



UNIVERZITET U SARAJEVU
FAKULTET POLITIČKIH NAUKA
ODSJEK ZA SOCIOLOGIJU

Savremeno pozorište u Bosni i Hercegovini-Sociološka perspektiva
-magistarski rad-

Kandidatkinja

Edina Avdić

Broj indexa: 417

Mentor

Doc.dr. Sarina Bakić

Sarajevo, *septembar 2020.godine*

Edina Avdić: Savremeno pozorište u Bosni i Hercegovini-Sociološka perspektiva

2020



UNIVERZITET U SARAJEVU
FAKULTET POLITIČKIH NAUKA
ODSJEK ZA SOCIOLOGIJU

Savremeno pozorište u Bosni i Hercegovini-Sociološka perspektiva
-magistarski rad -

Kandidatkinja

Edina Avdić

Broj indexa: 417

Mentor

Doc.dr. Sarina Bakić

Sarajevo, septembar 2020.godine

„ Kazalište je talionički kotao civilizacije. Ono je mjesto prisne povezanosti među ljudima. Sve njegove faze treba proučavati. Upravo se u kazalištu oblikuje duša javnosti ” (Victor Hugo: William Shakespeare, I, IV, 2 .).

SAŽETAK:

Da bi smo razumjeli kulturu moramo je sagledati u njenom specifičnom značenju, vrijednostima i podneblju u kojem egzistira. Kultura ja izraz i moralnih gledišta, etničkih i religijskih stajališta i posebnosti koje se snažno produciraju putem kulturnih obrazaca ponašanja i na njima zasnovanih društvenih vrijednosti. Ljudsko ponašanje uslovljava kultura i najsnažnije ga oblikuje. Dramska umjetnost mnogo je više upletena u naše živote nego ostale umjetnosti. „Glumljenje je radnja od koje ništa što je živo nije pošteđeno. Mimetizam kod životinje i biljke, igra kod životinje i ljudskog bića u stvari je već teatar. Glumeći čovjek se služi jednim istrumnetom, što ga nije morao izumjeti, a glumačka umjetnost samo razvija do najvišeg stupanja izražajnosti sve mogućnosti tog instrumenta” (Pignarre, 1970:9.). Predstave nam otkrivaju da postoje sličnosti između pozorišne prakse i društvenog života, upravo pozorišne igre izvire iz društvene prakse. Kroz pozorišne igre vidimo veličanje života i kritiku postojećeg, pozorišne igre su stare kolko i društvena kultura.

SADRŽAJ

UVOD	8
1. TEORIJSKI OKVIR RADA	9
2. METODOLOŠKI OKVIR RADA	10
2.1. Problem i predmet istraživanja.....	10
2.2. Ciljevi istraživanja.....	11
2.3. Sistem hipoteza.....	11
2.3. Generalana hipoteza.....	11
2.3.1. Pomoćne hipoteze.....	11
2.4. Kategorisanje i definisanje varijabli.....	12
2.5. Istraživački postupci i metode.....	12
2. 5. 1. Uzrok i način prikupljanja podataka.....	13
2. 5. 2. Struktura uzoraka.....	13
2. 5. 3. Naučna i društvena opravdanost istraživanja.....	14
2. 5. 4. Period istraživanja.....	14
3. KULTURA I UMJETNOST	14
3.1. Pojam kulture.....	14
3.2. Pojam umjetnosti.....	17
4. O POZORIŠTU	18

5. HISTORIJA POZORIŠTA.....	20
5. 1. Pozorište u Rimu.....	21
5.2. Pozorište u Aziji.....	22
5. 3. Srednjovjekovno pozorište.....	24
5. 4. Renesansa i pozorište.....	25
5. 5. Razvoj pozorišne umjetnosti.....	26
5.6. Razvoj pozorišne umjetnosti u Jugoslaviji.....	28
6. HISTORIJA POZORIŠTA U BOSNI I HERCEGOVINI.....	31
7. POZORIŠNE IGRE.....	38
7.1. Scenski pokreti.....	40
8. INTELEKTUALIZAM, MODERNA I POSTMODERNA.....	42
9. POLOŽAJ BOSANSKOHERCEGOVAČKOG POZORIŠTA- SOCIOLOŠKA PERSPEKTIVA.....	46
10. ANALIZA ANKETNOG ISTRAŽIVANJA.....	47
11. REZULTATI ISTRAŽIVANJA.....	55
12. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA I PREPORUKE.....	56
13. BIBLIOGRAFIJA.....	58
14. PRILOG ANKETNOG UPITNIKA.....	59
15. BIOGRAFIJA.....	63

UVOD

„Kada sociolozi govore o kulturi, oni su zainteresovani za one aspekte ljudskih društava koji su naučeni, a ne naslijeđeni. Ove elemente kulture dijele članovi društva i oni im omogućavaju međusobnu saradnju i komunikaciju. Oni obrazuju zajednički kontekst u kojem članovi jednog društva žive svoj život. Kultura jednog društva obuhvata kako nematerijalne aspekte – vjerovanja, ideje i vrijednosti koji čine sadržaj jedne kulture, tako i materijalne aspekte- objekte, simbole ili tehnologiju kroz koje se sadržaj kulture izražava” (Giddens 2003:24.). „Da bi smo razumjeli kulturu moramo je sagledati u njenom specifičnom značenju i vrijednostima. U dokumentima Vijeća Evrope koji se odnose na kulturu iskazuje se potreba definiranja kulture u što širem smislu, obuhvaćanjem različitih ljudskih aktivnosti i stvaralaštva kao što su muzika, ples, drama, pučka umjetnost, kreativno pisanje, arhitektura i područja kojoj pripadaju, slikarstvo, skulptura, fotografija, grafika i umjetničko stvaralaštvo, industrijski dizajn, nošenje i modni dizajn, film, televizija, radio, zvučno snimanje, umjetnost povezana s prezentacijama, priredbama, izvedbama i izlaganjima, učenje i primjena umjetnosti u čovjekovom okruženju, kulturno naslijeđe, savremeni oblici izražavanja, aktivnosti s aspektima i tehnikama zaštite i očuvanju kulturnog naslijeđa ” (Jagić I Vučetić, 2013.). Rad će pokušati predstaviti stanje kulturnog ambijenta u kojem se naše društvo nalazi u kontekstu pozorišta odnosno pozorišne umjetnosti. Nezavidan položaj kulture u bosanskohercegovačkom društvu predstavlja značajan problem, čijem rješavanju je nužno pristupiti sistematski i strateški. Rad će biti vezan i za problematiku manjka interesovanja bosanskohercegovačke populacije za posjećivanje kulturnih sadržaja u ovom konkretnom slučaju pozorišta kao i mogućeg pokušaja emancipacije pozorišta kao umjetnosti, iznalaženje načina da ta ista umjetnost bude približena pojedincu i predstavljena kao nešto što vrijedi njegovati.

1. TEORIJSKI OKVIR RADA

„ Samo po sebi razumije da se kazališna umjetnost, kao i svaka druga umjetnost, definira svojim tehničkim sredstvima, i da se ta sredstva ne mogu svesti na naliv-pero i arak papira. Kazalište je zaseban svijet, svijet koji ima svoju fiziku, svoje zakone, svoje običaje, svoju faunu i svoje tajne. Nema nikakvog razloga da se ne priznaje autonomnost njegovih razvojnih tokova u krugu ostalih umjetnosti i specifičnosti njegova načina gravitiranja između umjetnosti i života. Ali isto bi tako bilo besmisleno nijekati njegovu ovisnost o književnosti njoj ono duguje svoja remek djela bez kojih bi samo životarilo na nivou sajamskih igara. Tačka izvedena na letećem trapezu može biti poema jednako čista kao i tragedija, samo što je princip njezine ljepote sav sadržan u prolaznom tijelu artistovu. ” (Piganarre, 1970:5.). Dramska umjetnost je više nego ostale umjetnosti upletena u naše živote. Vezana je za zabave, svečanosti ali i kritiku postojećeg života. Pozorišne igre su slobodne i zasnovane su na spontanitetu, izviru iz društvene prakse. Iz pozorišne igre izvire estetska svijest. „ Pozorište posjeduje jedno izvanredno svojstvo: talentovan glumac uvijek nalazi inteligentnog gledaoca ” (Mejerholjd, 1976 : 321.). „ Kada glumac u ulozi više ne improvizuje, to je siguran dokaz da je prestao da raste. Samokontrola i improvizacija – to su dva bitna uslova glumačevog rada na sceni. Što se bolje prožimaju to je umjetnost glumaca bogatija” (Mejerholjd, 1976 : 321.). Kroz pozorišne igre glumci ožive likove koji smo mi i sami. Jer pozorišnu igru prate sve životne situacije. Od svih umjetnosti pozorišna umjetnost je najpotpunija. Pozorišne igre nam pomažu da se sjetimo ko smo i gdje smo, da se igramo sa sopstvenim mislima. Pozorište je uvijek bilo neiscrpni izvor radosti i kreativnosti, uvijek će nastaviti da živi sa svim slobodama izražavanja koje niko ne može da sputa. „ Treba shvatiti da je pozorišna igra i nešto posebno kao, uostalom, umjetnička igra *en general*, nešto što izlazi iz okvira zakonomjernosti i periodizacia društvenog razvitka, ne dozvoljavajući nikakvu uobručenost ili istrošenost u opsegu zadatog vrijeme – prostor. Podlegne li tom načelu, ona više nije igra- umjetnost, već ideološki izraz, ili odraz okoštalih društvenih oblika ” (Repovac, 2013: 405.).

2. METODOLOŠKI OKVIR RADA

2.1. Problem i predmet istraživanja

Kultura općenito u Bosni i Hercegovini se suočava sa mnogobrojnim problemima i preprekama. Manjak interesovanja bosanskohercegovačke populacije za posjećivanje kulturnih sadržaja u ovom konkretnom slučaju pozorišta. Uzimajući u obzir položaj kulture i umjetnosti u bosanskohercegovačkom društvu, evidentan je nedostatak interesa ključnih aktera umjetnika i vlasti za promišljanjem ove problematike. Bosanskohercegovačka baština je defakto nešto što čini sve nas i što nas u neku ruku povezuje kao narod i naciju na čijem se osnaživanju treba raditi.

Predmet rada jeste predstavljanje pozorišta kao najautentičnijeg predstavnika kulture odnosno umjetnosti, kao i predstavljanje značaja kulture za društvo.

