

DOI 10.51558/2490-3647.2021.6.3.15

UDK 821.163.4(497.6).09-2
792

Primljeno: 20. 05. 2021.

Pregledni rad
Review paper

Almir Bašović

BOSANSKOHERCEGOVAČKA DRAMA I POZORIŠTE: NEKI KNJIŽEVNI I TEATROLOŠKI ASPEKTI

Tekst predstavlja uvod u tematski blok časopisa *Društvene i humanističke studije* o književnim i teatrološkim aspektima bosanskohercegovačke drame i pozorišta. Podsjeća se na prisustvo teatarskih i subteatarskih fenomena na tlu Bosne i Hercegovine u antici, a zatim se navode specifičnosti bosanske kulture u srednjem vijeku, iz kojih proističe i specifičan odnos prema dramati i teatru. Odnos islamske kulture prema pozorištu i dramati značajno je utjecao na status koji drama ima i nakon odlaska Osmanskog carstva sa prostora Bosne i Hercegovine, jer se sa dolaskom Austro-Ugarskog carstva pokazuju značajne razlike u odnosu na evropski građanski teatar. Zatim se preko najvažnijih zaključaka iz pojedinačnih tekstova koji čine ovaj blok ukazuje na status koji bosanskohercegovačka drama ima u našoj pozorišnoj kulturi.

Ključne riječi: bosanskohercegovačka drama; bosanskohercegovačko pozorište; repertoar; odnos drama-pozorište; melodrama

Blok koji je časopis DHS posvetio književnim i teatrološkim aspektima bosanskohercegovačke drame i pozorišta upućuje na važnost nekih kulturoloških pitanja koja su upravo u vezi s dramom i pozorištem najvidljivija. Ta se pitanja tiču i naše kulturne povijesti i naše sadašnjosti. U studiji *Tragovi antičkog teatra, muzike, gladijatorskih borbi i takmičenja iz arheoloških zbirki u Bosni i Hercegovini*, Adnan Busuladžić (2017) pokazuje da su teatar i subteatarski fenomeni na tlu naše zemlje bili prisutni kroz čitavu antiku. Zbog specifičnosti prilika, teško je govoriti o načinima na koje se u srednjem vijeku obnavlja ideja predstavljačke umjetnosti u Bosni, pogotovo ukoliko

se te prilike usporede sa prilikama u zapadnoevropskom kontekstu. Jer, nakon što u ranom srednjem vijeku pozorište kao institucija privremeno nestaje iz evropske kulture, ono se nekoliko stoljeća kasnije obnavlja iz crkvenih obreda, a zbog nedostatka izvora ne možemo sa sigurnošću tvrditi kako su stvari s tim obredima stajale unutar bosanske crkve te da li je njihova specifičnost možda odredila i odnos prema drami i pozorištu. Kako to kaže Vedad Spahić, „za razliku od religijski-institucionalno opresiranih evropskih društava, u srednjovjekovnoj Bosni intenzitet i sadržaj vjerskog života nije bio dostatan za oblikovanje jakih religijskih identiteta“ (Spahić 2017: 63). U Evropi su u kasnom srednjem vijeku izvedbe kršćanskih misterija značile izlazak prototeatarskih formi iz svetog prostora crkve na gradske trgove, a te misterije su bile povezane sa ponovnom dominacijom gradske nad seoskom kulturom. U vezi sa srednjovjekovnom Bosnom pitanje je u kojoj mjeri nedostatak većih gradova jeste odredio odnos prema srednjovjekovnim formama i postepenoj sekularizaciji pozorišta i drame, što je bio važan uslov za njihov nastanak u modernom smislu.

