovanost publikom

O scenskoj se umjetnosti, dakle, u ranome poslijeratnom razdoblju govorilo u kontekstu „prikazivanja“, „pokazivanja“ i „slikanja“: tako S. Mićanović govori o umjetnicima kao „alatima koji će *oslikavati* sve izazove naroda na pobjedonosnome putu u socijalizam“, a kritika pak predstave uglavnom ocjenjuje po principu ostvarene „uvjerljivosti *ocrtavanja* neke slike iz života.“ Zanimljivo je da je pojam „uvjerljivosti“, a što se da iščitati iz kritičkih osvrta četrdesetih i ranih pedesetih godina, usko vezan za *mogućnost povezivanja* lokalnoga stanovništva s određenom temom. Drugim riječima, predstava je uvjerljivija što je (temom, autorom, likovima) bliža bosanskoheregovačkoj publici.

Tako, primjerice, Nedo Zec, ocjenjujući postavku drame „Duboko je korijenje“ američkih pisaca A. d'Usseaua i J. Gowa[184], a u režiji Ognjenke Milićević, cijeni redateljski trud, ali zaključuje: „Sve se [radnja drame, op. T. L.] odigrava u jednoj specifično amerikanskoj atmosferi koju je teško ostvariti na našoj sceni (...) Amerikanac sve doživljava na drugi način u drugim niansama nego Evropejac i stoga, pored sve plastičnosti, i najdarovitijem glumcu može se dogoditi da oklizne u svoju 'evropejštinu.'“[185] Zec ističe kako je posao redateljice utoliko bio teži što je morala „zahvatiti i filozofiju crnaca koja nije nimalo jednostavna i koja se (...) razvila u izražajne oblike koji nama nisu bliski i dovoljno razumljivi“, zapravo, „ovo je djelo pisano za američkog gledatelja.“[186] Iako je „idejno politički osnov ovog djela za našeg gledaoca pomalo blijed“, autor ovoga opširnog prikaza zaključno napominje da bi cijela postavka mogla zadobiti na svojoj uvjerljivosti ako se „djelo shvati kao (...) napredak u buđenje pozitivnih i progresivnih snaga“, jer bi tako „čak i magloviti Hauerd [Howard, lik iz drame, op. T. L.] mogao biti naš saveznik-simpatizer, na koga ne treba gledati s potsmjehom, nego ga još više mobilisati i uključiti u veliko djelo svjetske revolucije.“[187]

Da je svojevrsni otpor prema „zapadnjačkim“ temama bio prisutan i kod kritike i kod publike svjedoči i istraživanje Zvonka Petrovića objavljeno u tuzlanskome *Pozorištu* 1966.

[184] Ovaj je tekst, inače, 1949. godine za sarajevsko Pozorište režirala Ognjenka Milićević, a u istoj sezoni na tuzlansku ga je scenu postavio Ahmed Muradbegović.
[185] Zec, Nedo, „Duboko je korijenje“, u: *Brazda,* br. 3, ožujak, Sarajevo, 1949., str. 202.
[186] Isto, str. 202.
[187] Isto, str. 206.

godine, u kojemu autor, osvrćući se na prethodne sezone banjalučkoga, zeničkoga i tuzlanskoga teatra, te na rezultate anketa gledatelja, konstatira: „Sadržajno i formalno bogatstvo savremene zapadne drame ostavlja našeg čovjeka ili indiferentnim ili začuđenim, no nikad ponesenim, oduševljenim, ono nije svesrdno prihvaćeno.“[188] Tekst Zvonka Petrovića znakovit je i važan jer se njime, utemeljenome na teatarskim statistikama i anketama publike, objašnjavaju neki stalno prisutni fenomeni teatarskoga života u Bosni i Hercegovini, ali i jer se, kroz dobivene podatke, otvara niz drugih pitanja koja su, sudeći po teatrološkim publikacijama toga vremena, bila od primarne važnosti.

Teatar je, kako je ustvrdio ranije spomenuti Dušan Mihailović, bio „nasušnom potrebom“ društva – no trebalo je poraditi na preodgoju publike kojoj odlazak na predstavu neće biti samo ispunjavanje potrebe i zadovoljenje ustaljene navike. Preko problemskih tekstova spomenutoga Petrovića, zatim Kalmana Mesarića, Nike Miličevića, Borivoja Jevtića rekonstruira se borba koju su teatarske kuće vodile za svoju – publiku.

Kod bosanskohercegovačkih je posjetitelja teatra, dakle, utvrđena nesklonost „zapadnim“, „stranim“, „nebliskim“ temama iz tuđe prošlosti, kao i, općenito govoreći, zaziranje od moderne drame uopće. Istodobno, izolirajući podatke o sadržaju sezona pet narodnih teatarskih kuća[189] (Sarajevo, Banja Luka, Tuzla, Mostar, Zenica), te uzimajući u obzir kritike, preglede i sezonske osvrte objavljivane u *Pozorištu*, *Brazdi¸ Odjeku* i *Životu*, kao i pojedinim dnevnim tiskovinama, poput *Politike*, može se utvrditi da je na bosanskohercegovačkim scenama dominantno vladala samo probrana klasika. Lešić u spomenutome tekstu „Pozorište je splet problema“ upozorava da „naše pozorište izvan relacije Držić – Sterija – Nušić – Krleža ne računa više ni na koga“, a tomu, u kontekstu stranih klasika treba pridružiti i činjenicu da se, osim za Shakespeareom i Molièreom, scenski rijetko posezalo.

Tvrtko Kulenović, primjerice, istražujući prisutnost francuskih autora na sarajevskim scenama iznosi podatak da, osim Molièrea, kao „barjaka“, pisci poput Racinea ili Corneillea u Narodnome pozorištu nisu nikada postavljeni (a iz pregleda sezona tuzlanskoga,

[188] Petrović, Zvonko, „Publika i pozorište“, u: *Pozorište,* br. 3, svibanj – lipanj, 1966., str. 362.
[189] Najpotpuniji podaci o izvedenim predstavama, datumi izvedbi i (ponegdje) broj izvedenih repriza dostupni su u monografijama spomenutih teatarskih ustanova, te su u ovome radu kao takvi i iskorišteni.

mostarskoga, zeničkoga i banjalučkoga Pozorišta vidljivo je da je i na tim scenama francuska klasična tragedija u potpunosti zanemarena). On uočava da je, kako u sarajevskome teatru, tako i na drugim bosanskohercegovačkim scenama, međuratna „poplava" francuskih i talijanskih autora zamijenjena dominacijom ruskih, engleskih i probranih američkih autora (osobito T. Williamsa). Zašto je tomu tako, Kulenović ne objašnjava posebno. Pridruži li se tim podacima istraživanje Zvonka Petrovića, prema kojemu je publika izravno iskazala svoju naklonost gotovo isključivo prema domaćoj komediji, a zatim prema klasičnoj domaćoj drami, otvara se nekoliko važnih pitanja (i utemeljenih odgovora) vezanih za opću sliku odnosa prema teatarskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina.

Značajno veću popularnost klasičnih naspram suvremenih, modernih komada (osobito pisaca poput Ionesca, Becketta i Sartrea) Petrović, sasvim opravdano, ponajprije pojašnjava činjenicom da je domaća publika, iz već poznatih, sociološko-povijesnih razloga, neobrazovana, ne poznaje dobro suvremenu dramsku literaturu i uglavnom nema načina da joj pristupi. Nesigurna, dakle, u sposobnost vlastite procjene neke nove pojave radije bira već poznata djela o kojima se uglavnom uči tijekom osnovnoškolskoga obrazovanja.[190] Drugim riječima, birati Steriju, Nušića, Držića ili Krležu, autore koji su poznati prosječno obrazovanom ili čak i neobrazovanom čovjeku, znači igrati na sigurno. Treba, osim toga, u obzir uzeti i, primjerice, promišljanje upravnika tuzlanskoga Pozorišta Radoslava Zoranovića koji primjećuje kako publika očekuje da joj se „povlađuje sevdahom i romantikom", onom istom vrlo jasnom, pojednostavljenom, prikazivačkom melodramskom shemom koja je bila dominantna sve od austrougarskoga do razdoblja Drugog svjetskog rata. Moguće je da je takva jednostavnost publiku privukla piscima poput, primjerice, Nušića i Sterije, ili, točnije rečeno, uopće – *komediji* kao žanru, u kojoj Petrović prepoznaje „uopštenost i optimističan način tretiranja društvenih pojava koje izvrgavaju smijehu ili kritiziraju."[191]

No, nije isključeno da je sklonost publike prema komediji posljedica stvaranja javne slike o teatru koje, osim svoje, već navedene, primarne političke zadaće, ima obvezu *zabaviti* gledatelja, opustiti ga i nasmijati, a ne nuditi mu, kako ironično primjećuje Lešić, „gorku pilulu života": „(...) Dramski glumci, veliki patnici više nisu heroji publike. Nosači smeha,

[190] Usp. Petrović, Zvonko, *nav. članak*, str. 361.
[191] Isto, str. 361.

kalamburisti, vicmaheri, vatrometžije šala i anegdota – evo novih idola.“[192] Mada esejistički, čak i pjesnički, rezignantno i satirično, Lešić u tekstu „Pozorište je splet problema“ sintagmom „kriza opredjeljenja“ zapravo opisuje, ugrubo, dva desetljeća poslijeratnoga odnosa prema teatarskoj umjetnosti, odnosno teatar koji neodlučno stagnira između „vica i satire, melodrame i drame, folklora i stvarnosti.“[193]

U tuzlanskome je *Pozorištu* kroz nekoliko godina u nizu članaka komentirana ova problematika: „Publika naprosto ima želju za zabavom i lagodnošću“ (Z. Petrović); „Publika traži lakrdiju, laku, plitku zabavu“ (Momčilo Milošević); „Dobar dio naše publike hoće repertoar lakog žanra“ (R. Zoranović); „Publika je pojena narkotikom jevtine zabave i lascivne radoznalosti“ (K. Mesarić), i sl. Publika je, zapravo, po svojim očekivanjima i dometima neznatno evoluirala od one „primitivne mase koja od pozorišta očekuje direktno emotivno djelovanje“ i „kojoj je daleko važnije *šta* čuje i vidi, nego kako se to prezentira na sceni.“[194]

3.4.3. Žanrovske i tematske preferencije

Naravno, ovime se implicira i stav prema komediji kao prema žanru koji je, u usporedbi s klasičnom dramom, uglavnom „lagan“, „zabavan“, čak i „neozbiljan“, kolokvijalno rečeno „lako probavljiv“, a ukoliko u sebi nosi dimenziju kritičnosti ili angažmana, to mora učiniti izuzetno pojednostavljeno, lako shvatljivo, kako ne bi došlo do zabune: naime, likovi koji su nositelji negativnog političkoga naboja ili odnosa oni su kojima se treba smijati. Idejna jasnost bila je *conditio sine qua non*.

Potreba za jednostavnošću, dakle, dominantno je orijentirala publiku prema komediji – klasičnoj domaćoj komediji i inozemnome vodvilju, čime se, kao što je vidljivo, u pitanje dovodi tretman komedije i odnos prema *smiješnome* uopće u bosanskohercegovačkoj dramskoj tradiciji. Iako se, kako u pojedinim kritikama u *Brazdi*, tako i u kratkim teatarskim crticama u *Životu*, upozoravalo na zasićenost repertoara klasičnim domaćim komedijama i inozemnim vodviljima, odnosno na činjenicu da profesionalne teatarske kuće ne bi smjele

[192] Lešić, Josip, „Pozorište je splet problema“, u: *Pozoriše*, br. 2, ožujak – travanj, 1963., str. 44.
[193] Isto, str. 45.
[194] Lešić, Josip, *Dramska književnost I*, Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 39. – 40.

isključivo preko toga graditi svoj prepoznatljivi repertoar, u izboru se dramskih tekstova uglavnom „igralo na sigurno i poznato."

Nije suvišno, dakle, dodatno pojasniti što je uzrok stalnome očekivanju pojednostavljenog, poznatog sadržaja na sceni. Neobrazovanost o kojoj Zvonko Petrović govori, odnosno „gledateljstvo manjih umjetničkih zahtjeva" rezultat je, između ostaloga, preobrazbe agrarnoga društva u industrijsko. Nakon službenoga raskida odnosa sa Staljinom područje kao što je bilo tuzlansko i zeničko postaju središtima teške industrije i energetike, te se narodna Pozorišta, putujući po improviziranim scenama svoga industrijskoga areala, prilagođavaju ukusu i potrebama radnika kojima je kultura prvenstveno bila oblik opuštanja. No, ni sarajevski krug koji je, u usporedbi s tuzlanskim, zeničkim ili mostarskim teatrom, već imao tradiciju u smislu profesionalne, stalne scene i teatarske kuće nije bio lišen problema nepismenosti. Spomenut je već ranije tekst Mladena Čaldarovića objavljen u sarajevskome *Odjeku* o poraznoj stopi nepismenosti, a indikativni su u tome smislu i podaci o dinamici objavljivanja specijalizirane literature za nepismene odrasle osobe, koje je popisao Đorđe Pejanović u bibliografiji knjiga i brošura Bosne i Hercegovine.[195]

No, klasični domaći dramski tekstovi ispunjavali su, po svemu sudeći, još jedan važan zadatak: u sredini u kojoj još nije postojala glumačka škola, a ruska i skandinavska drama (osobito Moskovski hudožestveni teatar, te autori poput Ibsena i Strindberga) postajale su sve popularnije, drame B. Nušića i J. P. Sterije korištene su za usvajanje realističkoga stila glume, zapravo jedino prihvatljivoga modusa glumačkoga izričaja. Tako Nika Milićević, komentirajući gostovanje banjalučkoga Pozorišta u Sarajevu, tvrdi da ako dramski pisci poput Nušića i Sterije budu postavljeni kao repertoarni osnov Pozorišta i ako se solidno, studiozno i pravilno protumače, glumci će s vremenom moći lakše usvojiti realistički stil glume.[196]

[195] Prema tim podacima, literatura za odraslu nepismenu populaciju nakon Drugoga svjetskog rata bila je česta i uobičajena: primjerice, 1946. dr. Josip Korošec objavljuje *Prosvjetin bukvar za odrasle nepismene*, već sljedeće godine sarajevska Svjetlost objavljuje svoj *Bukvar za odrasle nepismene*, autora Riste Besarovića (usp. Pejanović, Đorđe, *Bosanskohercegovačka bibliografija knjiga i brošura,* Svjetlost, Sarajevo, 1953., str. 36.)
[196] Milićević, Nika, „O gostovanju Narodnog pozorišta iz Banjaluke", u: *Brazda,* br. 1, siječanj, 1949., str. 58.

Popularnost stranih klasičnih tekstova i otpor prema modernijem izričaju zasigurno su vezani za nemogućnost *razumijevanja* načina na koji je moderni europski, pa i zapadni teatar tretirao određene teme. Iako sklonost publike domaćim autorima i žanru komedije opravdano veže za problem neobrazovanosti, nešto je manje egzaktan Z. Petrović iznoseći zaključke o dominantnoj prisutnosti Shakespearea na domaćim scenama naspram pisaca poput, primjerice, Becketta, Ionesca ili Dürenmatta: „Naš je čovjek daleko bliži Šekspirovom teatru koji je uvijek slika 'okrutne prirode', 'okrutne istorije'", za razliku od teatra apsurda, koji „prezentira tragičan, groteskni svijet, svijet lutaka, apsurdnih mehanizama, raspadanja, sve što nije naš svijet."[197]

Na tom tragu, nemogućnost ostvarenja komunikacije, nepostojanje dijaloga između domaćeg, suvremenog čovjeka i likova avangardne dramske literature prepoznaje i Josip Vidmar koji u tekstu „O savremenoj avangardnoj dramskoj literaturi", objavljenom u *Životu* navodi: „U novoj drami nema čoveka, umesto njega su homunkulusi, lutke, sheme i senke živih bića. Čudovišan skok ili *pad* [kurziv T. L.] od nekadašnjih dramskih ličnosti do ovih ljudskih mekušaca teoretičari (...) objašnjavaju kao tribut vremenu i zato kao vrlinu."[198]

3.4.4. Redatelji, suradnici i institucije

Uputno je gore spomenute tekstove i opaske iščitati kao simptom *buđenja svijesti o kompleksnosti teatarske umjetnosti:* anketom Zvonke Petrovića koja pokazuje naklonost bosanskohercegovačke publike k određenim žanrovima i autorima, kao što je pojašnjeno, posredno se otkriva splet različitih društvenih i umjetničkih problema, od nepismenosti, slabije obrazovanosti, do razumijevanja teatra kao zabave i poimanja komedije kao isključivo „lake forme." Institucionalizacija teatarske umjetnosti donijela je nove izazove teatarskim trudbenicima, ravnateljima kuća, redateljima, glumcima i kritičarima: kritika postaje sukreatorom predstave, publika sukreatorom repertoara, a redatelj je pak temeljna instanca i u jednom i u drugom. Kako Nika Milićević upozorava, „Problem reditelja najosnovniji je

[197] Petrović, Zvonko, *nav. tekst*, str. 362.
[198] Vidmar, Josip, „O savremenoj avangardnoj dramskoj literaturi", u: *Život*, br. 7 – 8, srpanj – kolovoz, 1968., str. 7.

problem idejno-umjetničkog kursa naših pozorišta, problem koji je potrebno što prije rješavati.“[199]

Što točno time podrazumijeva Milićević, može se naslutiti iz spomenute repertoarne problematike, ali i iz činjenice na koju je ukazao Isak Samokovlija u *Brazdi*: uočivši kako predstave sve češće ostavljaju dojam „nedovršenosti“, Samokovlija pojašnjava da su redatelji, poput Vase Kosića, koji je bio i direktorom sarajevske Drame, često ograničeni izuzetno kratkim rokom postavljanja jer su angažirani na više projekata istovremeno. Nepostojanje relevantnih kulturnih institucija također je predstavljao problem: stoga, u jednome od osvrta N. Milićević snažno podržava rješenje Ministarstva prosvjete NRBiH koje je odlučilo otvoriti „posebno odjeljenje za kulturu i umjetnost koje će, ekipirano znalcima pozorišnih problema i pozorišne umjetnosti, zaista pomoći (...), vodeći računa o tomu koliko repertoar zavisi od kvaliteta izvođača, i, što je još važnije, od kvaliteta umjetničkog rukovodstva.“[200]

Osim ovih praktičnih smetnji, može se pretpostaviti da je N. Milićević o gorućem problemu redatelja govorio u istome onom kontekstu u kojemu dramatičar, redatelj i kritičar Kalman Mesarić upozorava na pomanjkanje redatelja koji bi bili „jake umjetničke individualnosti“: naime, „u našim pozorištima osjeća se osjetljivo pomanjanje iskustvenih reditelja kod kojih se ujedinila literarna obrazovanost sa svladavanjem zanata.“[201]

Postaje jasno, dakle, kako uglavnom posredno svjedoče gore spomenuti i sažeti napisi, da uspješnost jedne teatarske pojave ovisi o mnogobrojnim međusobno ovisnim faktorima o kojima treba promišljati i koje treba uskladiti. Iako je, naravno, svako umjetničko djelovanje podređeno, kako se u uvodniku *Života* iz 1952. godine ističe, „služenju socijalističkoj otadžbini“, već početkom pedesetih godina postaje jasno da se promišljanje o teatarskoj umjetnosti ne može svesti na informativnu razinu, nego da institucionalni uspjeh, kako teatara s tradicijom, poput sarajevskoga i banjalučkoga, tako i onih koji su osnovani ili se tek trebaju osnovati, ovisi o sustavnijem i ozbiljnijem pristupu kompleksnosti teatarskoga fenomena.

[199] Milićević, Nika, „O gostovanju Narodnog pozorišta iz Banja Luke“, u: *Brazda*, br. 1., siječanj, 1949., str. 58.
[200] Isto, str. 58.
[201] Mesarić, Kalman, „Borba za kvalitet“, u: *Pozorište*, br. 3, studeni, 1954., str. 4.

Tako se već u *Brazdi* 1949. godine upozorava da časopisu „kronično nedostaje suradnika, odnosno recenzenata iz područja teatarske umjetnosti, koja bi, podjednako kao i likovna umjetnost, glazba ili književnost, trebala biti prisutna“[202], a početkom pedesetih godina na to izravno upozorava Borivoje Jevtić vrlo oštro kritizirajući nedostatak originalnih domaćih stručnih promišljanja ili barem prijevoda inozemne literature. Jevtić pretpostavlja da je uzrok takvoga nedostatka vjerovanje da bi prodaja stručne literature iz područja teatra i filma bila izrazito neisplativa jer je općenito mala potražnja za ovakim tipom stručnih tekstova. Unatoč tomu, on podcrtava da je „moralna obveza svake pozorišne uprave pojedinačno da u svojim redovnim glasilima objavljuje barem dijelove relevantnih stručnih tekstova, koji bi podjednako bili korisni i umjetničkome ansamblu i publici.“[203]

Upravo je to Jevtić sâm praktično i činio: bio je autorom mnogih izuzetno važnih, za bosanskohercegovačku teatrologiju simptomatičnih tekstova, u kojima je, uz naglašenu kritičku dimenziju, najprominentnija sintagma „kriza pozorišta.“

Ono što se posredno iščitava kroz kritike objavljivane u *Brazdi,* u sarajevskome se *Životu,* a osobito u tuzlanskome *Pozorištu,* vrlo izravno problematizira. Postaje jasno da teatar nije samo, riječima spomenutoga Dušana Mihailovića, nasušna potreba, nešto što treba „održavati na životu“ – teatar u svim svojim aspektima zahtijeva ozbiljno promišljanje. Teatarski kritičari u tomu su odigrali značajnu ulogu, osobito već ranije spominjana grupa koja se opredjeljivala u svojim kritikama za neovisnije stavove i viša estetska određenja. No, od osobitoga su značaja tekstovi koji se sustavno bave konkretnim i stalno prisutnim problemima, te kao takvi odražavaju specifičnost općega odnosa prema teatarskoj umjetnosti pedesetih godina XX. stoljeća.

Treba ponajprije podsjetiti da se institucionalizacija teatarske umjetnosti nije dogodila u svim centrima u isto vrijeme, tako da autori probranih, osobito kritički nabrušenih tekstova, poput Borivoja Jevtića i Kalmana Mesarića, svoje opažaje temelje uglavnom imajući u vidu sarajevsko Pozorište, nominalno i određeno kao Pozorište NRBiH. Primjetno je da se događanja iz, primjerice, mostarskoga ili zeničkoga Pozorišta još uvijek tretiraju na informativnoj razini, te se prema predstavama iz tih kuća uvijek odnosi u afirmativnome,

[202] Usp. „Diskusija o prvom godištu časopisa 'Brazde'“, u: *Brazda*, br. 4, travanj, 1949., , str. 296.
[203] Usp. Jevtić, Borivoje, „Oko naše stručne i pozorišne literature“, u: *Život,* br. 13, listopad, 1953., str. 304.

pozitivnom tonu, kako bi se iskazala podrška za daljnji rad i kako bi ih se motiviralo za pronalazak vlastitoga autentičnoga umjetničkoga glasa i usmjerenja. U ovome je razdoblju, dakle, neraszmjer između pojedinih institucija osobito uočljiv: u vrijeme kada su se osnovala narodna Pozorišta u Mostaru i Zenici, kada je Tuzla dobila svoju stalnu scenu i svoju teatarsku zgradu, i kad je banjalučko Pozorište tek obnovljeno nakon razornoga potresa, Sarajevo je već imalo dugu neprekinutu tradiciju teatarske umjetnosti.

Uzevši u obzir period institucionalizacije svakoga od Pozorišta pojedinačno, očito je da je svako od njih moralo imati različitu razvojnu dinamiku koja je pak najtočnije oslikana kroz postojeće monografske publikacije svake od ovih ustanova. Tako se, recimo, u monografiji mostarskoga Pozorišta pedesete godine službeno nazivaju „zlatnim periodom", dok se u *Životu* u tome istome razdoblju detektira „pozorišno uznemirenje", „kriza publike", i slično. Nika Milićević, primjerice, pišući o gostovanju banjalučkoga Pozorišta u Sarajevu, napominje da je sarajevska publika navikla na „mnogo veću umjetničku razinu", ali da „svejedno treba pozdraviti napore svojih kolega."

Zbog ovakvih su razvojnih nesrazmjera tekstovi koji problematiziraju *opći odnos* prema određenim teatarskim fenomenima te ih, izravno ili neizravno, teorijski tretiraju i pojašnjavaju, još relevantniji jer upućuju na obzore, dinamiku i teme teatroloških promišljanja u Bosni i Hercegovini uopće. Tuzlanski će se časopis *Pozorište* pokazati osobito korisnim u tome kontekstu, no prvi urednik *Pozorišta*, Kalman Mesarić i u *Životu* je objavljivao svoje kritičke opažaje koji dokazuju kako se, unatoč i dalje snažno prisutnoj ideološko-političkoj zadanosti i ograničenosti, u teatru osvještava, pored već postojeće društveno-odgojne funkcije, i njegova *umjetnička* dimenzija.

3.4.5. Mogućnosti umjetničkoga dosega

Za razliku od spomenutoga N. Milićevića koji problem repertoara dominantno veže uz redatelja, Mesarić utvrđuje da teatarski repertoar nesumnjivo ponajviše ovisi o glumačkome ansamblu: naime, *umjetnički* repertoar je odraz *umjetničkih* potreba publike,

koje se pak zadovoljavaju samo *umjetničkom kvalitetom*, a tu kvalitetu može osigurati samo ansambl.[204] [kurzivi T. L.].

Kao što je do sada sugerirano, privlačenje publike u teatar, svojevrsno privikavanje gledatelja na kulturu teatra koje se uglavnom rješavalo povlađivanjem općem ukusu izuzetno niskih umjetničkih zahtjeva, problem je koji je bio u fokusu mnogih rasprava u poslijeratnome razdoblju. Rješenje nije bilo lako naći u raskoraku između populariziranja teatarske umjetnosti i obveznoga služenja ideološkim zadacima. No, Mesarić je, kao što će se posvjedočiti u mnogim tekstovima, po tom pitanju beskompromisan: „Samo dobra, *umjetnički sugestivna* [kurziv T. L.] pretstava može da zaokupi gledaoca, da ga zainteresuje i da ga tako permanentno veže uz pozorište.“[205]

Indikativno je da Mesarić nikada ne govori isključivo o odgojnoj dimenziji teatarske umjetnosti, ne odvaja društvenu od njezine umjetničke funkcije. Zapravo bi se moglo reći da za njega *odgoj publike* podrazumijeva ponajprije *umjetnički odgoj*, a u tome procesu kvaliteta se nikada ne smije kompromitirati: „Spuštati nivo umjetničke ustanove kao što je teatar, da bi se privukla publika, nije štetan samo u umjetničkom, već i u vaspitnom pogledu“, zaključuje Mesarić, pojašnjavajući da će posljedično vrlo brzo postati jasno „gdje je prestala pozorišna umjetnost, a započeo banalano vulgarizovanje teatra.“[206] Razvidne su dodirne točke između Mesarićeve kritike teatra koje kompromitiranjem kvalitete i udovoljavanjem instinktima publike dovode do „kratke zadovoljštine i *narkotiziranja* jevtinom zabavom“ i Lešićeva obrušavanja na teatar kao „šarenu lažu u kojoj je glumac samo *droga*“ u već ranije spominjanome tekstu „Pozorište je splet problema.“ Iako je istaknuto da Mesarić ovu svoju raspravu veže uz sezonski repertoar sarajevskoga Pozorišta, problemi na koje on upućuje od opće su teatarske važnosti, a iščitavajući pak i ostale Mesarićeve tekstove, osobito one objavljivane u tuzlanskome *Pozorištu*, postaje jasno da je uzrok „pozorišne krize“ i „stagnacije“ (iste one na koju su upozoravali Jevtić, Fogl, Lešić) upravo – *umjetnička indiferentnost*.

[204] Usp. Mesarić, Kalman, „Problem dramskog repertoara“, u: *Život*, br. 1, listopad, 1952., str. 60.
[205] Isto, str. 60.
[206] Isto, str. 61.

Jasno je, dakako, da Mesarić ovakvim stavovima nije sebi osigurao najsretniju sudbinu. U bosanskohercegovačkome kontekstu, kao prvi urednik tuzlanskoga *Pozorišta*, pokušao je časopisu osigurati ponajprije kvalitetu i profesionalnost objavljujući upravo kritičke tekstove spomenutoga tipa, u kojima vrlo sustavno i dosljedno konkretizira teatarsku problematiku, koju, nije opet suvišno istaknuti, veže isključivo za pitanje umjetničke kvalitete. Kako je „ideološko vaspitanje“ u ovakvim promišljanjima ostalo po strani, Mesariću je vrlo naglo prekinuto uredničko djelovanje (što će kasnije, kroz ovaj rad, biti detaljnije pojašnjeno), a onda je, kroz godine, primjetno i njegovo nestajanje u ostalim bosanskohercegovačkim publikacijama.

Helena Peričić, obraćajući pažnju na Mesarića kao na jednoga od najznačajnijih posrednika britanske književnosti na engleskome jeziku, otvara i problem marginalizacije ovoga dramatičara i kritičara. Kroz autoričin rad „Međuratni 'britanski' repertoar hrvatskih pozornica i još ponešto u radu Ka Mesarića“ upućuje se na neke važne činjenice iz Mesarićeva života, koje svakako mogu biti od koristi pri razumijevanju njegovih specifičnih stavova, ali i razloga njegova „tihog istiskivanja“ iz javnoga prostora. Primjerice, nesumnjivo su spomenuti stavovi bili dijelom oblikovani posredstvom Mesarićeva školovanja u Berlinu[207], gdje je, kako podsjeća H. Peričić, 1927. godine započeo sa studijem dramaturgije i kazališne režije. Koliko je to utjecalo na njegov profesionalni, društvenopolitički neovisan odnos prema teatarskoj umjetnosti, može se pretpostavljati, no gašenje suradnje s tuzlanskim *Pozorištem* pokazuje da bosanskohercegovački kulturni areal na takav odnos nije bio spreman. H. Peričić u tome smislu ističe vrlo jasno pojašnjenje Petra Zdravka Blajića: „(...) U svojim reagiranjima po brojnim časopisima na kazališni život svoga vremena reagirao je profesionalno, a to znači da se nije vodio nikakvim ideologijskim ili političkim motivima. To mu neki nisu mogli oprostiti i zato su ga, kad im se je pružila prilika, nastojali izolirati, prešićivati, pa i onemogućavati. Bez ikakve strastvenosti i predrasuda pohvaljivao je sve za što je držao da treba pohvaliti i podržati, ali je i upozoravao na ideologijsku jednostranost,

[207] Nakon duljega izbivanja iz tuzlanskoga *Pozorišta*, 1970. godine objavljen je njegov tekst „Savršenstvo scenskog amaterizma“, u kojemu opisuje iskustvo boravka u Bavarskoj, gdje je u jednome malom mjestu, kako kaže, doživio „spontani trijumf scenskog amaterizma svjetskog značenja“, što ga je uvjerilo da velika umjetnička ostvarenja nisu rezervirana samo za profesionalce. (*Pozorište*, br. 6, studeni – prosinac, 1970., str. 802.)

političku demagogiju i pomodarstvo.“[208] U tome kontekstu, Vlatko Perković u radu „Kazališni teoretičar i praktičar Kalman Mesarić“ podsjeća na Mesarićev tekst „Literatura i teatar“, objavljen još dvadesetih godina prošloga stoljeća, gdje autor izrijekom upozorava: „Čemu da bude teatar sredstvo kad je određen da bude svrha i cilj?“[209]

3.4.6. Kvar ukusa

Mesarićev spomenuti tekst, upravo zbog svoje ideološke neopterećenosti i orijentiranosti na *umjetničku* dimenziju i funkciju teatarske umjetnosti, upućuje na specifičnost *općega* odnosa prema njoj, ali i sugerira konkretne probleme s kojima su se bosanskohercegovačke teatarske kuće već suočavale (Sarajevo, Banja Luka) ili koje će tek dočekati novootvorene institucije (Zenica, Tuzla, Mostar). Godinu dana poslije toga, Borivoje Jevtić također u *Životu* objavljuje značajan tekst „Teze o našim pozorišnim previranjima“, iz kojega postaje očito da se problemi repertoara, homogenoga profesionalnog ansambla, umjetničke kvalitete, ne mogu riješiti odjednom, da zahtijevaju studiozan, ozbiljan, sustavan pristup, osobito uzevši u obzir da bosanskohercegovački prostor pati od, kako Jevtić formulira, „diletantskih pipanja“ koja su rezultatom dugotrajne raštrkanosti kulturnoga djelovanja po različitim dramskim sekcijama i udruženjima.[210]

Spomenuti tekstovi iskazuju svijest o sasvim jasnim razlikama između diletantizma i amaterizma, iako problemu još uvijek ne pristupaju dovoljno studiozno i koncizno. Iz ovih se napisa, međutim, mogu iščitati ideje o štetnim reperkusijama diletantskoga djelovanja koje je konkretizirao i teorijski pojasnio Velimir Stojanović u *Odjeku* šezdesetih godina prošloga stoljeća: „Diletant i diletantizam nemaju niti potencijalno mogu imati stvarne veze s umetnošću čije spoljnje forme (zlo)rabe. Oni se mreže i prepoznaju u nebrojenim dramskim sekcijama, grupama, eventualnim kućnim pozorištima, vaspostavljaju se povremeno u školama, preduzećima i ustanovama za potrebe prigodnih priredaba i svečanosti. (..) Diletantovoj svesti režija je nepoznanica, on 'režira' spontano to jest koristeći se

[208] Nav. prema Peričić, Helena „Međuratni 'britanski' repertoar hrvatskih pozornica i još ponešto u radu Ka Mesarića“, u: *Dani hvarskoga kazališta: Četiri desetljeća hvarskoga kazališta. Dosezi i propusti u istraživanju hrvatske književnosti i hrvatskog kazališta*, vol. 40, br. 1, travanj, 2014., str. 273.
[209] Perković, Vlatko, „Kazališni teoretičar i praktičar Kalman Mesarić“, u: *Kolo,* br. 2, 2016. godina, str. 34.
[210] Usp. Jevtić, Borivoje, „Teze o našim pozorišnim previranjima“, u: *Život,* br. 7, travanj, 1953., str. 290.

podražavanjem na vrlo niskom stupnju [kurziv T. L.]. (...) Diletant i njegova aktivnost postaju štetni kad ih nezasnovana ambicija ponuka na reprizu ili na konstantnost. Bezazlenost pada pred baukom tezge[211], pred prohtevom za novom ili nepoznatom publikom (...) I dok, u tom slučaju, materijalne štete ostaju neznatne, kvarovi u *nesigurnim, nedefinisanim i nevaspitanim ukusima* su ozbiljni [kurziv T. L.][212]

Bojazan od kvari ukusa, o kojoj piše Stojanović, iskazuje se i kroz Jevtićeve i Mesarićeve[213] tekstove već mnogo ranije. Stav prema diletantizmu koji, po Jevtićevom mišljenju potencijalnu kreativnost guši boemskom bezidejnošću, postaje oštriji i na njegove se reperkusije intenzivnije počinje upozoravati upravo uslijed procesā institucionalizacije tetarske umjetnosti u Bosni i Hercegovini, što je istodobno zahtijevalo profesionalniji pristup svim njezinim aspektima. One pozitivne motivacije kakvu „talentiranim diletantima" iskazuje Nika Milićević krajem četrdesetih godina u *Brazdi*, ističući kako njima treba dati priliku i usmjeriti ih, u kritičkim raspravama Jevtića i Mesarića, objavljivanima pedesetih godina – nema. Jevtić se, na tragu Mesarićevih težnji za homogenim, čvrstim, obrazovanim ansamblom, zalaže za „iskusni glumački kadar" i „stručne pozorišne rukovodioce". Jevtić diletantizam veže pak za „socijalističko shvatanje pozorišne umjetnosti koje pozorište razvija *u širinu"*: to znači, pojašnjava Jevtić, da je društvenoideološki zahtjev naprosto takav da „pozorište treba da uđe u sve društvene pore, u varošice iza božjih leđa, kao i u nazabačenija sela."[214] To se, primjerice, potvrđuje i činjenicom da je tuzlansko Pozorište, i nakon što je dobilo svoju službenu zgradu, inzistiralo da se kultura (koja je, naravno, instrumentom *ideološkoga* vaspitanja) „donese" i pred „malobrojniju, ali entuzijastičnu" publiku cijeloga tuzlanskog industrijskog bazena: Kreku, Lukavac, Banoviće, Živinice, itd.

[211] Upravo se na „tezgarenje" kojim se (dodatno) srozava ukus publike obrušio i Kalman Mesarić u tekstu objavljenome u *Pozorištu* 1956., ističući kako „tezga na formiranje ukusa publike djeluje porazno razorno." (usp. Mesarić, Kalman, „Problemi savremenog pozorišta", u: *Pozorište*, br. 1-4, prosinac, 1956., str. 6.)
[212] Stojanović, Velimir, „O diletantima i amaterima, u: *Odjek*, br. 13, 1966., str. 14.
[213] Mesarić 1953. godine u tuzlanskome *Pozorištu* objavljuje vrlo afirmativan tekst u kojemu iskazuje svoju podršku teatarskome amaterizmu, kritizirajući „tašte profesionalce" koji, potcjenjujući i i negirajući amatersko djelovanje, nisu u mogućnosti spoznati njihov pravi talent i entuzijazam.
[214] Isto, str. 290.

Ovime se, između ostaloga, otvarilo pitanje (de)centralizacije bosanskohercegovačkoga kulturnog života, koje je aktualno i danas. Sadašnji urednik časopisa *Život,* Almir Bašović, ističe kako podržava decentralizaciju bosanskohercegovačke kulture[215] jer to uključuje toliko potrebnu promjenu perspektive i pokazuje koliko zanimanje za kulturu vlada u područjima koja se inače nominalno ne ističu kao središta.[216] Bosanskohercegovačka glumica Selma Alispahić primjećuje da je to način povezivanja i obrazovanja mladih ljudi kojima treba pružiti kvalitetne kulturne sadržaje.

Moglo bi se reći da Jevtićeve i Mesarićeve rasprave pedesetih godina XX. stoljeća nisu bile daleko od suvremenoga shvaćanja decentralizacije kao jednoga od načina održavanja i opstanka kulture u Bosni i Hercegovini. Ono što je, međutim, njih smetalo upravo jest niska razina *kvalitete sadržaja* koji se nudio po manjim sredinama, a umjetnička kvaliteta je, po mišljenju ovih autora, nešto što se ne bi smjelo kompromitirati. Iz ovakvih se stavova, dakle, nazire kako se, unatoč specifičnom društvenopolitičkim okolnostima, na teatar počinje računati kao na mogući izvor *umjetničkoga* odgoja, a ne isključivo *ideološkoga preodgoja*. Uzrok krizi teatra i „uznemirujućim previranjima" Jevtić vidi upravo u stanju u kojemu teatar dominantno funkcionira zadovoljavajući svoj ideološki zadatak i upitan ukus publike, a posljedično zapostavljajući umjetničku razinu.