Problem rada jeste utvrđivanje konkretnog stanja kulturnog ambijenta u kojem se naše društvo nalazi u kontekstu pozorišta odnosno pozorišne umjetnosti, kao i manjak interesovanja bosanskohercegovačke populacije za posjećivanje kulturnih sadržaja u ovom konkretnom slučaju pozorišta.

Razlog odabira ove teme leži u predhodno definisanom problemu rada koji ćemo istraživati. Smatram da je od velikog značaja predstaviti konkretno stanje kulturnog ambijenta u kojem se naše društvo nalazi u kontekstu pozorišta odnosno pozorišne umjetnosti. Filmska i muzička umjetnost su oduvijek bile one koje su prednjačile u smislu kulture Bosne i Hercegovine. Dok se za pozorišnu umjetnost ne može reći isto. Tako da će se tema rada dotaći i mogućeg pokušaja emancipacije pozorišta kao umjetnosti, kao i iznalaženje načina da ta ista umjetnost bude približena pojedincu i predstavljena kao nešto što vrijedi njegovati. U radu će se također posebno osvrnuti na sociologiju kulture i sociologiju umjetnosti kao posebnu sociologiju koja izučava društvenu prirodu kulture i uzajamne veze društva i kulture.

2.2. Naučni i društveni cilj istraživanja

Cilj istraživačkog dijela rada jeste istražiti i predstaviti stanje kulturnog ambijenta u kojem se naše društvo nalazi u kontekstu pozorišne umjetnosti, te ustanoviti koje su se to promjene desile u društvu a koje su uticale na manjak interesovanja bosanskohercegovačke populacije za posjećivanje kulturnih sadržaja u ovom konkretnom slučaju pozorišta, kao i na koristi koje bi povećanje svijesti građana o ovoj temi proizvelo. Prikazati i ukazati na propuste koje su društvo i vladajuća elita napravili na uštrb pozorišne umjetnosti.

2.3. GENERALNA HIPOTEZA

Pozorište otkriva sračunate i spontane oblike teatralizacije veličanja života, kao i kritiku postojećeg. Pozorište nam ukazuje i na sličnosti između pozorišne prakse i društvenog života. Pozorište je kao život, bavi se svim aspektima života, pozorišna igra izvire iz društvene prakse. Kroz pozorišne igre pokušavamo razumjeti samoga sebe, kao i naše mjesto u svijetu.

Uzimajući u obzir sve što je predhodno navedeno, generalana hipoteza ovog rada glasi:

Pozorište u Bosni i Hercegovini je jedan od najvažnijih elemenata umjetnosti za osnaživanje bosanskohercegovačkog društva kako kulturno tako i društveno.

2.3.1. Pomoćne hipoteze

1. Bosanskohercegovačko pozorište gubi na značaju usljed neadekvatne kulturne politike.
2. Veća posjećenost kulturnim sadržajima može dovesti do osnaživanja bosanskohercegovačke kulture i umjetnosti.

2.4. Kategorisanje i definisanje varijabli

Nezavisne varijable:

1. Suština pozorišta i umjetnosti (pozorišne igre)

Zavisne varijable

1. Stanje kulturnog ambijenta u kontekstu pozorišta ; u anketnom upitniku bit će zastupljena pitanja o stanju kulturnog ambijenta u kojem se naše društvo nalazi.

- Dominatna emocija – doživljaj kulturnih sadržaja ; u anketnom upitniku će biti ponuđeno nekoliko tvrdnji koje se odnose na moguće odnose prema pozorišnim sadržajima i kulturnim sadržajima (oduševljenje : ravnodušnost : odbojnost)

-Koefficient uživljanja u pozorišne predstave (zbir utisaka o pozorišnim igrama i kulturnim sadržajima)

2.5. Istraživački postupci i metode

U nastojanju ostavrivanja cilja istraživanja, koristit ćemo dvije metode prikupljanja podataka.

To su :

1) Historijska

2) Deskriptivna

Tehniku istraživanja koju smo koristili je anketa.

2.5.1. Uzrok i način prikupljanja podataka

Naša intencija je bila da se istraživanje provede primjenom anketnog upitnika. Za ispitivanje kulturnog ambijenta u kojem se naše društvo nalazi u kontekstu pozorišta odnosno pozorišne umjetnosti odlučili smo obuhvatiti građane Bosne i Hercegovine, i to na uzorku od 600 ispitanika, građana starijih od 18 godina a izbor ispitanika je slučajan. Od distribuiranih 600 anketa ,dobijeno je i obrađeno je 570.

2.5.2. STRUKTURA UZORKA

Konačna struktura obrađenih anketnih upitnika prema starosnoj dobi :

18 do 24 godine - 55 uzoraka

25 do 34 godine – 257 uzoraka

35 do 44 godine – 154 uzoraka

45 do 54 godine - 75 uzoraka

55 do 64 godine - 25 uzoraka

65 godine i više - 4 uzorka

2.5.3. Naučna i društvena opravdanost istraživanja

Širina rasprave i istraživanja o savremenom pozorištu ukazuje na to da se radi o najautentičnijem predstavniku kulture. Umjetnost koja je duboko povezana sa sudbinom čovjeka u savremenom društvu pa tako i bosanskohercegovačkom. Savremene pozorišne predstave kreirane su da bi potaknule publiku na razmišljanje i promišljanje o životnim situacijama. Pozorište se bavi svima aspektima života, pozorišna igra izvire iz društvene prakse. Zbog toga je suštinski važno spoznati koliko je teatarska umjetnost bitna za razvoj društva.

2.5.4. Period istraživanja

Anketiranje građana prema planu istraživanja obavljeno u periodu od 4. 06. do 26. 07. 2020. godine.

3. KULTURA I UMJETNOST

3.1. Pojam kulture

Kultura predstavlja prema svojoj složenosti i obuhvatnosti, fenomen bez kojeg pitanje o tome šta je čovjek ne bi nikada našlo pravoga odgovora. Kultura je zapravo dokaz o traženju odgovora na to pitanje, ona je dokaz kako je čovjek, tražeći pouzdan odgovor, služeći se simbolizmom sadržanim u jeziku, mitu, religiji, umjetnosti, nauci, stvarao vlastiti svijet (Repovac, 2003 : 11.).

Postoji mnoštvo definicija pojma kulture, vrlo često se teoretičari ne mogu usaglasiti oko jedne jedinstvene. Savremena sociološka literatura sadržava veći broj definicija pojma kulture, a u užem smislu, kako smo objasnili, ovaj pojam uključuje umjetnost, religiju, nauku i druge oblike ljudske djelatnosti (Čamo, 2016 : 80.).

Tako američki teoretičar pod kulturom podrazumjeva skup naučenih načina ponašanja, preuzetih pozicija, sistema vrijednosti i znanja koje međusobno dijele članovi nekog posebnog društva i prenose ih putem tradicije (Ilić, 1987: 8.).

Za ocjenu kulturalističkih stvaranja, treba imati na umu da se ponekad događa promjena u socijalnoj strukturi, a da pri tom kultura ostaje nepromjenjena i obratno, moguće je da se mijenja kultura bez promjene u društvenoj strukturi (Ilić, 1987:9.).

Postoje tri nivoa kulture prema Edvardu Šilsu koji je u svom dijelu iz 1961. godine „Mass Society and its Culture” vrši narednu podijelu kulture prema sljedećim kriterijima:

1. varijacija u obradi kulturnog sadržaja,
2. sposobnost za izražavanje tih sadržaja,
3. sposobnost za prijem kulturnih sadržaja (Ilić, 1987:80.).

Kada se uzmu još u obzir intelektualni, estetski i moralni standardi, kultura se dalje može podjeliti na naredna tri nivoa:

1. Viša ili rafinirana kultura - koja odlikuje ozbiljnošću svoga sadržaja (poetska djela, filozofija, naučna teorija, muzičke kompozicije...);
2. Kategorija osrednje kulture – manje je originalna od visoke, ali je zato u većoj mjeri reproduktivna (naprimjer muzičke komedije),
3. Brutalna kultura – njena simbolička obrada je još elementarnija po stepenu (spektakli i igre) (Ilić, 1987: 80.).

Prvo, kultura nema nikakvu genetsku pozadinu, ona ne ovisi o biološkom naslijeđu, ona je naučena, rezultat učenja. Učenje, koje rezultira kulturom, ima obilježje procesa, poznatog pod terminom socijalizacija. Kao proces učenja kulture socijalizacija se realizira kroz najraznovrsnije oblike. U najranijem djetinjstvu unutar obitelji dijete, oponašanjem roditelja ili reagirajući na

njihovo odobravanje ili neodobravanje, uči jezik, ali i mnoge druge kulturne kodove svoga društva (Kukić, 2004: 290.).

Drugo, kultura je zajednička. Dakle, iste kulturne kodove, iste ideje, norme i vrijednosti, ali načine ponašanja prihvaća najveći broj članova nekog društva. To nikako ne znači da će oni biti prihvaćeni od svih članova ili, pak, u istoj mjeri od svih članova. Ali, donja granica prihvaćanja u svakom se društvu osigurava različitim instrumentarijima socijalne kontrole. Zajedničke ideje, norme, i vrijednosti, ali i načini ponašanja koji su zajednički pojedinim kulturama, mijenjaju se od društva, do društva. Ta činjenica omogućuje da sustavi vrijednosti i načina ponašanja dvaju društva budu u međusobnoj opreci, da rezultiraju i raznovrsnim nesporazumima, pa i sukobima (Kukić, 2004: 290.)

Drugi proces, bitan za analizu kulturnih promjena, proces je enkulturacije. I on se javlja kao rezultat ili posljedica kulturne interakcije. Međutim, interakcija se ne ostvaruje između društvenih grupa, nego između pojedinaca i društvene grupe. Rezultati, koje ona postiže, također nisu jednosmjerni. U kulturnim kontaktima ovoga tipa najčešće se pojedinac javlja kao primatelj novih kulturnih crta, a društvena grupa kao njihov odašiljatelj. Ali, nisu rijetki ni slučajevi obrnutog međutjecaja u kojemu se pojedinac – istaknuti umjetnik, kompozitor, operni pjevač, znanstvenik i slično- javlja kao odašiljatelj kulturnih vrijednosti- umjetničkih stilova, znanstvenih metoda itd. Kojima vrši utjecaj i izaziva promjene u kulturnom biću društvene grupe: naroda, društvenog sloja (Kukić, 2004: 292.).

