

DOI 10.51558/2490-3647.2021.6.3.25

UDK 821.163.4(497.6).09-2:792

Primljeno: 17. 05. 2021

Pregledni rad

Rewiev paper

**Tina Laco**

## **ODNOS PREMA DOMAĆEM DRAMSKOM TEKSTU U TEATROLOŠKOME ISKUSTVU BOSNE I HERCEGOVINE**

Cilj je ovoga rada dvojak: a) uputiti na dosad neistražene ili zaboravljene činjenice vezane za povijest našega dramskog teksta, kako bi se pokazalo da se u Bosni i Hercegovini povijest dramskoga pisma može promatrati još od srednjega vijeka; b) pozicionirati i analizirati domaću dramu unutar šireg društvenog, kuturnog i umjetničkog konteksta. Osvrti na repertoare profesionalnih teatarskih kuća i navike publike, osobito u razdoblju nakon Drugoga svjetskog rata, pružaju podlogu za razumijevanje današnje – još uvijek „gostujuće“ – pozicije domaćeg dramskog teksta na bosanskohercegovačkim pozornicama.

**Ključne riječi:** domaći dramski tekst, kontinuitet, publika, kvaliteta, kriza, eksperiment

Uvid u (ipak) malobrojnu literaturu koja se bavi počecima teatarskoga života na bosanskohercegovačkome prostoru<sup>1</sup> ukazuje na dvije činjenice koje su važne za razumijevanje naše teatarske kulture: ponajprije, prvi se oblici teatarskoga djelovanja redovito vežu za srednji vijek, u kojemu se prepoznaje mogućnost „da su na dvorovima naših srednjevjekovnih vladara i velikaša postojale glumačke družine“ (Medaković 1955: 15), a, drugo, što je možda još znakovitije, u spomenutom razdoblju prepoznaju se isključivo određeni oblici *izvedbenosti*, ali ne i *dramskoga pisma*. Također, ovi se izvedbeni oblici u većini tekstova koji tematiziraju bosanskohercegovačku teatarsku povijest (objavljivani, primjerice, u periodičkim publikacijama poput

<sup>1</sup> Uz Josipa Lešića i Gordanu Muzaferija, u različitim se publikacijama s temama bosanskohercegovačke teatarske povijesti javljaju Marko Marković, Dušan Medaković, Hamid Dizdar, Dušan Komadina, Esad Horozčić.

*Pozorišta i Života*) tretiraju samo kao jedna „povijesna pojavnost“, informacija o tome da je nekakav oblik teatarske aktivnosti ipak bio prisutan. Tako Marko Marković pojavu naziva „glumac“ i „pozorište“ veže za 13. i 14. stoljeće, ali to ne analizira kao osobito značajan podatak, pojednostavljeno zaključujući da ionako „tama prekriva našu istoriju, svaku, pa i kulturnu“ (Marković 1961: 9).

Naravno, „proširi li se pojam izvedbe“ (pa i razumijevanja dramskoga teksta, op. T. L.), „uputit će se i posve drukčiji pogled na stare izvedbene prakse“ (Lukić 2010: 13). Pa prihvati li se i Brookovo promišljanje da teatar nastaje kada se netko kreće u praznome prostoru dok ga netko drugi promatra, razdoblje srednjeg vijeka može se razumijevati kao **početak neprekinutoga razvoja** bosanskohercegovačkoga teatrološkog iskustva.<sup>2</sup> Stoga, nasuprot promišljanjima kakva se javljaju u pojedinim pregledima bosanskohercegovačkih teatarskih tijekova, u kojima je dominantno prisutna ideja da teatar u Bosni i Hercegovini *ne postoji* naprosto zato što je *drukčiji*, stoji i sasvim opravdan zaključak da su i izvedbena praksa i dramsko pismo na ovim prostorima, u različitim oblicima i uz različitu razvojnu dinamiku, prisutni i neprekinuto traju još od srednjega vijeka. Prema tome, čak i u srednjemu vijeku, kada je glumac bio isključivo *zabavljač*, pa i u tzv. mračnim stoljećima turske okupacije, kada su svi oblici izvedbene prakse bili strogo kontrolirani i pod intenzivnim utjecajem novoga sustava kulture, na ovim su se prostorima stvarali, razvijali i održavali osobiti oblici dramskoga i izvedbenoga izričaja. Štoviše, oblici poput karadoza, tradicionalno smatrani svojevrsnim nadomjestkom za klasičnu europsku teatarsku konvenciju izravnoga kontakta živoga glumca i publike, u tolikoj su mjeri modificirani i prilagođeni novoj sredini da su zadobili autohtoni lokalni karakter te se mogu smatrati osobitim i nezostavnim dijelom bosanskohercegovačke kulture.<sup>3</sup>

U kontekstu izvedbenosti kontinuirana linija razvoja od srednjovjekovnih začetaka pa sve do XIX. stoljeća u kojemu se pronalaze začeci onoga što se smatra „suvremenim bosanskohercegovačkim teatrom“<sup>4</sup> izgledala bi ovako: od glumaca-cirkusanata i akrobata, „anonimnih opsjenara“, „marioneta vlastelinskih obitelji“, improvizacije, nasmijavanja, odnosno **zabavljačke uloge** teatra do prilagođenoga karadoza, barok-

<sup>2</sup> Pridjev „teatrološki“ koristi se u značenju kakvo mu se pripisuje u *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms* odnosno „sinteze sveukupnosti dramskoga iskustva“ (Usp. Senker 2010: 13).

<sup>3</sup> S obzirom da u istraživanju geneze i razvoja karadoza Minka Memija i Lamija Hadžiosmanović ustanovljuju da se ovaj oblik redovito sastoji od tradicionalnoga, „fiksna“ temelja i lokalne nadogradnje/improvizacije, nije pretjeran zaključak Josipa Lešića koji ustvrđuje da se „primivši naš jezik i prilagodivši se našim shvatanjima karadoz konačno ispoljio kao ‘samoniklo delo bezobraznog domaćeg genija’“ (Memija, Hadžiosmanović 1973: 379; Lešić 1985: 47).