[215] Govoreći o aktualnosti ovoga pitanja, možda nije suvišno spomenuti i sljedeće: danas se o (potrebi) decentralizacije kulture, pa tako i teatarske umjetnosti u Bosni i Hercegovini može, s jedne strane, govoriti kao o pozitivnoj pojavi. Primjerice, različita gostovanja, susreti, umjetničke radionice, festivali u Konjicu, Jajcu, Bugojnu, Brčkom svjedoče entuzijazam i interes ovih sredina za teatarsku umjetnost, kao i njihovu sposobnost da procijene umjetničku kvalitetu, iako su mnoga od mjesta, iz različitih društvenopovijesnih razloga ili zemljopisnih uslovljenosti, u manjoj ili većoj mjeri marginalizirana. S druge strane, sam pojam decentralizacije, u specifičnosti današnjeg bosanskohercegovačkoga društva, poprimio je konotacije na razini nacionalnopolitičkog neukusa. Medijski je prostor prepun rasprava o (ne)pravednoj raspodjeli financijskih sredstava za kulturu, što se uglavnom svodi na razgranavanje međunacionalnih ili stranačkih sukoba. U takvim raspravama *centar* ne podrazumijeva kulturno okupljalište nego središte jedne nacionalne ili političke orijentacije.

[216] Usp. http://balkans.aljazeera.net/vijesti/festival-glumca-bih-konjic-grad-teatra

3.5. Prvi simptomi krize

I dok su se, primjerice, pojedine statistike u bosanskohercegovačkim publikacijama, poput već spomenutih časopisa i teatarskih glasila pojedinih kuća, opsesivno bavile *brojem* gledatelja, *brojem* posjetitelja na premijeri i reprizama pojedinih predstava, Jevtić utvrđuje: „Koliko god sam, dosad, video naših pozorišta, nisam primetio da zvrlje prazna. (...) Ako dakle postoji pozorišna publika – a bez publike nema pozorišta – u čemu je, onda, naša trenutna pozorišna kriza, zašto sva ova uznemirenja oko pozorišta u našoj javnosti?“[217]

Sistematizirajući kompleksnost problema u tri teme – „načelna, administrativna i lična pitanja“, Jevtić koristi recentnija iskustva iz Zagreba i Beograda da bi uputio na moguća rješenja. Poziva se, između ostaloga, na tadašnjega predsjednika Društva dramskih umjetnika Hrvatske, Emila Kutijara, čiju beskompromisnost, u glumačkome i režijskome smislu, podržava, te na *Sistem* i *Pozorišnu etiku* K. S. Stanislavskog. Njegova promišljanja svode se, načelno, na traženje novog scenskog izraza, u glumi, režiji i scenografiji („izlazak iz šablona“), administrativno na prenošenje obveza i odluka na teatarski kolektiv, a u domeni „ličnoga“, Jevtić ističe destruktivne posljedice osobne i kolektivne sujete. Time opravdava i oštrinu opaske koju je Mesarić iznio u svojoj raspravi o teatarskome repertoaru, obrušavajući se na tzv. „pozorišne zvijezde.“ Jevtić pak simptome teatarskoga samoljublja i samodostatnosti, slijedeći Stanislavskog, svrstava u prostor „teatarske diktature“. U tom bi se prostoru, slijedom Jevtićevih promišljanja, mogla naći i epizoda u kojoj je, kako autor opisuje, „mostarska skupština osudila sarajevsku kritiku kao 'negativan pojav' zato što nije mogla, i pored najbolje volje, da pojedina glumačka ostvarenja (...) sakuje u zvezde.“[218]

Već se, dakle, u ovome razdoblju, pedesetih godina XX. stoljeća pojavljuje određeni broj teatroloških imena i tekstova koji, preko konkretnih primjera iz svoje sredine, zahvaćaju univerzalnu problematiku teatra, ali i ukazuju na potrebu za stvaranjem teatra koji će, prije svega, slijediti vlastite umjetničke puteve. Artikulirajući dosljedno vlastite stavove iskazuju vjerovanje s kojima upravo B. Jevtić zaključuje svoj tekst: „Kad je u pitanju umetnik, stoput je užasnija ona 'zavera ćutanja' no i najnegativnija kritika.“[219]

---

[217] Jevtić, Borivoje, *nav. članak,* str. 290.
[218] Isto, str. 293.
[219] Isto, str. 293.

3.5.1. *Diktatori* i žanrovski zahtjevi

Mesarić, otvoren, sustavan i nepristan u svojim napisima, prekida tu „zavjeru“ kada je riječ o još jednoj važnoj temi, koja će kasnije, osobito kroz šezdesete godine, dominirati kao gorući problem: radi se o prisutnosti suvremenoga domaćega dramskog teksta na bosanskohercegovačkim scenama.

U već ranije komentiranome istraživanju Zvonka Petrovića, u kojemu se tretira ta ista problematika, ističe se kako publika određuje repertoarsku politiku teatara: „Gledalac se u odnosu na pozorište iskazuje kao neumoljiv diktator, decidirano zahtijeva izvođenje određenih dramskih djela i oblika, te ukoliko ne bude zadovoljena – izostaje“[220], primjećuje Petrović. Pridruže li se Petrovićevim zaključcima i Mesarićeva pojašnjenja, postaje jasno da kronični problem slabe zastupljenosti domaćih dramskih pisaca prvih poslijeratnih desetljeća u Bosni i Hercegovi počiva na cijelome kompleksu društveno-kulturnih uvjetovanosti.

Uzevši u obzir Petrovićevu opasku o gledatelju kao o „neumoljivome diktatoru“, nije pretjerano pretpostaviti da je publika, tako odlučna u svojoj opredijeljenosti za klasične, već provjerene, zrele dramske tekstove (osobito komedije) neposredno bila kreatorom ne samo repertoarske politike teatara, nego i dinamike razvoja suvremenoga dramskoga pisma. Koliko su, naime, autori – književnici uopće mogli biti motivirani u domeni dramske produkcije, imajući na umu da samo izvedbe poznatih klasičnih tekstova mogu osigurati punu dvoranu, te da su uprave teatarskih kuća, također svjesne da „igrati klasiku“ znači „igrati na sigurno“, tako izvršavaju plan svojih prihoda?[221] Mesarić osvjetljava i još jednu stranu ovoga problema: „Do suprotnosti između pozorišta i književnika, *koji pišu i drame* [kurziv T. L.], dolazi najčešće onda kada ponuđeni tekstovi tih književnika nemaju veze sa savremenim zahtjevima scenske literature, kada su oni lišeni potrebnih umjetničkih relacija i kada ti književnici nisu svladali tehniku pisanja drame.“[222] U prethodnome je citatu s razlogom grafički istaknut dio Mesarićeve opaske: dramski pisci su zapravo književnici *koji pišu i drame.* Time se potvrđuje i ranije spomenuta primjedba Seada Fetahagića, također objavljena

[220] Petrović, Zvonko, *nav. članak,* str. 359.
[221] Usp. Mesarić, Kalman, “Problem dramskog repertoara”, u: *Život*, br. 1, listopad, 1952., str. 61.
[222] Isto, str. 61.

u *Životu*, u kojemu autor osvještava činjenicu da „nema nijednog jedinog imena za koje bismo potvrdili da je dramski pisac“: „Zapravo“, upozorava Fetahagić, „U nas se još nije formirao ni jedan izrazito dramski pisac.“[223] Mesarić je slobodan primijetiti kako se mnogi književnici zapravo čude da uopće postoji nešto što se zove tehnika pisanja drame.

U domaćoj se kulturnoj javnosti, dakle, stvorilo *nepovjerenje* prema suvremenom domaćem dramskom tekstu, pa čak i svojevrstan *otpor* koji je svakako morao djelovati obeshrabrujuće na suvremenu dramsku produkciju. Taj se problem pokušao sustavno rješavati objavljivanjem natječaja za najbolji suvremeni domaći dramski tekst, pri čemu bi autor pobjedničke drame dobio novčanu nagradu, te bi teatarska kuća potom imala obvezu da odabrani tekst i uprizori. No, uzevši u obzir činjenicu da su rasprave o pomanjkanju domaćih drama dominirale u književnim i kulturnim publikacijama pedesetih i šezdesetih godina, postaje očito da ni ovakav oblik motivacije nije bio dovoljan. Zanimljivu opservaciju na tome tragu iznosi Skender Kulenović tijekom Savjetovanja bosanskohercegovačkih pozorišta: „(...) Nije pravom dramskom piscu pravi stimulans milion dinara. Dramskom piscu, po mom osjećanju, treba stvoriti jednu spirituelnu atmosferu, u kojoj će se on raskriliti, u kojoj će proraditi njegova imaginacija, u kome će on osjetiti da može svoju misao da rekne slobodno i do kraja (...)“[224]

Kulenoviću su, međutim, iz gorkoga iskustva s *Djelidbom*, bile sasvim poznate reperkusije „slobodnoga izricanja svojih misli.“ Opasnosti takvoga luksuza, cenzure i marginalizacije, morali su biti svjesni i ostali književnici – dramski pisci toga razdoblja. Ideološka uvjetovanost i umjetnička ograničenost proizveli su, neminovno, samo određeni tip dramskoga pisma s jednom dominantnom temom i zadanim načinom prikazivanja. Ne čudi, stoga, da domaća dramska produkcija publici svoga vremena nije mogla udovoljiti komedijom: propagandna drama „ozbiljne“ tematike i jasno usmjerene odgojne tendencije bila je dominantna, a u ionako malome broju komedija koje Josip Lešić pobrojava u razdoblju od 1945. do 1965. godine imena poput Ismeta Mujezinovića[225], Dušana Blagojevića i Drage

[223] Fetahagić, Sead, „Stvarajući tradiciju“, u: *Život,* br. 10, listopad, 1968., str. 123.
[224] Kulenović, Skender, „Taj fenomen – savremena jugoslavenska drama“, u: *Pozorište*, br. 6, studeni – prosinac, 1963., str. 20.
[225] Mujezinović je inače poznati i iznimno uspješni likovni umjetnik iz Tuzle, čije su veze s teatrom bile uglavnom scenografske (izrada scenografije za predstavu „Jegor Buličov“). Od 1943. godine radio je u

Vučinića istaknuta su kao „slučajno zalutala“ u dramsko pismo, s obzirom da pisanje drama nije bilo njihova službena vokacija nego partijska dužnost.[226] U takvome okruženju, u kojemu, kako piše Slavko Leovac, „i pohodi u teatar imaju karakter mitinga“[227], tehnika pisanja drame na koju upozorava Mesarić očito nije bila primarna preokupacija književnika.

Nije suvišno uputiti na činjenicu da između Mesarićevoga teksta u kojemu upozorava na problem domaćega dramskog pisma i istraživanja Zvonka Petrovića stoji vremenski raspon od petnaest godina. To potvrđuje da, unatoč naporima da se suvremeni domaći tekst privuče na bosanskohercegovačke scene, kako različitim natječajima, tako i idejama da teatarske kuće pojedinačno propišu i ispoštuju obvezni udio zastupljenosti takvih tekstova, spomenuti problem nije uspješno riješen. Štoviše, on je dijelom i suvremenoga bosanskohercegovačkoga iskustva: festivali poput Susreta kazališta/pozorišta u Brčkom u čiju selekciju ulaze samo predstave domaćih autora ili časopisi poput mostarskoga TmačArta koji afirmira domaću dramsku književnost, redovito objavljujući i nagrađujući odabrane tekstove, nisu dovoljni da bi suvremena bosanskohercegovačka drama postala sastavnim dijelom repertoara teatarskih kuća. Događa se, naime, da i svakako oskudan broj tekstova suvremenih dramskih autora, u vremenima osobite financijske nestabilnosti i društvenopolitičke osjetljivosti, ostane isključivo dijelom književne domene.

3.5.2. Oblikovanje drame u okovu vladajuće ideje

Dramsko stvaralaštvo pedesetih i šezdesetih godina odraz je spleta različitih okolnosti. Kako je istaknuto, društveno-političke okolnosti utjecale su na nastanak tzv. „slučajnih“, „privremenih“ dramskih pisaca, koji su tekstove stvarali po narudžbi, za posebne

slikarskoj radionici koja je djelovala pri propagandnom odjelu AVNOJ-a, te je istodobno sudjelovao u radu mogih dramskih sekcija. (http:://old.kons.gov.ba/main.php?id_struct=6&langa=1&action=view&id=3706)

[226] Spomenuti su autori satirične burleske „Kafanski stratezi“, koja je, kako navodi Lešić, napisana u čast Oktobarske revolucije. Možda je najveći značaj ovoga teksta u činjenici da su autori njime „inaugurisali tri konfesionalno-nacionalne 'maske', koje će se u buduće u raznim varijantama (...) javljati u bosansko-hercegovačkoj drami.“ (usp. Lešić, Josip, „Dramska književnost II“, Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 15.) Tako je, primjerice, Sulejman Kupusović 2008. godine kao gostujući redatelj mostarskoga Narodnog pozorišta, „Djelidbu“ Skendera Kulenovića dodatno ironizirao i aktualizirao pridajući glavnim likovima stereotipe upravo konfesionalno-nacionalnih maski.

[227] Leovac, Slavko, *Beleške o razvitku pozorišta u Bosni i Hercegovini*, u: *Pozorište*, br. 5 – 6, rujan – prosinac, 1969., str. 507.

proslave, spomen-dane ili jednostavno u svrhu intenzivnijeg širenja određenih ideja. No, te su okolnosti umnogočemu ograničile i književnike kojima drama kao forma nije bila strana: tematski raspon bio je zapravo izuzetno oskudan, a način oblikovanja drame morao se podrediti idejnoj jasnosti, što je ostavilo vrlo malo prostora za bilo kakve kreativne pomake. Ne treba, međutim, ispustiti iz vida ni činjenicu na koju je upozoravao Mesarić – neovisno o društveno-političkim uvjetovanostima, tehnika pisanja drame za dobar je dio pisaca bila nepoznanica.

Lešićeva je analiza dramske književnosti ovoga razdoblja, sasvim razumljivo, načinjena po tematskome principu: međuratna problematika, okupacija i narodnooslobodilačka borba, izgradnja novog socijalističkog društva, sablasti rata. Iako Lešić primjećuje da se od sredine pedesetih godina počinju nazirati „stidljive dramske inovacije“, te se kod nekih pisaca javlja vidljiviji prijelaz od općega prema intimnome planu, Gordana Muzaferija upozorava da je ipak bilo potrebno „nešto više vremena za potpuno odbacivanje šablona i za pojavu djela koja neće gledati crno-bijelo na događaje iz revolucije i rata.“[228]

I Lešićev i Muzaferijin pregled dramske književnosti Bosne i Hercegovine poslijeratnoga razdoblja pokazuje koliko je teško povući oštru granicu ili pronaći odgovarajući princip sistematizacije autora i njihovih drama, osobito pedesetih i šezdesetih godina. Lešić navodi da je dramsku književnost organizirao po desetljetnim vremenskim odsječcima, ponajviše iz praktičnih razloga, odnosno zbog bolje preglednosti. Svjestan nedostataka koje ovakav pristup može donijeti, Lešić svoju podjelu naziva „uvjetnom.“ Nešto drugačiji pogled nudi Gordana Muzaferija: osim što uključuje pojedine autore koje Lešić ne spominje (primjerice, Antonija Ćosića i Mugbila Jahića, koji su, poput Mujezinovića i Vučinića, „svratili u domenu drame“), autorica, neopterećena preglednošću cjeline u kronološkom, odnosno vremenskome smislu, prijeloman događaj bosanskohercegovačke drame vidi u pojavi Miodraga Žalice i njegove *Europske trave* 1963. godine. Do te godine

[228] Usp. Muzaferija, Gordana, „Savremena dramska književnost Bosne i Hercegovine“, u: *Pozorište,* br. 1 – 2, siječanj – travanj, str. 98.

nudi podjelu zasnovanu na *ideji* koja dominira tekstovima, te, slijedom toga, raspoređuje ih po tematskome principu, psihološkim i poetskim intervencijama, i tako dalje.

Radi se, dakle, o dvama pristupima bosanskohercegovačkoj poslijeratnoj dramskoj književnosti, koja se temelje na više-manje istim imenima, istim dramama (s minimalnim odstupanjima) i koja se razlikuju po svome načelu sistematizacije – jedno je tematsko, drugo je idejno. S obzirom na ta dva načela, i spomenuta su dva pregleda, posljedično, ponudila dva različita vremenska određenja. No, dok se suvremena bosanskohercegovačka teatrologija ne prihvati posla svojevrsne revizije *sveukupnog* dramskog stvaralaštva na ovome prostoru, pa tako i onoga nakon Drugoga svjetskog rata, komparativnom analizom Lešićeva i Muzaferijina pregleda, a stavljajući iste u kontekst općeg teatrološkog iskustva o kojemu je do sada bilo riječi, može se doći do određenih zaključaka.

Ono što dominantno karakterizira bosanskohercegovačku dramu od 1945. pa sve do konca šezdesetih godina jest njezino kretanje u isključivosti žanrovskih krajnosti drama – komedija. U svrhu razumijevanja ovakve isključivosti, poslužit će promišljanje Alastaira Fowlera koji, raspravljajući o dramskim žanrovima, upozorava da se „identifikovani žanrovi razlikuju u zavisnosti od ciljeva i znanja komentatora“: „Agilni prodavac (pozorišnih) ulaznica zadovoljiće se oznakom 'komedija', dok će kritičar utrošiti mnogo više vremena, mučeći se oko pronalaženja suptilnijih razlika.“[229] Fowler pojašnjava da je, gledano iz kritičkoga rakursa, u svakome žanru važno odrediti nekoliko *kategorija*, pod kojima on predlaže vrstu, podžanr, modus i konstrukcijski tip, te navodi primjer *Zimske bajke* koja je pastoralna po modusu, ali po vrsti ne pripada pastorali nego tragikomediji. Slijedeći Fowlera, može se zaključiti da je potreban izuzetan analitički oprez i poznavanje i razumijevanje ponuđenih kategorija da bi se odredile pojedinačne žanrovske osobitosti u konkretnome djelu.

Ono što nalaže da se rana poslijeratna bosanskohercegovačka dramska književnost ustroji na temelju dominantne teme ili ideje jest činjenica da uočljivoga podžanra, modusa, ili konstrukcijskoga tipa naprosto – nema, i to ponajprije zbog specifičnoga odnosa prema *radnji* i načinu oblikovanja likova. Tako propagandna drama, posebno afirmirana u prvome

[229] Fowler, Alastair, „Istorijske vrste i žanrovski repertoar“, u: Jovanov, Svetislav (ur.), *Teorija dramskih žanrova*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015., str. 16.

poslijeratnom desetljeću, tematski se i idejno krećući od (kritike) prošlosti do potrebe za preodgojem, radnju iskorištava samo kao element kojim će se snažnije podcrtati razlika između (nametnute) ideje Dobra i ideje Zla. Lešić iz vlastite analitičke perspektive prepoznaje da takve drame, primjerice, imaju neke sličnosti s principima gradnje srednjovjekovnoga moraliteta, no, uzevši u obzir ideološku sferu i društveno-političke zadatosti („pisanje po partijskoj dužnosti"), kategorija moraliteta sigurno ne proizlazi iz samoga teksta. Te se drame razlikuju po intenzitetu propagande, odnosno po načinu na koji „pakiraju" ideološke poruke: u većini je tekstova dominantan izravan pamfletizam, dok drugi, kako je već istaknuto, koriste dramsku radnju isključivo u tu svrhu.

U komediji je pak radnja još uočljivije gurnuta u drugi plan jer se komika redovito postiže preuveličavanjem, karikiranjem, prenaglašavanjem određenih osobina likova, njihovih jezičnih osobitosti ili karakternih crta. S obzirom da je i glumački izraz, kako je upozoravao Borivoje Jevtić, bio vrlo sužen i šablonirizan, nagomilavanja jezičnih dosjetki, dijaloških nadigravanja, pretjerano ismijavanje iskorišteno je kao svojevrsna kompenzacija za statičnost komedije.

Od sredine pedesetih godina i Lešić i Muzaferija primjećuju da, unatoč ideološkoj obojenosti, bosanskohercegovačka drama počinje računati na pojedinca i na njegov intimni rakurs[230]; dolazi do polaganih, ali uočljivih, po Lešiću, modifikacija i destruiranja soc-realističkog koncepta umjetnosti; autori poput, primjerice, Drage Mažara, Skendera Kulenovića, Branka Ćopića pokušavaju ponuditi drukčije vizure unoseći i kroz odgojne dimenzije drame vlastitu specifičnu stilizaciju. Unatoč takvim pomacima, bolje rečeno, izoliranim traganjima, opća slika dramske književnosti ovoga razdoblja sadržana je u dva žanrovska pola, specifično oblikovanoj drami i komediji, čiji se autori i dalje nisu mogli riješiti „agitpropovskoga shvaćanja pisca kao 'inžinjera ljudskih duša' koji neposredno učestvuje u 'preobražaju života'"[231], i čiji stil, Muzaferijinim riječima, „nije trpio nijanse."

[230] U ovome slučaju nije isključen utjecaj nordijske drame, odnosno Ibsena i Strindberga, čije su drame redovito bile dijelom repertoara bosanskohercegovačkih teatara.
[231] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Svjetlost, Sarajevo, str. 72.

3.5.3. *Evropska trava* kao neshvaćeni simptom

Za Muzaferiju je, kako je već istaknuto, 1963. ključna godina bosanskohercegovačke dramske književnosti, kada Miodrag Žalica objavljuje svoju dramu *Evropska trava.* Već tada postaje, naime, jasno da drame Miodraga Žalice ne podliježu nikakvoj periodizaciji: „Njegov dramski opus zapravo [je] samosvojan kreativni tok, izgrađen na premisama sopstvenog svijeta stilskog, tematskog i žanrovskog potencijala poetsko-refleksivne neosimbolističke drame.“[232] S tim se slaže i Josip Lešić: „To je jedini pisac koji je uspio da stvori vlastitu dramsku poetiku. I to u svim izražajnim i konstitutivnim elementima...(...) Žalica ne piše drame čistog žanra. (...) Ambivalentni odnos prema tragičnom i komičnom, sa stalnim isticanjem relativnosti i paradoksalnosti i jednog i drugog, često je dovodio u zabunu i reditelje i kritičare (pa i publiku).“[233] Baš zbog takvih zabuna, negativnih kritika i nerazumijevanja, Žalica se kao dramski pisac povukao, sve do kraja šezdesetih godina kada objavljuje dramu *Pas koji pjeva.*

Radi se, zapravo, o slučaju koji u potpunosti korespondira s *Djelidbom* Skendera Kulenovića, s tim da između praizvedbi Žaličina i Kulenovićeva teksta stoji petnaestak godina, pa tako da reakcije na jednu i na drugu dramu nose sasvim različite implikacije.

Baš poput Kulenovića, i Žalica je *Evropskom travom* zauzeo mjesto „pisca ispred svog vremena.“ Pokušavši zauzeti *drugu perspektivu* u vremenu kada to nisu bile spremne prihvatiti ni publika ni kritika, oba su dramatičara, obeshrabrena negativnim reakcijama i odbacivanjem spomenutih drama s bosanskohercegovačkih scena, na jedno određeno vrijeme ušutjela.

Treba spomenuti, međutim, da je Žaličina *Evropska trava* bila izvedena u sarajevskome Malom pozorištu na sceni koja je sadržajno bila otvorena za modernu dramu i inovativniji izraz. Unatoč tomu, pokazalo se da domaća publika, dobrim dijelom ni kritika, kao ni glumački ansambl na to nisu bili spremni. Tekst koji, u Žaličinom stilu, istodobno afirmira i negira, *propituje* modernu dramu, koketira s teatrom apsurda (upravo poput *Cirkusa* Đ. Lebovića/A.Obrenovića, koja je u Malom pozorištu, prema pisanju Vlajka Ubavića, tadašnjega upravnika sarajevskog Narodnog pozorišta, također odmah skinuta s

[232] Muzaferija, Gordana, *nav. članak,* str. 105.
[233] Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Svjetlost, Sarajevo, str. 125.

repertoara) bio je interpretiran realistički čisto. Ta činjenica ide u prilog ranije iznesenoj tvrdnji da, ne samo da dramski tekstovi nisu poznavali određena žanrovska nijansiranja (Fowlerove vrste, kategorije, moduse, i tako dalje), nego ih ni, još uvijek službeno neobrazovan glumački kadar nije mogao iznijeti, pa tako ni publika prepoznati. Najznačajnije ime banjalučke teatrologije, Predrag Lazarević, sugerira da bi razlog tomu mogla biti stalna izloženost klasičnome izričaju: na jednome od svojih putovanja u Rusiju, Lazarević bilježi svoje čuđenje raznorodnim teatarskim koncepcijama na brojnim scenama Moskve i Lenjingrada, ističući da naša publika „nikada nije imala priliku upoznati nova stremljenja ruskih pozorišta, jer je obično gledala predstave Moskovskog hudožestvenog teatra koja (...) čuva tradicije klasičnog ruskog pozorišta.“[234]

Od simbolizma koje je Žalica najavio *Evropskom travom* do stvarnoga prihvaćanja nečega što bi se moglo nazvati *inovacijom, eksperimentom, drugačijim pristupom* trebalo je, sudeći, ne samo po Žaličinim kritičarima, nego i po problemskim tekstovima koji se javljaju u aktualnoj periodici toga razdoblja, proći još neko vrijeme. Žaličina kontroverzna drama progovorala je simbolistički, poetski, fragmentarno, hibridno – u isto vrijeme kada, vrativši se istraživanju Zvonka Petrovića, publika dominantno zahtijeva nušićevski tip komedije, jer naprosto, prema tvrdnji Svetislava Mirkova, člana drame zeničkoga Narodnog pozorišta, „naš gledalac traži ili suze ili smijeh – dvije krajnosti, bez obzira na njegovu kulturu, na njegov društveni položaj.“[235]

Muzaferija i Lešić, naime, navode nemali broj pisaca domaćih dramskih pisaca koji su aktivno djelovali tijekom šezdesetih godina i čije drame ukazuju na drukčije razumijevanje teatra kao komunikacijskoga medija. Iako se utilitarnost kao primarni zadatak zbog objektivnih okolnosti nije mogla izbjeći, pisci poput Miodraga Žalice pokazuju kako ograničenost može zapravo biti iskorištena kao kreativni okidač, odnosno kako nametnuti, zadani okviri mogu poslužiti kao motiv za traženje neke drugačije, suptilnije estetike. Moguće je pretpostaviti da je upravo ovakva vrsta izazova izbrusila bosanskohercegovačku dramsku književnost, osobito na samome kraju šezdesetih godina: naime, upravo se tada

[234] Usp. Lazarević, Predrag, „Nekoliko impresija o pozorišnom životu Moskve i Lenjingrada“, u: *Putevi*, br. 6, studeni – prosinac, 1962., Banja Luka, str. 652

[235] Usp. Mirkov, Svetislav, „Pozorište i pozorišna kritika“, u: *Pozorište*, br. 6., studeni – prosinac, 1966., Tuzla, str. 10.

uočava da je dramsko stvaralaštvo sve manje podložno općim sistematizacijama, odnosno da se može govoriti o individualnim dramskim poetikama. Iako, prema Lešićevu opažanju, ovi sve brojniji autohtoni dramski pokušaji nisu ostvarili podjednaku kvalitativnu razinu, dramski pisci poput spomenutoga Miodraga Žalice, zatim Radovana Marušića, Uroša Kovačevića, Miroslava Jančića ukazuju da su intenzivna stvaralačka traganja za *drugačijim pristupom,* ispitivanja (mogućnosti) *drugih perspektiva* urodila značajnim rezultatima i uputila na, izrazom Predraga Lazarevića, elastičniji estetski *credo*.

Iako još uvijek nema *isključivo* dramskih pisaca, nipošto nije zanemarivo istaknuti kako su, primjerice Derviš Sušić, Miodrag Žalica, Uroš Kovačević i Sead Fetahagić, u svoje drame vješto inkorporirali dotadašnja zanatska znanja iz domene poezije, proze, kritike ili režije, stvarajući tako zanimljive umjetničke hibride. Sušić tako svoje popularne romane uspješno adaptira za scenu podcrtavajući osobito satiričnu dimenziju; Žalica drame piše vjerujući da je njihov imanentni temelj lirika, jer „dramska forma je zapravo utjelovljena poezija“[236]; Kovačević, po profesiji redatelj, „dramu namjerno pretvara u svojevrsnu 'rediteljsku knjigu', tako da se predstava *vidi i čuje* iz samog čitanja teksta“[237]; Fetahagić, koji je već bio poznat kao kritičar i autor radio-drama (u čemu će opširnije biti riječi u ovome radu), svoj je tekst *Kolo okolo kaktusa* iz radijske sfere uspješno prenio na scenu.[238]

Lešić u ovome razdoblju primjećuje i jedan oblik centralizacije ne samo teatarske umjetnosti, nego i dramskoga stvaralaštva, upozoravajući na stvaranje prepoznatljivih lokalnih krugova dramskih pisaca, ali i pojavu tzv. „kućnih redatelja.“ Miodrag Bogićević u svojevrsnome presjeku bosanskohercegovačkoga poslijeratnog dramskoga iskustva upozorava da se radi o „zdravoj centralizaciji“ koja nije „izraz sentimentalne vezanosti, težnje za gradskim prestižom ili mecenatskim legitimisanjem, nego je sve više osjećanje odgovornosti prema rezultatima koje te institucije [u Sarajevu, Banja Luci, Tuzli, Mostaru i Zenici, op. T. L.] ostvaruju.“[239]

---

[236] https://www.oslobodjenje.ba/dosjei/kolumne/nije-htio-da-ga-zovu-drzalica

[237] Lešić, Josip, *Dramska književnost 2,* Svjetlost, Sarajevo, 1992., str. 164.

[238] Usp. Isto, str. 167.

[239] Bogićević, Miodrag, „U znaku novih nastojanja“, u: *Život,* br. 05 – 06, rujan – prosinac, 1969., str. 501. Nije na odmet pripomenuti kako se, vezano za ovaj naslov, Josipu Lešiću u knjizi *Dramska književnost II,* potkrala jedna pogreška: na strani 155. Lešić citira dio teksta „Beleška o razvitku pozorišta u BiH“ Slavka Leovca, ali u fusnoti navodi da je citat preuzet iz Leovčeva teksta „U znaku novih nastojanja.“ Autor teksta „U znaku novih

Odgovornosti prema rezultatima pojedinih institucija, o kojoj govori Bogićević, svjesna je bila i već ranije spominjana grupa kritičara koja je čak i u ideološkoj osjetljivosti poslijeratnih godina inzistirala na nadređivanju estetskoga kriterija utilitarnome. Za razliku od ranih tendencija povremenih, tzv. „novinskih" kritičara čiji su tekstovi svedeni na presuđivanje unutar krajnosti „dobro – loše", krajem šezdestih godina čvrsto je etabliran prepoznatljiv krug autora u ovoj domeni koji, poslužívši se opaskom Slavka Leovca, svoju kritiku koriste – kao kreaciju: „Nije sumnja pravi izvor kritike. Ili, da budemo precizniji, kritika nije rastvaranje, nije u opreci sa 'organičkim genijem.' (...) On [kritičar, op. T. L.] kritikuje ne da rastvara nego da objašnjava povesne metamorfoze dela iz svih mogućih aspekata. (...) Kritičar po vokaciji mora da ima posebnu volju, 'finu pamet', višestruku inteligenciju koja podređuje tu volju i tu 'finu pamet.' On višestruko inteligentno objašnjava i vrednuje umjetniko delo, sudbinu mogućih metamorfoza dela. Tom inteligencijom kritičar se približava umetnikovom iskustvu, a nadilazi ga osmišljavanjem sudbine tog dela."[240]

Lešić točno pretpostavlja da ta generacija kritičara svoju sklonost inovaciji, eksperimentu, avangardnijem i modernijem izrazu duguje, između ostalog, Festivalu malih i eksperimentalnih scena (o čemu će posebno biti kasnije riječi). No, slučaj *Evropske trave* i lavina negativnih komentara upućuju da su Žaličin neosimbolizam, žanrovsko raslojavanje i specifično scensko *oneobičavanje* (što za sobom povlači i potrebu za sasvim drugačijim glumačkim izričajem kojim bi se podcrtao paradoks i apsurd samoga teksta) naišli na dubinsko nerazumijevanje, čak i kod kritičara poput Elija Fincija, „vodećeg u to vrijeme jugoslavenskog arbitra za pozorište i dramu."[241] Moguće je da je uzrokom Fincijeve negativne ocjene sama njegova kritičarska priroda: stav o Finciju kao o kritičaru koji „ne govori sugestijom umjetnika, već premisama intelektualca"[242] u ovome se slučaju čini sasvim

nastojanja" je, dakle, Miodrag Bogićević, a Lešić je svoj citat preuzeo iz navedene „Beleške o razvitku pozorišta u BiH" Slavka Leovca (stranica 508. istoga, gore navedenoga broja *Pozorišta*).

[240] Leovac, Slavko, „Kritika kao kreacija", u: *Odjek,* br. 15, 1966., str. 7.

[241] Lešić, Josip, *Dramska književnost 2,* Svjetlost, Sarajevo, str. 126.

[242] U novosadskome listu „Polja" o Finciju kao kritičaru, te o njegovim zapisima skupljenima u pet knjiga naslovljenih *Više i manje od života*, Miroslav Egerić iznio je vrlo zanimljive prosudbe, koje donekle mogu pojasniti Fincijev negativn stav prema Žaličinu tekstu: „On ima dar (...) odličnog demonstratora ideja. Ali je tu osobinu razvio na štetu drugih (...) jezgrenih kritičarskih osobina: ne poseduje čulo za intimni treptaj u pesniku, za onaj infinitezimalni, patnički ili radosni trenutak indeterminizma u kome se u vulkanskim prirodama javlja spasonosna vizija, jezovit grč ili slučajna poletnost intelekta." (tekst „Eli Finci, proces, kritika" dostupan u pdf.

utemeljen. S druge strane, sve slojeve Žaličinih umjetničkih sugestija prepoznao je Ivan Fogl u svojoj usamljenoj afirmativnoj kritici: „*Evropska trava* je neobičan tekst. Njegova sadržajna osnova je tragična, njegova struktura dramska, misaoni obrati komediografski, njegov jezik poetski.“[243]

***

Iako se, dakle, u drugoj polovini šezdesetih godina uočavaju inovativnije intervencije na planu dramskoga teksta, osvještava se potreba za drugačijim glumačkim modusima, dok kritičari sve glasnije progovaraju estetskim, a ne ideološkim jezikom, može se zaključiti da se i dalje radi tek o *simptomima* moderniteta i *težnji* za promjenom i raskidom sa soc-realističkim konceptom, a sve ono što se naziva „novim“, „inovativnim“ i „eksperimentalnim“ tek polako zadobiva svoje mjesto u teatrološkim tekstovima i raspravama. Cijeli bi se taj proces, zapravo, mogao shvatiti upravo onako kako je M. Bogićević sugerirao – kao *znak novih nastojanja*. U periodičkim se publikacijama, koje su, u nedostatku bilo kakvog značajnijeg sustavnoga pregleda ili teatrološke literature, i dalje najvjerodostojniji izvor informacija o teatrološkim gibanjima i općem dramskom iskustvu ovoga razdoblja, još uvijek vrlo učestalo govori o „teatarskoj krizi.“

3.6. Svijest o krizi

Od 1945. do 1970. godine, kako je već istaknuto, javlja se nešto više od tridesetak dramskih autora, od kojih je za njih desetak drama predstavljala samo jedan manji književni „izlet“ (radi se o glumcima, kritičarima, redateljima ili pak sudionicima natječaja različitih konkursa za domaći dramski tekst – sudeći po statističkim podacima, zapaženiji uspjeh postigao je samo tekst Miodraga Mitrovića *Crvena lenta*.) Mada se radi o dramama

formatu na sljedećoj poveznici: https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/05/selection5-8.pdf) No, uputno je u obzir uzeti i činjenicu da je nesklad između Žaličinih ideja i njihovih potpuno pogrešno realistički usmjerenih scenskih oživotvorenja uzrokom Fincijeva negodovanja, jer, kako Dževad Karahasan primjećuje, kod Fincija je uočljiva „stanislavskijevska vjernost tekstu“, vjerovanje da se dramskim izrazom u potpunosti mora opravdati književni smisao koji tekst nosi. (usp. Karahasan, Dževad, *Kazalište i kritika*, Svjetlost, Sarajevo, 1980., str. 10.)

[243] Fogl, Ivan, „Od besmisla ka smislu“, u: *Život*, br. 11 – 12, prosinac, 1963., str. 144.

različitoga kvalitativnog dosega, ne može se ipak u ovome razdoblju govoriti o oskudici suvremenih domaćih dramskih autora. No, uzevši u obzir Muzaferijino istraživanje o izvedbama drama bosanskohercegovačkih autora i uspoređujući ga s podacima prikupljenima u monografijama pojedinih teatara, vidljivo je da postoji značaj nesrazmjer između broja napisanih domaćih drama i onih koje su stvarno izvedene na scenama bosanskohercegovačkih teatara. Od svih tekstova, jedino su drame Branka Ćopića i Hamza Hume izvođene u svim teatarskim kućama, skoro jednaku zastupljenost imale su drame Skendera Kulenovića, Miodraga Mitrovića i autorskoga dvojca Miodrag Žalica – Safet Pašalić, te Derviša Sušića. Tekstovi drugih autora, poput, primjerice, M. Jančića i D. Mažara, koji su se, i prema ocjenama J. Lešića i G. Muzaferija, istaknuli osobitom dramskom poetikom, u nekima od središnjih teatarskih institucija nikada nisu postavljeni.

Stoga, bez obzira na statistički pozitivan *broj* suvremenih domaćih dramskih tekstova, u stvarnosti se zaista događalo ono na što je Moni Finci, kao predstavnik sarajevskoga Narodnog pozorišta, upozoravao na organiziranome Savjetovanju bosanskohercegovačkih pozorišta 1963. godine: „Danas je [domaći, op. T. L.] pisac eliminisan iz teatra i njegovi su tekstovi stvar slučaja.“[244] M. Finci, uz Skendera Kulenovića, na tome istom skupu govori o problemu domaćih dramskih tekstova koji po godinu dana, ili čak dulje, čekaju da ih se uvrsti na repertoar, no obično nikada „ne napuste mrak teatarskih ladica.“ Milan Barić, redatelj zeničkoga Narodnog pozorišta, ovaj problem osvjetljava iz još jednoga kuta: on, naime, spominje *nedostupnost* suvremenih domaćih dramskih tekstova, odnosno činjenicu da se oni uglavnom rijetko objavljuju i rijetko se samoinicijativno (dakle, od strane samoga autora) nude teatrima. „Mi smo nekakvim kanalima, i putevima, preko poznanstava i prijatelja, i ličnih kontakata, tražili da dođemo do tih tekstova. (...) Mi ih ne vidimo, ne znamo gde su.“[245] Barićevu opasku o nedostupnosti tekstova potvrđuje i Muzaferijin pregled objavljenih dramskih tekstova od 1945. do 1983.: od 62 objavljene drame u ovome razdoblju (u obliku samostalnih knjiga ili pak u sklopu časopisa), do 1970. godine bilo ih je objavljeno samo 16.

[244] Finci, Moni, „Savremeni teatar bez pisca nema perspektiva“, u: *Pozorište*, 06, studeni – prosinac, 1963., str. 23.
[245] Barić, Milan, „Predlog za konkurs savremene drame“, u: *Pozorište,* br. 6, studeni – prosinac, 1963., str. 23.

