

DOI 10.51558/2490-3647.2021.6.3.71

UDK 792.091(497.6 Mostar)“1993/2005“

Primljeno: 20. 05. 2021.

Pregledni rad  
Review paper

**Tina Laco, Kristian Pandža**

## **IMPLIKACIJE REPERTOARA HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U MOSTARU OD 1993. DO 2005.**

Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru relativno je nova kulturna ustanova u odnosu na druge teatarske institucije. Turbulentna događanja novije bosanskohercegovačke povijesti te povijesno-političke i društvene mijene ostavili su traga na svim aspektima života pa tako i kulturno-umjetničkim tijekovima u gradu Mostaru. Stoga, repertoar ovoga Kazališta, od njegova osnivanja 1994. godine (kada je prvotno djelovao pod naglaskom „Ratna scena“) potrebno je kritički analizirati ne samo u odnosu na realitet tadašnjih političkih i nacionalnih previranja nego i u suodnosu s teatrološkim pojavnostima nakon Drugoga svjetskog rata. Ovaj rad u tome smislu propituje repertoar HNK Mostar od 1993. do 2005. godine.

**Ključne riječi:** HNK Mostar; analiza; repertoar; izvedba; poslijeratno razdoblje

Datum 28. ožujak 1992. godine u mostarskoj će kulturnoj povijesti ostati zabilježen kao dan posljednje prijeratne izvedbe kazališne predstave. Sasvim slučajno radi se o dramizaciji Selimovićevog romana *Derviš i smrt*, čiji naslov djeluje kao predskazanje traumatičnih zbivanja u godinama koje će uslijediti. Ovim će činom biti prekinuta 43 godine duga djelatna tradicija prve profesionalne mostarske teatarske kuće. Malo je tko mogao pretpostavljati da nakon toga čina i početka rata obrisi kazališne kulture u ovome gradu, koji se od tog razdoblja razvija kao radikalno podijeljen grad na svim, pa tako i kulturnim razinama, više neće biti isti: temelji zgrade Narodnog pozorišta su srušeni, dio djelatnika posvetio se pokušaju oživljavanja izvedbenosti, na čelu s direktoricom Hadžijom Hadžibajramović, koja je okupivši amaterske

glumce, postavljala manje zahtjevne (uglavnom improvizirane) predstave. No jedan dio glumaca odlučuje nastaviti svoj rad kroz novoosnovano Ratno kazalište: Velimir Pšeničnik Njirić, Sanda Krgo, Toni Pehar i Ante Vican tako postaju prvim članovima improviziranoga ansambla koji će uskoro postati glumački temelj prvog profesionalnog hrvatskog kazališta u Bosni i Hercegovini. Možda, stoga, pomalo nezgodno formuliran podnaslov uvodnika prvoga monografskog prikaza rada i repertoara ove institucije, može navesti na krivi trag (Usp. Ovčar 2002: 99: „Kako je pozorište postalo kazalište“) budući da ne svjedoči točnu razvojnu situaciju onoga što se događalo s najznačajnijim kulturnim mostarskim institucijama. Narodno pozorište, koje je pod tim imenom djelovalo od 1949. godine, nastavilo je svoj rad pod tim istim imenom. Hrvatsko glumište u Mostaru, pak, oslonjeno na tradiciju pjevačkoga društva „Hrvoje“ koje je značajan dio svoga djelovanja posvetio upravo dramskoj izvebenosti, okuplja se ponajprije pod okriljem spomenutoga Ratnog teatra na koji će se osloniti i razvoj Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru kao profesionalne teatarske kuće.<sup>1</sup> Pred novim je ansamblom i novom upravom izazovno razdoblje koje Ovčar sasvim opravdano opisuje kao „godine strepnje i ponosa“. Ovoj je formalno osnovanoj ustanovi trebalo nekoliko godina da pronađe svoje utočište – nakon korištenja školskih dvorana i prostora Hrvatskoga doma hercega Stjepana Kosače, početkom novoga milenija službenim djelatnim prostorom postaje tzv. Mala scena dugo planiranoga projekta gradnje impozantnog teatarskog zdanja koji, međutim, nije ostvaren ni do današnjih dana. Unatoč tome što je ansambl upravo zbog nedostatka prikladnoga prostora namijenjenoga isključivo za vlastite, izvedbene svrhe, godinama funkcionirao gotovo po principu „putujućega teatra“, od prvih je predstava u ratnim sezonama, uz lokalne izvedbe i prekogranična gostovanja (Laco 2019: 150), preko mnoštva premijera u privremenome prostoru spomenutoga kulturnoga doma, uočen planski kreiran repertoar koji paradigmatiski slijedi simptomatiku umjetničkih programa u bosanskohercegovačkim teatrima nakon Drugoga svjetskog rata. Moglo bi se reći da su potreba za dominacijom domaćega dramskoga teksta (osobito onoga koji ima vrlo izražen značaj za jednu lokalnu sredinu), sklonost prema komediji te značajan broj dramatizacija već viđen, ali i logičan i povijesno opravdan obrazac razvoja teatarskih institucija u poslijeratnim razdobljima.