Ovo pitanje se nameće kao važno pogotovo ukoliko se ima na umu da su u ranom srednjem vijeku i kod nas, baš kao i u čitavoj Evropi, ideju o predstavljačkoj umjetnosti sačuvale putujuće glumačke družine i razni zabavljači, o čemu naprimjer piše Boris Nilević (1983) u svom kratkom tekstu *Glumac, muzičar, imitator*, navodeći pritom kako postoje izvori po kojima su bosanski velikodostojnici slali svoje glumce i zabavljače u Dubrovnik. Nedostatak izvora o prirodi obreda bosanske crkve i činjenica da u srednjem vijeku u Bosni nije bilo velikih gradova, bitno određuje i pitanje o statusu koji gluma ima prije dolaska Osmanskog carstva. Jer, upravo činjenica da u Evropi glumci sudjeluju u kršćanskim misterijama na gradskim trgovima dovodi do toga da gluma prestaje biti *infamia*, dakle to umijeće gubi status nedostojnog zanimanja, što kasnije omogućuje osnivanje cehovskih udruženja, gradnju stabilnih teatarskih kuća i pojavu drame kao književne forme koja se može i štampati.

Dolazak Osmanskog carstva i specifičan odnos islamske kulture prema teatru i predstavljačkim umijećima značajno će odrediti historiju bosanskohercegovačke drame i odnos prema instituciji pozorišta u stoljećima koja slijede. Teatar sjenki, odnosno karađoz teatar, sa svojim tipskim likovima, naglašenom shematičnošću zapleta, nepostojanjem dovršenog dramskog književnog djela kao temelja predstave, a pogotovo sa nedostatkom glume kao samostalne umjetnosti u evropskom smislu te riječi, bitno će odrediti razlike u odnosu prema instituciji pozorišta kakvu od Shakespeareovog doba poznaje evropska kultura. To će, izgleda, u mnogome odrediti

i status koji bosanskohercegovačka drama do danas ima u našoj kulturi, kako pozorišnoj tako i onoj široj.

Jer, postepena redukcija slike svijeta i svodenje scenskog prostora na prostor građanskog salona u devetnaestom stoljeću neodvojivi su od promjene perspektiva u evropskoj drami, koja prelazi put od tragedije kao „najuzvišenije“ forme do melodrame, a zatim i dobro skrojenog komada i vodvilja kao formi koje svjedoče o idealnoj slici koju je o sebi u teatru željela gledati građanska klasa. Nakon dolaska Austro-Ugarske, kod nas se osnivaju pozorišta, ali taj proces ispočetka nije povezan sa ovdašnjom građanskom klasom nego sa jezikom kao temeljom nacionalnog identiteta, o čemu svjedoči i riječ „narodno“ u nazivu naših pozorišta koja upućuje na činjenicu da se tu predstave ne igraju na njemačkom već na narodnom jeziku, a to govori ponešto i o statusu koji drama kod nas ima u tom trenutku.

S obzirom na dominantne tendencije u suvremenoj teatrologiji, koje pozorište ne shvataju kao umjetnost „predočavanja dramskog književnog djela“ te insistiraju na preformuliranju klasičnog odnosa drama-teatar, možda bi ovdje imalo smisla podsjetiti na fenomenološki aspekt tog odnosa. U svojoj slavnoj knjizi *Temeljni pojmovi poetike* Emil Staiger je primijetio kako, historijski gledano, dramsko pjesništvo prethodi pozorištu. On o tom odnosu dalje piše:

„Pozorišno“ i „dramsko“ ne znači dakle jedno te isto. Protuslovalo bi međutim svekolikoj naslijeđenoj terminologiji kad bi tko htio poricati najtješnju svezu među ovim pojmovima. Bi li je možda valjalo pronalaziti tako da se dramsko ne razumijeva iz biti pozornice, nego obratno, historijska izgradba pozornice iz biti dramskoga stila? Fenomenološko naziranje dopušta samo to tumačenje. Pozornica je stvorena iz duha dramskog pjesništva, kao jedino oruđe primjereno kakvoj novoj poeziji“ (Staiger 1996: 129).