3.2. Pojam umjetnosti

Nedvojiva od kulture, umjetnost je stvaralačko korištenje čovjekove imaginacije kako bi se protumačio i shvatio život, te u njemu našlo zadovoljstvo (Čamo, 2016: 83.).

Bez dosluha sa povijesnošću svaki umjetnički ili estetički napor ostao bi uzaludan. Imanentna struktura jednog kulturnog sadržaja ne može biti sama sebi dovoljna. Ona mora učiniti korak ka svijetu da bi se čuvala od mogućnosti da ima svijet u sebi. Bez sumnje, ona to i čini, ma koliko se nastojalo pokazati da je određeni kulturni sadržaj dovoljan sam sebi i da mu nikakava objašnjenja „ spolja” nisu potrebna. Jer, neki umjetnički napor nije puko odslikavanje svijeta, nije samo dokaz kako svijet svjetuje, već kako kultura živi svijetom i kako svijet živi kulturom. Čim je upleten u to življenje, kulturni sadržaj ne može biti entitet sui generis, umjetnički napor radi sebe samog, već napor da se prodre u smisao postojanja. Upravo to intendiranje ka osmišljavanju egzistencije jeste korak ka svijetu, dosluh sa poviješću, nastupanje na prag smisla. (Repovac, 2013 : 276 .).

Po medijumu izražavanja tako se umjetnost dijeli na osnovne umjetnosti: književnost, slikarstvo, vajarstvo, arhitekturu, muziku, igru. Dalje postoji podjela na kreativnu i rekreativnu umjetnost, uz to svaka osnovna umjetnost ima svoje rodove i vrste (na primjer ep, drama, pejzaž, sonata, itd.) (Sociološki leksikon, 1982.).

Umjetnost je bitno komunikacioni akt jer uvijek podrazumjeva odnos između stvaraoca djela i publike. Komunikacija je dvosmjerna jer svako konzumiranje umjetničkog djela istovremeno znači i odgovor, poseban stvaralački doživljaj onoga kome je djelo upućeno, vrstu rekreacije umjetnosti, posebno stvaranje svijeta koji čovjek, konzument umjetničkog dijela, doživljava kao nešto sebi veoma blisko (Sociološki leksikon, 1982.).

Umjetnost pretvara subjekt u objekt, u simbol. Umjetnost je samim time postala medijem konceptualne transformacije čijem djelovanjem pojedinac biva izdvojen iz prirode i biva podvrgnut autoritetu društva (Sofradžija, 2013.).

4. O POZORIŠTU

Samo se po sebi razumije da se kazališna umjetnost, kao i svaka druga umjetnost, definira svojim tehničkim sredstvima, i da se ta sredstva ne mogu svesti na naliv-pero i arak papira. Kazalište je zaseban svijet, svijet koji ima svoju fiziku, svoje zakone, svoje običaje, svoju faunu i svoje tajne. Nema nikakva razloga da se ne priznaje autonomnost njegovih razvojnih tokova u krugu ostalih umjetnosti i specifičnost njegova načina gravitiranja između umjetnosti i života. Ali isto bi tako bilo besmisleno nijekati njegovu ovisnost o književnosti: njoj ono duguje svoja remek- djela bez kojih bi samo životarilo na nivou sajamskih igara. Tačka izvedena na letećem trapezu može biti poema jednako čista kao i tragedija; samo što je princip njezine ljepote sav sadržan u prolaznom tijelu aristovu (Pignarre, 1970: 5.).

U svojim velikim razdobljima kazalište apsorbira literaturu; ili, bolje rečeno, ono je tada divno ispunjenje njezine sudbine. U fazama njegove iscrpljenosti, književnost prijeti da apsorbira kazalište, i to utoliko više ukoliko ono svim silama nastoji da raskine s njom svaku vezu. Loš je teatar literaran, kao što su literarni loše slikarstvo ili loša režija; dobar je teatar također literaran, kao što je dobro slikarstvo pikturalno a dobra režija scenična. Drama je kronološki posljednja od usmenih književnih forma; ona je njegova sinteza. Kao takva, ona organizira elemente koji su stari koliko je star svijet: mimeza predhodi riječ; podražavanje je prvobitan način razumjevanja. Kad to znamo, jasno nam je da se ne može raspravljati o specifičnoj prirodikazališta a da se ujedno ne pokrene, u čitavoj svojoj zamašnosti, i sam problem jezika. Tada više nije riječ o tome da li je kazalište jedna od vrsta književnosti; tada se pitamo nije li možda svaka književnost – i još općenitije: svaka umjetnost- u svom principu zapravo kazalište (Pignarre, 1970: 6.).

Da bi udahnula život poemama koje izražavaju najplemenitiji nemir svijesti suočene s misterijem života, scena se služi sistemom izražajnih sredstava koji objedinjuje sve čarobne moći umjetnosti. Ali taj sistem samo podvrgava disciplinama duha spontane oblike pradavnog podražavanja. Udara u oči činjenicama da i u razdobljima najviših dometa dramaturgije maska evocira, a u neku ruku i zadržava, praiskonsku svoju magijsku moć. Scenska nam umjetnost prema tome omogućuje da ocijenimo prijedeni put, od najdrevnije prošlosti do danas (Pignarre, 1970: 6.).

Između najbarbarskijih obrednih plesova i onih baleta intelekta što ih predstavljaju Marivauxovi dijalozi kontinuitet je potpun. Kazalište je prvotna umjetnost i univerzalna umjetnost: potpunije od svake druge umjetnosti ono nam daje mjeru ljudskog genija (Pignarre, 1970: 7.).

Dramska je umjetnost mnogostrukije od svih ostalih umjetnosti upletena u potku našega života. Ona je vezana uz naše zabave i naše svečanosti: ali to nije sve: ako samo malo pogledamo oko sebe, vidimo da ona niče sama od sebe i da živi tako reći u difuznom stanju. Glumljenje je radnja od koje ništa što je živo nije pošteđeno: mimetizam kod životinje i biljke, igra kod životinje i ljudskog bića u stvari je već teatar (Pignarre, 1970:9.).

Glumeći čovjek se služi jedinim instrumentom što ga nije mora izumjeti: a glumačka umjetnost se razvija do najvišeg stupnja izražajnosti sve mogućnosti tog instrumenta. Ples, koji je govor tijela, rodio se zajedno s prvim koracima čovječanstva. U plesu gravitacija upisuje svoje figure u prostor i vrijeme. On je bio prvi religijski čin. Stara grčka i azijska mitologija smatraju ga simbolom stvaralačkog čina: opojnosti življenja, koju ritam oslobađa, neiscrpno je vrelo života: takav je ples Dionizov, takav je ples Šivin: takav je, u japanskoj bajci, ples Amenko-Uzume, *strahovite Ženke neba* (Pignarre 1970:9.).

Suština pozorišnog prigoda je u tome što, bez obzira na građenje principa koji će biti razumljivi različitim epohama, kulturama i civilizacijama, pozorišna igra izvire iz konkretne društvene prakse i iz u njoj situiranih ličnosti. Međutim, ona ne bi bila zasnovana na spontanitetu, kad u sebe ne bi nosila odluku nepovoljnosti. Ona po logici stvari mora napraviti korak ka svijetu, da bi imala mogućnosti i šansu da taj isti svijet ima u sebi (Repovac 2013:404.).

Tragajući za vezom između estetskog fenomena sadržanog u pozorišnoj igri i društvenog života, Jean Divignaud (Žan Divinjo) u djelu Sociologija pozorišta, otkriva sračunate i spontane oblike teatralizacije, veličanje života i izrugivanje njemu samom, kritiku postojećeg, ali i povinovanje postojećem i slično. On, također, otkriva da postoje i zbunjujuće sličnosti između društvenog života i pozorišne prakse, između najvažnijih članova kolektivnog života i dramske predstave (Repovac 2013:401.).

Kosmos- čovjek svojom slojevitom psihom, najčešće netransparetnom, suptilnom koliko i podumuklom, ali i svojom društvenošću razlivenom u bezbroj rukavaca koji svaki za sebe čini jedan svijet, svojom djelatnošću sad pragmatičkom, sad diskurzivnom, sad racionalnom, sad iracionalnom, navješćuje prirodu i smisao/besmisao igre (Repovac 2013:400.).

5. HISTORIJA POZORIŠTA

Iz likovnog i ritmičkog instikta primitivaca mogla se rodit kazališna umjetnost tek pošto je on disciplinirao svoj ogrijački vrtlog i uzdigao se do suvisle vizije svijeta. U Kini nalazimo tragova koji govore o baletima, starim tri tisućljeća, čije figure reproduciraju kruženje zvijezda. U isto tako davnoj prošlosti Egipat, sav predan svojoj zagrebnoj magiji, svetkuje misterije Ozirisa, boga koji umire i ponovo uskrsava u ritmu smjenjivanja godišnjih doba. Ali drama se tek onda zaista oslobodila ritualne drame kad je uspjela čovjekovu avanturu postaviti kao središte i objekt predstavljanja. Taj preokret zbio se pod mediteranskim sunčanim nebom, zahvaljujući snazi grčkoga genija (Pignarre, 1970: 15.).

Tragedija evocira bolno rađanje poretka u njegova dva vida: u religioznom (sukob čovjeka i nebesa) i političkom vidu (sukob pojedinca i vlasti). I na jednom i na drugom planu u središtu raspravljanja nalazi se ideja zakona. Tragedija baca svoju svjetlost najradije na kraljeve, jer su oni najistaknutija meta. Radnja se odvija na javnom mjestu, u nazočnosti građana (kora): privatni život kralja pripada svima: njihove nesreće pogađaju čitavu državu. Što se antičke komedije tiče, ona je agora na pozornici: ona je nešto poput današnje štampe: ništa joj nije sveto, prstom ukazuje na pojedine ljude i naziva stvari njihovim pravim imenom (Pignarre, 1970: 22.).

Na koji način prerušavanje sudjeluje kao potka, kao tehnika igre, kao očaravajuća alegorijska prasluka svijeta u konstituiranju estetskog iskustva, ali također i društvenog, iz kojeg kruga društvenih parametara i potreba i prije nego što je bilo jasno da je to tako, prije no što se pretočila u iskustvo svijeta. Najprimitivije kulture su primjenjivale prerušavanje ne poznajući ni njegovu pravu svrhu niti porijeklo. Totemske igre pod maskama u zastrašujućem ritmu trebale su odobrovoljiti bogove, proizvesti kišu, pokazati socijalni status, a, ustvari, one su eksplicirale onu iskonsku težnju čovjeka da bude drugo i više od onog što on stvarno jeste. (Repovac, 2013: 413.)