Repertoar tadašnjeg Ratnog kazališta bio je skroman<sup>2</sup>, ali izuzetno vrijedan u kontekstu naosjetljivijeg perioda novije bosanskohercegovačke povijesti. Intenzivna

<sup>1</sup> Prvi je intendant ove ustanove bio Ivan Ovčar, a Vlada tadašnje Hrvatske republike Herceg-Bosne donijela je odluku kojom se kazalište proglasilo državnim: službenim se datumom osnivanja smatra 22. rujna 1994. godine, a kamen temeljac položen je dvije godine kasnije.

<sup>2</sup> Radi se o tekstovima *Božićna bajka*, *Cinco i Marinko* (oba potpisuje Mate Matišić), *Urotnici* Mire Gavrana, te *Tena*, dramatizacija novele Josipa Kozarca.

produkcija kulturnih događaja u jeku ratnih trauma općenito se čini kao nevjerojatan paradoks ovih prostora, počevši od kontinuiranoga razvoja dramskog pisma i izvedbenosti tijekom stoljeća turske, a zatim i austro-ugarske vladavine, preko pokušaja osnivanja teatarskih institucija u godinama neposredno nakon Prvoga svjetskog rata, mnogobrojnih izvedbenih praksi tijekom narodnooslobodilačke borbe, pa sve do nevjerojatne živosti i entuzijazma bosanskohercegovačkih glumaca i glumica koji su usred najstrašnijih ratnih zbivanja umjetnost održali živom te istodobno umjetnošću sebe i svoju publiku održavali živima. Potvrđuje se time i točnost promišljanja Gordane Muzaferija koja ovo tvrdoglavo inzistiranje na najrazličitijim formama izvedbenosti u najtežim razdobljima vidi kao „rađanje estetskoga iz egzistencijalnog“, kada „čarolija umjetnosti posreduje u suprotstavljanju života smrti“ (Muzaferija 2004: 147).

Kroz daljnju će se analizu repertoara Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru pokazati da, unatoč vrlo skromnome broju premijera za koje se čini da su u dramskome – autorskom i žanrovskom smislu – birane po načelu slučajnosti, dostupnosti ili trenutne mogućnosti, i ova institucija slijedi već ranije zacrtanu matricu kreiranja programskoga materijala tipičnu za svako poslijeratno odnosno krizno razdoblje.<sup>3</sup> Analiza će se ograničiti na jedno desetljeće što je sasvim dovoljno (i sadržajno opravdano) razdoblje za potvrđivanje ove teze.

Simptomatično je da prva sezona koja nominalno nije označena kao „ratna“ (1994/1995) započinje komadom *Ante i Jozo* koji je zapravo lokalna preinaka teksta *Golden Boys* američkoga autora Neila Simona. Upravo se u ovoj prilagodbi stranoga teksta „lokalnome duhu“ prepoznaje pojava tipična za rano poslijeratno razdoblje četrdesetih godina XX. stoljeća. Teatarske su se kuće nalazile u raskoraku između želje da svojoj publici ponude žanrovski i tematski šarolik repertoar i činjenice da nije bilo sigurno koliko je ta ista publika spremna i koliko (kognitivnu) sposobnost ima da se poveže s nečim što joj kulturološki nije blisko. Sasvim jasan primjer toga pronalazi se 1949. godine, kada je tekst *Duboko je korijenje* američkoga dramskog dvojca A. D’Usseaua i J. Gowa postavljen najprije u sarajevskom (u režiji Ognjenke Milićević), a zatim i u tuzlanskom Pozorištu (u režiji Ahmeda Muradbegovića). Indikativna je gotovo rezignirajuća kritika iznošenja ovakvog teksta pred domaću publiku, u kojoj