Uzimajući u obzir ovo Staigerovo podsjećanje, ne iznenađuje što se u tekstovima koji u ovom bloku DHS-a tretiraju odnos bosanskohercegovačkog pozorišta prema domaćoj drami prepoznaje doza kritičnosti, odnosno što se u tim tekstovima upozorava na zanemarivanje naše drame od strane onih koji su kod nas odlučivali ili još uvijek odlučuju o teatarskim repertoarima. Takav je prije svega slučaj sa tekstom "Odnos prema domaćem dramskom tekstu u teatrološkome iskustvu Bosne i Hercegovine" Tine Laco u kojem se donosi ozbiljan povijesni pregled statusa koji je naša drama imala u teatrima, a u kojem se upravo devetnaesto stoljeće po mnogočemu smatra prijelomnim. Tada se, kako primjećuje Laco, objavljuje prvi dramski tekst, nastaje prva stalna pozornica, prva kamerna scena, prvi pokušaji osnivanja stalnoga teatra, prvi pokušaj eksperimenta...

Teatrološko iskustvo i odnos prema domaćoj drami Laco razmatra uzimajući u obzir činjenicu da su pozorište i drama prije svega društveni fenomeni, što znači da se mora uzeti u obzir specifičnost teatarskog komunikacijskog trougla zasnovanog na relaciji autor(i) – djelo – uživaoci. A upravo bi se tu mogla pokazati jedna važna karakteristika ne samo pozorišne nego i naše kulture uopće. Društveni potresi u posljednjih stotinjak godina onemogućavali su stvaranje stabilne građanske klase sa viškom vremena i manjkom ekonomskih briga, onemogućavali su jednu vrstu „otmjene dokolice“ kao preduvjeta za uživanje u umjetnosti teatra. (Podsjećamo na prelomne historijske tačke: dolazak Austro-Ugarske 1878. godine, zatim Aneksija Bosne i Hercegovine 1908, nakon čega slijedi Kraljevina SHS 1918, Januarska diktatura 1929, pa njemačka okupacija i NDH od 1941. do 1945. godine, FNRJ ili SFRJ od 1945. do 1990. godine, sve do raspada Jugoslavije i samostalnosti BiH.) Zato Tina Laco naglašava stalnu borbu teatra za elementarni opstanak, upozorava na njegovu poziciju koja se uvijek iznova preispituje u odnosu na nove društvene, ideološke, političke i sve druge vrijednosti.

Dakle, od srednjeg vijeka pa gotovo sve do danas status dramske književnosti kod nas specifičan je u odnosu na evropsku kulturu. Srednjovjekovna dramska književnost i pozorište u evropskoj kulturi dovode do postepenog uvođenja narodnog jezika i svakodnevnice u sakralne forme, što će kasnije u evropskoj renesansi i baroku igrati važnu ulogu u samodefiniranju evropske kulture. (Prečesto se zaboravlja da Shakespeare nije samo prelomna tačka u evropskoj drami i evropskom teatru nego je i centar čitavog zapadnog književnog kanona!) Kod nas su ti procesi, ukoliko ih je uopće bilo, u začetku prekinuti dolaskom Osmanskog carstva, tako da naša kultura nije mogla uspostaviti živu vezu sa evropskim idejama klasicističkog „vraćanja“ antičkom uzoru i osporavanja onoga što u renesansi i baroku, zapravo, čuva sjećanje na evropski srednji vijek.

U formalnom smislu, romantizam je u evropskoj drami i pozorištu značio pobunu protiv klasicizma, protiv njegove normativne poetike i ponovno otkrivanje Shakespearea. Paradoks naše kulture ogleda se i u činjenici da se kod nas romantizam povezuje sa „vremenom melodrame“, kako glasi naslov poznate knjige Josipa Lešića (1989) o dramskoj književnosti u Bosni i Hercegovini za vrijeme austro-ugarske vladavine. U evropskom kontekstu, melodrama nastaje kada se „višak emocije“, povezan sa konstituiranjem nacija, istroši do te mjere da u pozorištu publika očekuje da kao dio dogovorne strukture između sebe i autora vidi formu koja za jedini cilj ima buđenje emocije zasnovane na mehaničkoj slici čovjeka i svijeta (usp. Baluhati 1990). Kod nas nije baš najjasnije da li dramski pisci tog perioda žele pokazati svoje umijeće