Smisao i dubina Šekspirovih poruka u Liru, Hamletu, Magbetu, temelji se na paralelnim svjetovima; jednom stvarnom i jednom imaginarnom. Bjekstvo u paralelni svijet putem prerušavanja jeste način na koji se može proniknuti u suštinu, u tubitak, kako bi rekao Martin Heidegger, onda kada se on može pojmiti iz njega samog (Repovac, 2013: 414.).

5.1. Pozorište u Rimu

U Rimu, kao i posvuda, scenske su se igre razvile iz starih magijskih kultova u kojima su se zaboravima i maskeratima slavili Faun, Prijap i Liber (Bakho): *fesceninske pjesme* (*fescennini versus* od *fascinum*, amulet) jedna su vrsta kosmosa. Prvi profesionalni glumci bili su lakrdijaši koji su došli iz Etrurije. Omladina je podražavala njihovim majstorijama ispreplećući ih fesceninskim pjesmama. Svake godine, u okviru rimskih igara (*ludi Romani*), podizale bi se improvizirane pozornice. Nešto poslije prvog punskog rata jedan slobodnjak iz Tarenta, LIVIJE ANDRONIK (rodom Grk) , preradio je za rimske igre jednu tragediju i jednu komediju iz atenskog repertoara (Pignarre, 1970: 34.).

Grčka baština bila je prenijeta posredstvom Sicilije i Južne Italije. U Italiji tada postoje etničke skupine koje su sačuvale svoje jezike i svoja privatna obilježja: to su plemena koja žive od svoje zemlje, slobodne i radne zanatlija, trgovaca, malih posjednika, koje su natopljenje ali ne i apsorbirane helenskom kulturom. Od triju prvih rimskih dramskih pisaca, Nevije je iz Kampanije, Enije je Brutijac, a Plaut Umbrijac (Pignarre, 1970: 34.).

Tragedija- Nevije (umro 201. prije n. e.) i Enije (umro 169. prije n.e.), obojica bivši vojnici, zatim Pakuvije (umro 130.prije n.e.) i Akcije (umro 86.prije n.e.) trude se da stvore nacionalni oblik, ali im ne prolazi za rukom da otkriju tragičnu dimenziju svoje rase i svoga vremena. Kasnije više neće biti publike kadre da se zanese prikazivanjem žrtava kojima je bila plaćena veličina umerija (Pignarre, 1970: 34.).

Pučka komedija – Rođena u okolini Napulja, atelana se rano aklimatizirala u Rimu. Bila je to najprije improvizacija amatera. A profesionalci koji su ih kasnije smijenili sačuvali su (kao veoma značajnu povlasticu) pravo da maskom zaštićuju svoje dostojstvo (Pignarre, 1970: 36.).

Mim je bio stariji, dugotrajnom scenskom praksom pariran proizvod grčko-azijskog porijekla, sličan pomalo našem music-hallu i nekadašnjem vodvilju. Za carstva postojao je jedan oblik mima koji je bio raskošan spektakl, poput ferija iz pariškog Chatelata (Pignarre, 1970: 37.).

Pantomima je bila tada u velikoj modi. Predstavljala je neku vrstu lirske tragedije svedene na pantomimski solo praćen zborovima i instrumentima. Pantomimičar je naizmjenice, pod različitim maskama, interpretirao nekoliko lica. Njegova umjetnost, efeminirana kao i sama njegova osoba, imala je najviše uspjeha u predočavanju strastvene naslade (Pignarre, 1970: 37.).

Najprije poganski filozofi a zatim i crkvenioci grmjeli su protiv tih kazališnih predstava. Ništa nije koristilo. One su bile postale potreba puka naviklog da zahtjeva igre istovremeno kad je tražio kruha (Pignarre, 1970 : 37.).

5.2. Pozorište u Aziji

Razvoj scenskih umjetnosti u Aziji vremenskih se podudara s ekspanzijom – velikih kola- . Budizam se, naime, svagdje kamo je prodro, stopio bilo s herojskim idealizmom što su ga pripovijedali osvajači. Tako se kazalište, poteklo posvuda iz drevnih sakralnih plesova, oblikovalo u više raličitih dramaturških tipova, ovisno o geniju pojedine rase, a ti su tipovi istovetni po tome što predstavljena drama nije drama čovječanstava nego čitavog svemira, dok su ljudski čini i postupci evocirani u njoj kao simboli. Rijetko se kad radnja spleće u borbu riječima

usredotočenu oko jedne krize: ona se čas razrjeđuje u sanjalačkim izljevima, čas buja u epskom izobilju ili se pak, kao u *nou*, svodi na samo svoju suštinu (Pignarre, 1970: 39.).

Azijsko je kazalište ezoterična umjetnost koja se izražava u simbolima. Ono se služi veoma pomno razrađenim jezikom koji se temelji na plesu. Tekst poeme, ma kako bogata bila njegova potka, ima samo funkciju pratnje. Treptaj oka, ili lepeza koja se širi ili zatvara, ili kratkotrajna intervencija orkestra, ili pojava određene boje u određenom trenutku- sve to sačinjava rječnik tog jezika razumljiv za upućene. Sve je tu figura, aluzija: sve je transparentno. Ličnost izvodičeva iščezava, pa čak i njegov spol: osim u Indiji, i u baletima (u Indokini i Indoneziji), žene ne nastupaju na pozornicama. Glumac je dio mitološkog svijeta: bilo da prikazuje nebeskog duha ili paklenog zmaja, bilo da igra ljudsko biće, životinju, biljku, ili pak vjetar ili potok, on je osposobljen za ta preobraženja zahvaljući veoma rafiniranoj akrobatskoj kulturi. Takva umjetnost, dakako, zahtjeva upotrebu maske. Ako maska nestaje, tada na njezino mjesto stupa stilizirana mimika (Pignarre, 1970: 40.).

Staro kazalište na sanskrtu cvjetalo je, nošeno dahom budizma, tokom prvih deset stoljeća naše ere. Ako želimo odrediti njegov karakter, bit će dovoljno spomenuti da je sanskrt tada bio jezik književnosti a to znači mrtav jezik. Dolaskom islama u Indiju ubrzao je opadanje te umjetnosti. Kad je ratni pohod Aleksandra Velikog otvorio helenskoj kulturi vrata Pendžaba, grčki su se mimi izmiješali sa svojim tamošnjim kolegama. Oni su donijeli sa sobom grčko – latinsku komediju . Njezine recepte prepoznamo u SUDRAKINIM pa čak i na kineskoj sceni. Na prvi pogled ta azijska drama nije toliko strana. Po tonu ona podsjeća na govor francuskih sudova ljubavi (*cours d amour*) (Pignarre, 1970: 41.).

Kazalište na Javi i na Baliju- izoliranost tih otočnih zemalja pomogla im je da sačuvaju dramsku igru u potpunoj stilskoj čistoći, onakvu kakvu je zatekao i zaustavio dolazak islama (krajem XV stoljeća). Osim igara s maskama, naslijeđenih od primitivaca i još uvijek veoma cijenjenih, naručito na Baliju, dramska je igra cvjetala i cvjetala i danas u dva glavna oblika koji su se pojavili jedan za drugim. Stariji od njih je vajang – purva, kazalište sjena. Njezine figure izrezane od drveta ili od kože ocrtavaju svoje čipkaste siluete na osvijetljenom ekranu. One su uzgobljene u ramenima i u laktovima, a dalang, koji sjedi u podnožju ekrana, drži ih i pokreće s pomoću bambusovih štapića, deklamirajući u isto vrijeme stihove poeme. Sa svoje desne strane

stavio je junake, bogove, sva bića koja djeluju u skladu sa sveopćom harmonijom; s lijeve su mu strane zli duhovi. Gunungan je simbolički lik- Stablo svijeta, Vatra, život- čija pojava smješta radnju na njezin pravi plan. To je kazalište poteklo od igre sjena za koju je dokazano da je postojala u Indji u drugom stoljeću prije naše ere. Uostalom, ona prikazuje prizore iz indijskih epova (Pignarre, 1970: 42.).

Kazalište u Kini ima tragova koji svjedoče da je kinesko kazalište- u obliku sakralnog plesa i dvorskog baleta postojalo više od dva milenija prije naše ere (Pignarre, 1970 : 43.).

Povijest kazališta u Japanu u stvari je povijest dviju velikih škola; to su: no i kabuki. U nou dolazi do izražaja shvaćanje života koje je u isto vrijeme i religiozno i aristokratsko, tragika se ondje pročišćuje u stoicizmu ublaženom budističkim osjećanjem sveopće uzajamne povezanosti. No se oblikovao potkraj XIII stoljeća; on je sjedinjavao u sebi dvije tradicije: tradiciju plesne pantomime kagura i tradiciju kronika u stihovima koje su recitali putujući bonzi. No drame bile su igrane na praznike u ograđenom prostoru velikih svetišta (Pignarre, 1970 : 44.).

U Perziji je protagonist kazališta sjena Kečel Pelivan, bliski rođak turskog Karadžoza; ali svaki od tih likova ima svoj vlastiti karakter: prvi je od njih profinjened, on je neka mješavina Scapina i Tartuffea, a drugi je siroviji i razuzdaniji (Pignarre, 1970: 48.)

5.3. Srednjovjekovno pozorište

Petnaest stoljeća umjetnost na Zapadu obilježeno je pečatom kršćanstva. A u toku deset prvih od tih petnaest stoljeća, u nesređenoj, uzburkanoj Evropi, crkva je, kao duhovna domovina, održala osjećanje jedinstva. Ona je organizirala ekonomsku djelatnost pogodujuć oslobađanju gradskih općina i usponu građanstva, a u prvom redu uzela je za sebe ulogu zaštitnice i odgajateljice puka. Kazalište ima svoje mjesto u ostvarenjima civilizacije. Njegova se značajnost ne mjeri ljepotom spomenika što ih je ostavilo, ali ono je žarište pučkog života i pučke umjetnosti. I doista, je kazalište pripada puku više nego narodni ep, više nego roman, više nego Ilirska poezija. Ono je rođeno u crkvi, gdje mnoštvo složno pjeva u zboru, i gdje se jednakost iz prvih dana kršćanstva održana u duhu: skup gledalaca nastavak je općinstva vjernih (Pignarre, 1970: 49.).