---

<sup>3</sup> Osim indikativnosti repertoarskog izbora, ovaj se obrazac sličnosti uočava i na organizacijskome planu: bosanskohercegovački su teatri u i nakon Drugog svjetskog rata funkcionirali po principu „putujućih teatar“, no cijelo su vrijeme tražili stalnu scenu i stalno dostupni djelatni prostor, svjesni da će to umnogome poboljšati kvalitetu sadržaja koje nude. Drugim riječima, institucionalizacija teatarske umjetnosti bila je veliki san svih značajnih središta (u to su vrijeme samo Sarajevo i Banja Luka imali narodna pozorišta, Sarajevo čak i instituciju s preko dva desetljeća duge tradicije).

se očituje stav da gledateljima treba povlađivati temama i svojevrsnim „scenskim atmosferama“ kakve bi im mogle biti bliske i kakve bi se mogle shvatiti kao metafora određenih pojava iz njihova lokalnoga kruga:

„Sve se odigrava u jednoj specifično američanskoj 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’.“ (Zec 1949: 202)

Autor ove opaske nadalje ističe kako je posao redateljice – Ognjenke Milićević – utoliko bio teži što se filozofija samoga teksta razvila u „izražajne oblike koji nama nisu bliski i dovoljno razumljivi“. Zaključno, iako je „djelo pisano za američkog gledatelja“, iz autorova se opširnog prikaza zaključuje da bi cijela postavka mogla zadobiti na svojoj uvjerljivosti ako bi bila prilagođena domaćem gledatelju. U tadašnjem dominantnom režimu to je podrazumijevalo da bi se djelo trebalo shvatiti kao „napredak u buđenje pozitivnih i progresivnih snaga“, a 1994/1995. u mostarskome HNK postizanje ove bliskosti inicirano je preimenovanjem glavnih likova: Willie i Al dobivaju tipična, tradicionalna hrvatska imena Ante i Jozo, čime i sam naslov zadobiva funkciju privlačenja gledatelja u kazalište obećavajući nešto što se iskustveno i kulturološki može dobro razumjeti.

U sljedećoj je sezoni odigrana komedija *Veseli četverokut* te dramaturška obrada proze Ante Marića *U godinama gladi*. Priča o „hercegovačkome Mojsiju“ fra Didaku Buntiću koji je tijekom Prvog svjetskog rata spasio stotine djece od gladi i sigurne smrti poslužila je kao idealna platforma za dramski tekst u kojemu je sasvim jasno i nedvosmisleno podcrtan crno-bijeli princip pristupa likovima i događanjima: na jednoj su strani Didak Buntić i tradicionalna hercegovačka obitelj, a na drugoj pak nemilosrdni predstavnici inozemne vlasti koji nemaju razumijevanja za altruističku pozadinu fra Didakovih pothvata. Ne može se poreći da je ovako očit podsjetnik na tradicionalne vrijednosti posjedovao preporodnu dimenziju, istu onakvu kakva je upravo u razdoblju austrougarske vladavine u Bosni i Hercegovini proizvela i popularizirala melodramu. Melodramu J. Lešić karakterizira kao žanr „koji 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’“ (1991: 38). Ona je istodobno bila i teatarsko sredstvo očuvanja i promicanja nacionalnog identiteta; stoga, na repertoar Hrvatskog narodnog kazališta koje se, podsjetimo, u ovome razdoblju zapravo tek rađa kao prva profesionalna teatarska institucija s predznakom „hrvatska“,

dramaturška obrada teksta fra Ante Marića nije postavljena slučajno. Dakle, kao takva, zaista je zadovoljavala potrebe svoga gledatelja u danome povijesnom trenutku.

Bosanskohercegovački će se teatarski repertoari, međutim, u desetljećima nakon Drugoga svjetskog rata teško riješiti melodramskoga naslijeđa: iako se u kritikama pedesetih i šezdesetih godina jasno ukazuje na potrebu za *inovacijom*, ukidanjem *crno-bijeloga* pristupa temama i događanjima, osobito kada je riječ o temama iz domaće povijesti, činjenica je da, prema analizi J. Lešića i G. Muzaferije, većina dramskih tekstova spomenutoga razdoblja inzistira na jasnoj idejnoj dimenziji predstave utemeljenoj na dihotomiji *dobro – loše*. To što je tekst *U godinama gladi*, koji nosi poruku upravo takve razine razvidnosti, uvršten na repertoar HNK u sezoni 1995/1996. zapravo dokazuje kako je melodrama u izuzetno osjetljivim razdobljima najplauzibilniji žanr za prenošenje određene (osobito nacionalne, rodoljubne/domoljubne) ideje.