<sup>4</sup> Znakovito je da se u spomenutim povijesnim pregledima razvoja bosanskohercegovačkoga teatra pojam suvremenosti vezuje za razdoblje kada scenska igra i dramski tekst započinju neodvojivo koegzistirati.

nog uličnog teatra, pučkih igara, uličnih igara, izvedbi franjevačkih prerada dramskih tekstova, kada se zabavljačkoj ulozi pridružuje i ona *didaktička*.

Prihvati li se pak i teza o neprekinutoj prisutnosti dramskoga pisma od srednjeg vijeka naovamo, uočit će se također nekoliko značajnih faza. U zasada, nažalost, jedinome sustavnom pregledu povijesnog razvoja bosanskohercegovačkoga dramskoga pisma, J. Lešić nekoliko puta ističe *Majčin amanet* Ivana Lepušića kao prvi objavljeni dramski tekst u Bosni i Hercegovini. Od toga trenutka, dinamika pisanja domaćih drama postaje intenzivna, a od tada se može govoriti i o njihovim jasno uočljivim stilskim i tematskim osobitostima.

Međutim, srednjovjekovne glumačke družine, često pojednostavljeno nazivane „družinama za razonodu i uveseljavanje“, zapravo su autori prvih oblika dramske književnosti. Iako mnogi od njih nisu zapisani ili sačuvani, logično je prepostaviti da su za određene izvedbe postojali nekakvi pisani predlošci, odnosno, kako objašnava J. Lešić:

„Srednjovjekovni [je] glumac bio ne samo svirač na raznim instrumentima, mađioničar, akrobata, krotitelj zvijeri, imitator, ekvilibrista, pehlivan, pjevač, maskirani i kostimirani glumac, već i dramski pisac koji je za potrebe svog teatra pisao (ili improvizirao) odgovarajuće dramske (komediografske) dijaloge i monologe [pa se] prema tome u srednjovjekovnom bufo-pozorištu, na izvjestan način, nalaze i začeci dramske književnosti.“ (Lešić 1991: 12)

Na ove se tipove pretpostavljenih dramskih predložaka u sljedećim stoljećima vežu povremeni, usamljeni, ali ipak prisutni pokušaji dramskoga pisma, od kojih se najznačajniji pripisuju franjevcima. Iako, kako tvrdi Koroman, „glumac i kazališno djelo, drama u *europskom smislu* (kurziv T. L.) uopće ne postoje“ (2008: 9), dramski se tekst u franjevačkim krugovima doživljava kao iznimno potentan homiletički medij. Pridodavši tome specifične povijesne okolnosti, ne čudi da autori poput Matije Divkovića i Stjepana Margitića ne pretendiraju pisati originalne dramske tekstove, pa čak ni uprizoriti ih na sceni. Moguće je, uostalom, da publika, dotada naviknuta na spontana okupljanja pri igrama i improvizacijama, nije ni bila upoznata s ovakvom vrstom teatarske konvencije. No, osim toga, franjevačkim su piscima različiti dramski oblici (plačevi, skazanja), osim u didaktičke svrhe, zapravo poslužili i kao platforma za iskazivanje vlastitih književno-umjetničkih vještina: drama za njih nije bila nužno forma namijenjena prikazivanju na sceni nego prostor u kojemu se mogu poigrati s različitim mogućnostima jezika. Nisu, dakle, usredotočeni *isključivo* na praktičnu svrhu književnosti: Divković je, primjerice, svjestan da je „svaki tekst (...) istodobno i specifična jezična kreacija, odnosno umjetnički iskaz“ (Beljan 2014: 29). Ne treba,

međutim, odbaciti mogućnost da su, unatoč postojećim restrikcijama, neki od ovih oblika, ipak, makar i pojednostavljeno, bivali uprizoreni: naime, u XIX. su stoljeću na prvoj stalnoj pozornici na bosanskohercegovačkom tlu, u Fojnici, igrane tri-četiri (iznimno posjećene) predstave godišnje, stoga je logično pretpostaviti da se i prije ovih službeno zabilježenih događanja odigrala pokoja predstava na osnovi zapisanoga dramskog predloška.

Za razumijevanje kontinuiteta bosanskohercegovačkoga teatrološkog iskustva valja primijetiti da su ovakve dramske prerade europske literature **prvi strukturirani oblici dramskoga pisma** na ovim prostorima. Premda kao takvi predstavljaju značajnu pojavu u svojevrsnoj evoluciji dramskog pisma od kratkih zapisa, tj. simplificiranih monoloških i dijaloških dosjetki srednjovjekovnih zabavljača pa sve do *Majčinog amaneta* 1885. godine, mora se pridodati da je tursko-orijentalni kulturni sustav ostavio trajni trag na odnos prema dramskome stvaralaštvu uopće. Pokazat će se, naime, da je problem domaćeg dramskoga teksta koji će se redovito javljati kao žarišna tema osobito nakon institucionalizacije bosanskohercegovačkog teatarskog života, jednim dijelom prouzročen stvaralačkim ograničenjima i zabranama kojima su ovi prostori bili izloženi tijekom „tri mračna stoljeća.“ Sead Fetahagić, primjerice, smatra da je kronični nedostatak dramske literature o kojemu će se u teatrološkim krugovima brujati od polovine XX. stoljeća pa nadalje odraz bosanskohercegovačkog mentaliteta koji je pak oblikovan kulturom „istočnjačke šutnje“ koju su Turci ostavili na ovim prostorima: „Naši su ljudi od vajkada više voljeli monolog, nego dijalog, više bili istočnjački kontemplativni, nego mediteranski bučni“ (1968: 3). Razloge nedostatka postojanja teatra u europskome smislu, međutim, ne treba tražiti (samo) u tome: T. Kulenović, naime, 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 putem umetnosti“ (1983: 92), što je sigurno utjecalo na razumijevanje dramske književnosti uopće. Treba također spomenuti da je BiH u odnosu na europske tijekomove bila izrazito slabo urbanizirano područje, što je znatno usporilo razvoj teatra, pa tako i drame.