U ovakvome raskoraku između suvremenih domaćih dramskih tekstova koji prolaze nezapaženo ili teško pronalaze put do teatarskih kuća stvorilo se nepovjerenje, pa čak, sudeći prema kritičkim promišljanjima, određeni oblik otpora domaće publike prema bosanskohercegovačkome dramskom stvaralaštvu, što je dovelo do značajnih repertoarskih problema: programi teatara ovoga razdoblja pokazuju da se publici podilazi već poznatim, klasičnim, zrelim djelima. Miodrag Žalica koji je *Evropskom travom*, inače svojim prvim dramskim tekstom, pokušao iskoristiti medij teatra kao mjesto propitivanja i brojnih izražajnih mogućnosti dočekan je s nerazumijevanjem koje ga je s domaće dramske scene udaljilo na punih pet godina. Dovoljno je spomenuti kako je izvedba *Evropske trave* u Kamernome teatru (27. listopada 1963. godine) bila prva, posljednja i jedina postavka ovoga komada na bosanskohercegovačkim scenama. Tako je sveukupno teatrološko iskustvo šezdesetih godina XX. stoljeća obilježeno paradoksom: teoretski, osviještena je potreba i javila se težnja za *drugačijim* teatarskim nastojanjima, ali u praksi pomaci izvan zadanih okvira nisu naišli na afirmativnu recepciju. Zato je u značajnijim teorijskim promišljanjima poslijeratnih desetljeća, kao i kod B. Jevtića, K. Mesarića, S. Kulenovića, J. Lešića, krajem šezdesetih godina, stalno prisutna sintagma „kriza pozorišta."

3.6.1. Od „krize nepovjerenja" do „krize opredjeljenja"

Tuzlanski se časopis *Pozorište,* kao svojevremeno jedini teatrološki časopis, a osobito pod uredničkom palicom Kalmana Mesarića, odmah po objavljivanju prvih brojeva pokazao kao prostor u kojem će se upućivati na konkretne teatarske probleme. Zahvaljujući Mesarićevim tekstovima, ali i kritičkim prilozima Ahmeda Muradbegovića, Josipa Kulundžića, Safeta Burine i Branislava Kravljanca, *Pozorište* se nametnulo kao publikacija s mnogo ozbiljnijim, opširnijim i sveobuhvatnijim ciljevima od onih kakvi su prepoznati u listovima ostalih teatarskih kuća. Primjerice, mostarsko glasilo *Naše pozorište* bilo je ograničeno na repertoar lokalnoga teatra i promišljanja njegovih suradnika vezanih za aktualne postavke, *Pozorište u Zenici* također se usmjerilo na kućnu umjetničku produkciju. U povijesti bosanskohercegovačke teatrologije ova će glasila ostati kao simbol „dobro

osmišljena načina popularizacije teatarske umjetnosti i potvrde živosti (...) teatra.“[246] Prema ocjeni Borivoja Jevtića, i sarajevski *Pozorišni list,* kao glasilo „našeg centralnoga pozorišta“, nije ostvarilo potrebnu širinu teatarske problematike. No, „pozorišna pitanja kojima treba prići bez odlaganja“, na kakva upozorava Jevtić, nametnuta su kao ključna upravo u tuzlanskome *Pozorištu*.

Kalman Mesarić, kao prvi urednik, ovome je časopisu zadao smjer koji, kako će se pokazati šestogodišnjim izbivanjem *Pozorišta* s bosanskohercegovačke periodičke scene, nije bio dovoljno ideološki afirmativan. O mogućim razlozima takvih njegovih, za to vrijeme, kontroverznih stavova već je ranije bilo riječi. No, u ovome je kontekstu bitno spomenuti da postoji određeni nesrazmjer između onoga što je Mesarić teorijski proklamirao i što je praktično ostvarivao. S jedne strane, zalagao se za svojevrsnu avangardizaciju teatra, stvaranje „novog, apsolutnog teatra“, te, umjesto o teatru kao posredniku ideološkoga preodgoja, Mesarić radije govori o teatru kao obliku umjetnosti koja zadovoljava iskonsku ljudsku, spontanu i duhovnu potrebu za igrom. Ako je i bio socijalno orijentiran, stav je Vlatka Perkovića da takva Mesarićeva orijentacija nije bila političke, marksističke naravi: „Ona je ishodila iz njegove etike. (...) Vjerojatno je taj (možda uistinu fabijevski) socijalist i nemarksist bio neprihvatljiv ljudima novog poslijeratnog vremena upravo zbog svog etičkog pristupa socijalnim normama, pristupa koji je kao tradicijsko svojstvo međimurskog kršćanskog miljea u njemu već zarana bilo učvršćeno i iz njega isijalo kao vrijednost iznad aktualne političke pragme. Od tog građanskog intelektualca nije se moglo očekivati da u svojim zrelim godinama napusti svoj građanski kodeks ponašanja, da skine svoju leptir mašnu i ponaša se kao drug.“[247]

[246] Usp. *Život,* br. 2, studeni, 1952., str. 154.
[247] Usp. Perković, Vlatko, „Kazališni teoretičar i praktičar Kalman Mesarić“, u: *Kolo*, br. 2, 2016., str. 159.

No, kao neslužbeni umjetnički rukovoditelj tuzlanskoga pozorišta (službeno je tu poziciju obnašao Ahmed Muradbegović) u repertoar nije unosio „novatorske pokušaje i smjelije eksperimente."[248] Paradoksalno je, zapravo, da je baš on, koji je u *Životu* analitički upozorio na problem nepovjerenja publike prema novijem izričaju, repertoarno „igrao na sigurno", jer, kako točno pretpostavlja Zvonko Petrović – nije htio poljuljati povjerenje nove publike u teatarsku umjetnost u cjelini.

U čemu se, gledano iz uredničke i kritičke perspektive, ogledala Mesarićeva „ideološka mlakost?" Umjesto pohvalnih monumentuma postojećem uređenju i posvećenosti socijalističkome odgoju potencijalne nove publike, stranice *Pozorišta* svoju su obrazovnu dimenziju ispunjavale otvaranjem prema regionalnim i europskim teatarskim kretanjima: u početku kroz kratke mozaične rubrike, informacije o repertoaru inozemnih festivalskih programa, a poslije, sve intenzivnije, kroz cjelovite prijevode Dušana Komadine o dometima indijskoga, izraelskoga, japanskoga teatra, osvrte na Dubrovačke ljetne igre, izvještaje s britanskih, njemačkih, austrijskih scena, obavijesti o novoj teatrološkoj literaturi, itd. Mesarić je inzistirao na prilozima praktične vrijednosti (primjerice, studije Josipa Kulundžića o glumačkoj umjetnosti), što potvrđuje i njegovu izuzetnu posvećenost izobrazbi glumaca na kojoj je inzistirao tijekom svoga boravka u Tuzli; pažnja se skreće i na druge oblike umjetničkoga izražavanja, glazbu, balet, pantomimu, a sve u cilju, kako je izrijekom i naglašeno u programskome uvodniku časopisa, povezivanja svih onih koji se teatarsko-umjetničkim temama bave.

Dinamičnost i raznolikost ovakvih sadržaja očito je bila u neslaganju s odgojno-političkim zadanostima: za razliku od živosti svjetskih scena, bosanskohercegovački su teatri praktično bili zatvoreni prema inozemnim „novotarijama." Analizirajući tekstove spomenutih – Mesarića, Muradbegovića, Kulundžića, Burine i Kravljanca – uzroci prve primijećene teatarske krize temelje se na:

[248] Usp. Petrović, Zvonko, „Kalman Mesarić u Tuzli", u: *Pozorište*, br. 6, studeni – prosinac, 1970., str. 799. Petrović napominje u ovome tekstu da kritika nije uvijek bila naklonjena njegovim redateljskim rješenjima. Među tridesetak njegovih režija ostvarenih u tuzlanskome i sarajevskom pozorištu, bio je i određeni broj onih koje su ocijenjene kao stereotipne i – neuspjele (Slavko Leovac i Vladimir Jokanović, primjerice, njegovu režiju Kulundžićeve drame *Ljudi bez vida* smatraju promašajem, u jednakoj mjeri u kojoj je to bila kontroverzna Muradbegovića *Majka*, u istoj sezoni.)

- ***broju i kvalitativnome sastavu posjetitelja teatra.*** „Ne trebaju nam premijerni *habituéi*“, odlučan je Mesarić, upozoravajući na tip posjetitelja koji posjećuju isključivo premijere da bi ukazali i učvrstili vlastiti položaj na društvenoj ljestvici.
- ***deficitu domaćih dramskih tekstova.*** Muradbegović ističe da se dominacijom inozemne drame domaći autori obeshrabruju, a „hiperprodukcija šablonizovane teatarske literature merkantilnog, a ne umjetničkog značaja“[249] loše utječe kako na dramatičare, tako i na publiku.
- ***umjetničkome kompromitiranju/zadovoljavanju niskih estetskih zahtjeva.*** Safet Burina primjećuje da je prošlo dovoljno vremena otkako se moglo zadovoljiti činjenicom da se radni ljudi naprosto upoznaju sa scenom; drugim riječima, došlo je vrijeme da se kulturni standard ojača.[250] Mesarić smatra da postoji dobar dio publike s jasno razvijenim kritičkim stavovima kojima treba udovoljiti kvalitetnim ansamblom i dobro osmišljenim repertoarom.[251] Posebno se ovim problemom analitički pozabavio Branislav Kravljanac, obrušavajući se na teatre kojima je osnovna namjera dovesti publiku, podilazeći čak i „rđavim ukusima.“ „Rđava djela stvaraju rđav ukus“[252], upozorava Kravljanac.

3.6.2. Na razmeđu

Koliko je osjetljiva kronološka sistematizacija bosanskohercegovačkoga dramskoga iskustva i koliko zapravo može biti samo uvjetna dokazuje se upravo spomenutim nepodudarnostima između domaćega dramskog stvaralaštva, koje kvantitativno nije zanemarivo, a kvalitativno ukazuje na težnju k osuvremenjivanju i autonomizaciji umjetničkoga izraza; izvedbene prakse kojom se još uvijek potvrđuje nepovjerenje u domaću dramu; kritičkoga odjeka iz kojega se iščitava još uvijek prisutna zadatost *ideološko-*

[249] Usp. Muradbegović, Ahmed, „Domaća drama“, u: *Pozorište*, br. 2, studeni, 1953., str. 2.
[250] Usp. Burina, Safet, „Naša pozorišna publika“, u: *Pozorište*, br. 2, studeni, 1953., str. 15.
[251] Usp. Mesarić, Kalman, „Borba za kvalitet“, u: *Pozorište*, br. 3, studeni, 1954., str. 3.
[252] Usp. Kravljanac, Branislav, „Razmišljanja o jednoj negativnoj strani našeg pozorišnog života“, u: *Pozorište*, br, 8, svibanj, 1954., str. 7.

umjetničkoga podučavanja i scenskih umjetnika i publike.[253] To, uostalom, upućuje i na činjenicu da se istraživanjem fenomena pojedinačno (primjerice, kritičkoga miljea, dramskoga pisma ili pak povijesti umjetničkoga razvoja jedne teatarske kuće ili nekoga od izvedbenih segmenata) ne može dobiti potpuna i stvarna slika *sveukupnosti* teatarskoga iskustva bosanskohercegovačkoga prostora. Pokazano je do sada koliko su različiti, sociološki, ideološki, razvojno-povijesni i umjetnički faktori međuovisni: tako prodrijeti u problem repertoara domaćih teatara nužno znači baviti se istodobno pitanjima rukovoditeljskih umjetničkih kompetencija, figure redatelja, kritičara kao repertoarnih sukreatora, zatim pitanjima publike i njezinih preferencija koje pak ovise o obrazovnome stupnju posjetitelja, mjestu i načinu njihova života, i tako dalje. Tek se, dakle, sinkroniziranim istraživanjem ovih međuovisnosti može doći do određenih zaključaka i ponuditi određena pregledna slika teatarskoga iskustva ovoga prostora, koja će, opet, imati neke svoje iznimke i uvjetovanosti.

Da je tomu tako, pokazuje se i kroz opću teatrološku problematiku pedesetih godina, koja se, u ponešto drukčijim uvjetima i u nešto drugačijem obliku, odražava i kroz šezdesete godine XX. stoljeća. Tako, unatoč dramatičarima poput Miodraga Žalice kojega najplodniji povjesničari bosanskohercegovačke drame, J. Lešić i G. Muzaferija, prepoznaju kao svojevrsno razmeđe u razvoju sveukupnoga dramskoga stvaralaštva, uzevši u obzir i druge problemske faktore, osobito osvjedočene kroz periodičke publikacije ovoga razdoblja, može se zaključiti da suvremena, moderna promišljanja, kako u domeni dramskoga pisma, tako i izvedbenosti i kritike, tada još uvijek imaju status ekscesa. Razlozi tomu su, kao što je i do sada sugerirano kroz brojne primjere, i umjetničke i ideološke naravi: slučaj *Evropske trave* i sve njegove reperkusije jest reprezentativan, ali ne i usamljen. Moderni izraz, kako dramski, tako i scenski, nije nailazio samo na *umjetničko nerazumijevanje* – njegova ideološka labavost, ili bolje rečeno, nedostatak ideološke afirmativnosti ono je što je smetalo postojećem sustavu.

[253] Usp. Ljiljak, Aleksandar, „Sarajevska pozorišna kritika u periodu od 1945. do 1971“, u : Lešić, Josip (prir.), *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1984., str. 268.

Vidljivo je to, primjerice, iz kratkoga kritičkoga osvrta Mladena Čaldarovića, objavljenoga u *Odjeku* 1966.: „Poznato je kako se dugo raspravljalo o gostovanju Ateljea 212 sa Beketovim komadom 'Čekajući Godoa.' Zašto je to gostovanje trebalo da predstavlja ideološki problem? Gdje su izvori tih komentara? Zašto je kod nas morao da bude afirmisan *niži kriterij* [kurziv T. L.]*?* Zašto Beograd treba da ima šire kriterije? (...) U Sarajevu je bilo prilično buke oko gostovanja Ateljea 212 i naša pozorišta su uzela slične stvari na repertoar sa velikim zakašnjenjem (...)“.[254]

U umjetničkome smislu, opsesija klasičnom Rusijom i dalje je vladala: „Ruska scenska umjetnost, i to ona koju su dosljedno i nepokolebljivo izgrađivali Hudožestvenici, najzreliji je i najsavršeniji rezultat u oblasti scenske umjetnosti.“[255] Naravno, umjetnički dosezi MHAT-a, čija su gostovanja, kako piše Dušan Komadina, na našim prostorima predstavljala svečani događaj koji će se doživotno pamtiti, nisu diskutabilni, ali, dok određeni broj domaćih dramatičara i redatelja, ponesenih suvremenom antidramaturgijom, traga za nekom drugom perspektivom, svi su se rezultati takvih traganja *a priori* odbacivali kao beskorisni ili neprihvatljivi. Riječ je, dakle, upravo o jednome obliku cenzure na kakvu upućuje i Midhat Begić: „Postoji sklonost kod nekih ljudi da svaku iznenadnost i kulturnu novinu i neobičnost svode na utilitaristički račun: jest naš, nije naš, za ili protiv, sav je dobar ili sav ne valja, dakle na linearnu mjeru trenutka, i to je možda naša 'unutarnja cenzura' koja nam smeta svima (...) Nepostojanje drame je naša *književna trauma* [kurziv T. L.] za koju su odgovorni i književnici i kritičari i publika, a pogotovu tumači naše društvene misli, njeni analitičari.“[256]

Stvara se, dakle, začarani krug skepticizma, ne samo u onome smislu na koje je upozoravao Kalman Mesarić pedesetih godina, ustanovivši da domaća publika gaji izrazito nepovjerenje prema suvremenoj domaćoj drami. Ono se javlja upravo i kod određenoga broja pisaca (poput Žalice, Mažara, Draškovića, i sl.) koji svojim dramama iskazuju pak nepovjerenje prema klasičnoj dramaturgiji, prema umjetnosti kao pasivnome refleksu stvarnosti, prema jeziku kao temeljnome segmentu te umjetnosti. Tako, Žalica piše komade

[254] Čaldarović, Mladen, „Zašto smo otišli“, u: *Odjek*, br. 1, siječanj, 1966. str. 11.
[255] Komadina, Dušan, „Konstantin Sergejevič Aleksejev Stanislavski“, u: *Pozorište,* br. 1, siječanj – veljača, 1963., str. 34.
[256] Begić, Midhat, „Kritika je mjerilo budnosti duha“, u: *Odjek*, br.9, 1966., str. 10.

poput *Evropske trave* ili *Zagrljenika* u kojima propituje mogućnost i smisao „čistih" žanrova, kada Mažar u komadima indikativnih naslova *ŠZD* ili *Razvod uslov za brak*, slijedeći Becketta i Ionesca, u pitanje dovodi smisao komunikacije; Žaličina Hionija iz *Zagrljenika* i Mažarovi groteskni „likovi" svedeni na nivo znaka pokazuju da se, zajedno s alatima dramaturgije, zašlo u domenu propitivanja jezika, pri čemu se redovito dolazi do zaključka kojega je Robert Corrigan lijepo artikulirao: „Kada iznosimo osjećanja da bi ih riječima opisali, riječi ubijaju te iste osjećaje koje bi trebalo opisati (...)"[257]

Dakle, dok jedan dio suvremenih domaćih dramatičara ukazuje na vlastito nepovjerenje prema *tradiciji*, publika stvara otpor zasnovan na nepovjerenju prema toj istoj suvremenoj dramatici. Teatarska kriza proizašla iz takve vrste nepovjerenja u šezdesetim je godinama nominalno preoblikovana, kako predlaže Lešić u svome tekstu programatskoga karaktera, „Pozorište je splet problema" – u *krizu opredjeljenja.*

U spomenutome je razdoblju zapravo stvorena prihvatljiva vremenska distanca koja je dopustila da se problemi poslijeratnih teatarskih iskustava objektivnije sagledaju, osvijeste – i rastumače. Kada B. Kravljanac u spomenutome tekstu iz 1954. kritizira onu teatarsku politiku koja, da bi privukla kvantitativno što veći broj posjetitelja, umjesto prave, *umjetničke* komedije nudi jeftinu zabavu s „morbidnim refleksima komičnog", tekst Velimira Stojanovića, objavljen desetak godina kasnije, može se iščitati kao neizravno tumačenje ovoga problema: radi se, dakle, o naslijeđu još uvijek alarmantno prisutnoga diletantizma zbog kojega je publika stvorila potpuno pogrešno razumijevanje teatarske forme, odnosno nije u stanju razlikovati *komediju* od *lakrdije* nastale diletantskim nagomilavanjem jeftinih viceva i skečeva.[258] To su, uostalom, one iste „instantne droge" o kojima govori Lešić kritizirajući izvedbe koje se svode na „večeri humora" i „sto minuta smijeha." Kada pak Lešić upozorava na *krizu opredjeljenja* suvremenoga teatra, sadržanu u dilemi „treba li postati proizvođač smijeha" ili „do koljena zagaziti u današnje probleme"[259], on neizravno

[257] Kulenović, Tvrtko, *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta,* Svjetlost, Sarajevo, 1975., str. 67.
[258] Stojanović, Velimir, „O diletantima i amaterima, u: *Odjek*, br. 13, 1966., str. 14.
[259] Usp. Lešić, Josip, „Pozorište je splet problema", u: *Pozorište,* br. 2, ožujak – travanj, 1963., Tuzla, str. 45.

tumači Mesarićeve dvojbe, iskazane desetak godina ranije, u tekstu u kojemu se Mesarić obrušava na publiku koja teatar posjećuje sa stavom „Šta će mi drama? – Imam je i kući.“[260]

3.6.3. *Pozorišne hronike* kao simptom polemičkoga grča

Mesarić krizu višestruko komentira kroz probleme posjećenosti teatra, pitanje umjetničke kvalitete i kvalitete glumačkoga ansambla. U svojim je tekstovima, izravno ili neizravno, analitički tretira, da bi, u tekstu „Problemi savremenog pozorišta“, iz 1956. godine, kada je službeno i napustio uredničku poziciju časopisa *Pozorište*, gotovo rezignantno konstatirao da je riječ o „općoj pozorišnoj krizi“, proizašloj iz činjenice da teatar naprosto ne uspijeva zainteresirati publiku za svoje postojanje.[261]

Teatrološki tekstovi šezdesetih godina mogu potvrditi Mesarićevu opasku da su vrlo rijetka i kratka vremenska razdoblja u kojima se ne govori o krizi teatra. Ako ova sintagma nije nominalno prisutna u spomenutim tekstovima, njezino se prisustvo iščitava neizravno. Kod nekih se kritičara uočava *sartreovski* racionalan odnos prema krizi: za Luku Pavlovića stalna izmjenjivost umjetničkih uspona i padova sasvim je razumljiva, čak i ako su u nekim teatarskim sezonama „zvjezdani trenuci“ svedeni na samo jednu predstavu. Za razliku od Pavlovića, koji zauzevši vremensku, objektivnu distancu prema umjetničkim dometima poslijeratnih desetljeća[262] pojam *krize* mijenja vrlo afirmativnim *traganjem,* usredotočujući se na procese sazrijevanja pojedinih teatarskih kuća, kroz tekstove poput Lešićeva „Pozorište je splet problema“, Foglove kritičke oštrice ili pak opaske iznesene na Savjetovanju bosanskohercegovačkih pozorišta 1963. godine opća situacija poprima mnogo dramatičnije razmjere. Ono što su za Pavlovića „zvjezdani trenuci“, za Lešića je to samozavaravanje: „Vegetiramo – a zanosimo se da postojimo kao nešto značajno i određeno.“

Lešić zaista upozorava na cijeli splet međusobno povezanih problema koji su teatarsku umjetnost uopće doveli do stanja permanentne krize, a svode se na sukobe ideja, stvarnosti i mogućnosti. Uostalom, Lešićeva zamisao „idealnoga teatra“ na neki je način i

[260] Usp. Mesarić, Kalman, „Nužnost pozorišta“, u: *Pozorište*, br. 8, svibanj, 1954., str. 2.
[261] Usp. Mesarić, Kalman, „Problemi savremenog pozorišta“, u: *Pozorište*, br. 1 – 4, prosinac, 1956., str. 6.
[262] Pavlović, naime, tekst o vlastitome viđenju „nove slike pozorišnoga života Bosne i Hercegovine“ objavljuje 1971. godine.

sama u sukobu sa stvarnim okolnostima: dok se i dalje aktivno vode rasprave o potrebama za domaćim dramskim tekstom, pronalaze se načini da se stimulira domaće stvaralaštvo, Lešić iznosi stav o drami kao neobveznom predtekstu za teatarsku igru. Ovakva promišljanja afirmiraju ideju teatra kao samostalnoga, kompleksnoga medija, koji ne mora nužno biti transmisijsko sredstvo zadane pisane riječi, i koji, uostalom, računa na cijeli kompleks vlastitih izražajnih sredstava, igru, kreativnost i improvizaciju.

Cijeli Lešićev tekst upozorava na krajnosti i dileme kojima je obilježeno sveukupno teatarsko iskustvo, dakle, ističući da je stagnacija (odnosno, njegovim izrazom, „vegetacija“) prouzrokovana upravo nemogućnošću konačnoga opredjeljenja za jedan novi, suvremeni stav prema teatarskoj umjetnosti. Nije li vrijeme, pita se Lešić, da domaće teatarske kuće shvate da teatar kao „kolektivna umjetnost“ ne podrazumijeva „kolektiv“ kao kvantitetu, nego zajednički cilj; da se publika počne razumijevati kao sukreator predstave, a ne pasivni recipijent; da se teatarska umjetnost razvija pružanjem svojevrsnoga otpora prema stvarnosti, a ne šturom registracijom iste? Permanentno, neodlučno kretanje između ovih krajnosti potaknule su Lešića na rezignantan zaključak: „Da, zaista, pozorište je Sizifov posao. Uzalud. Svaka predstava je nalik na onaj kamen koji se dogura na domak vrha, a on se neminovno, neumitno otkotrlja nazad u ambis zaborava, a prokletnici počinju opet sve ispočetka, opet prema vrhu i opet nazad.“[263]

Ovakva kritika vremena koje ne dopušta *apsolutno opredjeljenje*, svijest o kretanju između nepomirljivosti umjetničke ideje i mogućnosti njena konkretnog oživotvorenja prepoznaje se kroz tekstove, rasprave i (ne)izravne polemike objavljivane u *Životu, Izrazu*, *Odjeku, Pozorištu.*

Stanje koje Lešić naziva „latentnom napregnutošću“ vidljivo je, primjerice upravo kod Luke Pavlovića, koji 1966. godine objavljuje *Pozorišne hronike,* prvu knjigu te vrste u Bosni i Hercegovini. Dok se, dijelom, Pavlović aktivno uključuje u rasprave o problemima kroničnoga nedostatka suvremenog, domaćeg dramskog teksta, on istodobno u kritikama afirmira ideju o ukidanju ovisnosti izvedbene umjetnosti od dramskoga teksta jer će jedino tako „teatar pokazati spremnost za traženjem novih izražajnih mogućnosti.“[264] Takve je

[263] Lešić, Josip, „Pozorište je splet problema“, u: *Pozorište,* br. 2, ožujak – travanj, 1963., Tuzla, str. 44.
[264] Usp. Pavlović, Luka, „Aretej Miroslava Krleže“, u: *Pozorište*, br. 4 – 5, srpanj – listopad, 1963., str. 89. – 90.

krajnosti Pavloviću zamjerio Sead Fetahagić jer u jednoj ovako značajnome, pionirskome pothvatu na bosanskohercegovačkome prostoru, „uz sva hvaljenja, kuđenja, ljubav prema scenskoj umjetnosti, uz sve iskustvo i znanje“ ipak „nije ispoljavao jednu određenu estetsku ideju.“[265] Iako ga smatra „jednim od rijetkih entuzijasta koji su zaslužni za popularizaciju pozorišta“, Fetahagić utvrđuje da kroz njegovo „afirmativno i kritičko prihvatanje svake nove pozorišne premijere“ nije mogao ispoljiti jedan određeni, stabilni estetski stav. Ove Fetahagićeve opaske, koliko god govore o Pavloviću kao kritičaru, istodobno odražavaju opće stanje teatrološke misli šezdesetih godina: Ivan Fogl je točno procijenio da su Pavlovićeve *Hronike* knjiga „koja sama po sebi određuje smisao i kretanje pozorišne umjetnosti u regionu Bosne i Hercegovine.“[266] Naime, Pavlovićeva „široka tolerancija za raznovrsna shvatanja pozorišne umjetnosti“ [267] ne može biti osuđena kao „kritičarska manjkavost“, kako je to dijelom sugerirao Fetahagić, nego mora biti sagledana u kontekstu cjelokupne teatarske klime toga razdoblja, koja je snažno obilježena traganjem, propitivanjem, odnosno, u duhu Lešićeve dramatičnosti, „krizom opredjeljenja.“ Pavlović, čije kritike ukazuju na njegov izuzetno afirmativan stav prema osuvremenjivanju, modernizaciji, prihvaćanju novih tendencija, drugoga i drugačijega izričaja, lucidno odbija biti isključiv, jer osluškujući vlastito vrijeme, razumijeva da mora biti ne samo kroničar, nego i kulturni političar; „čovjek koji ne samo da registruje, sažima i ocjenjuje jedan rezultat nego taj rezultat posmatra *u sklopu svih uslovnosti određenog teatra u određenoj kulturnoj klimi i sredini, a zatim i u širim, opštijim rasponima: vremena, istorijskog kontinuiteta teatra i njegovih sadašnjih ciljeva* [kurziv T. L.].“[268] S obzirom da su, kako pojašnja Ivan Fogl,

[265] Usp. Fetahagić, Sead, „Adekvatno naslovu“, u: *Odjek*, br. 17, 1966., str. 9.
[266] Usp. Fogl, Ivan, „Pozorišne hronike Luke Pavlovića“, br. 7, srpanj, 1967., str. 87. – 88.
[267] Usp. Fetahagić, Sead, *nav. tekst*, str. 9.
[268] Pavlović, Luka, „Pozorišna kritika – nepoznanica bez koje se ne može“, u: *Pozorište*, br. 1, 1965., str. 428. (S obzirom da je u ovome radu korišteno digitalizirano izdanje časopisa *Pozorište*, u ovome broju iz 1965. godine nije dostupna naslovna strana, pa tako ni informacija o mjesecu izdavanja.) Inače, racionalnost ovakva Pavlovićeva stava mogla bi biti iskoristiva i u suvremenome kontekstu, možda ne u segmentu kompromitiranja estetskoga kriterija, ali svakako s naglaskom na povijesnu uvjetovanost i kontinuitet teatra i njegove sadašnje ciljeve. Na takvu će se potrebu u ovome radu osobito podsjetiti u poglavlju koje tematizira kulturnu osjetljivost i specifičnost razdoblja nakon 1994./1995. godine.

repertoari i kreacije teatarskih kuća heterogeni, „Luka Pavlović trpi i prihvaća izvedbe kao takve, pa i njegovi tekstovi trpe nužno od te heterogenosti.“[269]

Da bosanskohercegovački teatri pate od nedostatka „čvrstog, sintetičkog programskog repertoarskog stava – kreću s prividno jasnih pozicija i gube se u kolopletu vlastitih kreativnih mogućnosti[270] potvrđuju i izvještaji o kreiranju repertoara: u Mostaru „okvirni plan pokazuje punu raznovrsnost i pomiješanost klasike i modernog, tragedije, komedije i društvene drame“, u Tuzli se prepoznaje „nužnost eklekticizma i stvaranje *omnibus* – repertoara“, zeničko Narodno pozorište odlučuje se prilagoditi „afinitetima heterogene publike“, u banjalučkome teatru igra se sve, od dramatizacije Andrićeve „Proklete avlije“, Krleže, Nušića, Lope de Vege do Strindberga i Camusa, u Sarajevu „slika cjelovitosti ne nalazi potrebnu harmoniju, već se prelama u spektru dekorativno postavljenog mozaika čija kompozicija podsjeća na igru slučaja.“[271]

Teatarska je misao šezdesetih godina neminovno bila uvjetovana ne samo krajnostima u kojima su se umjetnički i repertoarno kretale teatarske kuće, nego, kako sugerira i Pavlović, i krajnostima imanentnima općoj kulturnoj, društvenoj i političkoj klimi toga razdoblja. U stalnome stanju napregnutosti između umjetničko-estetskih i ideoloških kriterija, tradicije i suvremenosti, slobode i zadanosti, repertoari su se krojili u nemogućnosti opredjeljenja za jedan teatarski stil i izgradnje pojedinačne poetike, što je, u konačnici, opasnost na koju su podjednako upozoravali i Kravljanac i Mesarić u spomenutim tekstovima iz pedesetih godina. To je dovelo do određenoga rascijepa u teatrološkim promišljanjima, u kojima su neki, poput Pavlovića, shvativši da je isključivost luksuz kojeg si niti jedan segment teatarske umjetnosti ne može priuštiti, prihvatili širinu konteksta pojedinačnih teatarskih zbivanja i u tome ih smislu tumačili, a drugi, poput Lešića, zaključuju da se

[269] U tome smislu, Fetahagić u ocjeni Pavlovićeve knjige daje jednu usputnu, ali vrlo simptomatičnu opasku: s obzirom da su ti tekstovi pisani za potrebe dnevnih tiskovina, prilagodili su se ograničenosti novinskoga prostora i posljedično se oblikovali kao *kronike*. Naša kritika, kaže Fetahagić, dugo nije ni odražavala određeni estetski kriterij, baš zato što je bila osuđena na novinski prostor. No, ono što im oduzima kritičku težinu zapravo i jest nedostatak stabilne estetske ideje, koja je pak uzrokom ocjenjivanja pojedinačnih predstava *u kontekstu jednoga vremena.*

[270] Usp. Fogl, Ivan, *nav. tekst,* str. 87. – 88.

[271] Usp. „Bosansko – hercegovačka pozorišta u ovoj sezoni“, u: *Pozorište*, br. 1, studeni – prosinac, 1962., str. 53.

umjetnost kompromisima poništava: „(...) Jer od svačeg po malo, za svakog ponešto – i od pozorišta ništa.“[272]

Pa i ako bosanskohercegovački teatar šezdesetih godina u dramskome ili izvedbenome smislu nije išao u korak sa suvremenim europskim zbivanjima, teatarska je misao poprimila karakter polemičnosti i apodiktičnosti, kakav Tvrtko Kulenović prepoznaje u razvojnoj liniji europskoga, zapadnjačkoga promišljanja o teatru. On ovakve oscilacije sažima u sintagmi polemičkoga grča, tvrdeći: „Smjena različitih mišljenja, sustava i pristupa događala se po principu negiranja i afirmiranja, oscilirajući između radikalno naglašene eksplikativnosti i sugestivnosti, regularnosti i slučajnosti, tehnicizma i esteticizma, stvarajući tako zatvoreni krug stalnog rađanja i autodestrukcije[273].

Ako je polemički grč u određenoj mjeri i bio autodestruktivan, istovremeno je poslužio i kao svojevrsna motivacija. Što su se teatarski problemi više osvještavali u kompleksnosti i širini konteksta u kojima je teatarska umjetnost nastajala, teatrolozi, kritičari, redatelji i dramatičari sve su intenzivnije tragali za različitim načinima tumačenja i prevazilaženja tih problema.

3.7. Put prema nepoznatome

Kada je 1962. godine nakon višegodišnje izdavačke pauze *Pozorište* ponovno pokrenuto, novo se uredništvo (na čelu sa Zoranom Jovanovićem) čitateljskoj javnosti obratilo vrlo simptomatičnom eksplikacijom; „Poslije duže pauze ovaj časopis se ponovo pojavljuje, sa čvrstim uvjerenjem izdavača i uredništva da će izbjeći dobro poznatu sudbinu nekih pozorišnih publikacija.[274] (...) Stranice ovog časopisa biće pristupačne svim

[272] Lešić, Josip, *nav. tekst*, str. 45.
[273] Kulenović, Tvrtko, *nav. djelo,* str. 11.
[274] Sudbina na koju Jovanović aludira zapravo je ista ona koja je već šest godina prije sustigla *Pozorište*: Kalman Mesarić bio je, kako piše Vlatko Perković, *protjeran* iz Tuzle, a cijeli je tuzlanski ansambl naglo i neobjašnjivo bio otpušten. Praksa zabrane tiskanja bilo kakvih materijala koji nisu odgovarali postojećem sustavu nije bila ni nova ni nepoznata, iako se to često događalo vrlo suptilno, bez ikakvih objašnjenja ili javnoga odjeka. Tako se u *Pozorištu* bilježi da je Eli Finci 1935. godine pokrenuo list *Brazda*, kojega je policija zabranila nakon četvrtoga broja (podrobnije o kontroli tiska u FNRJ/SFRJ: Hebrang Grgić, I., *„Zakoni o tisku u Hrvatskoj od 1945. do danas“*, u: Vjesnik bibliotekara Hrvatske, br. 3, god. 43, 2000., str. 117. – 134.)

pozorištima, kulturnim i javnim radnicima (...) koji u naporima i uspjesima kulturnih institucija i teatra *vide rast naše socijalističke kulture* [kurziv T. L.].“[275]

Novo uredništvo, sasvim razvidno, pokušalo je izbjeći onu *ideološku labavost* koja je *Pozorištu* priuštila podulju izdavačku pauzu: o problemima umjetnosti smjelo se govoriti, ali oni nisu smjeli istisnuti utilitarnost iz prvoga plana. Teatrološka misao se nastavila graditi u raskoraku između još uvijek snažnoga zahtjeva za utilitarnošću i pokušaja prevazilaženja izazova koje je teatar kao autonomna umjetnost postavljao neovisno od ideoloških zadatosti. Osim sve intenzivnijih rasprava o suvremenome domaćem dramskom tekstu i nedostatku publike, nove okolnosti tematski su proširile teatrološki polemički areal. Neke od njih nastale su kao odgovor na uočenu krizu, druge su uzrokovane kulturnom i tehnološkom dinamikom.

3.8. Potraga za novim kao odgovor na krizu

Ono u čemu je tuzlansko *Pozorište* napravilo značajan iskorak u odnosu na tematske domene ostalih periodičkih publikacija jest objavljivanje tekstova koji se bave dodirima jugoslavenske umjetničke prakse s izvedbenim iskustvima Poljske, Mađarske, Engleske, Austrije, Njemačke; zatim, prijevoda određenih poglavlja pojedinih knjiga; osvrta koji se bave suvremenim scenskim izričajem. Ovakve je sadržaje uredništvo objavljivalo pod pretpostavkom da bi oni mogli biti korisni i domaćoj teatarskoj praksi, djelovati kao motivacija, poticaj na promišljanje i unošenje određenih promjena, počevši od samoga vođenja teatra i interne organizacije posla, do glumačkoga stila i suvremenih režijskih intervencija. Kroz različita gostovanja i sudjelovanja na međunarodnim festivalima, bosanskohercegovačko dramsko i izvedbeno iskustvo postaje izloženo drugačijim mišljenjima, izražajnim modusima i perspektivama. Među teatrološke se rasprave sve intenzivnije uvodi izraz „eksperiment“ kojega je tek trebalo osvijestiti, definirati i spoznati njegovo praktično scensko oživotvorenje.

[275] *Pozorište*, br. 1, studeni – prosinac, 1962., str. 1.

3.8.1. Najave eksperimenta

Prvi pokušaji eksperimentiranja u Bosni i Hercegovini, iako, naravno, nisu tako nominalno označeni, sežu još u dvadesete godine XX. stoljeća. Prema podacima koje iznosi Žarko Ilić u *Pozorištu* 1977., još se u sarajevskoj *Nadi* pisalo o svojevrsnim eksperimentima u njemačkome teatru.[276] *Mostarske novine* pak bilježe da se 1922. godine u Sarajevu pokušala osnovati satirična scena, zahvaljujući stanovitome Aleksandru Verščaginu, koji je namjeravao unijeti jedan vid „eksperimentalne" teatarske prakse. U Lešićevoj *Istoriji pozorišta Bosne i Hercegovine*, koja se vrlo detaljno bavi poviješću sarajevske izvedbenosti, ovaj podatak izostaje, tako da bilješka u *Mostarskim novinama* ostaje kao svjedok najranijega promišljanja o *drugačijem* teatru.

Razdoblje spomenutoga „traganja za nečim novim", koje je teorijski i praktično intenzivno obilježilo drugu polovicu šezdesetih godina, zapravo je bilo propitivanje i otkrivanje različitih mogućnosti teatarskoga medija: unatoč i dalje snažno prisutnoj obvezi ideološke utilitarnosti, kroz različite se tekstove uočava razumijevanje teatra kao umjetnosti koja nije (samo) *prenositelj poruke* – on *jest* poruka. Spomenuti polemički karakter teatrološke misli ovoga razdoblja odražava se kroz raskorak između svijesti o potrebi za promjenom, izražene kroz gotovo pamfletske tekstove u kojima se eksperiment prepoznaje kao jedina mogućnost za obnovom teatarske umjetnosti, i stvarnim mogućnostima ostvarenja tih promjena, uvjetovanih objektivnim društvenopolitičkim okolnostima, ali i činjenicom da se u „potrazi za novim" često nije znalo *što* se i *na koji način* to traži.