pisanja drama u skladu sa pravilima žanra, ili žele biti dio pokreta koji „oslobađa od neprijatelja“. Ukoliko u obzir uzmemo konkretne drame kao historijski konkretne realizacije tih intencija, pogotovo nije jasno u kojoj mjeri se zanatski nedostaci pokušavaju sakriti iza nekih „viših ciljeva“, a u kojoj mjeri su „viši ciljevi“ onemogućili da autori pokažu svoje navodno ili stvarno zanatsko umijeće i poznavanje konkretnog žanra.

Bosanskohercegovačka drama se od 1945. godine ponovo našla pred „višim ciljevima“, odnosno pred izvana definiranim zadacima ideološke prirode. Tina Laco tako upozorava na važne implikacije koje proizilaze iz skidanja sa repertoara *Djelidbe* Skendera Kulenovića, dakle iz sudbine drame „ocijenjene kao komedija koja guši životni elan, vaspitava publiku u negativnom smjeru i kojoj se može smijati samo onaj koji ne voli narodnu vlast“. I tu se pokazuju izvjesne specifičnosti bosanskohercegovačke kulture u odnosu na evropska pozorišna iskustva. U vrijeme kada se aristotelovski mišljena drama u evropskom kontekstu osporava antiaristotelovskom pobunom i ekspresionizmom kao prvom avangardom u evropskoj kulturi, kod nas još uvijek traje „vrijeme melodrame“. U Sovjetskom savezu revolucionarno pozorište je iznjedrilo sovjetsku pozorišnu avangardu i važne pozorišne fenomene kao što je to, na primjer, Teatar modre bluze. Kod nas se, kako kaže Laco, „Kulenovića oslikalo kao opasnoga pisca čije drame nemaju nikakvoga uporišta u stvarnosti“. Treba primijetiti da se o dramama u našoj kulturi tog doba govori onako kako se krajem devetnaestog stoljeća govorilo o Ibsenovim komadima s tezom, s tim što se umjesto ustaljene slike o građanskom moralu, od naših dramskih pisaca očekivalo da nude sliku idealnog socijalističkog društva u izgradnji.

Tu dolazimo do jednog paradoksa, što ga je u ovom bloku DHS-a reditelj i teatrolog Marko Misirača osvijetlio pišući mali istorijat bh drame kroz pregled učešća na Pozorišnim/kazališnim igrama u Jajcu, kao najstarijem bosanskohercegovačkom festivalu koji je bitno određivao i promišljanja pozorišnih repertoara. Naime, jasno je da bi drama koja poštuje pravila nenapisane normativne poetike ideoloških komesara u socijalističkom društvu morala imati nešto od propovjedničkog tona, tona toliko stranog drami i pozorištu kao formama komunikacije. S druge strane, sudbina predstava rađenih po domaćoj drami na Pozorišnim/kazališnim igrama u Jajcu pokazuje da upravo zbog pretjeranog poštivanja ideološkog okvira te predstave nisu dobro prolazile ni kod žirija ni kod kritike, što je motiviralo pozorišta da igraju provjerene klasičke umjesto domaćeg dramskog teksta.