Prvo stalno kazalište utemeljeno je u Parizu onoga dana kad je jedna od tih družina, patentom Karla VI izdanim 1402. godine, dobila povlasticu, koju je uživala još i u vrijeme kad se javio Corneille (Pignarre, 1970: 55.).

Godine 1548. odlukom pariškog Parlamenta bili su zabranjeni prikazi muke Kristove. Ali zato su se pokrajini održali do kraja razdoblja klasicizma. Bilo je pokušaja da se oni obnove napuštajući sakralne izvore i nadahnjujući se narodnom epikom. Može se bar reći da je tim zakašnjelim i vještačkim pomlađivanjem, iz kojeg su proistekla jedino djela prijelaznog karaktera, dramaturgija misterija dovela do Shakespearea (Pignarre, 1970: 56.).

Pošto je reformacija raspalila fanatizme sekta, one su nastavile svoje rasprave i na daskama pozornica. U Njemačkoj su se misteriji začinjali luteraskim crkvenim pjesmama. Englezima je čak i humanizam iznio svoju pouku najprije u didaktičkoj formi mortaliteta (Pignarre, 1970: 59.).

5.4. Renesansa i pozorište

Raspored kazališta u novom vijeku javlja se kao kasan plod renesanse. Ponovo otkrivena kultura širila se u početku samo na nivou viših slojeva društva. Stil života prema kojemu je težio humanizam bio je naime aristokratski: slobodni moral Telemske opatije nije stvoren za čovjeka iz puka. Osim toga, fizionomije pojedinih naroda počinjale su se tek mutno nazirati u njihovu načinu reagiranja na nova strujanja. A u Njemačkoj je reformacija ubrzo apsorbirala humanizam. Pronalazak štampe temeljito je utjecao na razvoj književnosti. Dramska se umjetnost povelala za svim ostalim djelatnostima duha: ponovo je pošla u školu (Pignarre, 1970: 61.).

Pročišćavajući odnose između spolova, duh viteške udvornosti postavio je ženu gotovo na božansko prijestolje, kao zemaljsku sliku sve ljepote i sveg savršenstva. Tako je produhovljena čovjekova ljubav postala simbol i kao neki nagovještaj mistične ljubavi, i na taj se način malo-pomalo stvorila mistika ljubavi. Pod žarkim azurnim nebom Kraljevstva Obiju Sicilija takav ideal, u kojem se ogledao sanjarski keltski genij, ubrzo se pretopio u otvoreno senzualni

platonizam, a u isto vrijeme procvat likovnih umjetnosti veličao ponovno pomirenje čovjeka i prirode (Pignarre, 1970: 62.).

Oko 1550. godine u Madridu, u Parizu, U Londonu bile su uređene prve stalne dvorane u prostorijama koje su slučajnim stjecanjem okolnosti dobile tu namjenu (Pignarre, 1970: 64.).

5.5. Razvoj pozorišne umjetnosti

Ljubav prema kazalištu uskoro se pretvorila u obožavanje. Crkva je pokušavala obuzdati taj žar, jednako kao i sklonost prema borbi s bikovima, i isto tako bezuspješno. Zadatak joj nije bio nimalo lagan, jer je i sama bila duboko upletena u tu stvar. Španjolska je naime jedina zemlja gdje je to novo kazalište i dalje odražava duh crkvenih prikazanja (Pignarre, 1970:67.).

Tokom više od dva stoljeća u Evropi će sudbina umjetnosti biti vezana uz razvoj građanske klase koja uživajući blagodati svoje kulture, već duže vremena oslobođena socijalnih briga ili bar veoma brzo opet umirena poslije izlaska iz svojih kriza (iz kojih izlazi svaki put sve jača) traži načelo svoje sreće u usavršavanju svog blagostanja. Ona će cijeniti scensku umjetnost kao najinteligentniju od svih svojih razonoda, kao svoju svakidašnju svetkovinu i kao svoj ures. Kazalište nikada nije tako prosperiralo: glumci su slavljani pa čak i poštovani, postoji strastven interes za sve što je u vezi s pozornicom. Pa ipak, veliko razdoblje dramske umjetnosti bilo je prošlo. Knjiga, saloni, kavane, klubovi, škole, štampa, govornica konkurirat će mu u širenju ideja: roman i simfonijska muzika oduzet će mu intimno prijateljstvo osjetljivih duša. Osim dvije ili tri iznimke, svi će dramatičari redom drugorazredni duhovi: veliki će pisci samo povremeno pristupati sceni. Zajednička evolucija umjetnosti i sklonosti javnog mišljenja prema realizmu postat će još izrazitija: zbog toga dolazi do dekadanse tragedije (Pignarre, 1970: 101.).

Engleska iz doba restauracije prepoznaje sebe u briljantnim komedijama ETHEREDGEA, WYCHERLEYA a ponajviše CONGREVEA. Isti, pomalo cinično skeptični ton naći ćemo i kod njihovih nasljednika VANBRUGHA i FARQHARA čiji prikazi engleskog života imaju u sebi

ponešto od jetkosti Hogarthove grafike. Dok je GOTTSCHED u Leipzigu uvodio regularne tragedije i komedije uvezene iz Francuske, Norvežanin HOLBERG udario je u Danskoj temelje skandinavskog kazališta. Njegove studije karaktera odaju da je bio dobar učenik francuskih moralista (Pignarree, 1970: 105.).

Revolucija 1688. godine uvjetovala je uspon engleskog srednjeg staleža. U prvo vrijeme taština ponijela trgovce, kojima se pružila prilika da podržavaju običaje i navike aristokracije; ali uskoro je prevladala prirodnost i nametnula je ideal udobnog i doličnog života, sklonost prema solidnosti potisnula je težnju prema vanjskom sjaju, osjećajnost je zadobila prevagu nad ironijom, i moralni je odgoj, sve u svemu, postavljen umjetnosti kao jedini cilj, makar i nauštrb istinistosti prikaza (Pignarree, 1970: 106.).

U XVII stoljeću u Parma, Napulj, Beč dičili su se kazališnim dvoranama; Venecija je imala sedamdeset kazališta. U ulici Fosses-Saint-Germain-des-Pres (danas Rue del Ancienne Comedie, Ulica nekadašnje Komedije) Comedie Francaise otvorila je za publiku vrata prve, u Francuskoj, dotad još neviđene dvorane poluepiličnog oblika (1687) (Pignarree, 1970: 111.).

Novi su uvjeti nastali za život kazališta: jedna je izravno moralni kaos, karakterističan za poslijeratno razdoblje, koje se očitovao na različite načine – ovisno o tome da li mu je izvor bila bijeda ili euforija- ali je vladao posvuda; a drugi su posljedica konkurencije što ju je pozornici nametnula kinematografija, koja je , pod imenom *filma*, ustoličena kao sedma umjetnost. Poslovna groznica koja je zavladała poslije završetka rata ponijela je život u novom, plahovitijem i nestrpljivijem ritmu, uvjetovanom ekonomskom nestabilnošću. Javlja se potreba za užicima i udobnošću, i ona obezvrijeđuje nekadašnje vrline. Alkohol, droge, velegradska besanica, brzina rađaju opojnosti od pretjeranog trošenja snaga. Sredstva informiranja, reklama i propaganda angažiraju se na populaziranju svih vrednota, i kao prvi učinak te djelatnosti javlja se degradacija nekadašnje građanske kulture; stari individualizam sputavaju sada okviri načina mišljenja, načina življenja i načina zabavljanja u kojima sve više prevladava duh gomile (Pignarree, 1970: 139.).

Međutim praksa kazališta koje bi bilo ne samo žarište povezanosti među ljudima nego i centar pučke kulture mogla je biti provjerena, u svom pravom značenju, tek u Sovjetskom Savezu.

Bivši režim ostavio je novom režimu u nasljeđe jedinstven tehnički kapital: Državna kazališta, visoku baletnu školu, Moskovski hudožestveni teatar. Plesna trupa Djagiljeva već je od 1909. godine oduševljavala Evropu (Pignarre, 1970: 147.).

Udarne kazališne trupe koje vodi MEJERHOLD postaju duša velikih revolucionarnih svečanosti; one prikazuju komade gdje je kolektiv nosilac radnje. Režim NEP-a pogodovao je pojavi kazališa nadahnutog specifično sovjetskim duhom (Pignarre, 1970: 147.).

Do 1927. godine preovladava estetika nazvana konstruktivističkom (TAIROV, MEJERHOLD) : nema zastora, dekor sačinjava konstrukcija čije su brojne kosine, odmorišta i stepenice upotrebljivi za igru. Na tim se prostorima razvija čista dinamika predstave (Pignarre, 1970: 148.).

Pa ipak, posljednjih desetak godina Sovjetski Savez sve šire otvara vrata intelektualnoj razmjeni sa Zapadom. Prava faza prakse revolucionarnog kazališta, revolucionarnog u dvostrukom smislu može se prema tome smatrati kao završena. 1944-1964.- uzajamni utjecaji neprekidno struje s jednog kontinenta na drugi a u samoj Evropi ukrštaju se u svim smjerovima. U kazalištu, kao i slikarstvu, pariška škola postala je internacionalna. Međutim, ipak se upravo u Francuskoj, toj zemlji drevne književne tradicije, našao najveći broj romanopisaca, pjesnika i esejista koji, po uzoru na Julesa Romainsa, Rogera Martina du Gardu, Jeana Schlumbergera, Mauriacu, Gideu a ponajviše Giraudouxu, traže da im pozornica pruži ili novo osvjetljenje njihove vizije svijeta ili neposredni dodir njihove misli sa mnogo širim krugom publike (Pignarre, 1970:149.).

Film, radio i televizija žive od kazališta i pomažu njemu da živi, ali ga suviše često i guše u svom zagraljaju . Od 1955. godine – Teatar nacija – u Parizu otvara svakog proljeća svoja vrata kazališnim trupama iz svih krajeva svijeta. To redovito godišnje uspoređivanje dostignća pokazalo se kao veoma instruktivno a prema tome i veoma stimulativno. Uprkos svim teškoćama kazališna umjetnost susreće u nastojanju da obnovi svoj duh kao i da se materijalno održi, ona ostaje duboko svjesna uloge koja joj je namijenjena u civilizaciji budućnosti (Pignarre, 1970:152.).