Upravo na to upozorava, primjerice, Branivoj Đorđević, ustanovivši „da smo se zasitili moskovskog hudožestvenog stila, nismo ga zapravo ni bili usvojili, a tražimo nešto novo." Naime, u ranim fazama rasprave o tomu što znači „drukčije" i „eksperimentalno" uočava se kako je zapravo svako isplivavanje iz zadatosti smatrano nekom vrstom „ekscesa" ili „eksperimenta." Publika pak na takvo nešto još uvijek nije bila spremna: čak i ako se izrijekom izjasnila, kako se pokazuje kroz istraživanje Zvonka Petrovića, da bi na bosanskohercegovačkim scenama trebalo biti više suvremenih domaćih tekstova, pod tim se podrazumijevala jednostavna komedija temeljena na nagomilavanju jezičnih dosjetki i

[276] Usp. Ilić, Žarko, „Starija eksperimentalna inscencacija u sarajevskoj pozorišnoj tradiciji", u: *Pozorište,* br. 5 – 6, rujan- prosinac, 1977., str. 387.

prepucavanja ili pak klasično postavljena drama s temom iz bliske prošlosti. Potkrijepljuje to činjenica da su, primjerice, komedije Branka Ćopića ili drame Miroslava Jančića izvođene na svim bosanskohercegovačkim scenama, dok pisci poput Fetahagića, Mažara ili Žalice tu svoje mjesto često nisu pronalazili. Slična se situacija odvijala i kada je riječ o inozemnoj drami: dok su se teatrolozi i kritičari opsesivno bavili pitanjima avangarde, antidramaturgije, odnosa riječi i ideje na sceni, upućujući na misao da ovisnost o (*doslovnom tumačenju)* Riječi sputava kreativnost u izvedbenoj domeni, komadi autora poput Becketta i Ionesca na domaćim su scenama uglavnom nakon jedne izvedbe skidani s repertoara.[277]

U ovome je kontekstu važno spomenuti da su razvijanju svijesti između „klasičnoga" i „modernoga", ali i zalaganju za drugačije teatarske pristupe i sadržaje osobito bila važna dva faktora. Ponajprije, narodna su Pozorišta već u ovome razdoblju imala, pored stalne velike scene, i malu scenu rezerviranu upravo za predstave koje su za to vrijeme smatrane „eksperimentalnima", u najmanju ruku „modernima" i „drukčijima." U Sarajevu je 1955. utemeljeno i Malo pozorište „u traganju za novim teatarskim izrazom i iz potrebe za drugačijim teatarskim profilom."[278] Osim toga, 1959. godine pokrenut je Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije[279] (s tim da je određenje „eksperimentalnoga" zadobio tek nakon sedme godine održavanja). Aktivno djelovanje malih scena, kao i sâm festival, bosanskohercegovačkoj su publici ponudili drugačije perspektive i vizure, uputili na drugačije mogućnosti, upoznali je sa suvremenim dramskim previranjima i kompleksnošću različitih izražajnih modusa, no promatrani unutar kontinuiteta sveukupnosti dramskoga iskustva predstavljaju izvorište brojnih polemika, kojima se ukazuje na činjenicu da se potreba za novim i drugačijim javila ponajprije kao mogućnost izlaska iz krize, iz onog lešićevskog „teatarskoga ćorsokaka", te da je u praksi bila manifestirana mnogo prije nego što je to publika bila spremna prihvatiti i prije nego što se takav proces teorijski osvijestio.

[277] Na sceni banjalučkoga Narodnog pozorišta Beckett je prvi put postavljen 1980. godine, a Ionescova „Ćelava pjevačica" postavljena je 1969. na Maloj sceni i odigrana je samo jedan put. Mostarska je publika pak Beckettove komade imala priliku vidjeti isključivo zahvaljujući gostovanjima.

[278] Usp. http://www.kamerniteatar55.ba/o-nama/

[279] Festival se, inače, s atribucijom internacionalnoga, održao i do današnjih dana: svake se godine, početkom jeseni (ne isključivo na sarajevskim scenama) izvode probrane predstave iz različitih krajeva svijeta (vidi: www.mess.ba)

Možda je ponajbolje određenje ovih kompleksnih odnosa između nasljeđa tradicije i navika publike s jedne strane i zahtjeva kritičara i teatrologa i potrebe za istraživanjem novih mogućnosti s druge strane sadržano u tekstu Slavka Šantića koji svoj kritički osvrt na Festival malih i eksperimentalnih scena 1966. godine naslovljava „Uzbudljivo i polemičko traženje eksperimentalnog." Zaista, sveopće traganje za novim kao odgovor na ustanovljenu krizu teatarske umjetnosti bilo je obilježeno podjednako entuzijazmom i polemičnošću, potragom koja nije bila koncentrirana na konačan rezulat koliko na sami proces. Kako Šantić tvrdi, „festival je proces, on je samo jedan dio sveopšteg kretanja u razvitku teatra, pa tako treba i gledati na njega: repertoarskom politikom, hrabrošću u stvaralačkoj sintezi, on će uvijek biti najprivlačnija predstava."[280] Upravo se, naime u takvome kontekstu može govoriti o teatrološkim tekstovima koji su tematizirali prirodu, problem i značenje eksperimenta: radi se o hrabrim, često gotovo pamfletskim istupima u kojima je prisutan snažniji naglasak na *potrebi za promjenom* nego na konkretnijim teoretiziranjem o tomu *što* ta promjena podrazumijeva ili *kako* bi se trebala praktično manifestirati. Kada je spomenutome Festivalu malih scena nominalno pridodana odrednica „eksperimentalnoga" u teatrološkome su se fokusu našla pitanja definiranja i razlikovanja „maloga", „eksperimentalnoga", „kamernoga."

Ivan Supek neizravno odgovara na ova dileme ističući važnost eksperimenta kao dominaciju vizije nad već viđenim. Iako svoj kritički esej indikativnoga naslova „U potrazi za novim teatrom" ne nalazi uporišta u konkretnijim primjerima domaće dramaturgije, gotovo filozofske implikacije njegova teksta u potpunosti korespondiraju s postojećim stanjem bosanskohercegovačkoga poslijeratnog teatra, koje se našlo između, kako to Supek artikulira, „morbidne podvojenosti novih saznanja i umjetničke inercije." Autorov odnos prema eksperimentu kao viziji neizravan je odgovor na postojeći skepticizam prema modernome teatru, proizašao iz vjerovanja da je „moderno" sinonim za „(pesi)mistično", „beznadežno", „bezobrično", „mračno". Već ranije navedenoj Vidmarovoj opasci kako teoretičari veličaju avangardni teatar jer njegove *homunkuluse* uzdižu kao *tribute* postojećem vremenu ili pak Petrovićevoj eksplikaciji da je svijet Ionesca ili Becketta domaćoj publici

[280] Šantić, Slavko, „Uzbudljivo i polemičko traženje eksperimentalnog", u: *Život*, br. 5, svibanj, 1966., str. 66.

odbojan jer se temelji na tragediji i na raspadanju Supek se neizravno suprotstavlja mišljenjem da „vizija [koja je za njega najvažnija dimenzija eksperimenta, op. T. L.] nije pesimistična slika svijeta“, nego je to „apel na život.“[281]

Iako se i kod Supeka razaznaje stav o eksperimentu kao o mogućem izlazu iz krize teatarske umjetnosti (jer se „umjetnost, kao i nauka, vječno obnavljaju u eksperimentu“), on, zamjerivši poslijeratnome teatru koji je „premalo eksperimentirao u sadržaju, obliku i stilu“, ne konkretizira što zapravo time podrazumijeva, odnosno kako se to praktično manifestira. U tome je kontekstu mnogo izravniji redatelj Vuk Vučo, čiji su tekstovi, upravo na ovu temu, nekoliko puta objavljeni u *Pozorištu* tijekom pedesetih i šezdesetih godina. Napisani u programatskome stilu, ovi su tekstovi koncentrirani na *preodgojnu*, *preobražajnu* potenciju „antiteatra“ i „antidramaturgije.“ U razdoblju u kojemu su riječi izgovarane na sceni lišene svoje simboličke potencije (jer ideološka poruka ne trpi sugestivnost i slojevitost), Vučo negira razumijevanje riječi kao suhoga izražavanja sadržaja, upozoravajući da se ona može odvojiti od svoje poruke. Na takav će način o eksperimentu nešto kasnije pisati i Dževad Karahasan koji eksperiment ne poistovjećuje s inovacijom, nego upravo, poput V. Vuče, sa simbolizacijom. Karahasan će, osim toga, eksperiment pokušati definirati i kroz odnos izvedbe i publike (o čemu će se opširnije govoriti u sljedećem poglavlju ovoga rada), sugerirajući (iako u tomu nije isključiv, svjestan da postoji nesrazmjer između idealno zamišljene teorije i praktičnih mogućnosti) da dobar eksperiment podrazumijeva maksimalan angažman publike.

Iako Karahasan eksperiment nije uspio definirati preko spomenutoga odnosa, ovako postavljeno promišljanje može pomoći pri razumijevanju prirode otpora publike prema eksperimentu kakvoga su kritičari uočili kroz program Festivala malih i eksperimentalnih scena ili pak kroz različita gostovanja stranih trupa. Šantić tako u osvrtu na sedmi Festival primjećuje da je „program pobudio izvjesna osjećanja iznenađenja, zbunjenosti, otpora, nerazumijevanja, pa čak i ogorčenja“, što može uputiti na još uvijek prisutnu nesklonost publike prema scenskome traženju novoga izraza uopće, ali i na činjenicu da pogrešna

[281] Usp. Supek, Ivan, „U potrazi za novim teatrom“, u: *Pozorište*, br. 2, ožujak – travanj, 1963., str. 5. – 10.

postavka, ili, jednostavno rečeno, nepromišljen eksperiment publiku može zakinuti za mogućnost prihvaćanja novih ili drukčijih koncepata.

Vuk Vučo upravo u tome vidi glavnu prepreku: po njegovome mišljenju, strana se dramaturgija ne bi trebala „slijepo uvoziti“, odnosno instantno i nepromišljeno importirati u određeni kulturni krug. Ako se, naime, predstava gradi na osnovi francuske dramaturgije, ona se ne može izravno „uvesti“ na domaću scenu, ona se istodobno mora i – negirati. Slično shvaćanje eksperimenta kao igre stalnoga prihvaćanja i negiranja, konflikta sa svime – pa i sa konfliktom samim iskazuje Velimir Stojanović: „Radikalno shvaćen, eksperiment ne može biti komponentna pozorišne predstave – on mora biti sama pozorišna predstava (...) Eksperimentisati znači otvoriti se potpuno, izložiti se tvrdoglavo dosledno, s jedinim ufanjem u autentičnu inventivnost, s usmerenošću ka nepostojećoj i tek priželjkivanoj avangardi, znači, implicite, suprotstaviti se svemu i svakome zaključno sa sobom samim; znači, još, biti daltonistički raspoložen prema bojama uspeha i poraza.“[282]

3.8.2. Obrisi definicije

Eksperiment koji je, ponajprije na malim scenama, prihvaćen kao potencijalni odgovor na krizu postajao je sve češćim predmetom teatroloških rasprava. S obzirom da (još uvijek) nije bilo konsenzuza o tomu što zapravo znači „traganje za novim“ i je li zapravo suština eksperimenta baš u samome procesu istraživanja, predstave s predznakom „eksperimentalnoga“ u teorijskoj i u kritičkoj domeni različito su tumačene i vrjednovane. Osim što su Festival malih scena, kao i repertoari malih scena u narodnim pozorištima izazvali povećan interes za istraživanje kompleksne mreže potencijala teatarskoga medija uopće kritičkim su tekstovima dali i teorijsku težinu. Kroz razne osvrte objavljivane podjednako u dnevnome tisku i periodičkim publikacijama, kritičari su, komentirajući te „nove pozorišne puteve“, pokušavali doći do teorijskih određenja eksperimenta. Na isti način na koji je J. Vidmar u Pavlovićevom pionirskome pothvatu objavljivanja knjige teatarskih kritika primijetio kako on pišući kritike istodobno stvara i njihovu teoriju, tako su i osvrti na eksperimentalna traganja istodobno predstavljali teorijska propitivanja

[282] Stojanović, Velimir, „Novina ili eksperiment“, u: *Odjek,* br. 9, 1966., str. 13.

eksperimenta. Kritika se šezdesetih godina, čak i u ograničenome, novinskom prostoru pretvara u *kreaciju*, u onome smislu u kojemu je to zahtijevao Leovac; umjesto „suhoga registriranja" pojavila se potreba za stvaranjem teorijskoga okvira određenih fenomena. Ovakvi su usudi osobito značajni, ako se uzme u obzir činjenica da se radi o razdoblju koje je iznimno oskudno teorijskom ili stručnom literaturom usko vezanom za neke probleme scenskoga izraza i stila; pa ako i ne mogu biti uzeti u obzir kao čvrsta određenja s jasno „izgrađenim estetičkim sistemom čijim bi se izvesnim zakonima predmet podredio", kako piše Leovac, širinom svojih perspektiva mogu uputiti na brojnost smjerova u kojima se teorijski o eksperimentu može promišljati.

Tako u tekstovima Pavlovića i Vuče eksperiment proizlazi iz fleksibilnosti odnosa dramskoga teksta i izvedbenosti; na tome su tragu i tekstovi Slobodana Jovanovića, objavljivani serijski u tuzlanskome *Pozorištu,* u kojima se umjesto riječi kao pokretača dramske radnje predlaže *ideja* koja može stvoriti uvjete za dramsku radnju[283]; Sartreova adaptacija Euripidovih „Trojanki", a u režiji Josipa Lešića motivirala je V. Stojanovića da o eksperimentu razmisli kao o *pristupu*, o načinu na koji se dramski materijal tretira, osobito ako se radi o specifičnim tekstovima, kao što je tragedija[284]; takvome se konceptu eksperimenta, kojim se stare teme obrađuju na novi način, suprostavlja Vučo s vjerovanjem da se se „novo" u teatarskome kontekstu ne može vezati ni za kakvu vremensku dimenziju, suvremenost ili prošlost, nego mora proizaći iz istraživanja ritmičkih mogućnosti u izvedbenosti[285]; sličan se stav iščitava i u osvrtima Slavka Šantića, koji primjerice, šesto izdanje Festivala malih scena, smatra „dezorijentiranim" i „neuspjelim" upravo jer su scenska istraživanja svedena isključivo na „žanrovsko raskomadavanje" došla do slijepe ulice.[286]

[283] Usp. Jovanović, Slobodan, „Idejna drama", u: *Pozorište,* br. 01, 1965., str. 366. (s obzirom da je časopis *Pozorište* bio dostupan samo u digitaliziranoj verziji, za ovaj broj ne postoji podatak o konkretnome mjesecu izdavanja).
[284] Usp. Stojanović, Velimir, „Pokušaj samoprepoznavanja u buntu", u: *Odjek*, br. 20, 1966., str. 13.
[285] Usp. Vučo, Vuk, „Šta je eksperimentalno pozorište danas", u: *Pozorište*, br. 1, siječanj – veljača, 1963., str. 3.
[286] Usp. Šantić, Slavko, „Pred drukčijim zadacima", u: *Život*, br. 6., rujan - listopad, 1968., str. 80.

Šantić je svoja promišljanja o eksperimentu utemeljio promatrajući program Festivala malih scena iz godine u godinu, zaključivši nakon njegova sedmog izdanja da su „male scene s vremenom (...) artističko traženje i eksperimentiranje zamijenile nekom ravnodušnošću, korektnošću“, odnosno „da nisu više nimalo tajanstvene istraživačke, (...) nimalo ekstravagantne.“[287] Drugim riječima, on u eksperimentu kao u procesu neprestanoga istraživanja, upravo kao i Supek, vidi stalnu mogućnost obnove umjetnosti.

Međutim, ono na što sva ova promišljanja upućuju, a od osobitoga je značaja za razumijevanje teatrološke misli u Bosni i Hercegovini šezdesetih godina, jest proces u kojemu se odnos prema scenskome istraživanju mijenja od razine čiste registracije (eksperiment je sve ono što je drukčije u odnosu prema tradiciji, osobito stilu *hudožestvenika*), preko izjednačavanja pojmova eksperimenta, antidramaturgije, antiteatra, inovacije, avangarde, pa sve do formiranja jasnijih smjerova i pokušaja definiranja eksperimenta u odnosu na određene izvedbene komponente.

Kritički su osvrti u tome smislu odigrali izuzetno važnu ulogu, osobito ako se uzme u obzir Lešićeva utemeljena primjedba da domaća teatrologija pati od nedostatka stručne literature o konkretnim problemima izvedbene umjetnosti, ili pak Hećimovićeva opaska da se domaća kritika svodi na jednu te istu utvrđenu paradigmu: ocjenu djela, režiju, glumce, scenografiju i kostimografiju.[288] Postavljeni pred nove izazove, kroz repertoare malih scena, suvremena teatarska zbivanja i kontakte sa stranim avangardnim teatrima ostvarene kroz Festivalska gostovanja kritičari su se povukli od zadane paradigme otvarajući neke nove teorijske obzore. Bio je to, uostalom, i jedan od mogućih načina preodgoja publike *u umjetničkome smislu*: posjetitelji malih scena i njihova Festivala često su, kako piše S. Šantić, dolazili puni skepse, otpora, dilema, sumnji, pa čak i straha za sudbinu scenske umjetnosti. No, kako je eksperiment sve intenzivnije postajao dijelom teatrološkoga tematskog fokusa, umjesto u kontekstu „nerazumljivosti“ i „opskurnosti“, o njemu se počelo govoriti u izuzetno kreativnome smislu, kao o sredstvu preko kojega izvedbenost može ostvariti svoj puni potencijal: kako piše Faubion Bowers u njujorškome magazinu *Theatre Arts*, u tada

[287] Isto, str. 78.

[288] Usp. Hećimović, Branko, „Za suvremenu kazališnu kritiku“, u: *Pozorište,* br. 1, siječanj – veljača, 1964., str. 32. Inače je ovaj Hećimovićev referat podnesen na Savjetu novinara kulturnih rubrika jugoslavenskih listova, radija, televizija i novinskih agencija u Sarajevu 3. i 4. listopada 1963.

aktualnome članku „Theatre of the Absurd: it is here to stay“, svrha je ovakvih pothvata da „prošire pozorišne mogućnosti do krajnjih granica“, te da „upute na aspetke realnosti kroz prizmu deformacije.“[289]

***

Prema povijesnim pregledima S. Leovca i kritičkim osvrtima S. Šantića, događalo se, s vremenom, da se između malih scena, poput primjerice mostarskoga Studija 64 ili sarajevskoga Malog pozorišta, i velikih scena narodnih pozorišta ukidaju razlike: Šantić kroz komentare Festivala malih scena uočava da postoji sve manje razumijevanje koncepta koje male, eksperimentalne scene mogu istrpiti, kako kapacitetom, tako i izričajem. Leovac preko primjera Korenovićevog Malog pozorišta ovaj problem objašnjava činjenicom da su kamerne scene u postojećem realitetu morale na sebe „preuzeti rizik poraza i povremene trijumfe pobede praveći raznovrsne kompromise.“[290] I male su scene, dakle, kao i velike, podlegle opasnosti „repertoarskoga koktela“, pa je postalo svejedno gdje će i na koji način biti odigran Shakespeare, Sartre, O'Neill, Osborne, Williams ili Nušić. No, kroz djelatnosti malih scena, te njihove „povremene trijumfe“, bosanskohercegovačka se publika imala priliku upoznati s teatrom koji se za postojeću stvarnost veže ne putem *imitacije* ili *reprodukcije*, nego komentira njezine različite aspekte iskorištavajući puni potencijal i širinu svojih izražajnih i umjetničkih sredstava. Tako se, osim „scene koja je zapravo istorija traženja realističkoga izražaja,“[291] u bosanskohercegovačkome kontekstu stvara i povijest (traženja i istraživanja) nekog novog, suprostavljenog izraza.

[289] Usp. Bowers, Faubion, “Theatre of the Absurd: it is here to stay”, nav. prema Bogataj, Katarina, “Dramatika apsurda: trajna vrijednost ili moda” (prev. Dušan Komadina), u: *Pozorište*, br. 1, siječanj – veljača, 1964., str. 41.

[290] Usp. Leovac, Slavko, „Beleške o razvitku pozorišta u BiH“, u: *Pozorište*, br. 05 – 06, rujan – prosinac, 1969., str. 507.

[291] Usp. Mesarić, Kalman, „Scenski realizam“, u: *Pozorište,* br. 4, prosinac, 1954., str. 3.

3.9. Dramatizacije kao „posljednje utočište“

Činjenicu da, kako Leovac ističe, „Bosna i Hercegovina nije dala istinskog dramskog pisca“ (točnije, nije bilo, kako je već ranije pisano, nijednog *isključivo* dramskog pisca), određeni su književnici i redatelji prepoznali kao kreativnu mogućnost i prihvatili su kao stvaralački izazov. Jedan od najznačajnijih takvih primjera zasigurno je zeničko Narodno pozorište koje je pod kreativnom palicom Jovana Putnika napravilo vrlo uočljive umjetničke iskorake i stvorilo prepoznatljiv stil u kojemu se teži afirmiranju suvremenih teatarskih dostignuća. Ono čime je zeničko pozorište steklo pažnju šire javnosti (sudjelovanje i osvojene nagrade na Sterijinom pozorju, prva gostovanja izvan granica BiH) jesu predstave nastale dramatizacijama i adaptacijama popularnih proznih djela od kojih je najistaknutija Putnikova dramatizacija romana *Derviš i smrt* Meše Selimovića. U tuzlanskome je Pozorištu, kako je već ranije napomenuto, veliku popularnost stekao Derviš Sušić scenskom adapatacijom romana „Ja, Danilo“ i „Danilo u stavu mirno.“ Dramatizacije su u početku predstavljale svojevrsni eksperiment, preuzevši, prije svega, rizik novoga pristupa. Za zeničko Narodno pozorište predstavljale su put kojim se htjela afirmirati suvremena domaća (ne nužno dramska) književnost, ali i involvirati se u novi tragalački proces. S obzirom da je zeničko Pozorište, kako pišu Zdravko Martinović i Zoran Ristović, već zapalo u jednu dugu fazu repertoarne i kreativne stagnacije, u raskoraku između tradicionalne, melodramatske matrice i željom za osuvremenjivanjem, dramatizacije su – i to vrlo uspješno – iskorištene kao mogućnost izlaska iz postojeće krize.[292] Osim toga, činilo se to kao logičan izbor u suočavanju s problemom kroničnoga nedostatka kako domaćih, tako i stranih tekstova – od svih žanrova, naime, interes izdavačkih kuća za dramsku literaturu bio je i dalje porazno zanemariv u odnosu na prozu i poeziju. Naime, od 1945. do 1970. drame tek desetak domaćih pisaca bile su objavljene kao samostalne publikacije ili kroz nastavke u periodici, a u Pejanovićevoj *Bibliografiji* u istome se razdoblju navode samo četiri strana autora. Do polovine šezdesetih godina nije postojalo niti jedno tiskano izdanje Brechtovih drama ili pak cjelovitih Shakespeareovih djela.

[292] Usp. Martinović, Zdravko/Ristović, Zoran, „Uz prvi jubilej“, u: *Pozorište*, br. 1 – 2, siječanj – veljača, 1971., str. 175.

Stoga, nedostupnost dramske literature uzrokovana dijelom smanjenim interesom izdavačkih kuća, a dijelom nedostatkom komunikacije između dramskih pisaca i teatarskih kuća, prozne je tekstove činila sve privlačnijim scenskim materijalom. U teatrološkim krugovima ovaj fenomen nije prošao nezapaženo i krajem šezdesetih godina nailazio je na sve češće reakcije i stručna objašnjenja. Osim prijevoda inozemnih tekstova o teorijskim okvirima i praktičnoj problematici scenskih adaptacija (poput, primjerice, „Stihovi i proza u drami" engleske književnice Marjorie Boulton) u periodici je sve češće prisutan i afirmativan stav i analitički tretman prodora proznoga u teatarski medij. Za Luku Pavlovića ova je pojava „u principu prihvatljiva, a po razlozima i motivima gotovo neophodna", s obzirom da se „program naših pozorišta ne može sačiniti od originalnih djela domaćih dramskih pisaca". Po njegovu mišljenju, dramatizacije bi mogle biti „spasonosna ideja" da se izađe iz krize teatra: „Jedini [je] mogući korak okrenuti se literaturi u njenim najznačajnijim poglavljima – delima od vrednosti – potražiti sve mogućnosti za prenošenje ideja i sadržaja u jedan novi medij – medij pozorišne scene."[293] Velimir Stojanović teorijski konkretizira praktičnu potrebu za dramatizacijom u domaćim teatrima: „Dramatizacija ili prilagođenje jednog izvorno nepozorišnog teksta zahtevima scene po pravilu znači prilagođenje, svođenje i sažimanje takve materije na osnovu usvojenih i osvojenih dramaturških iskustava i nivoa i karaktera svesti o *teatarskim nužnostima trenutka* [kurziv T. L.]. Adaptacija za scenu je verzija i već – interpretacija."[294]

Dramatizacija je u tome razdoblju imala status inovacije, pa i svojevrsnoga eksperimenta[295]: zeničkome je teatru, primjerice, poslužila kao modus osuvremenjavanja izraza i definiranja vlastitoga stila. No, u širim je kritičkim krugovima ipak razumijevana više kao – nužnost. Kao što objašnjava Raško V. Jovanović, na jugoslavenskim se scenama dramatizacija javila prvenstveno da bi se okupio što širi krug publike, a ne iz želje za

[293] Pavlović, Luka, „Produženo trajanje", u: *Odjek*, br. 99., 1966., str. 12
[294] Stojanović, Velimir, „Na kraju za kraj", u: *Odjek*, br. 10, 1966., str. 14.
[295] Između inovacije i eksperimenta još uvijek nije bilo jasnih granica, te su ovi pojmovi u svojoj neodređenosti međusobno izjednačavani.

eksperimentom. Unatoč tomu što ovaj proces ima utemeljene uvjetovanosti, on predstavlja „nužno zlo“ jer do jedne mjere osiromašuje i jedan i drugi medij.[296]

3.10. Novi mediji kao izazov

Šezdesete su godine pred bosanskohercegovačke teatre postavile još jedan izazov: sve intenzivniji prodor televizijskoga medija i popularnosti filmske umjetnosti. Film i televizija u ranim su poslijeratnim razdobljima u odnosu na teatar bili shvaćani kao supostojeći fenomeni suvremenosti i uglavnom su tretirani izolirano (primjerice, kroz posebno izdvojene rubrike u periodičkim publikacijama), no prema kraju šezdesetih godina prošloga stoljeća primjetno je kako se o tim medijima sve više govori u kontekstu *natjecanja* s teatrom, uz snažno prisutnu bojazan da bi publika svoje odlaske u teatar mogla zamijeniti vremenom provedenim uz tehničke uređaje.

Ako umjetnička modernizacija u Bosni i Hercegovini započinje polovinom šezdesetih godina (po Lešiću, a po Muzaferiji i nešto malo ranije), tehnička modernizacija kojom je započeo i pravi uzlet kulturnoga života, iz perspektive povjesničara S. M. Džaje, započinje krajem pedesetih i samim početkom šezdesetih godina upravo s probojem modernoga televizijskoga medija.

Iako su doprinosi vezani za ovu temu objavljivani od ranoga poslijeratnoga razdoblja (tako, primjerice, Midhat Šamić još u *Brazdi* piše o filmskim adaptacijama Shakespeareovih drama), kroz šezdesete je godine problematika praktičnih izazova različitih medija sve češće komparativno obrađivana. U *Pozorištu* su objavljivane vrlo opsežne studije Josipa Kulundžića o filmskoj i teatarskoj glumi, s osobitim naglaskom na obvezu potpuno različitih pristupa izgradnji lika i kompoziciji uloge na filmu i u teatru. U tome kontekstu o statusu teatra naspram novih medija govore i Predrag Kostić u tekstu „Stvaranje jednog lika“, te Branko Belan kroz istraživanje „Glumac u filmu i u kazalištu.“[297] Tuzlansko je *Pozorište* i na ovome polju dalo hvalevrijedan doprinos u odnosu na ostale publikacije, osobito objavljujući cjelovite prijevode strane stručne literature na ovu temu ili pak probrana

[296] Usp. Jovanović, Raško V., „Dramatizacija – nužno zlo ili…“, u: *Pozorište,* br. 4, srpanj – kolovoz, 1967., str. 469. – 475.

[297] Osnovnu razliku između filmske i teatarske glume Belan gradi na tvrdnji da je u teatru glumac Subjekt, a na filmu nositelj režijske kreacije.

poglavlja iz knjiga Marjorie Boulton („Tehnika dijaloga“), Johna Gielguda („Umetnost ili zanat“), V. M. Volkenštajna („Dramaturgija“), Michaela Redgravea („Putevi i sredstva pozorišnog glumca“), A. N. Voronova („Moj metod“), itd.

Dok se, iz teorijskoga rakursa, ovakvim tekstovima upućuje na racionalan odnos prema supostojanju različitih medija, pri čemu ni jedan ne može zamijeniti onaj drugi, s obzirom da barataju različitim sredstvima ili pak ista sredstva koriste na potpuno različite načine, šira teatrološka promišljanja osobito su o televizijskome mediju progovarala s velikom skepsom, ukazujući na zaštitu kazališta kao kulturnu misiju. U tome je smislu osobit pesimizam iskazao Josip Lešić: „Odnos između filma, pozorišta i televizije pomalo liči na odnos u nekom bulevarskom komadu sa temom 'ljubavnog trougla.' Uloga žene poverena je pozorištu, i dok se i muž i ljubavnik sebičlno koriste njome, ona to ne oseća, naprotiv samo misli kako da im ugodi, pa radi sve što oni žele i čine, Komad se igra nonšalantno kao što to već priliči „ljubavom trouglu“ na bulevarski način. Mada je u suštini dosta tužan za sva tri partnera.“ Ono što Lešića brine jesu sredstva ekraniziranih medija kojima se postiže atraktivnost i koja teatar ni na koji način ne može imitirati, ali na osnovu njih može izgubiti svoju publiku. „Pozorište je nekada moglo da bude spektakl, danas naivan prema monstrumskim spektaklima filma (...) Za takvo suparništvo mogućnost scene smešno je mala i ograničena“[298], zaključuje Lešić.

Ovaj Lešićev stav, specifično stilski oblikovan, zapravo je samo odraz svojevrsne mediofobije koja je, dakako, u izmijenjenim okolnostima, aktualizirana i u 21. stoljeću. Greg Giesekam, primjerice, podsjeća da je 2003. godine u „Guardianu“ objavljen članak u kojemu se apokaliptično izražava zabrinutost zbog predstava koje se „ispričavaju što nisu filmovi“ i zbog teatara „koji umjesto da ravnopravno pomire koegzistenciju pozornice i ekrana mašu svojim zastorama govoreći 'predajem se'“[299]. Giesekam se, u modernim okolnostima, čudi iznenadnoj zabrinutosti sve intenzivnije uporabe videa u predstavama, navodeći da su takvi „eksperimenti“ zapravo davno, još s Piscatorom, izgubili status eksperimenta i da u 21. stoljeću ne bi trebali biti osuđivani kao „kontaminacija teatra.“ Lešić, međutim, u postojećem

[298] Lešić, Josip, „Pozorište je splet problema“, *Pozorište,* br. 2, ožujak – travanj, 1963., Tuzla, str. 59.
[299] Usp. Giesekam, Greg, *Staging the Screen: the Use of Film and Video in Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2007., str. 1. Parafraze Giesekamova teksta iznesene su u prijevodu autorice ovoga rada.

bosanskohercegovačkome realitetu u kojemu se prijetnja „ekranskih sredstava“ javlja tek razvijanjem svijesti o sve većoj popularnosti televizije i filma u uporabi takvih sredstava u teatru vidi „borbu tuđim oruđjem sa superiornijim neprijateljem.“

Ekranizirani mediji poput filma i televizije u odnosu na teatar u ovome su razdoblju još uvijek bili u fazi opreznoga propitivanja, no njihovo supostojanje u teatrološkim je krugovima primijećeno, i to s jasno vidljivom amplitudom stava od određene ravnodušnosti do straha da će, u ionako neizvjesnoj borbi za teatarsku publiku, novi mediji u potpunosti prevagnuti. Javljaju se, međutim, i prilično racionalna i studiozna promišljanja s naglašenim stavom da će u svojevrsnoj međusobnoj konkurentnosti teatar iskoristiti film kao poligon za vlastitu modernizaciju. Branko Hećimović u skici za analizu razvoja poslijeratne književnosti film doživljava kao „okidač koji će (morati) promijeniti lice teatra“ – najveća opasnost leži u „slijepome prijenosu mumificiranoga hudožestveničkoga sistema igre“, stoga, film i radio sa svojim izražajnim sredstvima mogu pospješiti modernizaciju teatarske umjetnosti u domaćem kontekstu.[300] Branko Belan podsjeća da je film u svojm određenim razvojnim fazama težio teatarskome izričaju, tako da se s novom aktualizacijom ovoga međuodnosa ne smije govoriti u kontekstu sukoba, nego uputiti na mogućnost da „mediji uče jedan od drugog“: „Predstave budućnosti vjerojatno će stopiti u jedno sva tri, ovog trenutka, rastavljena medija.“[301]

3.10.1. *Predstave* s najbrojnijom publikom

Risto Trifković 1968. godine u knjizi „Savremena književnost u Bosni i Hercegovini“ (izdanje sarajevske Svjetlosti) jedno poglavlje posvećuje radio-dramskom stvaralaštvu, ističući da, iako se radio-drama na ovome prostoru još nije estetski afirmirala i razvila, mnogim piscima ipak predstavlja „prijatan izlet.“ Trifković se, stoga, pita, što je zapravo književnike, koji su dijelom i dramski pisci, privuklo pisanju dramskih tekstova za radio. Odgovor se, dakako, ne može tražiti samo u činjenici na koju je još u ranijemu poslijeratnome

[300] Hećimović, Branko, „Skica za analizu razvoja poslijeratne književnosti“, u: *Pozorište,* br. 3/4, lipanj – kolovoz, 1964., str. 323.
[301] Belan, Branko, „Tragom tehničkih inovacija predstave“, u: *Pozorište*, br. 1, siječanj – veljača, 1964., str. 35. – 40.

razdoblju upozoravao i Borivoje Jevtić: kada je riječ o drami, knjige naprosto ne uživaju neku osobito veliku popularnost.

U opstanak radio-drame, pa čak i njezinu daljnju popularizaciju, međutim, vjerovalo se podjednako i iz tehničkih i umjetničkih razloga. Tome Arsovski iznosi podatak da je radio-dramsko stvaralaštvo u prednosti, s pola milijuna radio-uređaja u uporabi, što je bio mnogo veći broj u odnosu na televizore. Na takvu prednost upozorava i Luka Pavlović pridodavši da televizijski programi ne mogu ugroziti radio-dramu naprosto jer se „navike ne mijenjaju tako lako“, a „broj slušatelja je neuhvatljiv.“ S one druge, umjetničke, strane, Arsovski se oslanja na promišljanja Rogera Vaillanda koji upozorava da „gledatelj ispred televizora nikada ne može biti izravan učesnik u događaju“, on se, nastavlja Arsovski, „pretvara u poslušnoga konsumenta koji pasivno posmatra to što mu se servira.“[302] Radio pak zahtijeva aktivniju involviranost i jaču koncentraciju, jer „reč u drami je krupni plan srca“, „ona je kao pod mikroskopom“, te „aktivira fantaziju konsumenata.“[303] Po Pavloviću, radio-drama, osim što upućuje pažnju na ljepotu riječi, posjeduje i snagu popularizacije izvornoga značenja scene: ako su radijski slušatelji naviknuti na „lijepu riječ“, povećat će se njihovo zanimanje za scenu koja im „jedina može pružiti autentičan doživljaj.“[304]

Neizravno je to odgovor na Trifkovićevo pitanje o privlačnosti radio-drame domaćim piscima. On sâm, uostalom, navodi da bi u pitanju mogao biti novi senzibilitet koji suvremene autore, nakon što su se jednom okušali u pisanju dramskih tekstova za radio, prirodno se i spontano zadrže u toj kreativnoj domeni. Oni koji su, po Trifkoviću, u tomu bili osobito uspješni su Momo Kapor (za kojega bi se, smatra autor, moglo zaključiti da je jedini po vokaciji *isključivo* i *dominantno* radio-dramski pisac), Sead Fetahagić, Boro Drašković, Nedžad Ibrišimović[305], no zahvaljujući redovitim tematskim brojevima časopisa *Život*, vidljivo je da je taj krug radio-dramskog stvaralaštva mnogo širi: Miodrag Bulatović, Ivan

[302] Usp. Arsovski, Tome, „Dramaturgija radija i televizije“, u: Pozorište, br. 1., 1965., str 291.
[303] Isto, str. 291.
[304] Usp. Pavlović, Luka, „Marginalije na pozorišne teme“, u: *Pozorište*, br. 1, siječanj – veljača, 1967., str. 31.
[305] Usp. Trifković, Risto, „Radio i TV dramsko stvaralaštvo u BiH“, u: *Pozorište*, br. 5 – 6, rujan – prosinac, 1969., str. 513.

Fogl, Rade Pavelkić, Zoran Popović, Miodrag Žalica, Žarko Petan, Anđelko Vuletić, Miroslav Natasijević, Nada Iveljić, Mile Stanković, itd.

Na široki umjetnički potencijal radio-drame upozorava i detaljnije ga pojašnjava J. Lešić ističući da je radio-drama dijelom odgovorna i za tematski i strukturalni razvoj bosanskohercegovačke dramske književnosti, jer su se kroz dominanto radijska sredstva, poput akustičkih kulisa, dimenzije i zakonitosti vremena i prostora, na sceni počele koristiti fleksibilnije i slobodnije.

Časopis *Život* prepoznavao je upravo ovakav kreativni potencijal i utjecaj radio-drame, te je osobito zaslužan za njegovanje i popularizaciju radio-dramskog stvaralaštva, a u ovome se razdoblju sve intenzivnije razumijeva i značaj RTV Sarajevo (osobito Trećeg programa) u sklopu kojega je sredinom šezdesetih godina pod uredničkom palicom Miodraga Žalice objavljen repertoar radio-drama emisija sarajevske Radio-televizije, o čemu će detaljnije biti govora i kasnije kroz rad.

***

Da su šezdesete godine XX. stoljeća za sveukupno bosanskohercegovačko dramsko iskustvo predstavljale razdoblje traganja, osvještavanja i, dijelom, prihvaćanja novoga pristupa teatarskoj umjetnosti pokazalo se kroz različite primjere i komentare dramske književnosti, izvedbenoga života, kao i njihove kritičke reperkusije. Uočljiv je, naime, na ovim razinama proces, koji još uvijek, iz različitih zapreka društvene, političke i kulturne prirode, nije u potpunosti prihvaćen i usvojen, ali upućuje na potrebu za prepoznavanjem i propitivanjem širokoga spektra izražajnih sredstava scenske umjetnosti: uvođenjem eksperimenta i inovacije u teatrološki fokus ukazivalo se na sve intenzivniju potrebu za procesom scenskoga istraživanja čiji će rezultat biti mogućnost izlaska od sve osjetnije i artikuliranije krize.