Devetnaesto se stoljeće po mnogočemu smatra prijelomnim: prvi objavljeni dramski tekst, prva stalna pozornica, prva kamerna scena, prvi pokušaji osnivanja stalnoga teatra, prvi pokušaj eksperimenta...) U kontekstu razvoja domaćeg dramskog pisma radi se o iznimno dinamičnoj produkciji (Lešić je, od *Majčinog amaneta* pa sve do kraja austrougarske vladavine, pobrojao impozantnih preko stotinu objavljenih drama bosanskohercegovačkih autora) te o razdoblju koje se može označiti, riječima Gordane Muzaferića, „početkom historije dramskoga žanra u BiH“. Radi se, zaista, o svo-

jevrskoj „pozorišnoj zarazi“, onakvoj kakvu je opisivao Josip Lešić, no nije suviše podsjetiti da ta zaraza nije stigla „iznenadno“: oslonjena je, naime, na prethodna teatrološka iskustva, i to upravo u onome smislu u kojemu Hans-Thiess Lehmann o teatru govori kao o „prostoru pamćenja“, a ne kao povijesti. Tako zasigurno i XIX. stoljeće vlastitu dinamiku gradi iz (pri)sjećanja na spomenuta stoljeća simplificiranih i usamljenih pokušaja umjetničkoga djelovanja.

Stoga, ako smo i iskustvo dramskoga pisanja sagledali u određenome kontinuitetu, onda se u periodu austrougarske vladavine, nakon zabavljačke i didaktičke uloge, teatru pridružuje jedna nova funkcija: preporodna. Ukazano je da je domaća dramska književnost kvantitativno izrodila *mnogo* – kakvi su, međutim, kvalitativni dosezi ovih tekstova? Vojislav Bogičević, primjerice, pretpostavlja da je „domaća književnost zakasnila u razvoju“ te „da nije mogla dade onoliko koliko bi dala da je njen razvoj bio slobodan“ (1953: 438). Čak i ako je ova pretpostavka znanstveno neutemeljena, ponajviše je zbog zanosa preporodnoga djelovanja dramski tekst dominantno ostao u granicama jednoga specifičnog žanra – melodrame.

Čini se da se njihov zajednički nazivnik ponajbolje ogleda u stavovima tadašnjega urednika časopisa *Nada*, S. S. Kranjčevića, koji je često upozoravao na važnost narodnoga govora na pozornici i poticao pisce na obradu tema iz bosanske prošlosti i sadašnjosti, vjerujući da je „umjetnički zadatak i uspjeh komada sadržan u igri na narodnom jeziku, u domaćoj dramskoj riječi“ (Ćorić 1978: 108). Upravo ta koncentriranost prema *narodnome* odnosno uloga očuvanja i promicanja nacionalnog identiteta generirala je i uvjetovala prevagu melodramatskoga žanra u bosanskohercegovačkoj dramskoj književnosti. Kada Josip Lešić logički ovaj fenomen povezuje s činjenicom da „prosta melodramatska sredstva“ pogoduju „ograničenom dijapazonu shvatanja primitivnog gledaoca“, iz ovoga proizlaze dva problemska obilježja teatrološkoga 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% bosanskohercegovačkog stanovništva bilo je nepismeno, što objašnjava popularnost žanra u kojemu je nosiva poruka vrlo očita i koji izaziva emocije vrlo jednostavnim sredstvima. Idejna jednostranost, crno-bijela pojednostavljenost dramskih tekstova, njihova očita naivnost, dakle, sve ono što ih čini umjetnički irelevantnijima ipak su – opravdani. Ove su drame, naime, ponajprije rezultat *potrebe za opstankom*, te su uglavnom i nastajale programatski, u naporima za očuvanjem nacionalnog identiteta, te je njihova vrijednost prvenstveno kulturno-povijesna. Iz suvremene se perspektive, dakako, umjetnička kvaliteta ovih radova može i mora kritički analizirati, ali u vremenu u kojemu su

nastajali njihov je *preporodni zov* bio sasvim dostatna komponenta: zato je i S. S. Kranjčević naspram domaćeg dramskog stvaralaštva bio izrazito blag, težio je objektivnosti, ali da pri tome „ne zatre volju za pisanjem“, upravo suprotno – odlučio je „hvaliti napore autora i bodriti na nove pokušaje“ (Ćorić 1978: 459).

Takva je zadanost očito onemogućila i uključivanje u suvremene europske tijekomove. Moglo bi se, stoga, reći da je preporodna funkcija melodrame tijekom razdoblja austrougarske vladavine bila svojevrsni dvosjekli mač za bosanskohercegovačku dramsku produkciju: koliko god usmjerenost na *narodno* bila plodonosna u smislu opstanka nacije u tuđinskome sustavu, istodobno je to uzrokovalo dublju podijeljenost unutar bosanskohercegovačkoga društva: iz Ćorićevih se analiza iščitava da je B. Kállay zapravo samo proširio već potpaljenu vatru duboke nacionalne podijeljenosti, a S. M. Džaja pak dosljedno i analitički artikulira ideju da se upravo razjedinjenost nacionalno-konfesionalnih grupa značajno odrazila kako na društvene tako i na kulturne segmente.

Konačno oslobođenje od okupatorskih režima donekle je promijenilo lice bosanskohercegovačke dramske književnosti, ali ona će još dugo ostati u okovima *odgojnoga*, još dugo će se od drame očekivati da bude više *utile* nego *dulce*. Svedena je (i zatočena), dakle, opet na *ulogu* koja joj je dodijeljena idejama određenoga sustava: poslije Drugoga svjetskog rata idealno socijalističko pozorište bilo je ono koje je projiciralo sliku „istinskog pravog vaspitača radnih ljudi, izgrađenih u krvavoj borbi za slobodu i nezavisnost“ (Burina 1953: 14). Poslijeratni „prostor pamćenja“, nakon godina socrealističkog vakuma, počinje se ipak suočavati sa izazovima naslijeđenim iz prethodnih razdoblja – kritički promišljati o tome zašto se „naši gledaoci oduševljavaju jevtinim efektima sentimentalnih raspoloženja“, istraživati „zašto naš gledatelj bira to što bira i zašto se u svome izboru tako orijentira“ (Petrović 1966: 359) te problematizirati nedostatak domaćeg dramskog teksta na našim scenama, kao i njegove kvalitativne dosege.