Spomenutom komedijom *Veseli četverokut* započinje zapravo dominacija ovoga žanra na sceni HNK u sljedećim sezonama. Od toga trenutka pa sve do sezone 2004/2005. odigrano je 18 predstava, a skoro polovina njih nominalno su označene kao komedije (ne uključujući tekstove poput *Nade iz ormara* i *Slučajne smrti jednog optimista* koji sadrže komične elemente, ali nisu tako službeno atribuirane u monografijama ove institucije). Među domaćom su publikom najveću popularnost stekli komadi Vanče Kljakovića (*Giči-Giči, Teštament*) i Milana Grgića (*Probudi se Kato*), vodviljskoga ritma, neočekivanih zapleta, razigranih dijaloga i šarmantnih likova, koje nude mnogo manevarskoga prostora u smislu glumačkoga izričaja. S komedijama je HNK ostvario najveći broj gostovanja, ali i festivalskih sudjelovanja.<sup>4</sup>

Sve češća zastupljenost komedija na repertoaru HNK u prvome desetljeću poslijeratnoga razdoblja zapravo dokazuje da je prioritet ove teatarske kuće bio privući gledatelje (ponovno) u kazalište. Logika je jednostavna: publika voli komediju, više komedija = više posjetitelja. Nije ništa neuobičajeno u činjenici da teatar želi puniti svoje dvorane, ali je indikativno kada dominantno počinje pribjegavati jednome žanru da bi se ta namjera ostvarila. Nije, dakako, HNK prva institucija koja, gotovo po inerciji, računa upravo na komediju po sustavu „igranja na sigurno“, naime, u post-traumatskoj stvarnosti teatri su bili osuđeni usmjeriti se prema krajnostima kakve slikovito opisuje Josip Lešić:

---

<sup>4</sup> Prema podacima koji su za potrebe ovoga istraživanja zatraženi u Hrvatskom narodnom kazalištu u Mostaru, predstava *Probudi se Kato* odigrana je 40 puta, a *Teštament* 34 puta, što je mnogo više čak i u odnosu na predstave koje su bile dijelom repertoara HNK u posljednjem desetljeću.

„Postati proizvođač smeha, celofanskih problema s čokoladnim oblatnama za lakšu probavu, šarenih dinđuva spektakla i lažnog sjaja – i imati publiku; ili do kolena zagaziti u probleme ove današnje, biti savest, oko vremena, uhvatiti se ukoštac sa temama dana, potvrditi tako smisao i razlog svog postojanja i – nemati publike“ (1963: 45)

Iako se komedije igrane na repertoaru HNK ne mogu ovako kritički naoštreno okarakterizirati metaforom „čokoladnih oblatni“ (a bilo je i gorih esejističkih definicija poslijeratnih komedija sredinom XX. stoljeća: od Lešićeve „šarene laže u kojoj je glumac samo droga“ do Mesarićevog „narkotiziranja jevtinom zabavom“), čini se da je uzrok prevage komičkoga žanra u svojoj srži isti: *zabaviti* i *opustiti* publiku kojoj, u fazi oporavka od bliskih ratnih trauma, ni u teatru nije trebala, lešićevski rečeno, „gorka pilula života“.

Treba također napomenuti da, sudeći po kritičkim izvancima iz dnevnih listova, koje je analitički prokomentirao Dragan Komadina u monografiji *25 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru* (2019), na predstave izvođene na Maloj sceni gledalo se blagonaklono: pozitivne kritičarske ocjene, naravno, dijelom su rezultat objektivnosti, ali još i više inteligentna strategija i pitanje specifične odgovornosti prema teatarskoj umjetnosti, istoj onoj o kakvoj je, primjerice, pisao Miodrag Žalica kada je pedesetih godina XX. stoljeća pozvan da teatarskoj rubrici u časopisu *Život* dadne kritičku dimenziju. Naime, nakon iznimno loše postavke teksta *Majka* Ahmeda Muradbegovića, kritički je milje toga vremena osjetio da „rešetanje“ ove predstave dugoročno kazalištu neće donijeti ništa dobro, štoviše, bit će kontraproduktivno i udaljiti ionako pasivnu i sumnjičavu publiku od teatra.