Odnos prema domaćoj dramskoj književnosti se, kako to u svom tekstu pokazuje Misirača, postepeno mijenja, tako da na Igrama u Jajcu možemo pratiti izvjesni porast

povjerenja prema predstavama rađenim po bosanskohercegovačkoj drami. No, to još uvijek ne znači da u našoj kulturi drama ima mjesto kakvo ima u susjednim ili uopće u evropskim kulturama. Na tu činjenicu upozorava i tekst Edine Murtić o prisustvu dramskog teksta u nastavi književnosti, u kojem se upozorava na činjenicu da u metodici književnog odgoja drama zauzima marginalno mjesto. Akutni nedostatak dijaloga u javnom prostoru, nedostatak empatije, sukobi umjesto plodotvorne napetosti, sve su to osobine našeg društva koje bi možda mogle biti barem ublažene većim prisustvom drame u nastavi književnosti (uz dodatnu mogućnost učenja oponašanjem na koje upozorava još Aristotel u svojoj *Poetici*). Tome bi, naravno, mogla pomoći i jača veza između teataru i škola, usvajanje neke strategije za obrazovanje buduće pozorišne publike, što bi značilo imati nekakvu odgovornu repertoarsku politiku. A kod nas to, nažalost, nije slučaj. Jer u našoj pozorišnoj kulturi repertoari kao uređeni sistemi gotovo da ne postoje. U to bismo se uvjerali kada bismo danas napravili anketu i pitali naša pozorišta za planove koje imaju samo za narednu, a kamoli za naredne četiri sezone, kao što je to običaj u uređenim pozorišnim sredinama.

O tim problemima repertoarske politike za DHS pišu Tina Laco i Kristian Pandža na primjeru repertoara HNK Mostar u periodu od 1993. do 2005. godine. Velika zastupljenost komedije i mjesto koje na tom repertoaru zauzima melodrama, kako to pokazuju Laco i Pandža, navode na paralelu sa problemima koje je naše pozorište imalo nakon Drugog svjetskog rata. Slična borba za publiku, sličan deficit kadrova, slična lutanja u repertoarskom i estetskom smislu, pokazuju u kojoj mjeri se društvo, a zajedno s njim i teatar, usljed velikih socijalnih lomova vraća na stadij prije svoje posljednje reforme. Kako to u svom tekstu kažu Laco i Pandža, ostaje otvoreno pitanje da li će HNK Mostar, a to bi se moglo reći i za naša ostala pozorišta, izvući neke pouke iz vremena kada su se decenijama ranije i društvo i teatar suočavali sa sličnim problemima.

Tekst Aide Čopre bavi se percepcijom pozorišta u ratnom Sarajevu, s fokusom na svjetske ugledne autore kao što su Pippo Delbono, Giorgio Strehler i Peter Schumann. Ovaj tekst upozorava i na to da bi možda imalo smisla naše teatarske radnike češće podsjećati na činjenicu da je za pozorišnu umjetnost ponekad dovoljan prazan prostor, publika i glumci posvećeni svom zanatu, kao što je to bio slučaj u gradu pod opsadom od 1992. do 1995. godine, kada je pozorište u Sarajevu predstavljalo gotovo egzistencijalnu potrebu. Rečenica Pippa Delbona koju navodi Čopra, sažimajući ideju ovog autora zbog koje je on došao u Sarajevo, glasi: „Razumijeti bol drugog je također jedini način da mu se pomogne, to je otprilike pozorište“. Teško da bi se na sažetiji način mogla definirati i naša današnja potreba za teatrom koji bi vodio računa

o razumijevanju onog drugog kao jedne verzije nas samih, a ne kao neprijatelja koji nas ugrožava. Umjesto toga, u našoj pozorišnoj kulturi je postalo uobičajeno da pojedine predstave koje se bave bolom jednog naroda ne smiju gostovati u gradovima u kojima većinu čini neki drugi narod, kao što se na pojedinim festivalima ustalilo javno ili polujavno iznošenje mišljenja da je „još uvijek rano za takve teme“.