Začeci problema kojim će se teatarski pregaoci desetljećima – pa sve do danas – intenzivno baviti postaju razvidni upravo u periodu kada su (barem donekle) ostvarena dva velika cilja: oslobođenje od tuđinske vlasti i institucionalizacija teatarske umjetnosti. Osim toga, L. Pavlović smatra 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“ (Pavlović 1971: 718). Stvarnost je, međutim, bila drugačija: već se krajem pedesetih godina počinje govoriti o nečemu što će se vrlo brzo definirati kao „teatarska kriza“, a problem domaćeg dramskog teksta, kao jedan od „okidača“ spomenute krize, ogleda se na dva polja:

### 1) *Odnos objavljenih i izvedenih domaćih drama.*

Od 1945. do 1970. godine javilo se nešto više od tridesetak (ne isključivo) dramskih autora. Nije se, stoga, moglo govoriti o oskudici suvremenoga dramskog teksta. No jedino su drame Branka Ćopića i Hamze Hume izvođene u svim teatarskim kućama; nešto manju zastupljenost uživale su drame Skendera Kulenovića, Miodraga Mitrovića i autorskoga dvojca Safet Pašalić – Miodrag Žalica te Derviša Sušića. Tekstovi autora poput Miroslava Jančića i Drage Mažara (koje će i J. Lešić. i G. Muzaferija okarakterizirati kao osobitu i vrijednu dramsku poetiku) u nekima od središnjih teatarskih institucija nikada nisu postavljeni.

### 2) *Kvaliteta/umjetnička vrijednost tekstova.*

Iako je Pavlović, kako je već spomenuto, ocijenio da melodrama nije mogla niti smjela do te mjere unazadati domaće dramsko stvaralaštvo da autori sustavno i godinama odbijaju, uvjetno rečeno, tematski i stilski eksperimentirati, stanje pedesetih i šezdesetih godina potvrđuje da je (pr)ocjena Gordane Muzaferija ipak bila bliže istini: bilo je potrebno „nešto više vremena za potpuno odbacivanje šablona i za pojavu djela koja neće gledati crno-bijelo na događaje iz revolucije i rata“ (1984: 78), a i na prijelaz će se s kolektivnog i općeg na intimni plan još neko vrijeme čekati.

Oba su ova dominantna problema posljedica višestrukih i međusobno povezanih uzroka. Više se njih pak zrcali u simptomatičnome slučaju drame *Djelidba* Skendera Kulenovića: ova je drama, naime, odmah nakon premijere odnosno vrlo negativne i ideloški motivirane kritike Slavka Mićanovića skinuta s repertoara. Ocijenjena kao komedija koja „guši životni elan“, „vaspitava puliku u negativnom smjeru“ i kojoj se „može smijati samo onaj koji ne voli narodnu vlast“, *Djelidba* je Kulenovića oslikala kao opasnoga pisca čije drame nemaju nikakvoga uporišta u stvarnosti (Mićanović 1948: 150). Ni njegovi tekstovi poput *Večere* i *Svjetla na drugom spratu* nisu doživjeli značajno bolju sudbinu, iako ih je autor, pod neizdrživim javnim i kritičkim pritiskom, prepravljao više puta kako bi „otupio“ njihovu kritičku oštricu. Kulenovića je osobito slučaj *Djelidbe* najprije obeshrabrio, a zatim, za jedno određeno vrijeme, potpuno paralizirao u dramskome smislu. Nije suvišno spomenuti da je ova komedija objavljena 1947. godine i kao *dramski tekst* nije izazvala nikakvu pažnju: indikativno je da je tek nakon što je postavljena na scenu ocijenjena kao „opasna“ i „pogrešna.“

Nema sumnje da je ova ružna epizoda osim Kulenovića demotivirala i mnoge druge pisce. Njegov je primjer, naime, pokazao kakvim zadanim smjerom dramski pisac toga doba mora ići – posredovati režimsku poruku putem književnosti. Koliko su ovi autori, stoga, uopće mogli biti kreativno motivirani ako su, kako je poznato, morali i po nekoliko puta preinačavati svoje tekstove kako bi pojačali njihovu ideo-

lošku dimenziju (primjerice, Rasim Filipović, Jovan Palavestra, Jakša Kušan, Emil Petrović) ili pak „ublažili“ mjesta koja bi (politička) javnost mogla identificirati kao-provokativna (osobito u komedijama)? Tematski i idejni raspon drame bio je ograničen s dva ideološka pola: ili podvući anomalije starog društva ili afirmirati ideje o ispravnosti novog poretka. U takvome okviru za „kreativno-umjetničke inovacije“ gotovo da nije bilo mjesta. Ne čudi onda da ni tada redovito objavljavani natječaji za dramski tekst nisu polučili mnogo uspjeha odnosno nisu uspjeli dodatno motivirati dramske pisce. S. Kulenović je, očito poučen vlastitim primjerom, vrlo sugestivno objasnio:

„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 kojoj će on osjetiti da može svoju misao da rekne slobodno i do kraja (...).“ (1963: 20)

Govoreći o „pravim dramskim piscima“, problem bosanskohercegovačke dramske produkcije između ostalog je ležao u činjenici da zapravo nije bilo *pravih*, odnosno *isključivo* dramskih pisaca. Drugim riječima, autori dramskih tekstova bili su ili povremeni „izletnici“ ili „kulturni multitaskeri“. Imena poput Ismeta Mujezinovića, Dušana Blagojevića i Drage Vučinića zapravo su slučajno zalutala u dramsku književnost: njihov je „izlet“ naslovljen „Kafanski stratezi“, a tekst je napisan u čast Oktobarske revolucije. Spomenuti *multitasking* karakteristična je pojava ovoga razdoblja: redatelji su djelovali kao kritičari, kritičari kao dramski pisci, glumci su povremeno „uskakali“ kao redatelji, kroničari ili jezikoslovci, čak su i političari nemalo puta zalazili u teatarsku kritiku, a, po svemu sudeći, mnogi su se dramski pisci u ovoj formi našli sasvim slučajno. S obzirom da se bosanskohercegovačko područje tek tada donekle počelo uključivati procese profesionalizacije, institucionalizacije, modernizacije, ovakva „svaštarenja“ nisu neobična, čak su bila i neminovna. No za kritičare/dramske pisce poput Kalmana Mesarića i Seada Fetahagića upravo je to predstavljalo veliku kočnicu u razvoju domaće drame.