5.6. Razvoj pozorišne umjetnosti u Jugoslaviji

Biće Evrope svoju suštinu ne crpi iz svojih geografskih okvira, već jedinstvenog kulturnog duha koji pripada svim njezinim narodima. Taj duh podrazumijeva različitosti i računa na njih, one su nepresušni izvor novog života i nove energije. Napokon, taj duh jesu ujedinjene različitosti. Susret i upoznavanje drugačijih kulturnih energija koje žive zajedno u jednom, u evropskom duhu, proces je koji nema početak ni kraj i traje koliko i ljudsko sjećanje. Taj plodni proces naše je prirodno stanje i naš svijet, a negova vječna težnja je jedinstvo u ideji slobodnog društva Evrope. Savremena Evropska kultura oslanja se u velikoj mjeri na tradiciju antičke Grčke. Otuda, također vodi porijeklo i savremeni evropski teatar (Narodno pozorište Tuzla: dostupno na www.nptz.ba).

Na mnogim dijelovima Balkanskog poluotoka što će ga između V I VII st. naselit Južni Slaveni, nalaze se ostaci antičko grčkih i ponajviše rimskih kazališta građevina koji svjedoče o kazališnom životu u našim krajevima u antičko doba. U Puli, Solinu, na Visu pa u kontinentalnom dijelu od Ljubljane preko Siska do makedonskog Stobija sačuvani su veći ili manji fragmenti kazališnih građevina, koje međutim Slaveni po svom dolasku ne koriste. Najelementarniji oblici teatra u naših naroda očituju se u praslavenskim običajima, od kojih su se *kolede i dodole* sačuvale do u naše vrijeme. S osnivanjem prvih društvenih i državnih organizacija počinju se pored folklornih elemenata nazirati u svim krajevima oblici antičkog. U XVI st. počinju se u Hrvatskoj zamjećivati organiziraniji zameci profanog kazališta u obliku maskerada, pastorala i početka građanske komedije. Hanibal Lucić piše oko 1520-1530 *Robinju*, jednu od prvih evropskih drama svjetovne tematike; u Dubrovniku se 1546. izvode javno na poljani komedije Nikole Nalješkovića. Naš renesansni teatar doživljava svoj procvat: između 1548. i 1559, kada su u Dubrovniku prikazivana djela Marina Držića” (N.B. Pignarre, 1970:156.). *mima*, koji je pod imenom *glumc, igrc, sviralnik, špilman*, ili pak *ioculator i histrio* posvuda poznat (N.B. Pignarre, 1970: 155.)

U Bosni dolaskom islama, nestaje i tih rudimentarnih oblika pučke glume koju zamjenjuje sve do gotovo početka našeg stoljeća specifična igra lutkama- *karađos* (N.B. Pignarre, 1970:155.).

I kod Srba u Vojvodini javlja se u to vrijeme školski teatar, a prva srpska izvedena drama je tragedija Emanuila Kozačinskog o smrti cara Uroša V. Bilo je to 1736. u Sremskim Karlovcima. I taj teatar u pravoslavnim učilištima pun je moralno-didaktičkih komada, no javljaju se drame s temama nacionalnih buđenja i prijevodi nekih poznatih evropskih pisaca, kao npr. Goldonija (N.B. Pignarre, 1970:157.).

Zagreb dobiva 1797. svoju prvu stalniju dvoranu za kazališne priredbe u palački grofa Amadea, gdje će međutim nastupati samo njemački i talijanski glumci, koji će sporadično umetati u svoje predstave fragmente na hrvatskom jeziku (N.B. Pignarre, 1970:157.).

Tek nakon prvog svjetskog rata počinje brži razvoj kazališne umjetnosti svih južnoslavenskih naroda, koji su se našli pod centralističkom kraljevskom vladavinom. Premda se i kazalištima upravljalo administrativno, s jednog mjesta, pojave Otona Županičića u Ljubljani, Julija Benešića u Zagrebu i Milana Predića u Beogradu kao intendantata, odnosno upravnika, znače bez sumnje najsvjetlije trenutke u tom razdoblju (N.B. Pignarre 1970:160.).

Branko Gavella režira u Zagrebu prve drame Miroslava Krleža, afirmiraju se i drugi redatelji u našim najvažnijim kazališnim središtima od Mihajla Isajlovića, Ive Raića, Raše Plaovića, Osipa Šesta i Bratka Krefta pa do Mate Miloševića i Bojana Stupice, koji s Gavellinim svestranim kazališnim radom u mnogim jugoslovenskim kazalištima afirmiraju umjetnost režije kao neprijeporni čimbenik u stvaranju dramske predstave (N.B. Pignarre, 1970:160.).

Dok u međuratnom dramskom repertoaru dominira svojom snažnom riječi Krleža, u operi Konjović, Hristić, Lhotka, Baranović i Gotovac stvaraju vrijedna muzička djela koja se temelje na narodnoj melodici. Dirigenti, scenografi, kostimografi, također važni po svom udjelu u stvaranju novih oblika teatra, doprinose razvoju kazališne kulture, koja u pojedinim realizacijama ne zaostaje za evropskim dometima onoga vremena (N.B. Pignarre, 1970:160.).

Važan datum u poslijeratnom razvitku našeg kazališnog života jest osnutak i kasnije djelovanje beogradskog Jugoslovenskog dramskog pozorišta, koje je od 1948. s ansamblom u kojem su se našli najbolji umjetnici iz cijele Jugoslavije u prvim godinama svoga rada doseglo zamjeran nivo umjetničke transpozicije dramskog djela na pozornicu (N.B. Pignarre, 1970:161.).

6. HISTORIJA POZORIŠTA U BOSNI I HERCEGOVINI

Počeci kazališnog djelovanja u Bosni sežu u prvu polovicu XV. st. Nositelji su mu dvorski žongleri, bufoni, svirači i zabavljači što su ih Dubrovčani razmjenjivali s bosanskim vladarima. Kazališni se tragovi od prve polovice XVI. st. gube, a ponovno se nalaze tek u drugoj polovici XIX. st., kada ugledni pojedinci (među inima učitelji i inozemni konzuli) ugošćuju izvedbe diletantskih družina u privatnim prostorima. Potkraj XIX. st. (1874–83) davale su se nabožne predstave u franjevačkom samostanu u Fojnici. Ne zna se kada su Turci Bosni donijeli pučku scensku igru *Karađoz* (turski: crnooki); riječ je o podvrsti lutkarskoga kazališta, u kojem su likovi figure izrezane iz jarko obojenih komada kože, tipiziranih značajki i podudarnih odnosa koji se variraju od izvedbe do izvedbe. Predstava prikazuje dogodovštine pučkog lika Karađoza, obdarena mudrošću i duhom, u kontekstu aktualnih, lokalnih i svjetskih političkih zbivanja. Posljednje takvo kazalište (vlasnik Hasib Ramić) zamrlo je 1930. Začetnici modernoga kazališnog života opet su putujuće družine iz Srbije, Vojvodine i Hrvatske, no rad im onemogućuju austrougarske vlasti, promičući njemačke i mađarske trupe; u takvim okolnostima 1881. Heinrich Spira osniva *Njemačko kazalište u Sarajevu (Deutsches Theater in Sarajevo)*, kojemu se podiže i zgrada, prva takve vrste, koja je 1894. izgorjela, a doskora je i kazalište prestalo s radom. Prvo bosanskohercegovačko narodno kazalište, koje se poslije prozvalo srpskim, osnovao je 1898. tuzlanski amater Mihajlo Ž. Crnogorčević, no ono je ubrzo propalo. God. 1903. osnovao je Bogoljub Nikolić u Sarajevu *Prvo srpsko narodno pozorište*, koje je već sljedeće godine propalo, 1912. osniva se *Srpsko diletantsko pozorište* u Sarajevu, a 1913. *Zemaljsko narodno pozorište* kojim upravlja hrvatski književnik M. Begović. Potkraj 1917. redovito djeluju *Radnička pozornica* i jedna putujuća družina, a nakon svršetka rata kazališni život obilježen je mnogim družinama i gostovanjima iz Rusije i Beograda. Prvo stalno kazalište, *Narodno pozorište* u Sarajevu, osnovano je 1919. S radom je počelo 5. X. 1920., isprva turnejama a 1921. i stalnim sarajevskim repertoarom koji tvore nacionalni i svjetski klasici, a nešto poslije lakši komadi i operete. God. 1926. ravnateljem mu je postao B. Nušić, koji je nastojao uvesti organizacijski i financijski red; on je obnovio zgradu i kazalište spojio sa

splitskim, pa se kazalište preimenovalo u *Narodno pozorište za Zapadne oblasti* u Sarajevu. Nušić odlazi 1930., ne dospjevši konsolidirati instituciju. Staro se ime 1935. vraća i kazalište nastavlja s radom sve do 1941., kada se preimenuje u *Hrvatsko državno kazalište*, s Ahmedom Muradbegovićem kao intendantom. Sredinom 1944. osniva se na teritoriju pod partizanskom vlašću Centralna pozorišna grupa BiH, koja 26. V. 1945. izvedbom u slobodnom Sarajevu obilježuje početak suvremene povijesti Narodnoga pozorišta, koje će doskora (1950–52) obuhvaćati i Operu i Balet. Isprva orijentiran prema tzv. angažiranoj, naprednjačkoj dramatici, dramski se repertoar uglavnom oslanja o domaće i svjetske klasike, a 1970-ih više se okreće srednjem i mlađem naraštaju bosanskohercegovačkih dramskih pisaca. God. 1977. zgrada se rekonstruira i proširuje. Kazalište se razvija i u drugim gradovima BiH: u Banjoj Luci 1930., a ostala nakon II. svjetskog rata, u Mostaru 1949., Tuzli 1949., u kojoj se 1957. pokreće i kazališni časopis *Pozorište*, te Zenici 1950. Usuprot klasičnom repertoaru sarajevskoga Narodnoga pozorišta usmjeruje se djelovanje *Malog pozorišta*, poslije *Kamernog teatra '55* u Sarajevu, što ga je 1955. osnovao Jurislav Korenić, s namjerom da njeguje eksperimentalni pristup, a u okviru iste inicijative osnovao je 1960. i *Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije*, uglednu smotru komornoga kazališta. Od 1950. djeluje i *Gradsko pionirsko pozorište*, isprva samo s dječjim a od 1964. i profesionalnim ansamblom, koji se 1977. spaja s *Lutkarskim kazalištem* i tek tada dobiva vlastitu pozornicu. Kazališna djelatnost ne zamire ni tijekom ratnih devedesetih, premda se radi u znatno manjem opsegu i bez osnovnih radnih uvjeta. Umjetnici se okupljaju na pojedinim projektima bez obzira na pripadnost određenoj kazališnoj kući, najčešće u Kamernom teatru, koji izvodi najveći broj predstava, no i Narodno pozorište u Sarajevu 1992–96. uspjelo je postaviti sedam premijera, pretežito suvremenih domaćih i inozemnih autora (Hrvatska enciklopedija; dostupno na: www.enciklopedija.hr)

1950. godine u Sarajevu su osnovana dva teatra za djecu: Pionirsko pozorište i Pozorište lutaka. Prvih desetak godina postojanja Pionirsko pozorište nema svog ansambla pa po projektu angažuje glumce iz drugih teataru i "glumce" djecu, od koji su neki i danas poznati i priznati umjetnici. Pozorište lutaka u tom periodu njeguje marionetu kao osnovni izraz i pod rukovodstvom Adolfa Pomeznog ostvaruje značajne rezultate.