Nas četvorica [Bogićević, Leovac, Žalica, Pavlović, op. T. L.], manje ili više, nismo imali najružičastija mišljenja o ovim predstavama (...) no pisati strogo kritički o ovim premijerama, dublje ulaziti u njihove režiske postavke (...) 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 vrijedosti našeg dramskog kolektiva, mi smo naša izvjesna stanovišta u ovom slučaju ublažili, nastojeći da svemu damo inteligentan ton i da, u granicama naših mogućnosti, djelujemo i na Pozorište. (Žalica 1953: 103)

Razlog za dominaciju komedije pedesetih i šezdesetih godina XX. stoljeća nije ležao samo u dimenziji opuštanja koju ona nudi: u većini su slučajeva laki zapleti i duhoviti dijalozi sastavljeni od nagomilavanja jezičnih dosjetki bili jedino što je publika toga vremena mogla razumjeti. Stopa pismenosti je bila porazna, a mnogo je

ljudi steklo samo osnovnu razinu obrazovanja, onu koja je po pitanju poznavanja književnosti bila vrlo nezahtjevna (osobito kada je riječ o stranim piscima). Osim toga, ono što je komediju „razoružalo“, oduzelo joj toliko potrebnu kritičku oštricu jest ideološki okvir koji nije dopuštao poigravanje s „ozbiljnim temama“, a kamoli izrugivanje nekim društveno-političkim pojavnostima. Komedije zastupljene na repertoaru HNK ne ukazuju na ovakve ograničenosti i dileme: radi se o slojevitim i britkim komadima razigrane vodviljske dinamike koji, prije svega, računaju na umjetnost glumca. Početkom 2000-ih Hrvatsko narodno kazalište konačno se smješta u vlastiti prostor, a ansambl se, iz predstave u predstavu, proširuje mladim glumcima koji svoje talente bruse na novoosnovanom Odsjeku za dramsku umjetnost – glumu pri Fakultetu humanističkih nauka Univerziteta „Džemal Bijedić“. U seriji ovih objektivno povoljnijih okolnosti nije suviše istaknuti da domaći dramski tekst, koji se dominantno i dugo problematizirao u periodu nakon Drugoga svjetskog rata (usp. Laco 2019: 57-72), na repertoaru HNK Mostar nikada nije doveden u pitanje: predstave su rađene po dramskim tekstovima lokalnih autora odnosno hrvatskih pisaca.

Zanimljivo je, međutim, i u jednome i drugome promatranome poslijeratnom razdoblju, očekivanje kako će se temeljni teatarski problemi (domaćih dramskih pisaca, žanrovskih preferencija publike, scenskoga izričaja) riješiti *institucionalizacijom* kazališta. I jedan i drugi slučaj, paradoksalno, svjedoče da je upravo to bio početak problema. Spoznalo se, kako sugerira, primjerice, Svetozar Radonjić Ras, da se slika „pravoga“, suvremenoga teatra dobiva kada se on analizira *izvan* svojih institucionalnih okvira, izvan administrativno-tehničkih ustrojstava. Za teatar sedamdesetih godina XX. stoljeća to je značilo svojevrsnu krizu jer se počelo tragati za novim izrazom na svim razinama, ali nije bilo konsenzusa oko toga na čemu i u kojoj teatarskoj domeni taj pretpostavljeni „novi izraz“ počiva. Pri kraju svog prvog djelatnog poslijeratnog desetljeća, HNK u Mostaru, unatoč svojevrsnoj *re-institucionalizaciji*<sup>5</sup> počinje također iskazivati simptome određene krize. Zarobljeno između novih objektivnih tegoba vezanih za pravni status i sustavno financiranje institucije, naslijeđenih repertoarskih navika kreiranih prema zahtjevima publike, potrebom za odgojem nove generacije gledatelja kroz program koji će biti izazovan, inovativan i poticajan, obvezom da razmišlja o odnosu domaćega i stranoga, klasičnoga i „avangardnoga“, modernog i postmodernog teatra na sceni koja nosi predznak „hrvatske“ i „narodne“, nemogućnošću proširenja/pomlađivanja ansambla koji bi unio novu svježinu u teatar, ali i ponudio glumački izričaj koji bi mogao odgovoriti zahtjevima i potrebama suvremenih