„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 (...) U nas se još nije formirao ni jedan izrazito dramski pisac. (Fetahagić 1968: 123)

Mesarić pak detaljnije objašnjava da književnici koji odjednom odlučuju pisati *ī* drame jednostavno ne mogu pisati kvalitetno jer ne poznaju ni zahtjeve scenske li-



terature i, uopće, nisu svjesni da postoji nešto što se zove tehnika pisanja drame.

Međutim, poražavajući odnos teatarskih kuća prema domaćim piscima ne može se u potpunosti opravdati gore navedenim razlozima: Miodrag Žalica očit je primjer. Analizirajući njegov dramski uzlet, originalnost, samosvojnost i stilističku osobitost, ali uskoro potom i privremeno odsutajanje pisanja za kazalište (slučaj koji skoro u potpunosti korespondira s Kulenovićevim, samo s petnaestak godina razlike), sasvim jasno rasvjetljavaju da su teatarske kuće nerado postavljale tekstove bosanskohercegovačkih pisaca na scenu naprosto zato što je publika gajila ogromno nepovjerenje prema domaćem dramskom stvaralaštvu. Istraživanje tog potencijalnog nepovjerenja publike moglo bi biti vrlo plodonosno i u pokušaju razumijevanja današnjeg podjednako poraznog odnosa prema suvremenim domaćim dramskim autorima. Još je šezdesetih godina Moni Finci, tadašnji predstavnik sarajevskog Narodnog pozorišta na Savjetovanju bosanskohercegovačkih pozorišta, oslikao atmosferu koja s današnjicom korespondira do razine ozbiljne zabrinutosti: „Danas je [domaći, op. T. L.] pisac eliminisan iz teatra i njegovi su tekstovi stvar slučaja“. Finci upozorava da se čeka preko godinu ili više dana da se oni uvrste na teatarski repertoar no većina njih „nikada ne napusti mrak teatarskih ladica“ (1963: 23).

Lešić je početkom šezdesetih godina u svome kritički izrazito oštrom eseju „Pozorište je splet problema“ (točno) ustanovio da „naše pozorište izvan relacije Držić – Sterija – Nušić – Krleža ne računa više ni na koga“ (1963: 52). Pokazat će se, međutim, da ovako ograničen autorski četverokut nije proizvoljan izbor teatarskih kuća odnosno znak njihova zatvaranja prema ostalim piscima: radilo se, naime, o tome da su teatri u silnim naporima da privuku publiku na predstave naprosto morali osluški-vati zahtjeve te čiste publike. A gledatelji su, po svemu sudeći, bili vrlo isključivi i neumoljivi po pitanju onoga što na sceni žele gledati. Takvi su izbori dijelom bili posljedica objektivnih okolnosti (slabija razina pismenosti i obrazovanja, nedostupnost/neredovitost teatarskih sadržaja) ili uvriježenoga odnosa prema teatru kao prema mjestu zabave.

Omiljenost Držića, Nušića, Sterije i Krleže uvelike je posljedica spomenutih nepovoljnih okolnosti: suvremena drama je publici toga vremena, koja je bila nepismena ili vrlo slabo obrazovana, bila nepoznata, neshvatljiva i odbojna. Autorski kvartet kojega spominje Lešić čine pisci koji su bili zastupljeni upravo na osnovnim razinama obrazovanja. Računica teatarskih kuća bila je jednostavna: što je pisac poznatiji odnosno „isprobaniji“, dvorana će biti punija. Drugim riječima, odlučilo se igrati na sigurno: zašto eksperimentirati sa suvremenom domaćom dramom ako je većini gledatelja poznat i sasvim dovoljan jedan Držić ili pak Nušić?

U gledateljskim je izborima također očita sklonost komediji: čak i ako se radilo o inozemnom tekstu, to je morala biti komedija. Kako drukčije objasniti pojavu koju primjećuje Tvrtko Kulenović: ako se na scenu odluči postaviti francuski klasicizam, obvezno se igrao Molière, a nikako Corneille ili Racine. U nizu su članaka u tuzlanskoj *Pozorištu* ovakve gledateljske sklonosti detektirane (pa i kritizirane): Z. Petrović ih objašnjava kao dominantu želju za zabavom i lagodnošću, M. Milošević u tome vidi očaranost lakrdijom i lakom i plitkom zabavom, K. Mesarić oštro konstatira da je „publika pojena narkotikom jevtine zabave i lascivne radoznalosti“, a J. Lešić rezignantno zaključuje da se publika u teatru naprosto želi opustiti i zabaviti, a ne primiti „gorku pilulu života.“

Za razumijevanje umjetničkih preferencija gledateljstva pedesetih i šezdesetih godina, kao i stanovite odbojnosti koja se razvila prema domaćem dramskom tekstu, nije suvišno dometnuti da je, kada je riječ o inozemnim dramama, raspon htijenja također bio izrazito malen. „Zapadnjačke“ teme našeg gledatelja nikada nisu zadovoljavale, moderna drama je izazivala užas (Petrović pojašnjava da nije bilo užitka u gledanju „grotesknog svijeta lutaka i raspadanja, svega što naš svijet nije“), očekivalo se da se na sceni pojavljuju likovi i teme koje su u potpunosti publici bliske na iskustvenoj razini, stoga se, riječima Radoslava Zoranovića, podilazi sevdahom i romantikom. Očito, publika ne samo da je bila kreatorom repertoara teatarskih kuća nego je posredno i diktirala/usmjeravala razvoj suvremenog dramskog pisma. Jesu li naši dramski pisci uopće mogli odgovoriti na tražene izazove: drama koja je bogatstvom sadržaja slična zapadnjačkoj, ali tipom sadržaja nipošto; tekst koji mora tematizirati narodnu povijest dovoljno živopisno da se publika ne dosađuje, ali istodobno i dovoljno „crno-bijelo“ kako bi i oni manje obrazovani shvatili poruku; komedija koja mora služiti zabavi i opuštanju, a ako će posredovati neku poruku ona mora biti ideološki jasna, očita i nedvosmislena; teatar odabranim tekstovima mora osluškiivati opći ukus, računati na razinu obrazovanosti, iskazati odanost režimu, zabaviti, ali umjetnički (pre)odgojiti.