Šezdesetih godina Pionirsko pozorište formira svoj profesionalni ansambl, mijenja naziv u Pozorište za mlade i počinje sa postavljanjem sve ambicioznijih projekata koji nisu namijenjeni samo najmlađim, nego pretenduju animiranju sto širih grupacija mladih.

Na čelo Pozorišta lutaka dolazi pozorišni mag Jurislav Korenić i njegovim dolaskom nastaje novi period u razvoju teatra, što se ogleda u različitim lutkarskim tehnikama koje se primjenjuju, kao i u samom istraživanju mogućnosti daljeg razvoja lutkarstva uopće. Mnogo je dobrih predstava urađeno u tom periodu, a uspon kvaliteta pratile su i adekvatne nagrade.

Godine 1977. ostvaruje se sasvim prirodna simbioza: udružuju se ova dva pozorišta i nastaje Pozorište mladih sa dvije samostalne scene, Lutkarskom i Dramskom. Od tog trenutka u Pozorištu nastaje repertoarski zaokret i stvarni uspon umjetničkih vrijednosti. Na obje scene stvaraju eminentni reditelji, vrhunski likovni i muzički umjetnici iz ex Jugoslavije i Evrope. U i oko Pozorišta formira se grupa značajnih autora koji, stare, dobro znane junake i priče, predstavljaju na nov način u savremenoj dramaturškoj obradi i modernom teatarskom pristupu. Igraju se relevantna djela domaćih i svjetskih autora: J.Skupa-K.Venig: "Srećko među bubama", J.Vandot-V.Rabadan: "Kekec", zatim "Pinokio", D.Bibanovića, "Alisa u zemlji čuda", L.Paljetka, "Palčić Dugonja" G.Šimića, "Pepeljuga", D.Todorovića, na Lutkarskoj, a Šekspirove "Bura" i "Komedija zabuna", Aristofanove "Ptice", Homerova "Odiseja", Zarijev "Kralj Ibi", Držićeva "Novela od Stanca", Joneskov "Kralj umire", Kurićeva "Ljepotica i zvijer", Lukićeve "I opet Nusic" i "Bašeskija, san o Sarajevu" i mnoge druge na Dramskoj sceni.

Zahvaljujući upravo ovakvoj raznovrsnosti Pozorište učestvuje na svim domaćim smotrama i festivalima sa kojih se najčešće vraća sa pregrštom nagrada. Specifičnost teatarskog izraza (pokret, ples, pantomima...) i zavidan umjetnički kvalitet predstava, koje ni u jednom segmentu ne zaostaju za predstavama tzv. "pozorišta za odrasle", omogućili su Pozorištu da ostvari brojna, značajna gostovanja diljem Evrope, Azije i Afrike.

Tokom rata u devastiranoj zgradi sa prepolovljenim ansamblom Pozorište mladih daje svoj puni doprinos odbrani Grada i kulture od agresije i nadirućeg primitivizma sa okolnih brda. U suradnji sa domaćim i stranim rediteljima uz zajednički angažman MESS-a i malobrojnih preostalih glumaca u Sarajevu, u Pozorištu mladih premijerno su izvedene brojne predstave: S. Beket: "Čekajući Godoa", Euripid: "Alkestis", P.Šuman: "Cirkus Veliko stopalo", A.Zari: "Okovani Ibi", H.Miler: "Hamlet mašina", G.Šimić: "Bajka o Sarajevu", F.Furaković: "Abeceda"... , a po završetku rata pozorište nastavlja svoju djelatnost predstavama "Tri jezika", F.Holera, "Dijete školjke", R.Herfurtnera, "Kraj igre", S.Beketa, " Familija " (Zeko, Zeko), K.Šero, "Tajna dvorske

lude", H.Akmadžića, "Makbet", V.Šekspira, "Kad bi ovo bila predstava", A.Imširevića, "Spaseni za dlaku", T.Vajdlera, "Košmar o Bosni", N. Veličkovića...

To rezultira nagradama:

Internacionalni teatarski festival MESS 97:

Zlatni lovorov vijenac Admiru Glamočaku za ulogu Clova u predstavi "Kraj igre", S. Beketa.

Internacionalni teatarski festival MESS 99 :

Nagrada kritike " Zlatna maska Oslobođenja "

Predstavi "Kad bi ovo bila predstava " A, Imširevića

Internacionalni teatarski festival MESS 01:

Nagrada "Hrabri novi svijet" Magazina Dani ansamblu predstave "Košmar o Bosni", N.Veličkovića

Od sada već daleke 1950. godine Pozorište mladih Sarajevo bilo je i ostalo pozorište svih generacija (Pozorište mladih Sarjevo, dostupno na : www.pozoristemladih.ba).

Pored artista vezanih za dvorove i utvrđenja bosanske i humske vlastele, postojali su i glumci zabavljači u razvijenim gradskim naseljima, kao i putujući lakrdijaši koji su se skitali ovim krajevima zabavljajući narod na trgovima i vašarištima. Nasuprot plaćenim i materijalno obezbijeđenim artistima u službi feudalaca, ovi putujući glumci bili su bez zaštite, izloženi progonima i raznim opasnostima, pa su podaci o njima vezani samo za slušajeve raznih sudskih sporova i parnica (Lešić. 1985: 30.)

Koliko su ovi zabavljači bili popularni, a njihova umjetnost raširena i čvrsto utkana u kulturni život srednjovjekovne Bosne, najbolje se vidi iz činjenice da su se oni, i poslije definitivnog osvajanja ovih pokrajina od strane Turaka još jedno vrijeme zadržali zabavljajući nove gospodare, modificirajući vjerovatno, svoje egzibicije i vještine prema ukusu i čudi turske vlastele (Lešić, 1985:31.).

Poslije pada bosanske države naručito od kraja XVI stoljeća, glumački zanat znatno propada i vremenom postaje jedno od najpogrdnijih zanimanja. Umjesto glume postepeno zamire, prekida se nit i zaustavlja hod. Neposredne kreativne veze sa razvojem evropskog teatra uspostavljene u kasnom srednjem vijeku nestaju, i čini se, za puna tri stoljeća, kao da pozorišna umjetnost u

ovim krajevima više i ne postoji. Bez renesanskog zanosa i uzleta, tek sa jedva primjetnim naznakama baroka i prosvjetiteljstva, gubeći kontakt i otvorenost prema Evropi, pa čak i prema tako bliskom Dubrovniku, teatar u Bosni i Hercegovini, od kraja XVI stoljeća do sredine XIX stoljeća, sveden je isključivo na usamljene, a često i na jedva prepoznatljive, pokušaje i nastojanja (Lešić, 1985:34.)

I ma koliko je pozorišni život u Bosni i Hercegovini bio udaljen od razvoja evropskog teatra, zaturen duboko u pozadini zbivanja, jedva primjetljiv, on i tako anemičan i siromašan ipak nosi izvjesne stilske karakteristike vremena i to, prije svega baroka, njegovu nestalnost i otvorenu formu, težnju ka improvizaciji, naklonost prema magiji, potrebu za umjetnički efekat postigne pretjeranom kićenošću, gomilanjem i kumulacijom izražajnih sredstava, forsiranjem neobičnih sadržaja i formi (karađoz, barokno ulično pozorište) (Lešić 1985: 35.).

U svim današnjim uspelim i neuspelim pokušajima da se u Bosni i Hercegovini formira stalno pozorište, izuzimajući planove paše Ibrahima Derviša u turskom periodu, učestovala su mahom privatna lica, članovi putujući držina i glumci amateri. Godine 1913. osnovano je međutim, prvo oficijelno državno pozorište na srpsko-hrvatskom jeziku, stvoreno od strane austrougarske uprave. Ideja za osnivanje državnog pozorišta rezultirala je kao politička potreba u cilju eliminisanja sve jačeg srpskog uticaja na kulturni život okupirane zemlje (Lešić, 1985: 201.).

Pokušaji koji su posljednjih godina austougarske okupacije (Srpsko diletantsko pozorište, Radničko pozorište, Zemaljsko kazalište) činjeni su u nastojanju da Bosna i Hercegovina dobije svoje stalno, profesionalno pozorište, u novim uslovima, neposredno poslije završetka prvog svjetskog rata, dobili su jači zamah, tako da je pitanje osnivanja prvog nacionalnog, domaćeg pozorišta u ovim krajevima, bilo ne samo pitanje dana nego i pitanje nacionalne časti i prestiža (Lešić, 1985:219.).

Ovaj glas nije ostao usamljen, jer je jedan broj kulturnih radnika i omladinske inteligencije, kao i redakcije nekih dnevnih i književnih listova, također u više navrata, naglašavao da je osnivanje stalnog teatra nacionalna potreba, i da Sarajevo sa 60.000 stanovnika i s raznorodnim elementima između kojih veliki veliki dio pokazuje pasivne tendencije, ne može bez života pozorišta (Lešić, 1985:219.).

Bosanskohercegovačko narodno pozorište započelo je prikazivanje predstava neposredno nakon završetka rata, u sali sarajevskog Društvenog doma (31. VIII 1918), a zatim je družina nastavila da gostuje po Bosni i Hercegovini (Lešić, 1985: 221.).