Međutim, šezdesete su godine značajnije po afirmiranju ove problematike i po otvaranju brojnih pitanja, više no po njihovu konkretnijem rješavanju.[306] Pred širinom

[306] Na polemičnost kao *proces koji tek treba donijeti velike promjene* kao na bitnu distinktivnu odrednicu u kontekstu općega razvoja bosanskohercegovačke književnosti upozorava Nenad Radanović (već spomenuti članak u časopisu *Život,* str. 5.)

polemičkoga teatrološkoga prostora suštinski izazov zapravo je tek definiran i predstoji mu rješavanje kroz daljnja desetljeća: kako *traganje* pretvoriti u *stvaranje*? Što dolazi na mjesto onoga tradicionalnoga, standardnoga i osviještenoga u scenskom izrazu, čije je iščezavanje uočavao S. Šantić, prateći Festival malih i eksperimentalnih scena?

Što, uostalom, i s velikim scenama i (dugo)trajnom problematikom suvremenoga dramskog pisma? Natječaji za najbolji dramski tekst i festivali na kojima se njeguje domaće dramsko stvaralaštvo bili su motivacija za određeni dio dramskih pisaca, no većina je i dalje bila obeshrabrena slabom zastupljenošću suvremene domaće drame na bosanskohercegovačkim scenama, otporom publike i, u određenim slučajevima, nerazumijevanjem kritike.

Unatoč tomu, primjetno je da se kritičari rješavaju „presuđivačkoga" atributa i postaju, kako Čedo Kisić preporučuje, „suradnici teatra koji rade na njegovoj obnovi." Iako su novinske kritike, kako tvrde i Pavlović i Fogl, osnova domaće kritičke riječi o teatru, pojedini su uspjeli nadići ograničenosti novinskoga prostora, te kreativno koristeći intelektualno-estetsku aparaturu stvarati kritike ne samo kao informativne svjedoke jednoga vremena, nego i teorijske okvire određenih izazova i fenomena s kojima se teatar sve intenzivnije počeo suočavati.

Branivoj Đorđević, međutim, upozorava: „(...) Traženje, kao pojava u razvitku, ne može biti shvaćeno i usvojeno kao novi vid umetničkog izraza."[307] Dogodilo se, stoga, kako

[307] Đorđević, Branivoj, „Pozorišta i negovanje domaće drame", u: *Pozorište,* br. 1, 1965., str. 165.

je primijećeno krajem šezdesetih godina, da je i traganje postalo samo sebi svrhom, ne nudeći nikakve konačne rezultate. „Akcija nije rezultat, glagol nije imenica“, ističe Đorđević, dodajući da odbacivanje *Sistema* Stanislavskog, s kojim je domaća teatrologija bila u tolikoj mjeri opsjednuta, iako isti čak ni u potpunosti nije praktično bio usvojen, ne može, po inerciji, dovesti do nečega novog. To novo tek je zapravo trebalo otkriti, usvojiti, analizirati i – protumačiti.

4. Izazovi suvremenog
1970. – 1991.

Britanski teatrolog Baz Kershaw razvojnu dinamiku teatra – od tradicionalnoga preko modernoga do postmodernoga – opisuje kroz odnos prema publici. U prvome slučaju, gledatelj je „kupac“ koji točno zna što hoće; u drugome, gledatelj je „klijent“; u postmodernome vremenu, on postaje „potrošač.“ Kako se status gledatelja mijenja, tako se mijenjaju i njegove potrebe: tradicionalni teatar treba kritiku koja će govoriti u njegovo ime, modernome je teatru pak potrebna kritika koja će govoriti u ime umjetnika.[308]

Ovakvo autorovo promišljanje može poslužiti kao temelj pri pokušaju i opravdanju grube periodizacije bosanskohercegovačkoga općeg dramskog i izvedbenoga iskustva. Čini se, naime da se na prijelazu prema sedamdesetim godinama događa upravo ono na što Kershaw upućuje: njegov „kupac“ koji točno zna što hoće u potpunosti korespondira s „gledateljem koji se u odnosu na pozorište iskazuje kao neumoljiv diktator“, o kakvome govori Zvonko Petrović u istraživanju publike sredinom šezdesetih godina. Takav je gledatelj imao kritiku kakva je govorila ne samo u njegovo ime, nego u ime cijeloga ideološkog kolektiva; kulturni su zahtjevi takvoga gledatelja, uostalom, kako je pokazano, bili određeni i njegovim stupnjem obrazovanja i navikama.

No, promjena demografske slike sedamdesetih godina XX. stoljeća, dramska književnost u kojoj se propitivanje, poigravanje i eksperimentiranje s formama i žanrovima gotovo preuzima kao obveza i jedini mogući modus, kritičari koji svoja napredna shvaćanja, estetske kriterije i zahtjeve za suvremenijim pristupom pretaču u konkretne dramske tekstove uvjetovale su promjenu statusa gledatelja od kupca – do klijenta.

U razdoblju od jednoga desetljeća broj nepismenih gotovo se prepolovio: od 23,2 % (1971.) na 14,5% (1981.) godine. U usporedbi s ranim poslijeratnim razdobljem, demografske su promjene još radikalnije: postotak gradskoga stanovništva porastao je s 15,0% na 36,2%. Rapidni tehnički razvoj i urbanizacija uvjetovali su i značajno povećanje

[308] Usp. Kershaw, Baz, „Oh for Unruly Audiences! Or, Patterns of Participation in Twentieth-Century Theatre“, u: *Modern drama*, br. 2, vol. 44, 2001., str. 133. – 154.

broja TV pretplatnika – radi se o povećanju od čak 300 puta više u periodu od 1960. do 1985.[309]

Sve su ove statističke amplitude značajne u kontekstu razumijevanja sveukupnosti bosanskohercegovačkoga iskustva teatarske umjetnosti, točnije razvoja i osobina dramske književnosti, ažurnije izdavačke produkcije, dinamičnijega i bogatijeg izvedbenog života, neovisnijih i usmjerenijih kritičkih sudova i sustavnijega truda pri pokušajima povijesne sistematizacije dotadašnjeg teatrološkoga iskustva i kritičkoga odnosa prema njemu. Sedamdesetih su godina narodna Pozorišta diljem Bosne i Hercegovine zašla u svoje zrelije faze, s pridruženim alternativnim, odnosno malim scenama koje su iza sebe već imale, riječima Luke Pavlovića, hod po tragalačkim putevima uvijek neizvjesnih teatarskih avantura. Riječ „kriza“ u ovome kontekstu polako iščezava, jer pomnijim odabirom repertoara čak i „mlađe“ teatarske kuće, mostarska, zenička i tuzlanska, dobivaju prepoznatljive umjetničke potpise. 1971. godine po prvi put sva narodna pozorišta otvaraju svoje sezone tekstovima domaćih autora, uglavnom dramatizacijama;[310] u izvještaju sa scene mostarskoga Pozorišta, inače najmanje zastupljenome u kritičkim osvrtima tekuće bosanskohercegovačke periodike, Rade Budalić zaključuje: „Dvije premijere izvedene na početku ove sezone najbolja su potvrda da je mostarsko Pozorište našlo jasnu i konzistentnu umjetničku orijentciju koja ne ide za varljivim bljeskom i prividnim uspjehom nego ima, čini se, dugoročniji i valjaniji smisao.“[311]

U periodičkim se pak publikacijama, osobito u tuzlanskome *Pozorištu* koje je sve veći dio svoga angažmana i prostora davalo povijesnim pregledima, presjecima, teatrografskim podacima i statistikama, uočava sve veći broj tekstova koji su skloni rekapitalizirati dotada učinjeno i ostvareno u sve oštrijim obrisima povijesti i teorije teatra i teatarske kritike.

Teatarska je umjetnost osjetno, unatoč jednakim kompleksnim i specifičnim političko-ideološkim uvjetovanostima, okrenuta sama prema sebi: autori, koji su u dramsku

[309] Statistika je izračunata na osnovu podataka preuzetih iz: Bertić, Ivan (ur.), *Veliki geografski atlas Jugoslavije,* Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1987., str. 224.
[310] Usp. Radonjić Ras, Svetozar, „Briga o domaćem piscu“, u: *Život,* br. 10 – 11, listopad – studeni, 1971., str. 106.
[311] Budalić, Rade, „Četiri mostarske premijere“, u: *Život*, br. 12, prosinac, 1972., str. 635.

književnost zašli nakon što su već primjetne rezultate ostvarili na području proze, poezije, kritike ili teorije, upravo su u susretu dramskoga i izvedbenoga medija otkrili nove zakonitosti i mogućnosti, osobito propitujući fleksibilnost intermedijalnoga susreta. Ta „nova drama" svakako je zahtijevala i glumački prodor izvan do tada poznatih postavljenih granica (već ranije istaknuta opasnost od konstantne reprodukcije i „mumificiranja" hudožestvenoga načina igre!), onako kako to sasvim jasno formulira bosanskohercegovačka redateljica Tanja Miletić-Oručević: „Glumački instrument mora biti neizmjerno osjetljiv i krajnje elastičan na te žanrovske modulacije, ali i precizan u određivanju njihovih pojedinačnih sekvenci."[312]

Domaće je dramsko pismo svojom žanrovskom hibridnošću i stilskim modulacijama moglo poslužiti kao platforma za istraživanje mogućnosti povišene glumačke osjetljivosti; no, za razliku od prethodnih razdoblja, kada su najistaknutiji glumci uglavnom bili prepušteni istraživanju glumačkoga izražaja kroz amaterska iskustva, samoistraživanje, redateljske upute i povremena predavanja, 1970. godine sarajevski Dramski studio iznjedrio je *prvu klasu formalno obrazovanih glumica i glumaca*. Program Dramskog studija „odvijao se isključivo na principima izučavanja glumačkog umijeća (gluma, scenski govor, dikcija scensko kretanje, ritmika, muzičko obrazovanje, itd.), dok se ostalo teorijsko znanje stjecalo u odgovarajućim školama i na fakultetima koje polaznici obavezno pohađaju."[313] Iz prvih su generacija potekli neki od dramskih umjetnika koji će ostvariti brojne uspjehe, kako u bosanskohercegovačkome, tako i u širemu europskom kontekstu (Jasna Diklić, Zijah Sokolović, Miralem Zubčević, Jasna Beri, Hasija Borić, Nada Đurevska Ferid Karajica,...)

Međutim, unatoč mnogo pozitivnijoj općoj slici teatarske umjetnosti u sedmome i osmom desetljeću, bosanskohercegovačko teatrološko iskustvo ipak nije bilo lišeno izazova, koji su, iako pošteđeni nominalne označenosti „krize", ukazivali na određenu vrstu nemoći teatra kao umjetnosti pred svim zadatostima vlastitoga egzistencijalnog okruženja. Na širinu i ozbiljnost ovoga problema, koji nadilazi institucionalne okvire, upozorava Svetozar Radonjić Ras, tvrdeći da, ako se mora govoriti o krizi, situaciju treba shvatiti kao „krizu

[312] Miletić-Oručević, Tanja, „Strah golmana od jedanaesterca", u: Anđelković, Sava/Senker, Boris (ur.), *Govor drame, govor glume*, Disput, Zagreb, 2007.

[313] Lešić, Josip/Ubavić, Vlajko (ur.), *Narodno pozorište Sarajevo 1921 – 1971,* Narodno pozorište Sarajevo, Sarajevo, str. 95. Dramski je studio osnovan i u Mostaru, 1969. godine, a predavači su bili Skender Kulenović, Abdurahman Nametak, Dimitar Kojstarov, Boro Drašković, i dr.

savremenog pozorišta.“ U tekstu značajno naslovljenom „Kriza, nemoć ili nesporazum“ Radonjić se zalaže za odvajanje *teatra kao institucije* koja je uvjetovana društveno, politički, organizacijski i financijski i *teatra kao umjetnosti* koja „može egzistirati van tih administrativno-tehničkih ustrojstava.“[314] „Svjesni smo“, podsjeća Radonjić, „da je teatar dugo egzistirao bez mnogih, nazovi pratećih, službi. Dovoljno je sjetiti se perioda putujućeg teatra ili nekih amaterskih teatara koji su izborili divno mjesto u istoriji našeg teatra („Gusle“ i „Hrvoje“ u Mostaru...)“.[315] Upravo se, dakle, traženje puteva teatarske umjetnosti *izvan* ili, bolje rečeno, *unatoč* svim institucionalnim i okolnosnim zadatostima nametnulo kao najveći izazov bosanskohercegovačke teatrologije u posljednjim desetljećima XX. stoljeća.

4.1. Razumijevanje izazova

Spomenuti Radonjićev opširan tekst, svojevrsni pledoaje za osuvremenjavanje teatarskoga izričaja, neizravna je najava onoga o čemu će se dominantno raspravljati u teatrološkim krugovima kroz sljedeća dva desetljeća. Težilo se, zapravo, baš onomu na čemu je inzistirao Đorđević u ranije spomenutome tekstu: pretvoriti akciju u konkretan rezultat, nakon dugoga procesa traženja zaista *iznaći* neki konkretan vid umjetničkoga izračaja koji neće biti sveden na ispitivanje samo sebi svrhom, nego rezultirati nečim što se zaista može smatrati *suvremenim*. Upravo u tome Radonjić uočava temeljni problem: ističući da „mi imamo *ovovremeni*, ali ne i *suvremeni* teatar [kurziv T. L.]“, Radonjić pojašnjava: „Osavremenjivanje podrazumijeva savremenost teksta, ideja, misli, savremenost u teatarskom poimanju i tretiranju svijeta, savremenost igre, traženje novih izražajnih sredstava a lišavanje šabloniziranih i klišetiranih izražajnih rekvizita koji ne idu dalje od školskog poimanja interpretacije.“[316] Temelje ovakve nespremnosti da se reagira na nove izazove Radonjić vidi upravo u onome što će Kershaw u svojoj studiji odrediti periodom „gledatelja kao mušterije“, „onoga koji dobiva ono što zahtijeva“: po Radonjiću, jugoslavenski je poslijeratni teatar „odbolovao dugu fazu građanskog teatra“, što je posljedično dovelo do izostanka opće koncepcije teatarske umjetnosti uopće.

[314] Radonjić Ras, Svetozar, „Kriza, nemoć ili nesporazum“, u: *Pozorište*, br. 4, 1970., srpanj – kolovoz, str. 74.
[315] Isto, str. 467.
[316] Isto, str. 470.

Eli Finci je skeptičan po pitanju mogućnosti ostvarenja ovako kompleksnih zahtjeva suvremenosti: između svih navedenih elemenata, naime, trebao bi postojati sklad. Drugim riječima, uzaludno je birati moderne tekstove ako su teatri još uvijek puni natruha konvencionalnoga načina glume. „Antiteatarske ideje i zamisli, onako kako su ih stvarali Beket, Jonesko, Adamov i drugi, bile su (...) tumačene sasvim teatralno, ponajčešće još stilom starinske glumačke rutine.“[317] Koliko se u Bosni i Hercegovini kaska za suvremenošću, u kontekstu bilo kojega od elemenata koje navodi Radonjić, ironično ističe Miodrag Šijaković: „1969. Beckett je dobio Nobelovu nagradu, a kod nas ga još nisu bili razumjeli.“[318] Dotadašnje kritike modernog europskog teatra u domaćim su se krugovima svodile na opaske, kako je u ranijim poglavljima opisano, da „te drame ne govore jezikom bliskim našem čovjeku.“ Ovakav je raskorak, dakako, bio utemeljen u nerazumijevanju, u nemogućnosti prepoznavanja univerzalne dimenzije i tumačenja metafizičke problematike suvremenosti, uzrokovanih dugom tradicijom teatra podređenog „gledatelju – mušteriji.“ Zahtjevi za domaćim tekstovima isključivo s konkretnom, izravnom, lokalno bliskom temom kreirali su ograničene navike domaće publike. Stoga se domaće dramsko stvaralaštvo pronašlo pred dilemom: kako ostati publici razumljiv (ili, slijedom Kershawa, zadovoljiti gledatelja – mušteriju), a istodobno prigrliti suvremenost i govoriti u ime umjetnika (odnosno kreirati gledatelja – klijenta)?

Analiza žanrovske i stilske anatomije domaćega dramskog pisma pokazat će da su prominentni dramski pisci sedamdesetih i osamdesetih godina ovu dilemu rješavali odlukom da ne prave značajnije tematske iskorake, ali svoju potrebu za nadilaženjem određene lokalne sredine i određenoga vremena zadovoljavali su intervencijama u dramskoj strukturi i specifičnim stilskim oblikovanjima.

Ovakav je koncept u postojećim okolnostima možda bio jedini način umjetničkoga preodgoja publike, pri čemu su se poznate povijesne teme tretirale kroz drugačiju, fragmentarnu dramsku strukturu, što bi pak, kroz ukidanje klasične uzročno-posljedične veze i crno-bijeloga pamfletizma, u prvi plan istaknulo cijeli spektar drugačijih teatarskih modusa i sredstava. Međutim, osvrti na aktualne teatarske festivale kojima je programska ideja, kako

[317] Finci, Eli, „Politika“ (12.10.1969.)
[318] Šijaković, Miodrag, „Beckett kod nas“, u: *Pozorište,* br. 1, siječanj – veljača, 1970., str. 223.

V. Stojanović piše, „gurnuti artizam i eksperiment u prvi plan“ pokazuju da se u ovakvim raskoracima i kompromisima suvremeni (pa i ne samo domaći) teatar izgubio. Luka Pavlović, Pavle Stefanović i Ana Živković kroz svoje osvrte na MESS i BITEF složni su u zaključku da je sasvim jasno kako se „nešto novo potražuje, ali se ne zna kojim sredstvima to postići.“[319] U ovakvim se osvrtima javlja i ideja koja se u potpunosti suprostavlja načelno prihvaćenim stavovima prethodnih desetljeća: eksperimentu nije mjesto samo na malim i alternativnim scenama, pri čemu se pojam eksperimenta veže uz istraživanje mogućnosti kroz koje se suvremeni teatar može obraćati „novome čovjeku“ na *drukčiji,* ali ipak *njemu blizak* način. Josip Lešić je u takvim stavovima mnogo artikuliraniji i odrješitiji – on se kao selektor Sterijinog pozorja 1970. godine pita hoće li se prekinuti začarani tematski krug „vječnih tema o odnosu vlasti i pojedinca, države i pojedinca, istine i pravde,...“: „Bilo bi normalno očekivati da poslije ovog izuzetnog pozorišnog putešestvija, u susretu i sukobu sa tridesetak predstava nastalih na tekstovima savremenih dramskih pisaca, čovjek bude suočen sa svojom vlastitom savremenošću, sa vremenom u kome diše, da otkriva i sagledava probleme onog što se zove *danas i ovdje i u ovoj zemlji* (...) Zamru svjetla, podigne se zavjesa, i šta? Stvarno, šta vidi u pozorištu sedamdesetih? Biblijske teme, istoriju opću i nacionalnu, narodnu pjesmu, crkvena prikazivanja, priče o Adamu i Evi, o Jovu, o Mojsiju, (...), o Omeru i Merimi, o Mehmed-paši Sokoloviću, o velikom veziru (...) Istorija kao okvir, kao povod. Jezik ezopovski, farsičan. Parabole. Asocijacije. Insinuacije. Da se Vlasi ne dosjete. Oko kere pa na mala vrata. U metaforama. Zakukuljeno. Indirektno. Ispod žita.“ Njegov je zaključak neizravna dopuna Radonjićeva stava: „Može se steći utisak da našim dramatičarima danas kao da nedostaje hrabrosti da se suoče sa problemima *ovovremenosti* [kurziv T. L.].“[320]

Radonjić i Lešić, osim toga, dijele čuđenje prema činjenici da upravo u Bosni i Hercegovini u kojoj je prilagodba dinamici najrazličitijih životnih okolnosti kroz stoljeća bila *modus vivendi* proces prihvaćanja i prilagodbe *novome* u teatarskom smislu teče tako usporeno i s takvim otporom. Sudbina domaćeg čovjeka, podsjeća Radonjić, bila je određena

[319] Usp. Stefanović, Pavle, „Pozorišno-estetički osvrt na treći BITEF“, u: *Pozorište*, br. 1, siječanj – veljača, 1970., str. 29. – 30.
[320] Usp. Lešić, Josip, „Vrijeme prošlo – vrijeme sadašnje“**,** u: *Scena*, br. 1 /2, siječanj – veljača, Novi Sad, 1970., str. 6 – 23.

stalnim invazivnim socijalnim, političkim i ekonomskim promjenama[321], pri čemu su „svi ti događaji, sve te pojave i promjene nosile (...) i određenu dramatiku u kojoj se čovjek preispitivao, formirao ili deformirao.“ Ono što je, po Radonjiću, prijeko potrebno bosanskohercegovačkoj dramatici, kako bi izbjegla zamke još uvijek prisutnoga nacionalnoga i romantičarskoga lamenta i patosa (o čemu su podrobnije pisali i Lešić, Finci, Hugo Klajn,...) jest „sagledati čovjekovu dušu u tim kritičnim trenucima, (...) njegovu unutrašnju dramu“, što će, posljedično generirati novog scenskog junaka.[322]

Može se pretpostaviti da je prilagodbu koju su teatarski trudbenici, kritičari i dramski pisci, nestrpljivo očekivali otežavala brza i oštra izmjena društvenih ulogā (a time i umjetničkih zadatosti) koje su dodjeljivane teatarskoj umjetnosti u poslijeratnim godinama. Zanimljivo i točno određenje tih faza i uloga sadržajno se nudi u tekstu Čede Price, koji, uz dozu ironije, promjene poslijeratnoga teatra dijeli u tri faze. Prvo je razdoblje vezano za narodnooslobodilačku borbu i partizansku pozornicu, u drugome dominira crno-bijeli teatarski edukativizam, a zatim se odjednom odlučuje „odbaciti naivnost prvoga, primitivizam drugoga i prikloniti se normativima općega modernoga teatra koji je vladao u metropolama scenskog avangardizma.“[323] Pri tome se, primjećuje Prica, avangarda izgubila sama u sebi.

Da se umjetnička revolucija *idejno* odvijala mnogo brže, dinamičnije i sadržajnije nego što su praktične okolnosti to dopuštale vidljivo je i kroz sliku dramske književnosti ovih desetljeća. Problem „mehaničkoga usvajanja“ modernoga, ali ne i stvarnoga razumijevanja *suvremenosti* i suvremenoga uočava se kroz brojne drame ovoga razdoblja: naime, izazovi dramskoga pisma sadržani su, kako piše Lešić, upravo u pokušajima da se, i kroz usvajanje i praktično prihvaćanje „novoga“ pronađe vlastiti *autentični* dramski iskaz.[324] Upravo kako su se pojedini pisci šezdesetih godina u istome takvom raskoraku uspjeli zadržati tek na razini

[321] Radonjić se osobito osvrće na dramatičnost ekonomskih reformi, kada su, kako piše, zemljoradnici i pastiri morali naučiti upravljati velikim poduzećima, a podsjeća i na reperkusije Zakona o zabrani nošenja zara i feredže, kada se „brojno muslimansko stanovništvo u Bosni i Hercegovini (...) moralo (...) odreći jednoga vjekovnog običaja i prilagoditi se novim maksimama življenja.“

[322] Usp. Radonjić Ras, Svetozar, *nav. tekst,* str. 475. – 476.

[323] Usp. Prica, Čedo, „Kvadratura scenskog kruga“, u: *Pozorište*, br. 5 – 6, rujan – prosinac, 1971., str. 628. – 633.

[324] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost 2*, Svjetlost, Sarajevo, 1991., str. 179.

pomodnosti, i u narednome se desetljeću prepoznaje koliko inzistiranje na postupcima „popularne“ moderne drame može uskratiti kvalitetu njezinoj cjelini. To Lešić prepoznaje, primjerice, u dramama Nedžada Ibrišimovića koji je kroz inače izuzetno vrlo zastupljenu naklonjenost fragmentarnosti izgubio „uporišnu točku drame.“ Na opasnost od inzistiranja na modernim postupcima, bez obzira koliko to štetno djelovalo na unutarnju logiku drame, upozorava redatelj i pedagog Miroslav Belović, izražavajući svoju sklonost *autentičnome otkrivanju,* a ne *imitiranju:* „Onaj ko danas dobija lake epigonske pobede, može lako da izgubi bitku za savremenost.“[325]

4.1.1. Susreti s drukčijim

Dramske je autore ovoga razdoblja gotovo nemoguće sistematizirati po nekakvoj zajedničkoj odrednici, tematskome žarištu, ili stilskome konsenzusu. Pojedini su pisci, poput Alije Isakovića ili Nedžada Ibrišimovića, ukazivali na određene krajnosti čak i unutar vlastitoga opusa. Ono što je, međutim, kod svih njih vidljivo jest sklonost fragmentarnoj gradnji drame (kao suprostavljanje tradicionalnom „teretu“ uzročno-posljedičnoga vezanja), umetanjem „igre“ u „igru“, odnosno njezino multipliciranje, te sklonost pretjerivanju ili nagomilavanju određenih sredstava (što bi se moglo shvatiti kao pokušaj izbjegavanja statičnosti, čak i kada je u pitanju verbalna zgusnutost, odnosno ono što Stojanović zove „verbalnom frenzijom“, a Lešić „jezičko krasogrdilo“: iz ovakvoga dijaloškog postamenta izbija, zapravo, obilje dramske tenzije).

Ono što je možda djelomično osiguralo autentičnost i specifičnost vlastitoga, individualnoga stilskoga potpisa ovim piscima jest činjenica da je njihovome dramskom angažmanu prethodila (vrlo uspješna) karijera u proznome izričaju, lirici, kritici, novinarstvu. Osim toga, u usporedbi s prethodnim razdobljem u kojemu su kritičari nedostatak *isključivo* dramskoga stvaratelja smatrali odgovornim za kvalitativno niske domete domaćeg dramskog teksta, u ovim desetljećima pisci to iskorištavaju kao prednost. Tako, primjerice, Radonjić, Stojanović i Karahasan kvalitetu, originalnost i čuvanje vlastite autentičnosti u modernim dramskim tehnikama dijelom duguju i svome vrsnome poznavanju teatarskih zakonitosti, do

[325] Nav. prema Radonjić Ras, Svetozar, *nav. tekst,* str. 470.

tada komentiranih iz kritičkoga i teorijskoga rakursa. Tako oni vrlo doslovno ispunjavaju zahtjeve Miodraga Bogićevića koji u svome intervjuu u *Odjeku* upozorava da „kritičari moraju biti stvaralački korektiv, ne samo znalačka dijagnoza.“[326]

Isakovićeva drama *To* bila je pak najprije prikazana kao prva televizijska drama u bosanskohercegovačkome kontekstu, a zatim ju je Isaković pretočio u jezik scene; Ibrišimović je svoju vokaciju kao dramskoga pisca gradio dramatizirajući vlastite romane; Fogl je pak propitivao intermedijalne susrete radio-drame i drame pisane za scenu prilagođavajući svoje radio-dramske tekstove pozornici.

Moguće je zaključiti da je mozaikalnost (fragmentarnost, segmentiranost, izmjena slika kao svojevrsni nadomjestak radnje) koju Lešić detektira analizom ovih dramskih tekstova i koja bi se, stoga, mogla smatrati karakteristikom bosanskohercegovačke suvremene drame, zapravo nužna posljedica prilagodbe već postojećih tekstova mediju scene. Ona je, uostalom, i logična nuspojava, uvjetno rečeno, praznină koje nastaju odmakom od klasičnoga uzročno-posljedičnoga slijeda. Ono po čemu se pak dramski pisci spomenuti u ovome kontekstu razlikuju jest način na koji tretiraju eventualnu tekstualnu „prazninu“ koja je inače u proznome obliku pokrivena naracijom, a u radio-drami akustičnom kulisom. Upravo je taj prostor „praznine“ iskorišten kao kreativno žarište ovih drama, mogućnost ispitivanja fleksibilnosti i potentnosti dramskoga i izvedbenoga medija uopće. Ono što je, pri tome, svakako išlo u prilog suvremenim piscima jest činjenica da je publika, kako primjećuje Lešić, kroz sve intenzivniji proboj televizijskoga, filmskoga i radijskoga medija već toliko navikla na partikularizirani postupak da je na sceni zapravo sve bilo moguće (Lešić će povremeno upotrijebiti termin „kontaminacije“ da bi ukazao na zasićenost takvim sredstvima, no za kreativni je i kvalitativni domet ovih tekstova to ipak prejaka riječ). Koliko, primjerice, dramatizacija može biti scenski plodonosna, ponajprije tekstualno izuzetno korektno ostvarena, a zatim i redateljski inventivna, moderna i suvremena, dokazuje već

[326] Usp. *Odjek*, br. 6, 1966., str. 14.

spomenuti primjer Jovana Putnika čije su bravure po tom pitanju zeničkome Narodnom pozorištu zadale neke nove umjetničke smjerove.[327]

Svojevrsna mediofobija i skepsa kakva je osobito artikulirana sredinom šezdesetih godina tako je na neki način kreativno iskorištena: Mesarićeve opaske o tomu kako film ne može konkurirati dobrome teatru jer je „živa riječ i neposredni kontakt sa zbivanjem na sceni privlačnija moć od mehanizirane“[328] u sedamdesetim se godinama teoretski i praktično potvrđuju. Mladen Škiljan na ovu temu ističe: „Publika je prvi temeljni sudionik kazališnog čina: od nje dolazi prvi presudni stvaralački impuls. Kazališna je publika drukčija od TV i kino publike i zato je konkurentnost filma, televizije i teatra lažna.“[329]

Na uočljivu popularizaciju domaćega dramskog teksta na bosanskohercegovačkim scenama utjecalo je više faktora: raspisivanje natječaja, koje se u prošlosti javilo kao mogući način motivacije dramskome piscu, u ovome je razdoblju uzelo zamaha, pokretanje Festivala u Brčkom koje u svome programu inzistira samo na tekstovima suvremenih domaćih pisaca (inače, Festival se još uvijek održava pod nazivom „Susreti kazališta/pozorišta BiH“, s istim programskim uvjetom)[330], a Lešić ističe i osnivanje Pozorišta u pokretu, te objavljivanje svih drama koje su doživjele praizvedbu na nekoj od bosanskohercegovačkih pozornica u sklopu Biblioteke Prva izvođenja.[331] Problem o kojemu je podrobno i na vlastitome primjeru govorio Skender Kulenović sredinom šezdesetih godina, a tiče se vrlo inertnoga odnosa teatarskih i izdavačkih kuća prema domaćim dramama riješen je „aktivnijim i angažovanijim odnosom prema savremenom dramskom piscu, nastojanjem da se svake sezone prikaže djelo nekog od savremenih (domaćih) dramatičara.“[332] Drame su se intenzivnije tiskale i objavljivale, te su

[327] Usp. Pavlović, Luka, „Ozbiljan poduhvat“, u: Pavlović, Luka, *Pozorišne hronike, knjiga druga,* Svjetlost, 1972., str. 234. Podrobnije o scenskome eksperimentiranju u, kako ga on naziva, „zeničkom pozorišnom laboratoriju“, piše i sâm Jovan Putnik (usp. Putnik, Jovan, „O metodologiji scenskog eksperimenta“, u: *Pozorište,* br. 5 – 6, rujan – prosinac, 1975., str. 337. – 342.)

[328] Mesarić, Kalman, nav. članak, str. 112.

[329] Usp. Škiljan, Mladen, „Revolucionarna dimenzija u suvremenim kazališnim kretanjima u Jugoslaviji“, u: *Pozorište,* br 5 – 6, rujan – prosinac, 1971., str. 547.

[330] Gordana Muzaferija primjećuje zanimljivu koincidenciju: upravo se tih godina kada je Festival u Brčkom uputio „izravan poziv domaćim dramskim piscima na stvaranje novih tekstova , (...) desila (...) neuobičajeno živa aktivnost bosanskohercegovačkih dramatičara i njihova učestala izvođenost na profesionalnim scenama Sarajeva, Zenice, Banjaluke i Mostara.“ (usp. Muzaferija, Gordana, „Činiti za teatar“, Centar za kuluru i obrazovanje, Tešanj, 2004., str. 144.)

[331] Usp. Lešić, Josip, *Dramska književnost II,* Svjetlost, Sarajevo, str. 249.

[332] Isto, str. 249.

tako bile dostupnije (što je u prošlosti, kako je i pojašnjeno kroz određene primjere u prethodnome poglavlju, također bila velika zapreka): u razdoblju od 1970. do 1983. godine tiskano je, ponajviše kroz Biblioteku Prva izvođenja Zajednice profesionalnih pozorišta BiH, ali i kroz časopise (*Život*), 47 drama od 16 domaćih autora,[333] što u odnosu na period pedesetih i šezdesetih godina predstavlja značajnu i pozitivnu promjenu.

Zanimljivo je, međutim, da je u ovome razdoblju gotovo neočekivane popularizacije teatarske umjetnosti komedija skoro u potpunosti iščezla iz dramskoga pisma – kao što je ukazivano, u prethodnim se desetljećima komediji ponajviše pribjegavalo, osobito ako je primijećena slabija posjećenost publike. Komedija (inače, termin koji je, kako je pokazano, tada objedinjavao primitivnu i naivnu lakrdiju koliko i klasičnu komediju, vodvilj, dramatizirane viceve, itd.) je bila korištena kao adut za privlačenje publike i zadovoljavanje njezinih potreba. No, u sve dinamičnijem i šarolikijem dramskome i izvedbenome životu Bosne i Hercegovine kroz sedamdesete i osamdesete godine – izostaje. Razlog tomu mogao bi se tražiti u činjenici da je sve većim stupnjem obrazovanosti publike, ali i drugačijih umjetničkih okolnosti kojima je bila izložena došlo do širega razumijevanja prirode teatarske umjetnosti i brojnosti izražajnih sredstava kojima ona barata: posredstvom utjecaja malih i alternativnih scena, inozemnih gostovanja suvremenih teatara, ali i novih medija, o teatru se sve više promišlja kao o *sinkretičkoj umjetnosti*. Međutim, osjetno neprisustvo komedije u domaćem dramskom stvaralaštvu dijelom je zasigurno zadano i temama kojima se dramski tekst ovoga vremena dominanto bavio. Iako je spomenuto da ne postoji tematska tendencija koja bi mogla okupiti suvremene dramske tekstove, oni se ugrubo mogu podijeliti na one kojima je u užem interesu bliža ili dalja prošlost, te na one koji su koncentrirani na probleme suvremenoga čovjeka. Drame autora koji pokušavaju obraditi povijesne događaje na novi, drugačiji način (kroz fragmentarnost, depatetizaciju, demitologizaciju, dokumentarizam) lišene su komične dimenzije ozbiljnošću i osjetljivošću događaja kojega tretiraju (drugim riječima, prošlost u svojoj turobnosti i tegobi govori sama za sebe, osobito kada je riječ o tzv. dokumentarnoj drami u kojoj pisci postaju svojevrsni „montažeri“, gotovo transmisivna sredstva povijesti). Drame slobodnije tematske orijentacije, s fokusom na univerzalne i

[333] Podatak je dobiven analizom pregleda objavljenih i izvođenih bosanskohercegovačkih drama Gordane Muzaferija (*Pozorište,* br. 1 – 2, siječanj – veljača, 1984., str. 138. – 144.)

svevremene probleme modernoga doba (uglavnom građene na planu intimnog i individualnog), pod snažnim su utjecajem egzistencijalizma, pa tako, primjerice, Stojanovićevi likovi trpe svoju (od)bačenost u svijet (radnja je zapravo zamijenjena trpljenjem), Horozović „slijedi kamijevsko poimanje apsurda“[334], Karahasan je „suočen sa hladnom sartovskom formulom samoostvarenja ličnosti“[335]; u ovim slučajevima, dakle, eventualna *komika* zapravo proizlazi iz apsurda i ovisi o perspektivi. Lešić, primjerice, Karahasanov dramski tekst *Kralju se ipak ne sviđa gluma* određuje kao „lakrdiju“, a Muzaferija *Jelovnik* Bore Draškovića označava kao „tragikomediju“ – komika ovako specifično postavljenih djela proizlazi iz načina na koji se ovi žanrovi razumijevaju. Lešić, naime, upozorava da se, konkretno u Karahasanovom slučaju, žanr mora razumjeti kao metafora svijeta (slika svijeta = lakrdija); Draškovićev *Jelovnik* koji u oštrim vremenskim određenjima ne pripada ovome razdoblju (tekst je napisan 1968., ali može poslužiti kao primjer jer je u bosanskohercegovačku dramaturgiju, prema Lešiću, unio neke nove dramaturške i filozofske vrijednosti), također sugerira da se žanr očitava kao ideja svijeta (iz njega prosijava „joneskovska misao da je komično tragično, a čovjekova tragedija podrugljiva“[336]). Potrebno je još u ovome kontekstu višestrukosti žanrovskoga određenja i brojnih mogućnosti scenske interpretacije spomenuti i Safeta Plakala i Velimira Stojanovića kao svojevrsne nasljedovatelje neosimbolističkoga prosedea Miodraga Žalice.

Treba spomenuti, međutim, da upravo kako je u prethodnim razdobljima publika neizravno *upravljala* dramskim pismom, tako su demografske promjene, kvalitativni sastav publike i njezin drugačiji odnos prema teatarskome činu, ako ne uvjetovali, onda svakako omogućili ovakve novije smjerove u dramskoj književnosti. To kulturološki detaljnije pojašnjava B. Milošević: „(...) Nova publika i dobar deo one 'stare' prestali su da doživljavaju pozorišnu predstavu kao skraćeni kurs životnog iskustva ili kao zavod za izučavanje helenske ili socijalističke etike, kao što su prestali da smatraju posetu pozorištu trenutkom uzvišene radosti u svom prozaičnom životu. Pozorište je, za senzibilitet nove publike, postalo deo svakodnevne razonode, intelektualniji oblik razbibrige ili produhovljeniji vid zabave. (...) Da

[334] Usp. Muzaferija, Gordana, „Savremena dramska književnost u Bosni i Hercegovini u periodu od 1945. do 1984. Hronologija i stilska periodizacija“, u: *Pozorište*, br. 1 – 2, siječanj – travanj, 1984., str. 125.
[335] Isto, str. 129.
[336] Isto, str. 123.

bi se kompetentno odgovorilo ovim promenama, nije bilo dovoljno izmeniti repertoar, osvežiti ga novim, savremenim, stranim i domaćim delima, već je valjalo promeniti način pozorišnog mišljenja, metod, rad, stil, interpretacije.“[337]

Dramsko je pismo ovoga razdoblja, u odnosu na prethodna ostvarenja, mnogo više od „neosporne činjenice“ i „simptoma vremena“: zapravo je to više simptom umjetničkoga propitivanja koje se otklanja od institucionalnih potreba. Iako riječ kao dominantan temelj scenskog izričaja u ovoj fazi nije odbačena, pojedini autori „prosijavajući“ svoje tekstove kroz različite medije ukazuju da se njome može poigravati i upućivati na jezik sâm. Scenska uobličenja nekih od ovih tekstova, nastala kao „rezultat simultanog djelovanja domaćih i gostujućih reditelja“, u bosanskohercegovačkoj će povijesti ostati upamćene kao „izvanredne predstave koje su imale velikog uspjeha i kod publike i kod kritike, i kod kuće i na brojnim festivalima.“[338] Muzaferija izdvaja sljedeće: *Nije čovjek ko ne umre* V. Stojanovića (režija LJ. Georgievski, Kamerni teatar '55), *Kralju se ipak ne sviđa gluma* DŽ. Karahasana (režija I. Kunčević, Kamerni teatar '55), *Hasanaginica* A. Isakovića (režija A. Obradović, Narodno pozorište Mostar), *Šeremet* I. Horozovića (režija U. Kovačević, Narodno pozorište Banja Luka), *Ugursuz* N. Ibrišimovića (LJ. Goergievski, Narodno pozorište Zenica), *Posljednja ljubav Hasana Kaimije* D. Sušića (režija G. Gojer, Narodno pozorište Tuzla).