S druge strane, pisci su marionete ideologije, uz to ograničeni i uvjetovani stanjem u postojećim institucijama (neškolovan glumački ansambl sposoban isključivo za realistički tip glume, predstave je trebalo pripremati ne samo za scene narodnih pozorišta nego i za improvizirane pozornice u obližnjim industrijskim arealima...), zarobljeni između „ozbiljne tematike“ s kojom će ostvariti odgojne tendencije i komedije s kojom će privući publiku, a ostati pri tome „partijski podobni“. Upravo se iz ove stalne napetosti između deklamativnoga poticanja, ali praktičnoga ignoriranja domaćeg dramskog stvaralaštva; između zahtjeva postojeće ideologije i krea-

tivnih potencijala autora; između publike kao „neumoljivog diktatora“ i pisaca koji u grču zbog postojećeg režima tim istim „diktatorskim“ prohtjevima nisu mogli ili nisu znali udovoljiti, pojavilo nešto što će se definirati kao ozbiljna teatarska kriza, ali malo što će se (uspješno) poduzeti u njezinu rješavanju. Rijetki su autori poput Miodraga Žalice umjeli plodonosno iskoristiti ovu neuralgičnu poziciju domaćeg autora: on postojeća ograničenja rabi kao okidač za traženje neke drugačije, suptilnije estetike, zapravo – eksperimentira u vremenu koje još nije bilo u potpunosti svjesno potrebe za eksperimentom kao modusom izlaska iz proglašene krize. Što su više pisci poput Žalice, Mažara ili Draškovića iskazivali nepovjerenje prema klasičnoj dramaturgiji, to je publika imala više nepovjerenja prema domaćem dramskom tekstu u cjelini.

Jedno se vrijeme vjerovalo da se rješenje ovakvih podvojenosti nalazi u – dramatizacijama.<sup>5</sup> Matrica je bila jednostavna: poznata će se proza priređivati za scenu (tako će se publici ugoditi „zvučnim“ autorskim imenom), time će se afirmirati domaća književnost, popularizirati drama, a sam proces dramatizacije i prevođenja književnoga medija u jezik scene zapravo je „tragalački“, gotovo eksperimentalan sam po sebi, odnosno, kako navodi Velimir Stojanović, adaptirati nužno znači nanovo interpretirati. Međutim, bila je to samo jedna od pojava, jedan od načina suočavanja s krizom: dramatizacija zasigurno nije mogla u potpunosti riješiti problem tretmana, nedostatka ili – naprosto – ignoriranja domaćeg dramskog teksta na bosanskohercegovačkim scenama.

Nesumnjivo, promjena demografske slike sedamdesetih godina XX. stoljeća utjecala je na daljnji razvojni smjer domaće dramske književnosti. Propitivanje, poigravanje i eksperimentiranje s formama i žanrovim preuzima se gotovo kao obveza i jedini mogući modus. U razdoblju od jednog desetljeća broj nepismenih se gotovo prepolovio: od 23,2 % (1971.) na 14,5%. Postotak gradskog stanovništva se udvostručio.<sup>6</sup> Tehnološki razvoj i urbanizacija promijenili su obrazovne potrebe i mogućnosti te u velikoj mjeri izmijenili i lice teatarske publike. Ako pak govorimo o čisto umjetničkim poticajima za ovu značajnu promjenu, valja podsjetiti da se ona nije dogodila naglo nego upravo pulsirajući na prethodnim desetljećima traganja i propitivanja. Najučestalije riječi teatrološkoga miljea šezdesetih godina „kriza“ i „eksperiment“ uvezane su u ideji koju je sjajno artikulirao Branivoj Đorđević: „(...) Traženje, kao pojava u razvitku, ne može biti shvaćeno i usvojeno kao novi vid umjetničkog izraza.

<sup>5</sup> U ovome su smislu osobito popularni bili romani Derviša Sušića *Ja, Danilo* i *Danilo u stavu mirno*.

<sup>6</sup> Usporedbe radi, a kako navodi H. Kamberović, neposredno nakon Drugog svjetskog rata 70% stanovništva je bilo nepismeno, a čak je 83% stanovnika živjelo na selu (Kamberović 1998: 359).

(...) Akcija nije rezultat, glagol nije imenica“ (1965: 145). Rezultati su, počevši od sedamdesetih godina pa dalje, vidljiviji zahvaljujući ne samo povoljnijim demografskim okolnostima nego i značajnim događanjima na različitim poljima teatrološke zbilje. Dramski pisci, iako i dalje pod ideološkim pritiskom, sve intenzivnije slijede put koji je najupečatljivije zacrtao M. Žalica: poigravaju se mogućnostima kreativnoga izričaja i propituju fleksibilnost intermedijalnoga susreta, otkrivaju nove zakonitosti i mogućnosti u odnosima dramskoga i izvedbenog medija. Tekstovi se, posljedično, ne kreću isključivo u krajnostima drama – komedija, žanrovski hibridi i stilske modulacije gotovo postaju pravilom. Prva klasa formalno obrazovanih glumica i glumaca, koju je iznjedrio sarajevski Dramski studio 1970. godine, početak je stvaranja glumačkih generacija koje će svojom igrom moći iskazivati, isticati i obogaćivati sve kompleksnija značenja postojeće dramske literature.