---

<sup>5</sup> Kazalište je, do otvorenja Male scene, dakle, formalno postojalo, ali nije moglo računati na vlastiti prostor, što je uzrokovalo niz drugih ustrojbenih problema.

poetika, Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru u tom je razdoblju počelo poprilično „tapkati u mjestu“. Ta se kriza oslikala i na repertoaru, baš onako kako bi je opisao Josip Lešić, rezignantno zaključujući komentar teatra šezdesetih godina: „Od svačeg pomalo, za svakog ponešto – i od pozorišta ništa“. No, nimalo dalje od istine nije i mnogo optimističnija, trezvenija ocjena Luke Pavlovića koja se odnosi na tzv. „novi teatar“ sedamdesetih godina, a koja sasvim uredno opisuje i situaciju izazovnoga razdoblja u kakvo je ulazilo HNK u Mostaru: „Ako se kaže da je svako pozorište imalo u sezonama poslije II. svjetskog rata svoje zvjezdane trenutke i svoje razumljive padove (i u repertoaru i u scenskoj realizaciji) onda je to, po prirodi stvari, jedina moguća i istini najbliža generalna ocjena pozorišnog života u BiH.“ (1971: 719)

Poučeno iskustvima (vlastite) prošlosti, izborivši se s logističkim nedaćama i hvatajući se u koštac s različitim umjetničkim izazovima, otvarajući se modernitetu, analitički i pomno promišljajući o kvaliteti repertoara, inzistirajući na obogaćivanju ansambla, obrazovanju novih naraštaja glumaca i stjecanju nove publike, Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru danas, više no ikad, ima mogućnost stvaranja sve većega broja vlastitih, Pavlovićevim rječnikom rečeno, „zvjezdanih trenutaka.“

## LITERATURA

1. Komadina, Dragan (2019), "U potrazi za prostorom", u: Josip Blažević, Dragan Komadina, Azra Merdan, Robert Pehar, Ivan Vukoja (ur.), *25 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru*, HNK, Mostar, str. 53-60.
2. Laco, Tina (2019), *Bosanskohercegovačka teatrologija nakon Drugoga svjetskog rata*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb
3. Lešić, Josip (1963), "Pozorište je splet problema", *Pozorište*, 2, str. 43-52.
4. Lešić, Josip (1991), *Dramska književnost I*, Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo
5. Muzaferija, Gordana (2004), *Činiti za teatar*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj
6. Ovčar, Ivan (2002), "Prvo profesionalno hrvatsko kazalište u Bosni i Hercegovini", *Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru 2002.*, Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru, Mostar, str. 9.
7. Pavlović, Luka (1971), "Napomene uz novu pozorišnu sliku Bosne i Hercegovine", *Pozorište*, 5-6, str. 718-721.



8. Radonjić, Svetozar (1970), "Krizna, nemoć ili nesporazum", *Pozorište*, 4, str. 466-478.
9. Zec, Nedo (1949), "Duboko je korijenje", *Brazda*, 3, str. 200-206.
10. Žalica, Miodrag (1953), "Sezona 1952/1953 drame Pozorišta NR BiH", *Život*, 10-11, str. 92-103.

## **IMPLICATIONS OF THE REPERTOIRE OF CROATIAN NATIONAL THEATRE IN MOSTAR 1993-2005.**

### **Summary**

Croatian National Theatre in Mostar is a relatively new cultural institution when compared to other theatrical institutions. Turbulent incidents of newer Bosnian and Herzegovinian history, as well as historical, political and social changes, left their marks on all levels of the city of Mostar. Therefore, the repertoire of this Theatre, since it has been founded in 1994 (and was primarily named as „War Scene“), needs to be critically analyzed not only in relations to the reality of political and national occurrences of that period but also in comparison with theatrolological specificities after the World War II. This paper questions the Theatre's repertoire under those terms from 1993 to 2005.

**Keywords:** HNK Mostar; analysis; repertoire; performance; after-war period

Adresa autora  
Author's adress

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

Kristian Pandža  
Akademija medijskih umjetnosti u Kölnu  
veneyy@gmail.com