Važno je napomenuti da su *Dramska književnost II* Josipa Lešića i Muzaferijini tekstovi o suvremenoj bosanskohercegovačkoj drami (objavljivani u tuzlanskome *Pozorištu*, a zatim poslije prilagođeni, dopunjeni i skupljeni pod knjiški naslov *Činiti za teatar*) posljednji pokušaji kronološke, žanrovske i stilske periodizacije bosanskohercegovačke književnosti.[339] Autori kasnijih razdoblja, od sredine osamdesetih godina pa nadalje, u bosanskohercegovačkoj su teatrologiji u različitim kontekstima informativno zabilježeni, ali njihovo stvaralaštvo nije podrobnije analizirano, osobito ne u kontekstu suvremenog

[337] Milošević, Brana, „Domaća drama: krivac bez krivice“, u: *Pozorište*, br. 5 – 6, rujan – prosinac, 1974., str. 405.

[338] Muzaferija, Gordana, *Činiti za teatar*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj, 2004., str. 101.

[339] Prvi pokušaj rekapitulacije domaćega dramskog stvaralaštva nakon II. svjetskoga rata, kako ističe Miroslav Jančić, organiziran je kao znanstveni simpozij 28 . i 29. lipnja 1974. godine u Jajcu za vrijeme trajanja Pozorišnih igara. Iako je na samome početku izrečena vrlo oštra primjedba da je bosanskohercegovačko dramsko naslijeđe „neznatno obimom i neznačajno kvalitetom“, karakteristična djela po kojima se sačinjava slika dramske književnosti u BiH ista su ona na koja su upućivali Lešić i Muzaferija u svojim kasnijim pregledima; i u ovoj se sintezi Miodrag Žalica ističe kao posebnost bosanskohercegovačke dramatike.

dramskog stvaralaštva ovih prostora. Muzaferija u tekstu nadopunjenom 2002. upućuje na Almira Imširevića, Almira Bašovića, Hasana Džafića, Zorana Mlinarevića, Natašu Govedaricu, Ines Tanović, Elmu Tataragić, Vedrana Fajkovića; Veselko Koroman u kontekstu hrvatske književnosti u Bosni i Hercegovini ističe Petra Miloša i Darka Lukića; na biltenima recentnijih Susreta kazališta/pozorišta u Brčkom uočljiva su imena Adnana Lugonjića, Ljubice Ostojić, Tanje Šljivar; u oskudnome su mostarskome stvaralačkom krugu zapaženi radovi Ante Marića i Dragana Komadine.

Stvorena je, dakle, optimalna vremenska distanca s koje bi se o suvremenome domaćem stvaralaštvu moglo sistematično i analitički progovoriti, žanrovski ga i stilski odrediti ili pak detektirati njegovu poziciju u kontekstu općih teatarskih gibanja južnoslavenskoga prostora. U pogledu radio-drame stanje je još oskudnije, te su u nedostatku sistematičnijeg uvoda u domaće suvremeno radio-dramsko stvaralaštvo analize pojedinačnih autora od iznimne važnosti. Što se teatarske kritike tiče, u izgubljenosti iste po novinskim rubrikama i beskraju internetskoga prostora, uz potpuni gubitak svijesti o tomu što je informacija, što pristranost, što ideološka kontaminacija, a što, zaista – kritika kao kreacija, pregled suvremenoga kritičkoga miljea postaje ponajvećim izazovom suvremene teatrologije.

U političko-kulturnoj osjetljivosti i specifičnosti bosanskohercegovačkoga prostora, ali i inerciji i nedostatku institucionalnoga interesa suvremena će drama, pa tako i radio-drama, kao i kritika svoje mjesto, određenje i valorizaciju, po svemu sudeći, još pričekati.

4.2. Problemska žarišta

4.2.1. Revolucija i teatar ili revolucija teatra

Povijesne uvjetovanosti i zahtjevi tekućega političkoga sustava neminovno su se odražavala na teatrološka gibanja. Izuzetak tako nisu ni sedamdesete godine, na čijemu početku stoji obilježavanje trideset godina od narodnooslobodilačke borbe, a što je pak moralo biti zapaženo i analizirano u umjetničkim krugovima. Teatrolozi, kritičari i dramski pisci iz Sarajeva, Tuzle i Jajca, a u suradnji s časopisom *Pozorište* organizirali su znanstveni skup indikativna naslova „Pozorište i revolucija.“ Iz pisanih se priopćenja, referata i rasprava može uočiti kako je, unatoč osobitim društvenopolitičkim uvjetima, te u odnosu na prethodna

desetljeća, sintagma „novoga socijalističkoga čovjeka“ u kontekstu svrhe i uloge teatarske umjetnosti mnogo manje prominentna. Mada je programski naglašeno da je „za revoluciju karakteristična ideja socijalizma jer čovječanstvo ne pozne drugu razumniju i napredniju misao o ustrojstvu svijeta i čitavog društva“[340], izlagači su se, i kroz široki raspon perspektiva problemskih fokusa, složili sa zaključkom uvodnoga izlaganja Josipa Vidmara: „Umjetnost neka služi revoluciji, ali na svoj način. Ne propagandno, ne agitativno (...) Ako tražimo revoluciju u umjetnosti – počnimo od činjenice da teatar ima totalitet i da je autonomna umjetnost.“[341]

Zalaganje za oslobađanjem teatra od pamfletskoga zanosa i propagande, jer, kako je istaknuto na početku, „političke konotacije revolucije u domeni teatra potpuno su neupotrebljive“, uočava se i u izlaganju Mladena Škiljana, koji kroz primjer slučajeva u Hrvatskoj upućuju na šire jugoslavensko stanje. Škiljan pod ključnom parolom da „revolucija ne podrazumijeva glorifikaciju ili propagandu“ sâm taj termin u doticaj s teatrom dovodi na razini estetskoga i stvaralačkoga. Upozorivši da u ranijim razdobljima publika nije bila spremna na nekonvencionalne pozive na igru, danas se „viša estetsko-spoznajna razina mora upotrijebiti kako bi se iscrpili svi stvaralački, odnosno revolucionarni potencijali teatarskoga čina.“ Vlado Mađarević pak iz suvremenije perspektive objašnjava način na koji je obveznost revolucionarnih i borbenih sadržaja utjecala na dramsku formu i anatomiju teatarske umjetnosti uopće: „U razdobljima direktne i oružane društvene revolucije kazalište se pretvara posredstvom formalno jednostavnijeg transformiranja svojih sadržaja i načina interpretacije u neposrednu tribinu revolucionarne misli i akcije. (...) U centar kruga svog interesa i svojih manifestacija ističe smisao riječi koja treba da pridonese širenju revolucionarnih ideja i moralno-političkog mobliziranja narodnih masa za direktnu akciju.“[342] Neizravno, Mađarević raščlanuje problematiku međuovisnosti društvene zadatosti, izvedbenoga stanja i posljedičnih kritičkih odražaja ranoga poslijeratnoga razdoblja, o čemu je u prethodnim poglavljima bilo govora; on, naime, objašnjava da se u izravnoj simbiozi teatra s tekućom društvenom revolucijom teatar pretvara u estradu

[340] Usp. Vidmar, Josip, „Revolucija i pozorište“, u: *Pozorište,* br. 5 – 6, rujan – prosinac, 1971., str. 540
[341] Isto, str. 541.
[342] Usp. Mađarević, Vlado, „Kazalište i revolucija. Dijalektka odnosa i neke opće teze“, u: Pozorište, br. 5 – 6, rujan – prosinac, 1971., str. 564. – 566.

inzistirajući na aktualnosti sadržaja i jednostavnim formama, kako bi se „uzdrmala svijest gledalaca i uzdignula se njihova svijest do uspravnog (i *ispravnog,* [T. L.] aktivističkog stava“). Takav će tretman Žarko Jovanović u tekstu „Realnost teatra i irealnost revolucije“ nazvati nasiljem nad teatrom, periodima dogme u kojima je teatarska umjetnost nemoćna i okovana; razdoblja su to u kojima je, kako opisuje Duško Car, teatarska predstava „morala biti obremenjena neophodnim tumačima stanja i ugođaja, heroičkom slikom svijeta, romantičkim prizvucima tek buduće pobjede, patetičkom osjećajnošću u proživljavanju poraza i smrti.“

Ovaj je znanstveni skup jednim dijelom predstavljao svojevrsnu rekapitulaciju dotadašnjih promišljanja o odnosu prema teatru: zauzevši potrebnu vremensku distancu, eminentni jugoslavenski teatrolozi stanje koje je po pitanju umjetničkih dometa, kreativnosti repertoara i dramskoga stvaralaštva svojevremeno označeno kao krizno, mogli su egzaktnije analizirati tu kizu. Međutim, određeni su teatrolozi i kritičari iskoristili okupljanje kako bi uputili na problematiku i izazove suvremenoga teatra, neizravno pozivajući na jedan oblik „umjetničke revolucije“. Tako bosanskohercegovački kritičar M. Bogićević revolucionarni teatar veže isključivo uz njegovu stvaralačku misiju određenu subverzivnošću i negrađanskom dopadljivošću. Bogićević je tako već početkom sedamdesetih godina najavio svu onu problematiku koja će se kroz naredna desetljeća rješavati: teatar koji mora biti mjesto rizika, a ne bjesomučne interpretacije, nedostatak značajne izvorne dramske literature, prisnost pisaca i teatara, jasan tijek i usmjerenost dramskoga pisma. Njegovo je izlaganje pledoaje za gotovo instantnim osuvremenjivanjem i modernizacijom domaćega teatra, kako na planu dramskoga pisma, tako izvedbenosti: „Pozorištima treba skinuti anđele i vjenčiće sa galerija, useliti buku modernih aviona čije putanje ostavljaju duge (...) tragove za sobom. Ne mislim na bezglavi i rušilački krik futurizma nego zanos prezentizma koji stvaralački negira prošlost.“ Zaključno, smatra Bogićević, domaćim je teatrima potrebna nova publika.

Izlaganje Miroslava Belovića refleks je na recentnije eksperimentalne pokušaje: „Pokušavamo doseći svetske teatarske pravce i gubimo korak s vremenom. Ima dobrih momenata, ali mnogo nedorečenog i nevitalnog. Improviziramo na repertoarskom planu, loš ukus imamo u podražavanju pseudomodernih poteza, zapostavilo se mukotrpno traženje novih sadržajnih oblika. Stvoreni su kratkovjeki pozorišni poluprodukti.“

4.2.2. Oslobođeni redatelj

Ideja, potreba, istovremeno i – problem nedostatka redatelja koji bi trebao biti „ruka vodilja“ jednog teatarskog čina u fokusu je teatroloških rasprava od najranijih poslijeratnih razdoblja. Dok se, međutim, pedesetih i šezdesetih godina govorilo o redatelju koji bi trebao biti i repertoarni sukreator, kućni redatelj, a i, po potrebi, uz svoju osnovnu misiju postavljanja predstave, usput i obrazovati glumce, status redatelja sedamdesetih se godina uvelike mijenja. Znanstveni skupovi u suorganizaciji tuzlanskoga *Pozorišta*, koji su postajali tematski izazov, mjesto okupljanja i problemsko žarište eminentnijih imena jugoslavenske teatrologije u svoj su program 1972. godine uvrstili upravo propitivanje mjesta i uloge redatelja u suvremenome teatru.

Uputno je o ovakvim skupovima promišljati kao o odrazu značajne promjene odnosa prema teatarskome činu kao o kompleksnome stvaralačkome procesu u kojemu je nužno osvijestiti i definirati aktivnu ulogu svake od kreativnih komponenata. Po tome se, uostalom, vidi kako se izgradnja jednoga scenskoga „događaja“ u ovim desetljećima počinje razlikovati od do tada tradicionalnoga poimanja izvedbe: od redateljske inventivnosti, glumačkoga izričaja, strukture samoga scenskog čina, kako u pisanome, tako i u izvedbenome obliku, do kritičarskih kriterija – sve je bilo podređeno prenošenju zadane ideje i pri tome ograničeno zahtjevima, navikama i kognitivno-estetskim razinama publike.

No, sve intenzivnijim osvještavanjem važnosti i potencijala svih komponenata koje podjednako uvjetuju uspjeh jednoga procesa, teatarski se čin, sinergijom tih elemenata, pretvara u – umjetnost. Dokazuje se to i činjenicom na koju je upozorila Gordana Muzaferija uputivši na niz briljantnih i pamtljivih scenskih ostvarenja diljem bosanskohercegovačkih teatara, koji su, upravo *umjetničkom sinergijom* (lucidnim odabirom suvremenoga teksta, inventivnom režijom, glumačkim virtuozitetima, inovativnim pristupima scenografiji i kostimografiji) uspjeli nadići postojeće institucionalne – financijske, kadrovske i organizacijske – krize. Nije pretjerano zaključiti da uz takav pristup medij teatra nije prenositelj poruke – on sâm postaje porukom.

Na spomenutome skupu[343] koji je okupio najznačajnija imena suvremene jugoslavenske režije i teatrologije (Georgij Paro, Lado Kralj, Predrag Bajčetić, Ljubomir Draškić, Josiš Lešić, Božidar Violić, Slobodan Selenić) sudionici, čija je diskusija, zbog iskustva rada u različitim okolnostima, prerasla u polemiku, složili su se oko toga da je problem poslijeratne uloge redatelja upravo bio u njezinoj višestrukosti: redatelj, naime, prije svega treba biti samo redatelj, a ne autor teksta, edukator glumaca, repertoarski korektor, dramaturg, i sl. Time se, dakako, referira na stanje koje je obilježilo i poslijeratna desetljeća bosanskohercegovačkoga teatarskoga života: u nedostatku domaćega dramskog teksta, kritičari, prozni pisci, pjesnici upuštali su se u dramsku književnost, redatelji su bili istodobno i dramski pedagozi, dramaturzi, a zajedno su s kritičarima pak bili zaduženi za oblikovanje repertoara. Multipliciranje uloga dovodilo je do nemogućnosti kreativnoga ostvarenja barem jedne u potpunosti, a uloga redatelja bila je nedefinirana, i zapravo – nepostojeća.

Neizravno se uputilo i na aktualno stanje u narodnim Pozorištima, pri čemu se upozorava (ali ne konkretizira) da postoji niz socijalnih i političkih faktora kojima se manipuliraju i blokiraju potencijali koji bi inače s lakoćom mogli doći do izražaja. Na tome tragu, Josip Lešić ističe da imamo „pozorište kakvo odgovara državi" – ono koje heterogeno na svim razinama i čiji su članovi izgubljeni i potpuno različiti u svojim stavovima i shvaćanjima politike, filozofije, teatarske pismenosti, itd.[344] Kaotično stanje u narodnim teatrima koja se financiraju iz državnoga proračuna dovelo je pak do temeljnoga pitanja: jesu li narodna Pozorišta kao institucije više potrebna? Navodi se, naime, činjenica da u zemlji postoji 46 narodnih Pozorišta u kojima loša organizacija i struktura rada negativno utječe na njihove kreativne mogućnosti. Time se, nadalje, otvara pitanje potrebe za većim brojem tzv. „afinitetnih grupa", odnosno specifičnoga oblika alternativnih, neinstituconaliziranih teatara.

[343] Zbog opširnosti izlaganja i njihove dijaloške organiziranosti, odnosno činjenice da je tekst iznesen kao transkript, dijelovi ovoga teksta neće biti citirani, nego će se uputiti samo na one dijelove koji bi mogli biti simptomatični za domaće stanje, za razumijevanje promjene odnosa prema figuri redatelja, kao i izazove koje moderna režija sa sobom nosi. Integralna je diskusija, inače, objavljena u broju 5/6 tuzlanskoga *Pozorišta* iz 1972. godine (str. 529 – 579.)

[344] Nije, dakako, suvišno istaknuti kako su reperkusije Lešićeve opaske oživotvorene i u današnjici bosanskohercegovačke kulture, u kojoj se kulturne institucije organiziraju i strukturiraju po mjeri vladajuće politike, a ne vladajućih potreba.

Iako je intenzivirana polemičnost ove diskusije onemogućila donošenje nekoga konkretnijega zaključka ili konsenzusa[345], njome su se nametnula pitanja koja, koliko pojašnjavaju i iz drugog rakursa osvjetljavaju teatarsku problematiku ranoga poslijeratnoga razdoblja, toliko mogućnosti za aktualizaciju imaju i u suvremenoj teatarskoj kulturi. U tome su kontekstu osobito zanimljive opaske kojima se dotiče tema moguće potrebe za deinstitucionalizacijom teatara, i to u cilju svojevrsnoga „spašavanja" teatarske umjetnosti. Naime, na prostoru Bosne i Hercegovine, teatrološkome je iskustvu, kako je pokazano, prethodilo dugo razdoblje diletantske aktivnosti (čiji je negativan utjecaj prepoznat u kritičkim osvrtima šezdetih godina) i amaterske djelatnosti (koja se cijenila i njegovala, ali se smatralo da njezina „raštrkanost" i „neusmjerenost", nedostatak konkretnijega programa ne može povoljno utjecati na sustavniji razvoj teatarske umjetnosti). Upravo su se zbog toga javljale sve intenzivnije potrebe za institucionalizacijom, otvaranjem narodnih kuća i stalnih scena. No, narodna Pozorišta koja nisu znala ili nisu mogla izgraditi konzistentnu i kreativnu repertoarsku politiku često su bila na meti kritike. U sedamdesetim godinama mogućnost deinstitucionalizacije javlja se kao modus modernizacije teatra i neovisnoga razvoja teatarske umjetnosti (odnosno, afirmiranja one njezine dimenzije, koja postoji izvan svih administrativno-tehničkih ustrojstava, upravo ona na kakvu je upućivao Svetozar Radonjić Ras).

4.2.3. Eksperiment *u* i *izvan* institucije

Teme eksperimenta su u bosanskohercegovačkoj teatrologiji postajale sve prominentnije krajem šezdesetih godina, no o njima se raspravljalo samo u obrisima, uz punu svijest o tomu da ne postoji jasna definicija „malog", „eksperimentalnog", pa i da je samo eksperimentiranje zapravo još uvijek samo proces bez kvalitativno zapaženijih rezultata. Osmo desetljeće XX. stoljeća donosi intenzivnu aktualizaciju i podrobniju analizu ovih tema, pod općim stavom da se samo eksperimentiranjem i alternativnim izričajem, odnosno suprotstavljanjem kanonskom i tradicionalnom može doći do toliko potrebnog teatarskoga osuvremenjavanja. Povod sve češćih rasprava o eksperimentu bili su programi i kritička

[345] Uredništvo časopisa *Pozorište* pokušalo je ovaj nedostatak nadomjestiti češćim objavljivanjem radova o umjetnosti režije, primjerice „Panorama savremenih ideja o rediteljskoj umjetnosti" u br. 5/6 iz 1977. godine.

izvješća s Festivala malih i eksperimentalnih scena, koji je u nešto malo manje od dva desetljeća djelovanja izazivao različite reakcije: od, primjerice, Pavlovićeve primjedbe da se program sveo na formalno udovoljavanje kamernoj sceni, do Šantićeve opaske kako je u svojim najboljim godinama uspijevao nadmašiti i beogradski BITEF.

Zanimljivo je kako se i u ovome kontekstu javlja dilema (de)institucionalizacije teatarske umjetnosti: ono što je tradicionalno i kanonsko po svojevrsnoj se inerciji vezalo za narodna pozorišta, a sve što je drukčije, subverzivno, zapravo *suprotno* spomenutim konceptima već samim time ulazi u domenu eksperimenta i zahtijeva alternativne prostore. Na tematskome simpoziju o eksperimentalnim scenama Feliks Pašić tvrdi kako kriza malih scena počinje njihovom institucionalizacijom, njihovim fizičkim i konceptualnim približavanjem velikim scenama. Pašić zapravo neizravno upućuje na mišljenje da je nužna uvjetovanost *drugačijeg* izraza, u cijeloj širini značenja tog pridjeva, i specifičniji prostor i raskidanje bilo kakve vrste vezanosti za veliku scenu. Velimir Stojanović, kao selektor šesnaestoga Festivala malih i eksperimentalnih scena, također eksperimentalno veže za društvo, a kanonsko za državu: „Ako je standardno (...) učinovničeno pozorište **kanon** (...) – drugačije pozorište je (...) – **apokrif**."[346] Petar Brečić na simpoziju „Domaći pisac na maloj i eksperimentalnoj sceni" aludira na isto: „(...) Ako kažemo 'pisac na eksperimentalnoj sceni' onda možemo samo kazati 'pisac na sceni.' Ako nije na eksperimentalnoj, onda ili nije pisac ili nije na sceni, nego je opslužnik, dvorbenik jednog sustava, jednog postava, jedne paradigme, (...)."[347] Na tome tragu i Jozo Puljezović zaključuje da male i eksperimentalne scene znače uvođenje balansa u eri teatarske *firme* [kurziv T. L.].

Slijedom ovakvih promišljanja, može se, prilagodivši ranije spomenutu Kershawljevu odrednicu gledatelja, da eksperimentalni teatar, shvaćen kao otpor prema tradicionalnom, uhodanom, kanonskom, svoje gledatelje tretira *kao klijente,* a ne *kao mušterije.*

Dušan Brkić i Luka Pavlović probleme eksperimentalnoga konkretizirali su unutar domaćeg, bosanskoheregovačkoga konteksta, sustavno izlažući jasne izazove: Pavlović ističe

[346] Nav. prema Franić, Severin, „Malo, eksperimentalno, a (i) drugačije", u: *Pozorište*, br. 5/6, rujan – prosinac, 1975., str. 360.
[347] Ova Brečićeva izjava dio je diskusije koja je uslijedila po završetku radnoga dijela simpozija (usp. *Pozorište,* br. 3 – 4, svibanj – kolovoz, 1976., str. 168.

izrazitu dominaciju stranih tekstova u domeni eksperimentalnoga, predlažući da se suvremeni pisci, ukoliko nisu spremni producirati i prihvatiti avangardnije izražaje, vrate već poznatome dramskom nasljeđu i obrade ga na drugačiji način.[348] I Marko Fotez procjenjuje da je osuvremenjavanje povijesti izvrsna prilika da se domaći autori okušaju u eksperimentalnoj drami.[349] (Pavlovićev je prijedlog, kako je ranije istaknuto, zapravo dijelom već i bio usvojen od strane suvremenih dramatičara poput Anđića i Isakovića koji su svoje tematske interese vezali za prošlost, kritički pristupajući povijesnim događajima iz suvremene perspektive). Jedan od razloga za relativno kasno uključenje u europske moderne tijekove, prema Dušanu Brkiću, jest i činjenica da glumci u ranijim periodima nisu imali formalno i praktično obrazovanje koje bi ih pripremilo i osposobilo za različite (glumačke) stilove i izričaje. Zanimljiv je u ovome smislu i stav Seada Fetahagića koji sasvim utemeljeno tvrdi da inovacija svakako ne može poteći iz dramskoga teksta, nego iz redateljske kreacije, s obzirom na to da su literatura i teatar odvojeni mediji. On pak ne polaže nade da će domaći autori pronaći čvrsto mjesto na eksperimentalnim scenama jer „naši pisci pišu pametne, ali ne i scenske dijaloge."

Stav Severina M. Franića podsjeća na pledoaje Vuka Vuče iz šezdesetih godina, koji je vjerovao da je suština eksperimenta u usvajanju, a zatim u negiranju: „Ako je (...) kanonizirano pozorište svoju pojavnost svelo na učvršćivanje jednom već stečenih, pa dovedenih u pitanje, pozicija, drugačije pozorište, da bi bilo, je temelji na težnji ne samo radikalizovanog odnosa prema zadatom fenomenu, već na njegovom neprestanom, iz predstave u predstavu, preispitivanju."[350]

Osim pokušaja da se odgovori na pitanje *kako* se sadržaj jednoga teksta ili tekstualnoga predloška tretira u eksperimentalnom teatru, u žarište rasprava sedamdesetih godina sve se intezivnije uvodi pitanje *što* se treba prikazivati. I u ovome slučaju, Festival

[348] Kroz preglede izvješća selektora Festivala malih i eksperimentalnih scena, može se ustvrditi da su predstave koje uvode poeziju u dramu uglavnom uživale prilično visoke ocjene. Iako se o prodoru poezije, ili bolje rečeno *pjesničkoga*, na scenu nedovoljno govorilo, Branko Jovanović je u sklopu spomenutoga Simpozija upozorio na poeziju kao komponentu teatarskoga eksperimenta. U tome smislu, nije suvišno uputiti na zbornik *Poezija i scena* (ur. Ivan Rastegorac, Teatar poezije, 1974.) u kojemu su se našli i tekstovi i promišljanja suvremenih bosanskohercegovačkih kritičara na tu temu.

[349] Usp. Fotez, Marko, „MES – Šansa za domaćeg autora", u: *Pozorište*, br. 3 – 4, svibanj – kolovoz, 1976., str. 153.

[350] Isto, str. 361.

malih i eskperimentalnih scena i BITEF zaslužni su za ovakve dileme, kojima se dokazuje kako se u teoriji baratalo s mnogo „pompoznih“ termina koji u praksi nikada nisu provedeni naprosto jer nikada do kraja nisu teorijski pojašnjeni ili analizirani. Luka Pavlović u kontekstu Festivala malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije upozorava da pisci koji su se do prije nekoga vremena činili kao platforma za ispitivanje modernoga polako zalaze u klasiku (francuska antidramaturgija, Jarry, Mrozek i sl.) On upozorava da „noviji“ sadržaji tek čekaju da budu usvojeni, a radi se o najrecentnijem avangardnom teatru. Pavlović pri tome nije nimalo precizan ni konkretan: predlaže da avangardni(ji) sadržaju prodru na male i eksperimentalne scene, ali ne bavi se detaljnijim pojašnjenjima što se pod tim podrazumijeva. Marko Kovačević, sarajevski teatrolog, oštriji je u ocjeni jedanaestog BITEFA, ne u komentarima izvedbi, nego u predprogramskoj produkciji koja je „spektakularno i novotarski“ najavljivala „postavangardni teatar“. Kovačević primjećuje da i sama avangarda tek biva prihvaćena na domaćem prostoru, a u programskim se knjižicama Festivala očekuje da i „postavangarda“ ekspresno uđe u teorijsku i praktičnu uporabu. Pojam „avangardnog“ je, uostalom, bio spominjan i u kontekstu odnosa teatra i revolucije, pri čemu je Đ. Đurić primijetio da se avangarda kao suštinska (revolucionarna) promjena teatra izgubila sama u sebi. Poticaj za daljnje promišljanje i budućnost eksperimentalne scene sadržana je u primjedbi Dalibora Foretića, koji posjeća da su monodrame u svojim počecima predstavljale svojevrsni eksperiment dok nisu prerasle u „izvedbenu poplavu“, te su svojim bliskim odnosom s publikom i izravnim obraćanjem istoj prerasle u pravi hit, izričaj kakvoga posjetitelji teatra više cijene od „kompleksnih i nerazumljivih struktura.“ Ovakvo Foretićevo promišljanje jedno je od rijetkih koje upućuje na problematiku koja će se suvremenoj teatrologiji tek nametnuti: kako, kojim sredstvima i pod kojim utjecajima ono što je alternativno postaje *mainstream*. Predrag Kostić tu temu dotiče kroz tekst znakovitoga naslova „Quo vadis Theatrum Contemporaneum“, u kojemu kroz iskustva i primjere inozemnih teatara upućuje na zaključak da eksces postaje konvencionalan.[351]

[351] Zanimljivo je, pak, da Dževad Karahasan kao jedan od puteva suvremenoga eksperimenta vidi upravo u povratku tradicionalnome, što karakterizira kao – eksces (usp. Karahasan, Dževad, „Teatarske mogućnosti eksperimenta u teatru“, u: *Kazalište i kritika,* Svjetlost, Sarajevo, str. 127.)

Ove opravdane zamjerke upućuju na svojevrsni *trend* koji se primjećuje od samih početaka intenzivnijeg prodora termina „eksperimentalnoga teatra“, kako u kritičkim osvrtima, tako i u njegovim scenskim oživotvorenjima. Između ranijih pokušaja definiranja eksperimenta u tzv. *ne*-kategorijama (Vučo, Karahasan) pa do sve glasnijih proklamacija da on *treba*, kao subverzija klasičnoga teatra, zavladati domaćim scenama, sam je termin „zapeo“ u tome raskoraku, ostao u granicama diskusija i, sudeći po ocjenama konkretnih izvedbi, češće je funkcionirao kao formalno opravdanje nego što je praktično bivao ostvaren.

***

Zaključno, karakter polemičnosti bez ostvarenih konkretnih rezultata, kakvog su zadobili i simpoziji o malim i eksperimentalnim scenama i domaćem dramskom piscu u toj domeni, kao i o redateljskoj ulozi u suvremenome domaćem dramskom tekstu upućuju na razmišljanje da je bosanskohercegovačko dramsko iskustvo prihvatilo izazove suvremenosti, do jedne ih mjere usvojilo, ali nije ušlo u fazu dovoljno zrelu za osvještavanje ili sistematičniju analizu onoga čime su tako usvojeni „rizici“ rezultirali. Tako, primjerice, ni nakon skoro dva desetljeća rasprava[352] nije postignut konsenzus oko toga što zapravo znači mala, što kamerna, što eksperimentalna scena (jedan od rijetkih pokušaja dublje analize pripada Slobodanu Seleniću, a praktičnih pojašnjenja Jovanu Putniku) i postoji li zapravo ikakva razlika između ovih pojmova, osim u njihovim pretpostavljenim fizičkim i prostornim obilježjima. Nije suvišno istaknuti da je takvo stanje neizravno ukazalo i na uzročno-posljedičnu vezu između domaćega dramskog pisca i eksperimentalne scene: različita i nedefinirana određenja male scene domaće su autore dovele u nedoumicu.

Treba, međutim, podsjetiti da je zasluga eksperimenta kao i rasprave o istome donekle ukinula dominaciju dramskoga teksta u teatrološkome fokusu, a i pristup dramskome materijalu prilikom scenske postavke učinila fleksibilnijim. Mada je bilo teoretičara koji su

[352] Davor Korić u osvrtu na devetnaesto izdanje Festivala podsjeća da je sarajevsko *Oslobođenje* povodom prvoga Festivala malih scena organiziralo intervju na kojemu se trebalo odgovoriti na pitanje što zapravo znači eksperimentalno. Georgij Paro navodi da su u razgovoru, osim njega, sudjelovali Čedo Kisić, Boro Drašković, Uco Korenić i Žarko Petan, koji su raspravljali o tomu podrazumijeva li se terminom „malo pozorište“ broj stolica u teatru, kvadratura scene ili njegov odnos prema „velikoj sceni.“ Korić zaključuje – ni nakon 19 godina Festivala ova pitanja još nisu riješena, ali on i dalje traje. Gradimir Gojer ističe da je razumijevanje koncepta male scene u Bosni i Hercegovini ponajbolje ostvareno kroz sarajevsko Malo pozorište i mostarski Studio 64.

bili sumnjičavi naspram sve primjetnijeg „utišavanja“ dramske riječi, poput, primjerice, Huge Klajna koji zaključuje da se ni potpunim odbacivanjem te riječi teatru ne bi dogodilo ništa novo, ostaje činjenica da je, kroz procese eksperimentiranja, traganja, istraživanja i propitivanja, u bosanskohercegovačkim teatrima otkriven sasvim novi, do tada neiskorišteni, spektar umjetničkih sredstava.

Što je još važnije, uvođenjem eksperimenta kao procesa traganja i propitivanja scenskih mogućnosti u fokus konačno dovodi i glumca, koji je, začudno, kao temeljni element izvedbenoga čina uvijek ostajao na periferiji rasprava. Razlozi zapostavljanja glumca kao sukreatora, zapravo, temeljnoga kreatora izvedbenog čina mnogostruki su, no činjenica je da se umjetnosti glumca značajnija pažnja nije posvećivala, osim u kritičkim sferama gdje bi se prokomentirao njegov manje ili više uspješan nastup. Istraživanje odnosa prema glumačkoj umjetnosti u bosanskohercegovačkoj teatrologiji svakako bi trebalo biti dijelom jedne opsežne i jasno usmjerene studije, no iz sveukupnosti dramskoga iskustva ovih prostora i istraživanja iznesenih u ovome radu može se zaključiti da su razlozi zapostavljanja glumačke umjetnosti sadržani u dugoj diletantskoj aktivnosti i amaterskoj tradiciji, publici koja je zahijevala jasno, deklamativno, patetično i folklorno-romantičarsko izlaganje sadržaja, dramskim tekstovima koji nisu predstavljali nikakav glumački izazov niti zahtijevali veće napore, nametnutim mehaničkim usvajanjem *hudožestvenoga* načina igre, ideološkim uvjetovanostima koji su od teatra načinili transmisivne organe, a, posljedično, od glumaca „govorne aparate“.

No, kompleksnim promjenama koje su se iskazale u odnosu prema svim sferama teatarske umjetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina, od kojih osobito treba istaknuti pokretanje sarajevskog i mostarskog Dramskog studija (poslije i sarajevske Akademije) i programe stipendiranja studenata – dramskih umjetnika na drugim Akademijama u regiji, odnos prema glumcu se promijenio, mada nije dosegao onaj status i ono značenje kakvo mu, sasvim opravdano, pridaje Dževad Karahasan: „Ono što definira teatar kao takav upravo jest glumačka igra.“ Karahasan glumca smatra esencijom teatarske umjetnosti – jer, ako predstava postoji neovisno od konkretnog izvođenja, ona posjeduje i izrazita mjesta nedorečenosti koja se doriču upravo glumačkom igrom. Osim toga, glumac stvara autentično

i neposredno značenje scenskih znakova, objedinjavajući svojom igrom različite slojeve predstave, povezujući njome vremenske i prostorne aspekte predstave.[353]

Osim Karahasanovih priloga, ovom se domenom malo tko analitički i teorijski bavio: krajem sedamdesetih godina na simpoziju koji tematizira glumca u eksperimentalnome teatru teme su izlagane esejistički i upućuju na činjenicu da su teorije glume u domaćem kontekstu, a osobito u eksperimentalnome izričaju poprilično nepoznate.

Rasprava o ulozi redatelja u suvremenome teatru nije također urodila nikakvim značajnijim zaključcima, ali je upozorila na širinu problema koji su proizašli iz dotadašnjeg poimanja redatelja kao „multiplicirane teatarske ličnosti", kao i promjena okolnosti i statusa institucije teatra u modernijem periodu.

Rasprave o eksperimentu potaknule su cijeli niz promišljanja o raznim drugim komponentama teatarske umjetnosti: u fokusu je pokušaj definicije novoga tipa literature, značaj redateljske figure i opseg njegovih uloga, glumac kao ključna komponenta izvedbenosti. No, osim određenih teorijskih iskoraka u različitim periodičkim publikacijama, vidljivo je da su, u bosanskohercegovačkome kontekstu, određene teme, kako praktično, tako i teorijski još uvijek bile svedene na propitivanje bez utvrđenih odgovora ili rezultata. Zapravo, kad je riječ o suvremenim izazovima, raskorak između teorije i prakse, između onoga što se idejno misli, teorijski mnogo slabije precizira, a u praksi se ne može u potpunosti ostvariti, upravo je ono što proces osuvremenjavanja sedamdesetih i osamdesetih godina zadržava upravo na toj tragalačkoj razini, uz rijetke, ali vrijedne istupe.

Sustavniji pregled odnosa naspram ovih fenomena ne postoji: teatrolozima, kritičarima i dramskim piscima koji su se sedamdesetih i osamdesetih godina našli u žarištu procesa prihvaćanja i usvajanja suvremenih izazova bilo je nemoguće zauzeti jednu objektivnu, *izvanjsku* poziciju s koje bi se racionalnije i trezvenije, teorijski konciznije i kritički utemeljenije, s potrebnim odmakom, progovorilo o uočenim promjenama. Vremenska distanca za sagledavanje ove vrste problematike nakon toga nije se mogla zauzeti: rat započet 1991. godine zaustavio je mnoge projekte koji su tek trebali biti ostvareni

[353] Usp. Karahasan, Dževad, „Semiologija kazališnog jezika", u: *Izraz*, b. 8/9, kolovoz – rujan, 1975., str. 215. – 221. Opširnije je ovoj temi Karahasan pisao i u *Odjeku* (br. 20, 1975.), a svoja je promišljanja, između ostalog o glumačkoj igri kao znaku i ulozi glumca u eksperimentalnoj predstavi, okupio pod knjiški naslov *Kazalište i kritika* (Svjetlost, 1980.)

i preokrenuo bosanskohercegovačke kulturnoumjetničke smjerove. Po završetku rata, zemlji je, kako na planu društvenoga, političkoga i ekonomskoga oporavka, bio potreban i svojevrsni kulturnoumjetnički *restart*. Nije se, dakako, moglo nastaviti tamo gdje se započelo, pa tako ni tek započeta povijest eksperimentalne priče nije detaljnije ni sustavnije analizirana. Izazovi novih istraživanja u kontekstu eksperimentalnoga izričaja u Bosni i Hercegovini ogledaju se u pokušaju sinteze iskustva sedamdesetih i osamdesetih godina i poslijeratne teatarske prakse u znatno izmijenjenim društvenopolitičkim okolnostima, a kako bi se ukazalo na postojanje relativno kontinuiranoga teorijskoga i praktičnoga odnosa prema ovome fenomenu.