Upravo za ideju razumijevanja teatra kao igre usko se vezala problematika onoga o čemu će se nominalno raspravljati kao o krizi suvremenog teatra. Zanimljivo je – i pomalo paradoksalno – da se nakon toliko intenzivnih vapaja za institucionalizacijom teatarske umjetnosti, za poticanjem domaćeg dramskog stvaralaštva, inzistiranja na većoj zastupljenosti tih tekstova na bosanskohercegovačkim scenama, točnije, upravo kada su se ti uvjeti donekle ispunili ili barem počeli ispunjavati, povele su se vrlo oštre rasprave o tome koliko ovisnost izvedbenosti o dramskome tekstu može biti umjetnički destruktivna, te koliko umjetnost mora (ponovno) (naučiti) disati izvan okova institucionalnih zadataki. U tom je smislu značajan tekst Svetozara Radonjića Rasa koji predstavlja svojevrstan pledoaje za osuvremenjavanje teatarskoga izričaja:

„Mi imamo ovovremeni, ali ne i suvremeni teatar. Osuvremenjivanje podrazumijeva savremenost teksta, ideja, misli, savremenost u teatarskom poimanju i tretiranju svijeta, savremenost igre, traženje novih izražajnih sredstava, a lišavanje šabloniziranih i klišetiziranih izražajnih rekvizita koji ne idu dalje od školskog poimanja interpretacije.“ (1970: 470)

Domaće se dramsko stvaralaštvo, slijedom toga, našlo pred novom dilemom: kako ostate publici razumljiv, a istodobno prigrliti suvremenost i govoriti u ime umjetnika? Točnije, prema kategorizaciji Baza Kershawa, kako zadovoljiti gledatelja-mušteriju, a istodobno kreirati gledatelja-klijenta?

Analiza žanrovske i stilske anatomije domaćeg 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. Ponekad se s ukidanjem uzročno-posljedičnih veza, crno-bijelog pamfletizma, fragmentarnosti, dakle, cijelog spektra *inovativnijih* modusa i sredstava izgubila ideja suvremenosti uopće. Radonjićevo rješenje djelovalo je logično i svelo se na sljedeće: umjesto stalnoga potraživanja *izvanjskih, formalnih* načina osuvremenjenja, domaći bi tekst naprosto trebao zaokrenuti svoj fokus s kolektivne na unutarnju, intimnu dramu bosanskohercegovačkog čovjeka. Nije, dakle, problem u tematiziranju narodne povijesti nego u poimanju čovjekova identiteta isključivo kao dijela određenoga kolektiva. „Ako se sagleda čovjekova duša u tim ključnim trenutcima [dramatičnim povijesnim okolnostima, op. T. L.]“, tvrdio je Ras, „to će posljedično generirati novog scenskog junaka.“ No, kao i u prethodnim desetljećima, ideje su jedno, a praksa pokazuje nešto sasvim drugo. Prema (pr)ocjeni Josipa Lešića i Gordane Muzaferija, jedan broj pisaca mehanički je usvojio modernost, bez stvarnoga razumijevanja suvremenosti. Lešić navodi primjer Nedžada Ibrišimovića kojega je sklonost fragmentarnosti često dovodila do gubljenja uporišne točke cijele drame.

Iako je pisce ovoga razdoblja gotovo nemoguće sistematizirati po nekakvoj zajedničkoj odrednici, tematskome žarištu ili stilskome konsenzusu, moguće je izdvojiti nekoliko najčešćih postupaka kojima pribjegavaju u procesu, uvjetno rečeno, osuvremenjavanja svojih tekstova: fragmentarna gradnja drame, umetanje „igre u igru“, sklonost nagomilavanju određenih sredstava. Ono što im je u ovakvim sličnostima osiguravalo autentičnost jeste način na koji su koristili i ugrađivali svoja druga (prozna, lirska, novinarska, kritičarska) umjetnička iskustva u tehniku pisanja drame. Primjetno je, naravno, da je ovakva vrsta svojevrsnog *multitaskinga* pedesetih i šezdesetih godina smatrana utegom razvoja domaćega dramskoga teksta, a u ovome je pak razdoblju smatrana izrazito plodonosnom. Uočava se još jedna bitna razlika u odnosu na prethodno razdoblje: komedija je u opusima mnogih dramskih autora gotovo iščezla no, i ako je postojala, nije se ostvarivala u formama naivne lakrdije kojoj je cilj nasmejati publiku. Računalo se, naime, na viši stupanj obrazovanja publike, na šire razumijevanje prirode teatarske umjetnosti i brojnost njezinih izražajnih sredstava: eventualna je komika, stoga, u djelima pisaca kao što su Dževad Karahasan i Boro Drašković, suptilna, sofisticirana i proizlazi iz apsurdna odnosno ovisi ponajviše o gledateljskoj perspektivi. B. Milošević analitički sažima ovaj preokret u karakteru i odnosu između „nove publike“ i modernih teatarskih stremjenja:

„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 rasonode, intelektualniji oblik razbibrige ili produhovljeniji vid zabave. (...) Da 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.“ (Milošević 1974: 405)

Dramsko je pismo ovoga razdoblja, zahvaljujući autorima poput V. Stojanovića, Dž. Karahasana, I. Horozovića, N. Ibrišimovića, S. Plakala, u odnosu na prethodna ostvarenja, mnogo više od „neosporne činjenice“ i „simptoma vremena“: ono je simptom propitivanja drame kao medija i dramskoga prostora kao platforme za intermedijalne susrete.<sup>7</sup>

*Dramska književnost II* (1991.) Josipa Lešića i Muzaferijini tekstovi o suvremenoj bosanskohercegovačkoj drami (objavljivani u tuzlanskom *Pozorištu*, a zatim poslije prilagođeni, dopunjeni i okupljeni pod knjiškim naslovom *Činiti za teatar*) posljednji su pokušaji kronološke, žanrovske i stilske periodizacije bosanskohercegovačke književnosti. 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 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.