Tekst Hasana Zahirovića o bosanskohercegovačkoj drami na češkim scenama pokazuje da „za takve teme“ u češkoj pozorišnoj sredini nije rano, iz prostog razloga što se radi o sredini koja je lišena ideološke indoktrinacije i što u našim dramama tamošnja publika želi pronaći isključivo pozorišni potencijal. O tome svjedoče prevodi naših suvremenih drama na češki jezik i njihova prezentacija pred češkom publikom. Zahirović u svom tekstu također podsjeća da je Branko Gavella, kao jedan od najuglednijih južnoslavenskih pozorišnih reditelja u povijesti, 1937. godine u Narodnom pozorištu u Brnu režirao komad *Na božjem putu* Ahmeda Muradbegovića. Dakle, Muradbegovićeva drama je tada imala tretman kakav su imale Krležine, Cankareve, Begovićeve, ili Vojnovičeve drame, a kasnija sudbina ovog dramskog pisca će pokazati u kojoj mjeri je naša pozorišna sredina spremna olako se odreći čak i onoga što je relevantno u evropskim okvirima.

Na izvjestan način o tome svjedoči i tekst Matije Bošnjaka koji se bavi elementima dramskog simbolizma u poetici Miodraga Žalice. Analizirajući njegov komad *Mirišu li jorgovani u Njujorku*, Bošnjak poetiku Miodraga Žalice komparira sa poetikama simbolizma u evropskoj modernoj drami na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, pri čemu ukazuje i na neke specifičnosti ovog dramskog pisca. Te specifičnosti će se svakako najbolje provjeriti novim pozorišnim postavkama i ove i drugih Žalićinih drama, ukoliko tih postavki bude. Jer, i činjenica da se časopis DHS jedini nakon dugo vremena odlučio pozabaviti statusom koji bosanskohercegovačka drama ima u našoj pozorišnoj kulturi i našem društvu, također, upozorava na jedan simptom. S jedne strane treba imati na umu da je kazalište neodvojivo od domaće drame, jer je to mjesto na kojem se nešto *kazuje*. S druge strane, repertoari naših pozorišta kao da pokušavaju potvrditi onu slavnu misao Edwarda Saida, koji je pisao da kolonijalizirani aktivno sudjeluje u procesu kolonijalizacije.

LITERATURA

1. Busuladžić, Adnan (2017), *Tragovi antičkog teatra, muzike, gladijatorskih borbi i takmičenja iz arheoloških zbirki u Bosni i Hercegovini*, Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, Sarajevo
2. Baluhati, Sergej (1990), *Voprosy poetiki*, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad
3. Nilević, Boris (1983), "Glumac, muzičar, imitator. Iz pozorišne prošlosti srednjovjekovne Bosne", *Oslobođenje*, br. XL/12647, 7. XI 1983. (Kultura, umjetnost, nauka V/115), str. 7.
4. Lešić, Josip (1989), *Vrijeme melodrame: dramska književnost u Bosni i Hercegovini u doba austrougarske vladavine*, Svjetlost, Sarajevo
5. Spahić, Vedad (2017), "Srednjovjekovni bosanski epitaf", *Preporodov Journal*, br. 194-195, str. 61-63.
6. Staiger, Emil (1996), *Temeljni pojmovi poetike*, preveo Ante Stamać, Ceres, Zagreb

BOSNIAN DRAMA AND THEATER: SOME LITERARY AND THEATRICAL ASPECTS

Summary

This text is an introduction to the thematic block of the journal Social Sciences and Humanities Studies on the literary and theatrical aspects of Bosnian drama and theater. It recalls the presence of theatrical and sub-theatrical phenomena on the territory of Bosnia and Herzegovina in antiquity, and then lists the specifics of Bosnian culture in the Middle Ages, from which arises a specific relationship to drama and theater. The attitude of Islamic culture towards theater and drama significantly influenced the status that drama has even after the departure of the Ottoman Empire from Bosnia and Herzegovina. With the arrival of the Austro-Hungarian Empire, there are significant differences concerning European civic theater. Through the most important conclusions from the individual texts that make up this block, the status that Bosnian drama has in our theatrical culture is pointed out.

Keywords: Bosnian drama; Bosnian Theater; repertoire; drama and theater relationship; melodrama

Adresa autora
Author's address

Almir Bašović
Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
almirbasovic@hotmail.com