4.3. Akustični teatar

Kako je tema radio-drame sve prominentnije najavljivana od sredine šezdesetih godina, a radio-dramsko stvaralaštvo predstavljalo je sve impozantniji dio ukupnoga dramskog opusa u Bosni i Hercegovini, kroz sedamdesete i osamdesete godine ova se vrsta stvaralaštva reafirmira i posvećuje joj se značajnija pažnja u teatrološkim krugovima. Najveću zaslugu u tome smislu ima časopis *Život* koji je redovito objavljivao radio-dramske tekstove, te posvećivao tematske brojeve radio-dramskom stvaralaštvu u Bosni i Hercegovini.[354]

Već 1956. godine pokrenut je Festival jugoslavenske radio-drame, a poticaju i razvoju ovoj vrsti stvaralaštva pridonio je i Konkurs jugoslavenskih radio-stanica. Neda Depolo primjećuje da se radio-drama kao specifičan *književni rod* [kurziv T. L.] počela oblikovati i razvijati u punom smislu i neprekinutome kontinuitetu. To potvrđuje i Miro Marotti, koji, unatoč emitiranim radio-dramama u međuratnome razdoblju, pojavu izvorne domaće radio-drame vidi u poslijeratnim godinama kada se ona afirmira kao „osobita *književna vrsta* [kurziv T. L.] i kao svojevrsno kazalište – jer u to je vrijeme radio postao

[354] Naklonost i pažnju ove publikacije prema radio-drami Slavko Šantić pojašnjava ovako: „Redakcija *Života* uporno ustrajava u lijepoj i svake pažnje vrijednoj brizi i razumijevanju koe pokazuje za radio-dramsku produkciju na ovom našem bosansko-hercegovačkom području (...) Izdavači ipak ne pokazuju dovoljno razumijevanja za radio-dramske tekstove. Osim emitovanja na radiju, rijetko se događa da radio-drame ostanu na stranicama knjiga ili časopisa. Zato je sa simpatijama primljen napor časopisa *Život* da svake godine jednu svesku posveti originalnim dramama pisanim za radio.“ (Šantić, Slavko, „Jedan trenutak radio-drame“, u: *Život*, b. 9, rujan, 1969. str. 24.

kazalištem s daleko najvećim brojem slušatelja.“[355] Konkretnije o začecima radio-drame na bosanskohercegovačkome prostoru piše Slavko Šantić: „Početke radio-dramskog stvaralaštva treba, naravno, najuže povezati sa osnivanjem Radio-Sarajeva. Ali, u tim prvim poslijeratnim godinama, o kojima, na žalost, nema mnogo preostalih dokumenata, nije moglo biti riječi o prvoj radio-drami. Rijetki pokušaji svodili su se na dramatizacije, ali ni one se ne bi, iz mnogih razloga, mogle smatrati pravom radio-dramom, jer su i u programskom i u tehničkom i u kreativnom smislu bile samo embrion jednog budućeg, sasvim novog i samosvojnog radio-programa.“[356] Šantićev je tekst u smislu povijesnoga razvoja radio-drame izuzetno važan jer se prvenstveno oslanja na sjećanja i osobna svjedočenja različitih ljudi/slušatelja, čija su iskustva, do tada, ostala nezapisana. Prema tim tvrdnjama, počeci radio-stvaranja vežu se za sredinu pedesetih godina i u većini njih ističe se ime autora Rade Panića, kojega suvremenija literatura inače u potpunosti izostavlja.

Kao što je u šezdesetim godinama dominantno artikuliran problem nedostatka domaćega dramskog autora, to se preslikalo i na radio-dramsko stvaralaštvo. Šantić ističe da je „osnovni problem radio-dramskog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini nedostatak autentičnog dramskog pisca.“ Uzroke tomu Šantić vidi ponajprije u svojevrsnoj neizvjesnosti ove vokacije, što je opravdano, osobito uzmu li se u obzir ranije istaknuti tekstovi u kojima su radio, televizija i film ocijenjeni kao mediji koji mogu štetno djelovati na popularnost i posjećenost teatara. Pretpostavljalo se, naime, između ostalog, da će se publika prikloniti „aparatima“ koji mogu pružiti jednaku, ako ne i bolju zabavu od teatra, a nisu, pri tome, prinuđeni napuštati udobnost svojih domova.

No, već 1970. godine, povodom obilježavanja 25 godina djelovanja Radio-Sarajeva, na raspisani radio-dramski natječaj prijavljeno je čak 400 rukopisa iz svih republika. Nakon toga, natječaj je uključivao samo autore s područja BiH, pa su u taj krug ušli Miodrag Bulatović, Ivan Fogl, Rade Pavelkić, Zoran Popović, Žarko Petan, Anđelko Vuletić, Miroslav Nastasijević, Alija Hafizović, Miodrag Žalic, Jan Beran, Alija Isaković, itd. Vojka

[355] Marotti, Miro, „Uloga dramskoga studija u razvoju i promicanju radiodrame“, u: Bošnjak Branimir (ur.), *Čarobni prostor mašte i dokumenta: zbornik radova o radio-dramskom stvaralaštvu,* Hrvatski radio, Zagreb, 2004., str. 107.

[356] Usp. Šantić, Slavko, „O radio-dramskoj literaturi u Bosni i Hercegovini“, u: *Život,* br. 3, ožujak, 1972., str. 159.

Kolak njima pridružuje i Mešu Selimovića, Ristu Trifkovića, Huseina Tahmiščića, Duška Trifunovića, Seada Fetahagića, Velimira Stojanovića; u tekstu „Stvarajući tradiciju“ Fetahagić pak u ovu skupinu uključuje i Nuseta Idrizovića, Vojislava Lubardu i Boru Draškovića.

Dok se o radio-drami, kroz različite osvrte i rasprave i različitim povodima govorilo ili u pomalo mediofobnom kontekstu ili na razini čiste informacije, pravih kritika radio-drama nema. Čini se, zapravo, da su ti tekstovi u kritički fokus došli tek nakon što su prilagođeni sceni (o čemu je bilo riječi u ovome poglavlju). Slavko Šantić kratko komentira da su u svojim počecima radio-drame, pa čak i ako su u pitanju već afirmirani dramski pisci, patile od upitne kvalitete, neujednačenosti stilova, narativnosti, poetičnosti, itd. Uzrok tomu je, naravno, nepoznavanje zakonitosti radijskoga medija i načina na koji dramski tekst u njemu funkcionira, što je, opet, posljedica, klasične bosanskohercegovačke konstante: nijedan autor nije bio isključiv po svojoj vokaciji, dakle, kritičari su pisali i (radio-)drame, književnici su djelovali i kao dramaturzi, određeni broj proznih pisaca i pjesnika povremeno su zalutali u dramske žanrove uopće. Šantić, međutim, potvrđuje ranije spominjanu opasku R. Trifkovića o Momi Kaporu kao jedinom autentičnom radio-dramskom autoru kojemu je radiofonija bila sasvim prirodna. Problem mnogih pisaca je, upozorava Trifković, činjenica da radio-dramu doživljavaju samo kao literaturu, ipak: „Radio-drama nije samo [to], ona je literatura koja traži sintezu riječi i tehnike, i ko to dvoje pogodi i usaglasi, ostvario je nešto od atmosfere radio-dramskog stvaralaštva za kojim još uvijek tragamo.“[357] Šantić ovo tretira kao ključni problem razvoja domaće radio-drame, jer nikakvih tehničkih zapreka nema: nedostatak vizualne dimenzije na koju drama na sceni računa može se zamijeniti najsuvremenijim i najkompliciranijim akustičnim efektima. No, dramske redakcije, nastavlja Šantić, nemaju *dobrih* radio-dramskih tekstova, „onih koji sadržajno i izražajno donose novine i omogućavaju eksperimentisanje i istraživanje u oblasti radio-dramaturgije.“[358]

Ovako mišljenje zastupa i radio-redatelj Tonko Marčić, koji pojašnjava: „Radio drama, dakle, postoji kao posebna umjetnost, a ne kao prenošenje pozorišnog djela putem

[357] Trifković, Risto, „Radio-drama, šta je to?“, u: *Odjek*, br. 16, 1966., str. 14.
[358] Usp. Šantić, Slavko, „Jedan trenutak radio-drame“, u: *Život,* br. 9, rujan, 1969., str. 23.

radija. (...) Od svih tehničkih sredstava, između svih umjetnosti, radio je najživlja i najskromnija umjetnost zato jer zahtijeva samo jedno: da je slušamo.“[359]

Kroz sedamdesete i osamdesete godine, tehnički je napredak (konkretno, sve veći broj radio-uređaja, uvjetovan i promjenom demografske slike u smislu povećanja gradskoga stanovništva) dijelom zaslužan za popularizaciju radio-dramskoga. Mediofobija šezdesetih godina pokazala se neopravdanom; štoviše, Đorđe Đurđević smatra da su autori radio-dama bliži čovjeku svoje svakidašnjice od njihovih kolega koji se bave isključivo pisanjem za scenu.[360] „Možda se radi o tome“, pretpostavlja Đurđević, „da oni [radio-dramski pisci, op. T. L.] lakše mogu da reaguju na život kojim su okruženi, ili oni mogu neposrednije da tumače taj život, budući da je izraz kojim se služe neposredniji i komunikativniji, jer može hitrije da se reaguje na izvjesne događaje, može da se reporterski prati ono što se u stvarnosti zbiva.“[361] Iako je Đurđević iznio i poneke vrlo diskutabilne tvrdnje (ili ih je barem tako uobličio), popularaciju radio-dramskoga teksta i rapidno rastući broj njegovih autora opravdano veže za činjenicu da je radio-dramu lakše plasirati nego dramu namijenjenu izvođenu na sceni (o fenomenu „kiseljenja domaćeg dramskoga teksta u teatarskim fiokama“ dosada je već bilo riječi).

Tonko Marčić upućuje na još jednu presudno važnu, još uvijek neistraženu komponentu radio-dramskog stvaralaštva, koja i u bosanskohercegovačkoj današnjici ima veliki prostor za istraživanje: naime, redatelj je, kako Marčić tvrdi, „najvažniji faktor izvedbe jedne radio-drame koja u autorovoj izradi predstavlja, zapravo, tek libreto. On transformira

[359] Marčić, Tonko, „Iz zabilješki jednog radio-reditelja“, u: *Život,* br. 3, ožujak,1972., str. 163. – 167.

[360] Moglo bi se, doduše, porazmisliti koliko je ova tvrdnja utemeljena, jer prema prethodno iznesenome popisu, uočava se da je zapravo malen broj onih autora koji, pored drama namijenjenih pozornici, nisu barem dijelom zakoračili i u radio-dramsko stvaralaštvo. Moguće je da se radi o Đurđevićevoj pomalo nespretnoj formulaciji: smisao njegova komentara upućuje na tvrdnju (koju je svakako i sam autor označio kao paradoks) da radio-drama kao forma, dakle, svojim sredstvima postaje bliža svakidašnjem čovjeku od drame namijenjene sceni. Mora se, međutim, primijetiti da Đurđevićeve opaske ostaju upravo na toj razini: u svrhu razumijevanja toga, nije suvišno uputiti na tekst Davida Zanea Mairowitza „Bilješke o pisanju radio-drame“, u kojemu se mnogo potpunije obrađuje ovaj problem. Brzinu i hitrost radija kao medija, koju Đurđević prepoznaje kao prednost, Mairowitz vidi kao nedostatak, u najmanju ruku izazov za radio-dramskog pisca. Baš zato što radio „posjeduje sposobnost da radi zapanjujućom brzinom, ima i ogromnu sposobnost da bude brbljav i dosadan.“ (usp. Mairowitz, D. Z., „Bilješke o pisanju radio-drame“, u: Bošnjak, Branimir (ur.), *Čarobni prostor mašte i dokumenta: zbornik radova o radio-dramskom stvaralaštvu,* Hrvatski radio, Zagreb, 2004., str. 158.)

[361] Transkript Đurđevićeve primjedbe na simpoziju o poziciji domaćega dramskog pisma, u: *Pozorište*, br. 5 – 6, rujan – prosinac, 1974., str. 448.

slova u zvuk, stvara vrijeme i prostor. Upravlja strojem i ljudima. (...) O njemu ovisi da li će radio-dama predstavljati figure ili čovjeka, da li će biti nesavršeno pozorište ili samostalna umjetnost.“[362]

Radio-drama se u svome razvoju unutar bosanskohercegovačke povijesti nije doživljavala kao „krnji oblik teatra“, ili, Marčićevim riječima, „nesavršeno pozorište.“ Štoviše, oduvijek je smatrana supratećim fenomenom teatarske umjetnosti, čiji tijek i domete treba posebno pratiti. Odnos prema radio-drami pak razvijao se paralaleno s bojazni od nadmoći radija kao masovnoga medija, zatim kroz korištenje tipično radijskih sredstava u kreativne svrhe i svojevrsna propitivanja intermedijalnosti, te, njezinom popularizacijom, sviješću da se radi o samostalnoj umjetnosti koja tek čeka na sustavnije istraživanje.

4.4. Rekapitulacija i teatrološki kapital

Sudeći po povećanome opsegu dramske i teatrološke literature, te sadržaju pojedinih periodičkih publikacija, razdoblje sedamdesetih i osamdesetih godina, uz sve opisane izazove suvremenosti predstavlja period svojevrsne „korektivne rekapitulacije.“ Naime, s obzirom da je 1970. godine obilježeno 25 godina od završetka rata i narodnooslobodilačke borbe, prepoznalo se to kao dovoljna vremenska distanca s koje bi se objektivno mogla utvrditi priroda i opseg problema bosanskohercegovačke teatrologije prethodnih desetljeća, osvijestiti suvremeno, aktualno stanje, te poraditi na onomu što je predstavljalo suštinski problem ili nedostatak dotadašnjega iskustva.

Neizmjerno važnu ulogu u tome smislu odigrale su periodičke publikacije, a osobito tuzlansko *Pozorište*. Lešić je, naime, s pravom upozoravao da je oslikavanje razvojnoga puta suvremene drame i teatra u Bosni i Hercegovini gotovo nesavladiv zadatak, ako se uzme u obzir da se do sredine šezdesetih godna nije pojavila nikakva konkretno iskoristiva literatura. Ako se ovaj pokušaj, međutim, tematski protegne i na starija razdoblja, bilo kakva sistematizacija čini se skoro nemogućom: raštrkanost tekstova po arhivama, knjižničnim zatvorenim fundusima, dnevnim tiskovinama, kratkotrajnim i gotovo zaboravljenim

[362] Usp. Marčić, Tonko, *nav. tekst*, str. 163 . – 167.

publikacijama otežava posao bilo kome tko se upusti u pokušaj svojevrsnoga obnavljanja teatarske i teatrološke povijesti. Ni nakon Drugoga svjetskog rata, stanje se nije značajnije promijenilo: teatarska je umjetnost, kako je dijelom i pokazano, u književnoumjetničkim periodičkim publikacijama bila najmanje zastupljena tema, dok ju je novinski prostor ograničavao na razinu informacije, a ne sustavnije analize. Listovi pojedinih teatarskih kuća koncentrirani uglavnom na vlastiti tekući program ne mogu biti iskorišteni kao temelj stvaranja šire slike bosanskohercegovačke teatarske umjetnosti. Dramski su tekstovi rijetko objavljivani, kako domaći, tako i strani (na nevjerojatan podatak da šezdesetih godina Bosna i Hercegovina nije imala otiskanog niti jednog kompletnog Shakespearea niti Brechta upućuje i Lešić u spominjanome tekstu „Pozorište je splet problema"), pa se u većini slučajeva na pojedini dramski tekst može uputiti tek preko usputne informacije ili kritičke zabilješke o njegovoj izvedbi.

S obzirom na ovu problematiku i opći nedostatak bilo kakve sintetičke literature koja bi se bavila određenim problemom, povijesnim aspektom nekoga fenomena ili slično, u razdoblju pedesetih i šezdesetih godina slika pojedinih komponenata razvoja bosanskohercegovačke drame i izvedbenosti može se graditi mozaikalno, prikupljanjem materijala s različitih strana u svrhu razumijevanja pojedinih segmenata. U tome smislu, periodička je građa iznimno važna jer je svojevremeno služila kao platforma za rekonstrukciju pojedinačnih povijesti i upućivala na određene fenomene o kojima nema sustavnijeg pregleda. Časopis *Pozorište* koji je i u ovome radu dominantno korišten kao izvor, kao jedina isključivo teatarska publikacija u Bosni i Hercegovini predstavlja iznimnu vrijednost. S vremenom je uredništvo kao jednu od temeljnih misija postavilo pokušaj sistematizacije i očuvanja povijesne građe: *Pozorište* tako serijski donosi povijest bosanskohercegovačkoga teatra od srednjega vijeka pa naovamo, upućujući na niz danas široj javnosti nepoznatih dokumenata ili događaja. Osobita se pažnja u kasnim šezdesetim godinama, kada je teatarska umjetnost na ovome prostoru u najvećem dijelu bila institucionalizirana, posvećuje razvoju teatara u sklopu lokalnih zajednica, te se upućuje na važnost duge amaterske tradicije. Prazninu u originalnim domaćim teorijskim doprinosima pedesetih i šezdesetih godina *Pozorište* je popunilo objavljivanjem prijevoda strane

literature; tekstovi o izvedbenim iskustvima u svijetu pomno su birani kako bi ta iskustva mogla poslužiti kao primjer na domaćem prostoru.

Krugu već sazrelih, kao i tek nadolazećih teoretičara, povjesničara i kritičara periodičke su publikacije, dakle, poslužile kao izražajna platforma. Stoga, iz suvremene perspektive gledano, časopisi u kontekstu bosanskohercegovačke književnosti ne mogu uzimati samo za kulturnu i povijesnu činjenicu: Marina Protrka ukazuje da periodika iz pozicije suvremenoga znanstvenika postaje zanimljiva ako se u obzir uzme „svojevrsna smjena znanstvene paradigme" koja je „uvjetovala (...) da se ono što je nekoć bilo marginalno sada pokazuje tvoriteljskim." [363]

U ovome je radu, također, posebno problematiziran i odnos između domaćega dramskog autora i pozornice, pri čemu je istaknuto da je jedan od značajnijih razloga vrlo uočljive odsutnosti domaće drame na bosanskohercegovačkim scenama nedostupnost samih tekstova. Praksa objavljivanja drama, u odnosu na prozu i liriku, naprosto je bila zanemarena. Porast izvođenih bosanskohercegovačkih drama na domaćim scenama sedamdesetih i osamdesetih godina, primijećen i statistički potvrđen, nemoguće je izolirati od činjenice da su se drame sve više tiskale, i u časopisima i zasebno kao knjige. Spomenuto je da se Biblioteka Prva izvođenja u tome smislu pokazala kao vrlo plodonosan projekt, kao i da je časopis *Život* načinio iznimne doprinose po pitanju odnosa prema radio-dramskome tekstu.

Sedamdesetih i osamdesetih godina časopisi i dalje su, slijedom popularne sintagme, „motori teatarske umjetnosti": u *Pozorištu* se serijski kroz rubriku „Theatrologia Yugoslavica" iznosi vrlo detaljan i sistematiziran popis teatarskih tema u domaćim periodičkim publikacijama, od najstarijih razdoblja pa naovamo. No, u ovome se razdoblju rekapitalizira i praktično rješava problematika kroničnoga nedostatka izvorne domaće teatrološke literature i labavoga odnosa prema istome, sadržanoga u Lešićevom tekstu „Pozorište je splet problema", gdje autor upozorava: „Uzalud će te tražiti neki časopis, list, novinu, bilo kakvu publikaciju posvećenu teatru i njegovim teškoćama. Danas kad u našoj zemlji postoji pedesetak profesionalnih pozorišta, desetak opera, Sterijino pozorje, Dubrovačke letnje igre, tri Akademije za pozorišnu umetnost, bezbroj amaterskih pozorišta,

[363] Protrka, Marina, „Od hambara do motora", u: *Vijenac*, br. 312, 2006., str. 38.

o pozorištu se piše škrto, brzo, prigodno, sasvim informativno i – nikad dovoljno. (...) I ne samo to, da ne govorimo na primer o istoriji jugoslavenskog pozorišta. Nema je. Nema ni pregleda istorije dramske književnosti. Razvitak pozorišta u odnosu na glumu, režiju, scenografiju, organizaciju i upravu teatra potpuna je nepoznanica čak i unazad pedesetak godina, da se ne ide dalje. (...) I danas, kad kod nas, od udruženja ribolovaca do fudbalskih klubova, od džez muzike do primenjene umetnosti, svi imaju svoja glasila i svoje publikacije pozorište jedino od svih umetnosti nema svog letopisa."[364]

Od 1970. godine sadržaj se i uzrok ovih Lešićevih primjedbi osvještava i praktično rješava. Objavljivana je literatura kakva je Lešiću, prilikom priređivanja *Savremene drame i pozorišta u Bosni i Hercegovini,* nedostajala: ona koja obiluje sintetičkim tekstovima kojima se, autorovim riječima, pokušavaju fiksirati stilski periodi kako u umjetničkom razvoju pojedinih pozorišta, tako i u cjelovitom sagledanju dramskog opusa pojedinih dramskih pisaca. Lešić točno pretpostavlja da je uzrok dotadašnjega nedostatka ležao u činjenici da su se u „Bosni i Hercegovini pozorište i drama razvijali brže i dinamičnije nego prateća teatrološko-kritička literatura", no, kroz ovaj rad se ukazalo na još nekoliko mogućih faktora, od turbulentnih političkih i ideoloških prilika (dva svjetska rata, narodnooslobodilačka borba, ideološka represija) preko ograničenosti prostora dnevnih – novinskih i periodičkih publikacija kojim nisu stvoreni uvjeti za neke ozbiljnije studije, zakašnjelih procesa kulturne institucionalizacije, nepostojanja udruženja ili sustavnije organizacije unutar samih teatarskih kuća, u sklopu čega bi se spomenute potrebe prepoznale i tretirale, do nemogućnosti zauzimanja određenoga (pa i vremenskoga) otklona uslijed koncentriranosti na aktualne probleme, a u svrhu objektivnijega pristupa i plodonosnije analize u određenoj domeni.

Upravo se od spomenutoga razdoblja sedamdesetih godina kroz teatrološku literaturu mogu jasnije pratiti smjerovi određenih istraživanja i oblikovanje promišljanja unutar definiranih područja povijesti drame, teorije drame i dramske kritike; u tome kontekstu osobito se izdvajaju imena Josipa Lešića, Gordane Muzaferija, Tvrtka Kulenovića, Dževada Karahasana i Zdenka Lešića, čija sustavne i sintetičke studije iz suvremene pozicije mogu

[364] Lešić, Josip, „Pozorište je splet problema", u: *Pozorište,* br. 2, ožujak – travanj, 1963., Tuzla, str. 51. – 52.

poslužiti kao polazna točka, svojevrsni orijentir u moru raštrkane teatrološke građe u Bosni i Hercegovini.

Značaj Josipa Lešića u domeni povijesti bosanskohercegovačkoga teatra možda ponajbolje formulira Tvrtko Kulenović: „Zahvaljujući njemu Bosna i Hercegovina u pozorišnoj istoriografiji prednjači pred drugim republikama, čak i pred onima čija je pozorišna tradicija neuporedivo bogatija, i kojima je istorija drugih oblika umetnosti i kulture znatno bolje obrađena.“[365] Ovaj je prostor Lešić zadužio s prvom, zasada i jedinom, kronološki, stilski i žanrovski sistematiziranom poviješću dramske književnosti; projekti sastavljanja monografija profesionalnih narodnih pozorišta u zemlji ne bi mogli biti ostvareni bez njegova uredničkoga djelovanja, sadržajne suradnje i vrijedno prikupljane građe; on je, uostalom, prvi koji je uputio da bosanskohercegovačko dramsko iskustvo djeluje i gradi se *u kontinuitetu*, unatoč određenim turbuletnim periodima; bavio se podjednako sarajevskim i banjalučkim, koliko i zeničkim, tuzlanskim i mostarskim pozorištima; u povijesno-teatrološki fokus postavio je dugu i plodonosnu tradiciju amaterizma, upućujući da bi bez takvoga djelovanja slika teatarske umjetnosti ovih prostora bila mnogo drugačija; njegova, kako Kulenović kaže, „čista ljubav za pozorište dokazuje se time što ga on podjednako toliko strasno voli kao naučnik, kao istraživač, koliko i kao redatelj“; neumoran na svim poljima, zauzimajući pozicije i redatelja, i glumca, i autora, kao i znanstvenika i kritičara, Josip Lešić ipak je najveći doprinos dao u domeni teatrološke povijesti, koju je, upozorava Kulenović, „'pokrio' sa blizu dve hiljade stranica autorskog teksta.[366] Iako je, iz perspektive današnjice gledano, njegovoj *Dramskoj književnosti* u dva dijela potrebna određena revizija, osobito uzevši u obzir suvremene političke, društvene i kulturne konstelacije u BiH, do sada nije napisana ni jedna knjiga te tematike koja, govoreći o dramskome pismu, podjednako, ako ne i više, izražava i specifičnost kulturnih kompleksnosti ovoga prostora. Osim što su Lešićeve detaljne studije poslužile kao neiscrpan izvor informacija i smjernica za ovaj rad, upućeno je

[365] Kulenović, Tvrtko, „O Josipu Lešiću“, u: Lešić, Josip (prir.), *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini,* Sterijino pozorje, Novi Sad, 1984., str. 395.

[366] Kulenovićev tekst je objavljen 1984. u spomenutome zborniku *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini,* tako da njegov pregled Lešićeve autorske literature nije mogao uključiti knjige koje su objavljene poslije tog perioda: *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine, Istorija jugoslavenske moderne režije (1861. – 1941.), Vrijeme melodrame, Drama i njene sjenke, Dramska književnost I, Dramska književnost II.*

i na nekoliko njegovih važnih tekstova objavljenih u periodičkim publikacijama, s osobitim naglaskom na „Pozorište je splet problema“, koji je predstavljao svojevrsni pledoaje za promjenom u učmalosti ustanovljene teatarske krize sredinom šezdesetih godina.

Gordana Muzaferija, bliska suradnica Josipa Lešića, pratila je i na određeni način nastavila njegov rad: u autoričinim istraživanjima povijesti drame, sintetiziranima u knjizi *Činiti za teatar*, iščitava se stav o svojevrsnoj povlaštenosti i specifičnosti drame u odnosu na druge umjetničke vrste, a jasno je i artikuliran dvosmjeran odnos između dramske umjetnosti i društveno-kulturnih prilika. Prema Muzaferiji, naime, dramsko stvaralaštvo nije samo statičan produkt, odraz ili, kako se često formulira, „ogledalo“ postojećih društvenih prilika, nego je, osobito u povijesnom razdoblju kojemu Muzaferija posvećuje pažnju, ono pokretačka snaga određenih zbivanja i mijenā. Važno je spomenuti da su zahvaljujući Muzaferijinim radovima (kao i opširnim studijama Josipa Lešića) mnoga imena dramske i izvedbene domene otrgnuta od zaborava, a posebno treba istaknuti i autoričinu posvećenost suvremenim djelatnim imenima bosanskohercegovačkih teatroloških krugova: pri tome se naglašava kako na ovim prostorima aktivno djeluje značajan broj dramskih pisaca, kritičara i teoretičara, kao i redatelja, glumaca i dramaturga o čijim su naporima i uspjesima informacije, nažalost, vrlo oskudne ili ih pak nema uopće. Osim toga, Muzaferija je autoricom prve monografske studije o cjelovitome dramskom opusu Mire Gavrana, u kojoj Sanja Nikčević prepoznaje sintezu izričito teorijskoga diskursa, primjenu suvremenih teorijskih dosega, cizeliranoga stila, preciznih rečenica i esejističke ljepote.[367] U ovome je pokušaju predstavljanja općih teatroloških gibanja u Bosni i Hercegovini, osobito od koristi bio Muzaferijin pristup povijesti, autoričin pregled suvremene domaće dramske književnosti u kojemu nije vođena dominantno kronološkim, nego načelima stilskih varijeteta te njezina teatrografska pedantnost u domeni izvođenih i objavljenih domaćih dramskih tekstova.

Rano znanstveno i kritičarsko stvaralaštvo Dževada Karahasana ponajviše je vezano za *Odjek,* časopis pod čijim je okriljem, kako i sâm kaže, bio slobodan eksperimentirati s teatarskom kritikom. To je eksperimentiranje svakako vrlo primjetno kroz tekstove u kojima autor još uvijek traži stabilan, jezični i stilski, instrumentarij kojim bi artikulirao stanje

[367] Usp. http://www.hciti.hr/hr/gordana-muzaferija-kazalisne-igre-mire-gavrana-71

postojeće teatarske scene tadašnje države. No, u knjizi *Kazalište i kritika,* u kojoj je okupio jedan broj ovih radova pokazuje se da je Karahasan upravo ona „idealna verzija“ kritičara koji po Leovcu mora imati „finu pamet“, a po Bogićeviću biti „stvaralački korektiv, a ne samo znalačka dijagnoza.“ Pri tome je osobito zanimljivo kako Karahasan teatarske kritike koristi kao platformu, svojevrsni okidač za rješavanje određenih teorijskih dilema. Kroz te dileme i svojevrsna lunjanja kroz različite teorijske pristupe (od fenomenologije, ruskoga formalizma, pa do strukturalizma i semotike), Karahasan se više počinje interesirati za traženje plauzibilnog i dramski iskoristivog teorijskoga modela: u doktorskoj disertaciji *Model u dramaturgiji na primjeru Krležina glembajevskog ciklusa* autor će ukazati na specifičnost dramskoga žanra, odnosno na činjenicu kako postojeći (i tada popularni) naratološki i strukturalistički modeli nisu u potpunosti primjenjivi u sustavu dramskog teksta, inzistirajući na ***odnosu*** kao temeljnom dramskom pojmu i ***radnji*** kao konstruktivnom principu drame. Ipak, ideja o ***pojedinačnosti***, odnosno o potrebi potencijalnog proučavanja pojedinačne realizacije određenog teksta, začeta i nastala u Karahasanovim ranijim semiotičkim istraživanjima i raspravama, zapravo i jest njegov najznačajniji teorijski izazov, sadržan u pitanju načina nadvladavanja pojedinačnosti kako bi se došlo do općosti. U kontekstu ovoga rada, Karahasanova promišljanja o poziciji glumca u eksperimentalnoj predstavi (kao i teatru uopće) važna su ne samo zbog svojih preciznih teorijskih određenja, nego i kao simptom novoga i suvremenijega razumijevanja teatarske umjetnosti kao sinergije između različitih elemenata, u čijem je žarištu upravo – glumac.

Promišljanja Tvrtka Kulenovića o drami i teatru u cjelini prožeta su njegovim komparativnim istraživanjima modernoga europskog i klasičnog azijskog teatra (pri čemu nije suvišno istaknuti da je Kulenović jedini bosanskohercegovački autor koji je, vrlo studiozno, pisao o orijentalnim teatarskim praksama.) Ukazivanjima na specifičnosti azijskog teatra i odnosa prema drami i izvedbenosti uopće Kulenović zapravo ističe problematiku dihotomije dramski tekst – izvedbenost, upozoravajući kako tradicionalna europska nadređenost literarnoga i dominacija *riječi*, odnosno *dramskoga teksta* zanemaruju teatar kao prostor koji je izvorno namijenjen *igri*. Praksu orijentalnoga teatra Kulenović istodobno koristi u cilju pronalaska onoga što će on označiti semantički vrlo širokom sintagmom „pozorišnoga jezika“, pri čemu neminovno ulazi u okvire fenomenologije. Treba,

međutim, kritički pristupiti Kulenovićevom poimanju dramskoga teksta kao jedne od komponenata glumačke igre odnosno same izvedbe, i to kroz prizmu studija koje razgraničavaju dramu i izvedbu kao dva potpuno različita i neovisna komunikacijska modela. Kulenović, međutim, nakon desetljećā istraživanja, zalazi u fazu onoga što teatrolog Almir Bašović uočava kao „poetiku odustajanja“[368], pojašnjavajući kako Kulenović postupno gubi zanimanje za drame namijenje izvođenju na sceni, a posvećuje se pisanju radio-drama.

Kulenovićeva promišljenja, mada nisu izravno iznošena u ovome radu, u svojim općim zaključcima i propitivanjima mijenā međuovisnosti dramskoga teksta i izvedbenosti, pokazala su se vrlo vrijednima pri analizi uzroka jedne specifične konstante bosanskohercegovačke poslijeratne teatrologije – velikome nesrazmjeru napisanih i izvedenih domaćih tekstova; no njegove kritike dominacije riječi nad igrom osobito su bile korisne u razumijevanju razvoja eksperimentalnoga teatra na ovome prostoru.

Među najznačajnije doprinose Zdenka Lešića u teatrološkome smislu svakako se ubraja *Teorija drame kroz stoljeća* u tri toma, čiji je izbor relevantnih teorijskih tekstova, u razdoblju od antike pa sve do suvremenoga doba, zapravo indikativan sâm po sebi. Probrane studije u ovim knjigama ne svjedoče samo problematiku određenih književnopovijesnih razdoblja i stav prema drami u nekoj od epoha, nego ih autor istovremeno koristi kako bi ukazao na potrebu dijaloga o prijepornim nedoumicama koje povijesna i teorijska proučavanja drame prate od pamtivijeka. Primjetan je i značajan Lešićev napor da dramske fenomene koji pripadaju jednome vremenu i jednoj kulturi ne izučava izolirano od idejne, društvene i kulturne pozadine toga perioda, nego upravo naprotiv, istodobno kao simptom duha jednog vremena i kontinuiteta kulture u cjelini. S obzirom da je polazišna ideja, ali i krajnji cilj ovoga rada bilo propitivanje razvoja dramskoga pisma, teorijskih i kritičkih tekstova uz svijest o neodvojivosti istoga od sociooloških, ideoloških i umjetničkih postamenata određenoga razdoblja, rad Zdenka Lešića je u tome smislu bio vrlo nadahnjujući.

[368] Usp. Bašović, Almir, „Poetika odustajanja“, u: *Govor drame, govor glume*, Disput, Zagreb, 2007., str. 14.

5.Post scriptum

Rat koji je 1991. godine paralizirao ovu regiju još je jedna u nizu bosanskohercegovačkih turbulencija koje su uvjetovale zatišje cjelokupnoga kulturnog djelovanja, pa tako i teatarske umjetnosti**.** No, kako se svojevremeno za vrijeme Narodnooslobodilačke borbe, kako piše Dušan Mihailović, plamteća i neustrašiva teatarska aktivnost praktično usprotivila tvrdnji da *gdje oružje zvecka, tu muze šute*, tako se i neočekivano i neobično živa teatarska umjetnost za vrijeme posljednjega rata ne samo usprotivila Adornovoj tezi o „besmislenosti poezije nakon Auschwitza", nego i potvrdila nasušnu potrebu za teatrom koji u ovom kontekstu djeluje podjednako kao utjeha i simbol otpora. I više od toga: „Vrijeme rata bilo je paradoksalno velik izazov za teatarske ljude, (...)", piše Gordana Muzaferija, „kada se *estetsko rađalo iz egzistencijalnog* [kurziv T. L.] i čarolijom umjetnosti suprotstavljalo život smrti."[369] Autorica čak daje naslutiti, iako to ne konkretizira kroz pojedinačne slučajeve, da tzv. antiratni projekti u domeni teatarske umjetnosti nisu služili samo kao težnja za *održavanjem,* nego su zaista posjedovali prave umjetničke vrijednosti: štoviše, „iz njih su se razvile i nove rediteljske individualnosti poput najaktivnijeg i najsvestranijeg Dine Mustafića, potom Aleša Kurta, Tanje Miletić Oručević, Elmira Jukića, Faruka Lončarevića, Lajle Penjić, i drugih."[370]

S obzirom da rat nije u podjednakoj mjeri i u istome vremenskom periodu zahvatio sva područja, na pravu se sliku o ulozi teatarske umjetnosti u tim, ipak za sve, podjednako osjetljivim vremenima može uputiti istraživanjem pojedinačnih slučajeva. Rezultati tih istraživanja mogu biti vrlo indikativni u okviru pokušaja razumijevanja *nove krize teatra* koja se, kako tvrdi Tanja Miletić Oručević, intenzivno javila na svim razinama teatarske umjetnosti: radi se, naime, „o dubokoj krizi, krizi na svim razinama, dramaturgije, produkcije, menadžmenta, publike, itd."[371]

---

[369] Muzaferija, Gordana, *Činiti za teatar,* Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj, 2004. str. 147.
[370] Isto, str. 147.
[371] Usp. Miletić-Oručević, Tanja, „Teatar i lokalna zajednica / zajednice u Bosni i Hercegovini", u: Husanović, Jasmina (ur.), *Na tragu novih politika: teatar i obrazovanje u Bosni i Hercegovini,* Centar za istraživački, stvaralački i građanski angažman „Grad", Asocijacija Bosna i Hercegovina, 2005., str. 73.

Doprinos promišljanjima o reperkusijama rata u domeni teatarske umjetnosti i kulture uopće predstavlja knjiga *Teatar u ratnom Sarajevu 1992. – 1995.* u kojoj se svjedočanstvima i prisjećanjima glumaca, redatelja, kritičara i novinara zaista potvrđuje da je, riječima redatelja Dine Mustafića, izvedbena umjetnost u to vrijeme zauzela ulogu urbanog rituala optora fašizmu.[372] U kontekstu istraživanja bosanskohercegovačke teatrologije iz suvremene perspektive možda su najindikativnije dvije činjenice: nakon dugih potraga za razumijevanjem i praktičnim oživotvorenjem *avangardnoga* na sceni, koje je obilježilo, kako je pokazano, sedamdesete i osamdesete godine, ta je potraga, paradoksalno, svojevrsni epilog doživjela upravo u najturbulentnijim ratnim okolnostima: „Tijekom opsade (...) kulturni život opkoljenoga grada iznjedrio je možda najavangardniju kazališnu scenu na tlu bivše Jugoslavije.“[373] Druga iznesena činjenica koja može biti iskoristiva u kontekstu istraživanja gotovo paradoksalne poslijeratne krize jest da su se, kako autor Davor Diklić navodi, „u tom periodu, u okruženju patnje i smrti, pod stalnom prisutnim granatama i snajperskim mecima, (...) dogodila 3102 umjetnička i kulturna događaja, ili u prosjeku 2,5 na dan!“[374]

Na promišljanje o paradoksima suvremene krize upućuje i činjenica da je, primjerice, novoosnovano Ratno kazalište HVO u Mostaru, tijekom sezone 1992./1993. zabilježilo 42 gostovanja, od čega 26 izvandržavnih.[375] Na paralizu umjetničke dimenzije teatra u desetljeću nakon Drugoga svjetskog rata koja je analizirana u ovome radu zasigurno će podsjetiti i kritički osvrt Jasena Boke na predstavu „Dobro došao moj narode“, u kojoj „fascinira činjenica da ovaj nastup nije ni plakatski ni propagandni kako bi ime kazališta moglo sugerirati [jer bi] svaki narod potjeran na križni put prepoznao sebe u predstavi.“[376]

Narodno pozorište RS u Banja Luci, mada u ponešto drugačijim okolnostima uslijed rata, u svome aktivnom umjetničkom djelovanju ne bilježi nikakve pauze, štoviše, intenzivira

[372] Usp. Diklić, Davor, *Teatar u ratnom Sarajevu 1992. – 1995.,* MESS, Sarajevo, 2017., str. 242.
[373] Isto, str. 241.
[374] Isto, str. 13.
[375] Podaci dobiveni pregledom gostovanja Ratnog kazališta HVO popisanih u monografskoj publikaciji *Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru,* Hrvatsko narodno kazalište Mostar, Mostar, 1999., str. 129.
[376] Isto, str. 128.

ga promišljenim i društvenim potrebama prilagođenim repertoarom, što je popraćeno i zavidnom kvantitativnom razinom kritičkih osvrta.[377]

Ovakve pojavnosti, iako temeljene na pojedinačnim slučajevima teatara unutar određene lokalne zajednice, mogu dovesti do plodonosnih zaključaka u kontekstu opće slike teatroloških gibanja Bosne i Hercegovine, od srednjega vijeka pa do danas. Ponajprije, one potvrđuju da, unatoč različitim, pa i turbulentnim i destruktivnim razdobljima, bosanskohercegovačka tearska umjetnost održava svoj kontinuitet; drugim riječima, takva razdoblja i reperkusije pojedinih zbivanja ne utječu na kontinuitet teatarske prakse, nego na izmjenu uloge teatra i odnosa prema razvojnoj dinamici različitih elemenata teatarske umjetnosti. Iskoristive su u odnosu razumijevanja prirode i funkcije tih uloga kroz povijesnu mijenu, što pak uvjetuje i promjenu odnosa publike prema teatru: od srednjega se vijeka tako, publika mijenjala od pasivnih *svjedoka* jednoga izvedbenog čina, *promatrača* koji se, podržavajući taj čin, bore za opstanak vlastite kulture, *sredstava* u koje određeni sadržaj treba injektirati, pa dalje, od Petrovićevih neumoljivih *diktatora* do kritičarske afirmacije gledatelja kao *sukreatora* teatarskoga čina. Bosanskohercegovačka je publika, tako, prošla cijeli razvojni dijapazon čije krajnosti naslućuje K. Mesarić još pedesetih godina, a jasnije ih kontekstualizira Josip Lešić kroz svoje kritički tekst „Pozorište je splet problema“ kao točke *suprostavljanja* i *suživljanja*, s tim da se od poslijeratnoga razdoblja o publici može ramišljati u kontestu Kershawljeve predložene sistematizacije kao o *mušteriji* i *klijentu*, a u najrecentnijim izazovima, kroz devedesete godine i kao o potrošaču.