Nije potrebno upozoravati da je stvorena i više nego dovoljna vremenska distanca koja bi omogućila sustavan, analitički i kritički pristup povijesti bosanskohercegovačkog dramskog teksta u *kontinuitetu*, od srednjeg vijeka, preko perioda poslije dva

---

<sup>7</sup> Nije suvišno spomenuti da se popularizacija dramskoga teksta ostvarivala na nekoliko planova: raspisivali su se natječaji za domaću dramu, pokrenut je Festival u Brčkom koji u svome programu inzistira isključivo na tekstovima domaćih pisaca, osniva se Pozorište u pokretu pokreće se tzv. Biblioteka Prva izvođenja u sklopu koje su se objavljivale sve one drame koje su doživjele svoju praiizvedbu na nekoj od bosanskohercegovačkih scena.

svjetska rata, a osobito onoga nakon posljednjega rata kojim je dubinski izmijenjena slika bosanskohercegovačkog društva, kao i kulturno-umjetničkoga (institucionalnoga) djelovanja. Samo se pažljivom analizom općega teatrološkoga iskustva, svih okolnosnih čimbenika koji su utjecali na razvoj domaćega dramskog teksta, kako kroz povijest, tako i u suvremenom, aktualnom kontekstu, može pokušati razumjeti i razriješiti fenomen poraznoga tretmana domaćega dramskog teksta u našim teatrima. Primjeri iz pedesetih i šezdesetih godina pokazuju da problem nije u nedostatku teksta, nego u nerazumijevanju podjednako sustava i publike. Sedamdesete i osamdesete godine svjedoče da se ne radi ni o upitnoj kvaliteti tekstova ni o, naprosto, izmjeni repertoara, nego o potrebi promjene „načina pozorišnog mišljenja“, kako se sugerira u tekstu simptomatičnoga naslova „Domaća drama: krivac bez krivice“. Nije suvišno u tome smislu porazmisliti ni o (gorkoj) aktualnosti ideje koju Midhat Begić artikulira još sredinom šezdesetih godina prošloga stoljeća u tekstu znakovitoga naslova „Kritika je mjerilo budnosti duha“:

„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 [osobito danas nepostojanje domaće drame na našim scenama!, op. T. L.], za koju su odgovorni i književnici i kritičari i publika, a pogotovu tumači naše društvene misli.“ (Begić 1966: 10)

## LITERATURA

1. Begić, Midhat (1966), „Kritika je mjerilo budnosti duha“, *Odjek*, 9, str. 10.
2. Beljan, Iva (2014), *Na rubu književnosti*, Synopsis, Zagreb – Sarajevo
3. Bogičević, Vojislav (1953), „Uloga književnih časopisa u BiH u doba Kalajevog režima“, *Život*, 9, str. 438-443.
4. Burina, Safet (1953), „Naša publika“, *Pozorište*, 2, str. 12-16.
5. Ćorić, Boris (1978), *Nada – književnohistorijska monografija 1895-1903*, Svjetlost, Sarajevo
6. Đorđević, Branivoj (1965), „Pozorišta i negovanje domaće drame“, *Pozorište*, 1, str. 145-148.

7. Fetahagić, Sead (1968), "Stvarajući tradiciju", *Život*, 10, str. 3.
8. Finci, Moni (1963), "Savremeni teatar bez pisca nema perspektiva", *Pozorište*, 6, str. 22-23.
9. Kamberović, Husnija (1998), "Osnovna obilježja razvoja društva u Bosni i Hercegovini od 1945. do 1953. godine", *Časopis za suvremenu povijest*, 2, str. 359-376.
10. Koroman, Veselko (2008), *Hrvatska drama Bosne i Hercegovine od Matije Divkovića do danas*, Školska naklada, Mostar
11. Kulenović, Tvrтко (1983), *Pozorište Azije*, Izdanja centra za kulturnu djelatnost, Zagreb
12. Lešić, Josip (1985), *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine*, Svjetlost, Sarajevo
13. Lešić, Josip (1991), *Dramska književnost II*, Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo
14. Lešić, Josip (1963), "Pozorište je splet problema", *Pozorište*, 2, str. 43-52.
15. Lukić, Darko (2010), *Kazalište u svom okruženju*, Leykam International, Zagreb
16. Marković, Marko (1961), *Članci i ogledi*, knjiga druga, Veselin Masleša, Sarajevo
17. Medaković, Dušan (1955), "Pozorišni život Bosne i Hercegovine u prošlosti", *Pozorište*, 9, str. 15-21.
18. Memija, Minka, Lamija Hadžiosmanović (1973), "Karagöz", *Pozorište*, 4, str. 379-385.
19. Mićanović, Slavko (1948), "Skender Kulenović, 'Djelidba'", *Brazda*, 2, str. 150-153.
20. Milošević, Brana (1974), "Domaća drama: krivac bez krivice", *Pozorište*, 5-6, str. 402-407.
21. Muzaferija, Gordana (1984), "Savremena dramska književnost Bosne i Hercegovine", *Pozorište*, 1-2, str. 92-137.
22. Pavlović, Luka (1971), "Napomene uz novu pozorišnu sliku Bosne i Hercegovine", *Pozorište*, 5, str. 718-721.
23. Petrović, Zvonko (1966), "Publika i pozorište", *Pozorište*, 3, str. 359-363.
24. Radonjić, Svetozar (1970), "Križa, nemoć ili nesporazum", *Pozorište*, 4, str. 466-478.
25. Senker, Boris (2010), *Uvod u suvremenu teatrologiju I.*, Leykam International, Zagreb



## **RELATION TOWARDS DOMESTIC PLAYS THROUGH THE PRISM OF THEATROLOGICAL EXPERIENCE TOTALITY IN BOSNIA AND HERZEGOVINA**

### **Summary:**

As M. Marković claims „there is dark over each of our histories, as well as over the cultural one“, the aim of this paper is: a) to show unexplored or forgotten facts related to the history of our plays, to prove that the history of plays in Bosnia and Herzegovina can be observed from the Medieval times; b) to position and analyze Bosnian and Herzegovinian plays in a social, cultural and artistic context. Overviews of repertoires of professional theatrical institutions and audience habits, especially in the post-World War II period, can help in the understanding of the specific contemporary position of domestic plays on theatre stages in Bosnia and Herzegovina.

**Keywords:** domestic plays; continuity; audience; quality; crisis; experiment

Adresa autorice  
Author's address

Tina Laco  
Sveučilište u Mostaru  
Filozofski fakultet  
tina.laco@ff.sum.ba