Spomenuti zabilježeni slučajevi intenzivnoga izvedbenoga života u burnome periodu rata od 1992. do 1994., u usporedbi s činjenicom da je izvedbenost u posebnim oblicima bila prisutna i kroz tzv. mračna stoljeća bosanskohercegovačke teatrološke povijesti upućuju na zaključak da su (osobito) kroz najosjetljivija i najnestabilnija vremena za opstanak teatra potrebni samo glumac i publika – netko tko *izvodi* i netko *tko to gleda.* S druge strane, stabilnije prilike obilježene institucionalizacijom teatra donijele su i čitav niz kompleksnih problema, što se loše odrazilo na teatar kao *umjetnost.* Na takvu je problematiku ukazano kroz rasprave sedamdesetih i osamdesetih godina u kojima je primijećeno da upravo

[377] Više u monografiji *70 sezona – Narodno pozorište republike Srpske,* Narodno pozorište RS, Banja Luka, 1999.

umjetnička dimenzija izostaje kada teatar postaje državno-društveni i politički aparat: uzrok pak recentnije krize u profesionalnim teatarskim kućama Bosne i Hercegovine T. Miletić Oručević također prepoznaje u *izvanumjetničkim faktorima* – ovisnosti o političkim i financijskim pritiscima ili nedovoljnim naporima kuća u pravcu lokalne zajednice, umjetničke sredine i cijeloga društva. Međutim, primjeri nekih institucija, poput Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru, osnovanoga poslije rata, ukazuju i na moguću kombinaciju ova dva faktora: upravo zbog kompleksnosti financijskih, političkih i društvenih uvjetovanosti, kazalište *gubi motivaciju* u smislu lokalnoga utjecaja, svijesti o poziciji u specifičnosti umjetničke sredine i vlastite odgovornosti prema društvenoj zajednici. Kad je već i ovaj konkretan mostarski primjer spomenut, nije suvišno spomenuti da je broj gostovanja koje je Ratno kazalište HVO-a ostvarilo uslijed ratnih razaranja nemjerljivo veća u odnosu na recentnije stanje u kojem, primjerice, HNK Mostar gostovanja dominantno bilježi kroz festivale. Zlatnim periodom mostarske teatarske kulture, uostalom, podjednako se može smatrati i tako nominalno određen period Narodnoga pozorišta od 1951. do 1970. i razdoblje procvata amaterizma zbog kojega Josip Lešić Mostar proziva „gradom opsjednutim pozorištem.“ Zaključno, institucionalizacija *nije* jedini uvjet opstanka teatra kao *umjetnosti*.

Društveno-politički i egzistencijalno izazovno stanje, uzrokovano posljednjim ratom u Bosni i Hercegovini, teatarsku umjetnost gura na margine čistoga opstanka i pokušaja održavanja. Ona tada, kako je upućeno i kroz sarajevski primjer, postaje i simbolom otpora i subverzije i, baš time motivirana, može uživati i značajne umjetničke domete. Logično je lišena, međutim, kritičkoga odnosa i promišljanja o svim onim elementima koji, u stabilnim okolnostima, s njome supostoje. Izvedbeni je čin u tim specifičnim okolnostima neopterećen zadatostima, usmjeren je na *igru* kao utočište i *igru* kao otpor, igru koja je osobito osjetljivoj publici nasušno potrebna, gledatelju koji je, kako se svjedoči i kroz prisjećanja okupljena u knjizi *Teatar u ratnom Sarajevu*, razapet između gladi za umjetnošću, straha za egzistenciju i defenzivnoga prkosa, te kao takav zahtijeva posebno istraživanje jer ne potpada ni pod jednu dosada ponuđenu kategoriju.

5.1. O mogućim implikacijama slučaja „grada slučaja“

Više, dakle, zabrinjavaju razdoblja stabilnosti u kojima je moguće ostvariti i istražiti sinergiju elemenata dramskoga pisma, izvedbenosti i njihova kritičkoga odjeka. Zašto je, unatoč tome, kako upozorava dramski pisac i teatrolog Almir Bašović, kronični nedostatak domaćeg dramskoga teksta i dalje konstanta bosanskohercegovačkoga iskustva i, ako i postoji, zašto je i dalje samo gost na bosanskohercegovačkim scenama? Pitanja su to koja, moguće, iz današnje perspektive, zahtijevaju veću vremensku distancu, pa time i veći kritički odmak. Nekom budućem sustavnijem propitivanju prethodi konstatiranje i analiza suvremenoga stanja koja može biti plodonosna upravo ako se razumijeva u *kontinuitetu* sveukupnosti dramskoga, izvedbenoga, općenito teatrološkoga iskustva. Ako je *historia magistra vitae,* pa ako bi, u skladu s tim i zadatak teatra bio ispravljati pogreške povijesti, zašto suvremeni teatar pati od istih onih dijagnoza kakve su, i kroz ovaj rad, postavljene još pedesetih godina prošloga stoljeća? Ako se, pri tome, zanemare čak i (različite) društveno-političke okolnosti, nije li neobično da se iz *umjetničke* krize, uočene u prethodnim razdobljima, i proizašle iz nepromišljene, eklektične repertoarske politike i nerazumijevanja odrednica „narodnog“, „malog“, „eksperimentalnog“, „avangardnog“, „alternativnog“, „*mainstreama“,* „angažiranog“, baš ništa nije naučilo? To pokazuju repertoari Hrvatskoga narodnog kazališta i Narodnog pozorišta u Mostaru[378], u kojima se igra apsolutno sve, od klasike do suvremenosti, od „narodnih“ komedija do teatra apsurda, povijesnih drama, dramatizacija, adaptacija, avangarde, postmodernizma, dramatizirane lirike, u rasponu od lakrdije, melodrame, komedije, socijalne drame, gotovo do eksperimenta, od pokušaja prilagodbe starijih uspješnica (Nušića, Kulenovića) do napora da se iskažu najsuvremenije stilske tendencije, međutim, bez ikakvih analitičkih intervencija s kojima bi takvi pothvati mogli zaista progovoriti o današnjem društvu i svevremenim problemima. Lešićevim riječima, „od svačeg pomalo, za svakog ponešto – i od pozorišta ništa.“

[378] Slučaj Mostara kao lokalni primjer u svrhu ukazivanja na neke opće i univerzalne probleme autorica ponajviše koristi potaknuta praktičnim razlozima, odnosno uzevši u obzir činjenicu da su joj prilike u ovim institucijama detaljno poznate.

Ako se tomu pridoda činjenica da u Mostaru postoje *još dvije ustanove*, Mostarski teatar mladih i Mostarski teatar madih 1974., pa još k tomu i Pozorište lutaka i Lutkarsko kazalište[379] i da je suradnja među ovim ustanovama porazna, postavlja se pitanje – jesu li samo kompleksni društvenopolitički odnosi odgovorni za to stanje? Drugim riječima, ako je teatarska umjetnost bitna sastavnica kulturnoga i društvenoga razvoja, koliko općenito na bosanskohercegovačkoj razini kultura preuzima zadatak ispravljanja povijesti ili, još važnije, korektiva suvremenosti? Nije li, u tome kontekstu, simptomatično što se teatarska koprodukcija HNK Mostar i NP Mostar odvila tek 2015. godine, pri čemu je i predstava „Ajmo na fuka" rađena po tekstu autora Dragana Komadine (i s dva aktera, od kojih je, neslučajno, jedan iz Kazališta, drugi iz Pozorišta) izravno progovorila o tome problemu?

Analiza stanja nominalno određenoga kao kriza u pedesetim, pa, opet u šezdesetim godinama (kojoj se kasnije pristupa kao *izazovu*) pokazuje da slijepo udovoljavanje zahtjevima publike teatar kao *umjetnost* dovodi u stagnaciju. Drugim riječima, organiziranje repertoara isključivo po zahtjevima *gledatelja-mušterije* dovodi do dvije negativne krajnosti: jednoličnosti ili eklektičnosti, od kojih je svaka obilježena sniženim umjetničkim dosezima i estetskim kriterijima.

Kako se *umjetnička* dimenzija teatra gubi u suvremenome društvu uslijed ponavljanja iste ove matrice pojašnjava Susan Bennett u istraživanjima publike sintetiziranima pod naslov *Theatre Audiences – A Theory of Production and Reception*. Bennet podsjeća da razina teatarskoga odgoja ovisi o količini *izloženosti* teatarskim događajima uopće, ali i da se pri tome javlja gotovo neobičan fenomen: što je teatar dostupniji, manje mu se važnosti pridaje. Tome se, tvrdi Bennet, pokušalo doskočiti odrednicama „gala-večer", „ekskluzivna premijera", „najpopularniji glumac današnjice u novome hitu...", i tako dalje.[380] Mostar će poslužiti kao dobar primjer i u ovome slučaju: unatoč izuzetnim preprodukcijskim i marketinškim naporima (olakšanima, doduše, suvremenim mogućnostima informiranja putem društvenih mreža) i cijeni ulaznice od cca. 2 – 5 eura, događalo se da je na premijerama broj popunjenih i praznih mjesta bio podjednak ili pak da su se predstave, nakon

[379] Nije na odmet spomenuti kako se u podsvijesti duboko podijeljenoga mostarskoga društva odrednice „pozorište", „kazalište", „teatar" javljaju kao produžeci izuzetno kompleksnih političkih odnosa.

[380] Usp. Bennett, Susan, *Theatre Audiences – A theory of production and reception*, Routledge, London/New York, 2001., str. 86. – 163.

pet – šest, maksimalno deset repriza ugasile. Dakle, teatarska je umjetnost *dostupna* jer institucije čine sve da ispune onu parolu koju je pedesetih godina prošloga stoljeća artikulirao Mesarić kada se zalagao za popularizaciju teatarske umjetnosti – „Mi dolazimo k vama!“, ali joj se, u odnosu na to, ne pridaje dovoljno pažnje. Gostujuće predstave posljednji su krik udovoljavanja publici, pri čemu je prvi impuls u pokušaju privlačenja što većega broja gledatelja plakat na kojemu će se naći odrednica „*hit*-predstava“ ili „*hit*-komedija“, što je upravo ono o čemu govori S. Bennett. Uzevši u obzir i opasku T. Miletić Oručević koja, pomalo ironično, podsjeća da „premijeru danas imaju ne samo predstave i filmovi nego automobili, televizori, veš mašine“[381], moglo bi se zaključiti da se suvremena bosanskohercegovačka publika pretvorila u začudan hibrid gledateljā-mušterija (kakvi korespondiraju i s Petrovićevom odrednicom neumoljivih diktatora) i gledateljā-*potrošača.*

Gostovanja koja se pak događaju u sklopu festivala (a festivalizacija teatarske umjetnosti u BiH posebna je tema) poput *Mostarske liske* ili manifestacija kao što je *Proljeće s Maticom* rijetki su dodiri lokalne publike sa zbivanjima i teatarskim dosezima izvan zadanih okvira. Na općoj razini, festivali poput onih u Zenici, Brčkom, Jajcu, Sarajevu, i sl. kao da predstavljaju jedinu mogućnost međuinstitucionalnih, međukulturnih dodira. Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije koji je svojevremeno bio okidač za promišljanje o propitivanju i istraživanju *drugačijega*, *Susreti* u Brčkom, nastali kao težnja za afirmacijom domaćega dramskoga teksta, *Pozorišne igre* u Jajcu, itd., kao i spomenuti festivali u Mostaru stavljeni u kompleks suvremenih društvenopolitičkih okolnosti, ili, bolje rečeno, anomalija prikazuju se u sasvim drugom svjetlu. Redoviti skandali vezani za raspodjelu sredstava za kulturu kojima se potežu pitanja decentraliziranosti kulture u Bosni i Hercegovini, koja, naravno, nisu nebitna, ali su štetna ako se zlorabe u rasponima političkoga neukusa (recentniji primjer vezan je za raspodjelu sredstava između sarajevskoga MESS-a i mostarskoga *Proljeća s Maticom*) ili pak političke implikacije Festivala u Bihaću kakve navodi T. Miletić Oručević[382] prikazuju kako se događanja koja bi trebala predstavljati kulturni, teatarski i umjetnički dijalog pretvaraju u „čudnu simbiozu ekonomskih i političkih interesa, gdje je

[381] Usp. Miletić-Oručević, Tanja, *nav. tekst*, str. 79.
[382] Isto, str. 78.

umjetnost nekako dvostruko iskorištena.“ Takve manipulacije i gledatelja čine ne samo *pasivnim potrošačem,* nego i *žrtvom.*

U toj se odrednici *potrošača* koju je Kershaw lucidno probrao za opis suvremenoga gledatelja, ili, bolje rečeno, u duhu suvremenoga bosanskohercegovačkoga stanja, *recipijenta* kulturnih sadržaja (jer se izrazom recipijent opravdano dvoji oko /mogućnosti/ aktivnoga sudjelovanja u jednome umjetničkom činu) ogleda još jedna porazna činjenica bosanskohercegovačke teatrologije. Vraćajući se na Kershawljeve implikacije, nakon *konzumacije* predstave odnosno kulturna sadržaja, taj je isti sadržaj zaista *potrošen* jer u kroničnome nedostatku ozbiljnih kritičkih promišljanja i osvrta ne zadobiva nikakav *feedback*, nikakvu reakciju koja bi pojasnila, uputila na značenje tog istog sadržaja, educirala, pa na taj način i privukla gledatelja u teatar. Današnja kritika kao da se vratila u onu formu koja je pronašla svoje negodovanje čak i kod ranih poslijeratnih kritičara: novinska i informativna. Za konkretan slučaj Mostara, primjerice, čak nije dovoljno konstatirati da kritike *nema*; čini se, naime, da se događa ono što je vjerojatno još nepovoljnije za sveukupnost dramskoga iskustva. U ovome je radu predočena analiza istaknutoga kruga poslijeratnih kritičara u čijim se tekstovima, uz više ili manje oštrine i unatoč ograničenosti novinskoga prostora, prepoznaje dominantan estetski kriterij sa sviješću o društvenoj odgovornosti koju svaki napisani tekst potencijalno sa sobom nosi i koji su ovakvu vrstu djelovanja (konačno) udaljili od razine čiste informativnosti. U mostarskoj kulturnoj sredini novinski se prostor koristi *kao pokriće* za nedostatak ozbiljnijeg teatarskog promišljanja – gotovo da odgovornima čak i pogoduje činjenica što je jednaka količina prostora u nekoj publikaciji ostavljena za teatarsku „zabilješku“ koliko i za podatke o redakciji i uredništvu, obavijest o smrti, vicu ili najavi nekog događanja.[383] Time se generira uvjerenje da kritike nema jer nema prostora za nju, drugim riječima: taj isti prostor nekada je bio izazov, a danas je pokriće.

[383] Događa se to, uostalom, i na drugim razinama. T. Miletić-Oručević u tome smislu koristi primjer bihaćkoga Festivala, na kojemu se „na istoj ravni (...) tretira teatarski festival s konjskim trkama, rock i folk koncertima, košarkaškim turnirom, ekološkim sajmom i izletničkim vozom za članove Rotary kluba.“ Autorica zaključuje da „djelimično to proizilazi iz komercijalizacije umjetnosti i tretiranja kao robe, s potencijalnom ekonomskom vrijednošću.“ (*nav. tekst,* str. 78.)

Pa ako se u nepovoljnosti položaja teatarske kritike na općoj razini treba zadovoljiti činjenicom da se ona, u nekim svojim oblicima i obrisima, uz iznimno rijetka i usamljena, značajnija i utemeljena rezoniranja, ipak koliko-toliko *pojavljuje* u sveukupnosti bosanskohercegovačkoga iskustva; ako se od nje ne može očekivati da bude, kako Bogićević veli, „stvaralački korektiv"; ako u svojoj rijetkosti, nestalnosti i, često, neprofesionalnosti ne može biti suradnikom teatara i dramaturga, sukreatorom repertoara, novi bi se, pa i za bosanskohercegovački kontekst potencijalno plodonosniji, smjer mogao pronaći imajući na umu opasku Luke Pavlovića: „(...) [Kritičar] rezultat posmatra u sklopu svih uslovnosti određenoga teatra u određenoj kulturnoj klimi, a zatim i u širim, opštijim rasponima: vremena, istorijskog kontinuiteta teatra i njegovih sadašnjih ciljeva." Tako bi se potencijalno mogla pronaći „sretna sredina" između razumijevanja kritike kao nužnosti jer, kako se iščitava iz stavova krajem prošloga stoljeća, osjetljivost je teatarskoga čina u njegovoj prolaznosti i Karahasanove ideje o kritici koja mora na umu imati „idealno mišljenu predstavu" upravo zbog neponovljivosti svake izvedbe.

Zaključak

Prije same analize niza zaključaka na kakve ukazuje ovo istraživanje, potrebno je naglasiti da je struktura samoga rada ponajprije bila uvjetovana opsežnom i kompleksnom građom dominantno zastupljenom u periodičkim publikacijama, ali i činjenicom da je početna namjera bila prikazati *opću* sliku bosankohercegovačkoga teatarskog iskustva, odnosno njegove svekupnosti. Upravo je zato unutar ponuđene opće, teorijski i povijesno opravdane periodizacije (utemeljene dijelom i uvidima u dosadašnje predložene povijesne preglede), sadržaj samoga rada organiziran oko tematskih žarišta i osobitosti koje su karakteristične za kontekst teatrološkoga iskustva Bosne i Hercegovine kao *zajednice*. Učinilo se to praktičnim i potrebnim i iz rakursa suvremenosti, u kojemu se, kroz specifične društvenopolitičke odnose kakvi nepovoljno utječu na sve sfere umjetnosti, prepoznala potreba za određenim oblikom *dijaloga* na svim razinama. Ovaj se pristup pokazao iskoristivim u cilju ispitivanja i analize fenomena koji su obilježavali opći odnos prema teatarskoj umjetnosti i upućivali na osobitosti razumijevanja njezine uloge na prostoru Bosne i Hercegovine. Njime se, dakako, nisu mogli obuhvatiti pojedinačni fenomeni, osobito oni koji su bili od posebnoga značenja za uži kulturni ili lokalni krug. Potrebno je naglasiti da se važnost tih pojavnosti (redatelja, teatarskih upravnika, teatrologa, kritičara, određenih publikacija i slično) nipošto ne želi zanemariti, no njihova je uloga istaknuta u već postojećim monografijama pojedinih teatarskih kuća ili tekstovima koji se bave povijesnim razvojem teatarske umjetnosti u lokalnoj ili oblasnoj sredini.

Ono što je nedostajalo bosanskohercegovačkoj teatrologiji (a na što je upućivao i najvrijedniji povjesničar bosanskohercegovačke drame i teatra, Josip Lešić) zapravo i jest jedan pokušaj sintetskoga prikaza određene teme ili problema: naime, koncentriranošću na samo jednu od tih sfera (primjerice, isključivo na dramsko pismo, izvedbenost ili kritiku) ne mogu se dobiti zadovoljavajući odgovori niti riješiti određene dileme kakve se pojavljuju u suodnosima ovih elemenata. Analiza pojedinih slučajeva u ovome radu ukazuju na neke kontradiktorne pojavnosti, koje, promatrane izolirano, kao dio samo jedne teatrološke domene, ne mogu biti pojašnjene: tako pregled dramske književnosti određenih razdoblja može uputiti na brojnost domaćih autora i raznovrsnost žanrova, dok bi fokus na izvedbenu

sferu pokazivao dominantnu zastupljenost isključivo stranoga dramskog teksta, uz prateće kritičko pojašnjenje da domaći dramski tekst skoro i ne postoji. Ili se pak izoliranom analizom kritičkih osvrta ili pregledima sistematiziranijih studija o istima (kakva je, primjerice, Ljiljakova) ne bi mogla steći potpuna slika o *stvarnoj* razvojnoj dinamici, suodnosima određenih elemenata i izazovima teatarske umjetnosti, koji su dijelom i posljedica različitih društvenopolitičkih prilika.

Upravo se zato ukazala potreba za traženjem *spone* između svih spomenutih elemenata, koji su se kroz razvoj teatarske umjetnosti u Bosni i Hercegovini umnožavali i čiji je pojedinačni utjecaj u kompleksnosti teatarskoga medija s vremenom jačao. Analiza prikupljene građe uputila je, dakle, na oblikovanje materijala oko određenih tematskih čvorišta, u kojima su posebno istaknuti i slučajevi poput Kulenovićeve *Djelidbe*, Muradbegovićeve *Majke* i Pavlovićevih *Pozorišnih kronika,* čije su implikacije uputile na opće zaključke o teatrološkim gibanjima i međovisnostima.

U prvome dijelu rada postavljena je teza da se bosanskohercegovačko teatrološko iskustvo, ako se pojmom „teatrologija“ upućuje na *sveukupnost* istoga, odvija u kontinuitetu od srednjega vijeka pa naovamo, te da su i osobito istraživani periodi nakon Drugoga svjetskog rata dijelovi te razvojne linije. Poseban je izazov u tome ležao u činjenici što se postojanje teatra u turbulentnim vremenima turske okupacije u većini literature negira, no, probranim se teatrološkim promišljanjima, a i artikulacijom sugestija D. Lukića da se proširenjem opsega pojma izvedbe upućuje posve drukčiji pogled na stare izvedbene prakse, potvrdilo da Bosna i Hercegovina određene oblike izvedbenosti, pa čak i dramskoga pisma bilježi još od srednjega vijeka.

Druga se teza usprotivila dosadašnjim teatrološkim promišljanjima da su tri stoljeća turske okupacije imala nikakve ili zanemarive izvedbene prakse. Utvrđeno je, međutim, da su iz teatrološkoga rakursa određene dramske i izvedbene pojavnosti ovoga razdoblja važne ne samo kao simptom kontinuiteta, nego i kao oblici koji upućuju na specifično razumijevanje uloge teatarske umjetnosti i načina na koji su ti oblici spomenutim ulogama generirani.

Treća je teza zasnovana na promišljanju kako su se u razdoblju austrougarske vladavine javili oblici klasično mišljene teatarske djelatnosti: takve su se sugestije

pojavljivale i u odabranoj literaturi, no nisu bile detaljnije potkrijepljivane. Stoga se pregledom i usporedom različite građe potvrdilo da se, u tom smislu, osim pojave onoga što bi se, prema Lešiću, moglo okarakterizirati kao „čisto pozorišna djelatnost“, ukazuje i prvo zapisano i artikulirano promišljanje o teatarskoj umjetnosti, prvi objavljeni dramski tekst, prva kamerna scena, pa čak i prvi pokušaj eksperimenta.

Analiza razdoblja od 1945. do 1970. godine uputila je na brojne pojedinačne zaključke, koji potvrđuju tezu da je teatar u tome periodu bio razumijevan na razini makroznaka, odnosno prenositelja određene poruke, u kojemu su svi pojedinačni elementi jednoga teatarskog čina bili kontrolirani takvom zadatošću. Tematska i žanrovska oskudnost, ograničenost teatarskoga izričaja i kritički diskurs izravna su posljedica spomenute (ideološke) kontrole.

Dokazano je, nadalje, kako se u šezdesetim godinama javlja intenzivnija potreba za autonomizacijom teatarske umjetnosti, na koju je upućeno analizom međuovisnosti različitih faktora (prvenstveno preferencija publike i žanrovskih i stilskih istupa u dramskome pismu). Kriza koja dominira teatrološkim promišljanjima toga vremena detektirana je kao simptom spomenute potrebe.

Sedamdesetim se godinama pristupa s idejom o prisutnosti novih, ponajprije, umjetničkih izazova, proizvedenih pretpostavkom o razumijevanju teatra kao kompleksne i autonomne umjetnosti, što bitno diferencira ovo razdoblje od prethodnoga. Analizom opsega i sadržaja teatroloških rasprava, pojave svojevrsnih hibridnih dramskih žanrova, osvještavanja kreativne uloge redatelja i znatno izmijenjenoga odnosa prema publici, uvjetovanoga i demografskim promjenama, oslobađanja izvedbenosti od dominacije riječi, te odnosa prema eksperimentu izveden je opći zaključak da sedamdesete i osamdesete godine u kontinuitetu teatrološkoga razvoja Bosne i Hercegovine predstavljaju pokušaj osvještavanja teatra kao umjetnosti koja egzistira i upućuje na samu sebe izvan političkih, društvenih, administrativnih i ideoloških nametanja. Dokazano je također da je suvremeno stanje također dijelom postojećega spomenutog kontinuiteta, ali i da je potreban veći vremenski i kritički odmak iz kojega bi se određene problemske pojavnosti objektivizirale, racionalizirale i uspješnije riješile. Utvrđeno je, i na konkretnim primjerima dokazano, kako iskustva prošlosti u tome procesu mogu biti itekako korisna.

Literatura

- Anđelković, Sava; Senker, Boris, ***Govor drame, govor glume***, Disput, Zagreb, 2007.
- Beljan, Iva, ***Na rubu književnosti***, Synopsis, Zagreb – Sarajevo, 2014.
- Beljan, Iva, ***Pripovijedanje povijesti,*** Synopsis, Zagreb – Sarajevo, 2011.
- Bennett, Susan, ***Theatre Audiences – A Theory of Production and Reception***, Routledge, London/New York, 2001.
- Bertić, Ivan (ur.), ***Veliki geografski atlas Jugoslavije,*** Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1987.
- Bošnjak, Branimir (ur.), ***Čarobni prostor mašte i dokumenta. Zbornik radova o radio-dramskom stvaralaštvu,*** Hrvatski radio, Zagreb, 2004.
- ***Brazda,*** časopis za književnost i umjetnost, Sarajevo, brojevi 11-12/1946, 1/1948, 2/1948, 12/1948, 1/1949, 3/1949, 4/1949, 7-8/1949, 9/1949.
- Brook, Peter, ***Prazni prostor***, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972.
- Ćorić, Boris, ***Nada – književnohistorijska monografija 1895 – 1903***, Svjetlost, Sarajevo, 1978.
- D'Amico, Silvio, ***Povijest dramskog teatra,*** Matica hrvatska, Zagreb, 1972.
- ***Dani hvarskog kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu***, br. 1, sv. 42, 2016.
- Diklić, Davor, ***Teatar u ratnom Sarajevu 1992 – 1995***, MESS, Sarajevo, 2017.
- Džaja, Srećko Matko, ***Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju 1878 – 1918***, Ziral, Mostar – Zagreb, 2002.
- Džaja, Srećko Matko, ***Politička realnost jugoslavenstva (1918 – 1991); s posebnim osvrtom na Bosnu i Hercegovinu***, Svjetlo riječi, Sarajevo – Zagreb, 2004.
- Giesekam, Greg, ***Staging the Screen: the Use of Film and Video in Theatre***, Palgrave Macmillan, New York, 2007.
- Horkheimer, Max.; Adorno, Theodor, ***Dijalektika prosvjetiteljstva***, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974.

- Ovčar, Ivan***, Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru****,* Hrvatsko narodno kazalište Mostar, Mostar, 1999.
- Husanović, Jasmina (ur.), ***Na tragu novih politika: teatar i obrazovanje u Bosni i Hercegovini,*** Centar za istraživački, stvaralački i građanski angažman „Grad“, Asocijacija Bosna i Hercegovina, 2005.
- ***Izraz****,* časopis za književnu i umjetničku kritiku, Sarajevo; broj 8/9, god. XIX, 1975.
- Jevtić, Borivoje, ***Deset godina sarajevskog pozorišta,*** Pregled, Sarajevo, 1931.
- Jovanov, Svetislav, ***Teorija dramskih žanrova,*** Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015.
- Karahasan, Dževad, ***Kazalište i kritika****,* Svjetlost, Sarajevo, 1980.
- ***Kazalište,*** časopis za kazališnu umjetnost, Zagreb; brojevi 5/6, god. IV, 2001., 7/8, god. IV, 2001.
- Kermode, Frank (prir.), ***Selected prose of T. S. Eliot,*** Faber&Faber, London, 1975.
- ***Kolo,*** časopis Matice hrvatske za književnost umjetnost i kulturu, Zagreb; broj 2, god. XXVI, 2016.
- Koroman, Veselko, ***Hrvatska drama Bosne i Hercegovine od Matije Divkovića do danas,*** Školska naklada, Mostar, 2008.
- Kruševac, Todor, ***Bosanskohercegovački listovi u XIX. veku,*** Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- Kruševac, Todor, ***Sarajevo pod austro-ugarskom upravom 1878 – 1918****,* Muzej grada Sarajeva, Sarajevo, 1960.
- Kulenović, Tvrtko, ***Pozorište Azije****,* Izdanja centra za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1983.
- Kulenović, Tvrtko, ***Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta****,* Svjetlost, Sarajevo, 1975.
- Kuna, Herta et al. (ur.), ***Zbornik radova o Matiji Divkoviću,*** Institut za jezik i književnost, Sarajevo, 1982.
- Lazić, Radoslav, ***Traktat o teatrologiji,*** Altera Books/Radoslav Lazić, Beograd, 2014.

- Lešić, Josip (ur.), ***Narodno pozorište Zenice,*** Narodno pozorište, Zenica, 1978.
- Lešić, Josip (ur.), ***Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini,*** Sterijino pozorje, Novi Sad, 1984.
- Lešić, Josip, ***Dramska književnost 1,*** Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991.
- Lešić, Josip, ***Dramska književnost 2,*** Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo, 1991.
- Lešić, Josip, ***Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine,*** Svjetlost, Sarajevo, 1985.
- Lešić, Josip, ***Ogledi iz istorije pozorišta Bosne i Hercegovine***, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.
- Lešić, Josip; Ubavić, Vlajko (ur.), ***Narodno pozorište Sarajevo 1921 – 1971***, Narodno pozorište Sarajevo, Sarajevo, 1972.
- Lešić, Zdenko, ***Teorija drame kroz stoljeća I – III***, Svjetlost, Sarajevo, 1977./1979./1990.
- Lovrenović, Ivan (prir.), ***Književnost bosanskih franjevaca***, Svjetlost, Sarajevo, 1982.
- Lukić, Darko, ***Kazalište u svom okruženju: kazališni identiteti,*** Leykam International, Zagreb, 2010.
- Marković, Marko, ***Članci i ogledi, knjiga druga,*** Veselin Masleša, Sarajevo, 1961.
- Marković, Marko, ***Članci i ogledi, knjiga prva,*** Veselin Masleša, Sarajevo, 1961.
- Melchinger, Siegfried, ***Povijest političkog kazališta***, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.
- Mobley, Jonnie Patricia, ***NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms***, McGraw-Hill, New York, 1992.
- ***Modern drama***, academic journal for dramatic literature, Toronto; No. 2., vol. 44, 2001.
- Muzaferija, Gordana, ***Antologija bošnjačke drame,*** Alef, Sarajevo, 1996.
- Muzaferija, Gordana, ***Činiti za teatar. Izabrani ogledi iz drame i teatra***, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj, 2004.

- ***Odjek***, kultura, umjetnost, nauka, obrazovanje, društveni život, Sarajevo; brojevi: 1/1966, 6/1966, 9/1966, 10/1966, 13/1966, 15/1966, 16/1966, 17/1966, 20/1966, 99/1966, 7/1967.
- Pavlović, Luka, ***Pozorišne hronike, knjiga druga,*** Svjetlost, Sarajevo, 1972.
- Pejanović, Đorđe, ***Bibliografija štampe Bosne i Hercegovine 1850 – 1841***, Veselin Masleša, Sarajevo, 1961.
- Pejanović, Đorđe, ***Bosanskohercegovačka bibliografija knjiga i brošura 1945 – 1951***, Svjetlost, Sarajevo, 1953.
- ***Pozorište,*** časopis za pozorišnu umjetnost, Tuzla, brojevi: 1/1953, 2/1953, 3/1954, 4/1954, 9/1955, 1-4/1956, 1/1962, 1/1963, 2/1963, 4-5/1963, 6/1963, 1/1964, 3-4/1964, 1/1965, 1/1966, 3/1966, 1/1967, 4/1967, 5-6/1967, 5-6/1969, 1/1970, 2-3/1970, 6/1970, 1-2/1971, 5-6/1971, 1/1972, 5-6/1972, 4/1973, 5-6/1974, 5-6/1975, 3-4/1976, 5-6/1977, 3-4/1979, 1-2/1984.
- ***Putevi,*** časopis za književnost, kulturu i umjetnost, Banja Luka*;* broj 6, studeni – prosinac, 1962.
- Radmanović, Nebojša (ur.), ***70 sezona – Narodno pozorište republike Srpske***, Narodno pozorište RS, Banja Luka, 1999.
- Rastegorac, Ivan (ur.), ***Poezija i scena,*** Teatar poezije, Beograd, 1974.
- Rizvanbegović, Fahrudin; Vujanović, Vojislav; Muzaferija, Gordana, ***Antologija bosanskohercegovačke drame XX. vijeka***, Alef, Sarajevo, 2000.
- ***Sarajevska hrvatska pozornica,*** Sarajevo; brojevi 13, 1942./1943.; br. 18 – 20, 1943./1944.
- ***Sarajevski cvjetnik***, Sarajevo; broj 10, god. II, 1870.
- ***Scena,*** časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad; brojevi 1/2, god. VI., 1970., br. 1, god. VIII., 1972.
- Senker, Boris***, Uvod u suvremenu teatrologiju I***, Leykam International, Zagreb, 2010.
- Senker, Boris/Glunčić-Bužančić, Vinka, ***Dani hvarskog kazališta. Četiri desetljeća hvarskoga kazališta – dosezi i propusti u istraživanju hrvatske književnosti i***

hrvatskog kazališta, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug Split, Zagreb – Split, 2014.

- Sked, Alan, ***The Decline & Fall of the Habsburg Empire 1815 – 1918***, Longman, London/New York, 1989.
- Stojković, Borivoje, ***Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera),*** Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Beograd, 1979.
- Šarić, Salko (prir.), ***Narodno pozorište u Mostaru***, izdanje autora, Mostar, 1998.
- Šarić, Salko (prir.), ***Pozorišni repertoar u Mostaru, 1879 – 2001***, izdanje autora, Narodno pozorište, Mostar, 2006.
- ***Vijenac,*** književni list za umjetnost, kulturu i znanost, Zagreb; brojevi 312/2006, br.563/2015.
- ***Vjesnik bibliotekara Hrvatske***, Zagreb, br. 3, god. 43, 2000.
- ***Život,*** mjesečni časopis za književnost i kulturu, Sarajevo; brojevi 1/1952, 2/1952, 4/1952, 2/1953, 4/1953, 7/1953, 9/1953, 10-11/1953, 13/1953, 3/1954, 8/1954, 1-4/1956, 1/1963, 11-12/1963, 5/1966, 7-8/1968, 5-6/1969, 9/1969, 4/1970, 7-8/1971, 10-11/1971, 3/1972, 12/1972, 5-6/197.

Ž I V O T O P I S

Tina Laco rođena je 9. kolovoza 1985. godine u Mostaru (Bosna i Hercegovina). Filozofski fakultet Svečilišta u Mostaru, smjer Hrvatski jezik i književnost i engleski jezik i književnost, upisala je akademske 2004./2005.godine, te diplomirala 2009. godine s temom „Ekspresionistička drama Miroslava Krleže“ (mentor: prof. dr. Pero Šimunović). Iste godine diplomirala je na Univerzitetu „Džemal Bijedić“ u Mostaru, na Odsjeku za dramsku umjetnost – glumu (predstava „Sluškinje“, tekst Jean Geneta, u režiji Selme Alispahić). Dobitnica je Rektorove nagrade na Sveučilištu u Mostaru, kao i dvije Rektorove nagrade na Univerzitetu „Džemal Bijedić.“ 2007. i 2008. godine završila je ljetni studijski program u Bitoli (Makedonija) i Ohridu (Makedonija).

Kao demonstratorica, a potom i vanjska suradnica, sudjelovala je u izvođenju nastave na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Mostaru na predmetima Svjetska književnost i Hrvatska srednjovjekovna i renesansna književnost. Akademske 2013./2014. primljena je u radni odnos na Filozofski fakultet kao asistentica na predmetima Svjetska književnost 1, Svjetska knjževnost 2, Hrvatska srednjovjekovna i renesansna književnost.

Akademske 2010./2011. godine upisuje Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture pri Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. U svibnju 2016. godine položila je doktorski ispit s izvrsnim uspjehom (tema: „Bosanskohercegovačka teatrologija nakon Drugoga svjetskoga rata“, mentorica: prof. dr. sc. Helena Peričić, povjerenstvo: dr. sc. Boris Senker, dr. sc. Helena Peričić, dr. sc. Tomislav Brlek). Doktorsku disertaciju uspješno je obranila 14. listopada 2019. godine.

Dosada je sudjelovala i izlagala na nizu međunarodnih i znanstvenih konferencija (Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Srbija, Slovenija, Češka).

Objavila je tridesetak znanstvenih i stručnih radova, recenzija i kritika. Slijedi popis objavljenih znanstvenih i stručnih radova:

1. **„Dramsko i dramatično u 'Kamenom spavaču'“,** u: *Mak Dizdar, prvih stotinu godina*, Bošnjački institut – Fondacija Adila Zulfikarpašića – Fondacija Mak Dizdar, Sarajevo, 2019., str. 45. – 57.
2. **Okidači dramatičnoga u 'Kamenom spavaču',** u: *Stolačko kulturno proljeće,* godišnjak za povijest i kulturu, Matica hrvatska Stolac, godište XVI, 2018., str. 49. – 53.
3. **„Skica za poetsku dramu Anđelka Vuletića“,** u: *Stolačko kulturno proljeće*, godišnjak za povijest i kulturu, Matica hrvatska Stolac, godište XIV, 2016., str. 43. – 48.
4. **„Culture Through Prism of Engaged Poetry“,** u: *Sino-US English Teaching,* Vol. 12, March 2015, David Publishing Company, New York, str. 234. – 239.
5. **„Multikulturalnost u književnosti – novi odnosi u književnokulturnoj znanosti“**, u: *Multikulturalnost i savremeno društvo,* Visoka škola pravne i poslovne akademske studije „Dr. Lazar Vrkatić“, Novi Sad, 2013., str. 301. – 314.
6. **„Kazališni potencijal *Kamenog spavača*“**, u: *Slovo o Maku,* FHN, Mostar, 2013., str. 277. – 285.
7. **„U potrazi za (izgubljenim) Lukićem“**, *Bosna Franciscana*, br. 36, Sarajevo, 2012., str. 281. – 285.
8. **„*Tehnika pjesme* A. B. Šimića i *Reflections on Vers Libre* T. S. Eliota“,** u: *Novi izraz*, časopis za književnu i umjetničku kritiku, 53 – 54, Sarajevo, srpanj – prosinac, 2011., str. 113. – 128.