Narodno pozorište, kako je novoosnovani teatar nazvan, počelo je svoj rad premijerom Svetozara Ćorovića (20. IV 1919), koja je protekla u znaku ohrabrenja i lijepih nada da će novi teatar uspjeti igrom i repertoarom da se nametne hirovitoj nestalnoj sarajevskoj publici, i da će svojim radom oplemeljivati i odgajati srca (Lešić, 1985:222.).

U potpuno bezizlaznoj situaciji, nakon nekoliko otkazanih predstava, desetkovani članovi Narodnog pozorišta sa oduševljenjem su primili spasonosnu ponudu Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta, koje je u međuvremenu gostovalo po Bosni i Hercegovini, da se do državnog ustrojstva stalnog pozorišta ova dva ansambla spoje i da pod nazivom Bosansko-hercegovačko narodno pozorište otvore, početkom novembra 1919, nastupajući zimsku sezonu (Lešić, 1985:226.).

Dramska djela iz repertoara Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta, sem nekoliko izuzetaka (Nada Hajermansa, Žorž Danden Molijera, Revizor Gogolja, Bogovi se drmaju Andrejeva, Brodolomnici Brijea), prikazivani su u Sarajevu i po nekoliko puta od strane brojnih putujućih trupa, pa čak i od istih glumaca, i predstavljaju nastavak one poznate programske orijentacije koju su forsirala putujuća pozorišta u posljednje dvije decenije austrougarske uprave (Dupla punica, Zvonar Bogorodične crkve, Ciganin, Tri bekrije, Dvije sirotice, Đido, Posljednji – Zrinjski) (Lešić, 1985:227.).

Paralelno sa ključnim materijalnim pitanjima finansiranja buduće ustanove, Ministarstvo prosvjete u Beogradu, Narodna vlada i specijalni Odbor za osnivanje pozorišta, rješavali su i zamršeni problem pozorišne zgrade (vlasništvo i adaptacija Društvenog doma), kao i pitanje upravnika teatra (nakon brojnih kombinacija, od Alekse Šantića i Veljka Petrovića do Milana Begovića i Veljka Miličevića, konačno je izabran i postavljen Stevan Brakus, profesor na sarajevskoj Velikoj realici) (Lešić.1985: 238.).

U trenutku osnivanja, Narodno pozorište je jednostavno nastavilo, u poboljšanim materijalnim uslovima, repertoarsku i interpretativnu liniju Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta (Lešić, 1985:245.).

U članku *Misija Narodnog pozorišta*, objavljenom 1921. u Gajretu dramaturg Borivoje Jevtić se eksplicitno zalagao za takav koncept teataru koji će proizići iz konkretnog društvenog i nacionalnog organizma. Za njega je pozorište još uvijek didaktička tribina i najveća narodna škola. I zbog toga, u zemlji koja se tek trgla iz zaostalosti i „ dugovekovnog robovanja „, pod tuđinom, pozorište ima dvostruku misiju „ Ono, uz teženje umetničkom idealu, mora paralelno da razvija i smisao za svoje, rasno, nacionalno” Jevtić zagovara takvu dramsku literaturu u kojoj bi se na najidealniji način stvorila simbioza nacionalnog-rasnog i umjetničkog(Lešić, 1985:246.).

I zato, po Jevtićevom mišljenju, u repertoaru treba ići postepeno od lakšeg ka težem. Zadatak pozorišta nije samo zadovoljiti malobrojnu inteligenciju, već primitivnu većinu, jer upravo (masa je sasvim izvan kulturnih težnji) . Da bi se ovaj zadatak uspješno izvršio, potrebna je vješta propaganda i dobra, solidana glumačka igra u dobrom repertoaru, koji se „ Obzirom na psihologiju i potrebe publike može spuštati, ali spuštanje ne sme nikad ići izvan literature” ili, preciznije , (masu treba voditi od prave lake literature težoj, jer je to jedini relativno pravi put) (Lešić, 1985: 246.).

Narodno pozorište Sarajevo je poseban doprinos dalo kako razvoju drame i novih dramskih oblika i autentičnom tumačenju klasike u Drami, tako i Operi i Baletu, kao i razvoju muzičke literature za Operu i Balet u bosanskohercegovačkim razmjerima, jer u kući Narodnog pozorišta proizvedene opere (Jazvac pred sudom Vlade Miloševića, Hasanaginica i Aska i Vuk Asima Horozovića, balet Satana i Magnovelje Voje Komadine, Katarina, bosanska kraljica Đela Jusića. Izložba slika Julija Marića). Veliki je broj dramskih djela koja su doživjela svoju prazvedbu na sceni najstarije teatarske kuće u BiH, a među autorima vrijedi nabrojati: Skendera Kulenovića, Mešu Selimovića, Hamzu Humu, Isaka Samokovliju, Mirosalava Jančića, Duška Anđića, Uroša Kovačevića, Ahmeda Muradbegovića, Envera Čolakovića, Edhema Mulabdića, Abdulaha Sidrana, Almira Imširevića, Almira Bašovića, Alije Hafizovića. (Narodno pozorište Sarjevo, dostupno na : www.nps.ba).

7. POZORIŠNE IGRE

Profesor Repovac u svojoj knjizi Eseji o književnosti i umjetnosti opisuje pozorišne igre kao igru koja otkriva stvaranost, daje nam novu dimenziju postojanja i određuje čovjeka. „ Ako bismo mogli ustvrditi da pozorište živi sa vremenom i ljudima kojima saopćava otkrovenja o praslici društvenosti i o samom njihovom životu, onakvom kakav jeste, ili onakvom kakav nije, a težio bi da bude, ipak ne možemo ustvrditi da pozorište s njim i umire. Time se nameće pitanje neophodne distinkcije i teorijske rezerve nasprem mogućnosti pukog sociologiziranja. Treba shvatit da je pozorišna igra i nešto posebno kao, uostalom, umjetnička igra en general, nešto što izlazi iz okvira zakonomjernosti i periodizacija društvenog razvitka, ne dozvoljavajući nikakvu uobručenost ili istrošenost u opsegu zadanog vrijeme- prostor. Podlegne li tom načelu, ona više nije igra- umjetnost, već ideološki izraz, ili odraz okoštalih društvenih oblika ” (Repovac, 2013: 405.).

„ Međutim, ukoliko estetski aspekt nadvlada društveni, ukoliko ono univerzalno i genijalno u umjetnosti nadržaste paradigma svoga vremena, to ne znači, u isto vrijeme, da je umjetnost izgubila svoj društveni karakter. Ona je, ustvari, prerasla okvire skamenjenih idologija vlastite epohe, nastavljaajući da igra svoju igru, ništa više i ništa manje otvorenu nego što je igra koju poznaje i sam društveni život” (Repovac, 2013: 405.).

Profesor Hidajet Repovac u svojoj knjizi Esej o književnosti i umjetnosti najbolje opisuje vezu pozorišne igre i umjetnosti. „ Igra ja kozmos iz kojeg izvire i estetska svijest i, premda Aristotel tvrdi da ona dolazi radi odmora, važnije je da u njoj počiva uzvišena, čak sveta ozbiljnost . Onaj koji je filozofiju shvatio kao samosvrhu, kao beskonačnu igru uma, nije dokučio ovo svojstvo igre. Posvetio je više pažnje radukao (nepokretnom pokretaču), pojmvivši ga kao ekskluzivnu privilegiju bogova. Međutim, više božanskog je u igri, ali i onog što je zdenac umjetničkog poriva i gdje umjetnički genij nalazi prostor za sebe. U tradiciji Kantovog filozofiranja estetska igra ima put posvjetovljenja preko institucija i preko obrazovanja u njima. Ono poprima društveni karakter u pozorištu, pinakoteci, zbirkama, knjižnicama i tu, ustvari nemirni duh nalazi svoj prividni smiraj. Ova subjektivistička dimenzija je, međutim višeznačna ” (Repovac, 2013:406.).

Posmatrač doživljava ekstatički samozaborav, što odgovara, veli Gadamer, njegovom kontinuitetu sa samim sobom. Dostizanjem ovog stupnja sudjelovanje u igri dotični subjekt prestaje biti posmatrač. „ Ono što se pred njim prikazuje i u čemu on sebe spoznaje, to je istina njegovog sopstvenog svijeta, religioznog i moralnog u kojem on živi. Upućenost estetskog bitka na prikaz ne znači, dakle, oskudnost, nedostatak autonomne smisla određivosti. Ona spada u njegovu pravu bit. Posmatrač je bitni trenutak same igre koju nazivamo estetskom. ” Premda pomenuta tri elementa igre maski djeluju kao samostalna stvarnost, tek zajedno, ali dakako ne u prostornom zbiru elemenata, već u procesu dubokog prožimanja, daje cjelinu estetskog iskustva. Pri tome treba imati u vidu da se estetsko prikazuje na svojstven način i u svakoj stvarnosti ponaosob kroz umjetnikovo estetsko iskustvo i njegov umjetnički genij, kroz estetsko pretočeno u tvorevinu, koje ima svoj poseban svijet i odvojeno tumačenje, do estetskog iskustva koje u sebi mora izgraditi i posjedovati posmatrač, da bi uopće shvatio govor prethodna dva bitka. (Repovac, 2013:408.).

Svaki pokret na sceni ima društveni aspekt , što profesor Repovac opisuje kao „ Kada kažemo sveobuhvatnost igre svijeta, onda mislimo na činjenicu da ona ne obuhvata samo estetsko iskustvo, već i društveno -etičko i sva druga. Svaki od pomenutih elemenata prikriva u sebi i neki društveni aspekt, a tek njihovo prožimanje pokazuje i svojevrsnu cjelinu društvenog iskustva. Zato u pojašnjenju pomenutog fenomena imaju posla i filozofija i psihologija i sociologija. Argumente za prethodnu tezu nalazimo u grčkoj tragediji, u misterijama ranog feudalnog pozorišta, klasičnom pozorištu, ali i u modernoj drami i postmodernom scenskom izrazu. Kada je riječ o tragediji ona se, prije svega, ispoljava kao individualni ili kolektivni etički i društveni problem. Vještina Eshilovog, Sofoklovog i Euripidovog genija preobrazila je taj složeni društveno -etički fenomen u estetsko iskustvo, estetsku tvorevinu, a posmatrač je tu da pronikne u sva njena svojstva i kvalitete, pa čak i u relacije koje su prethodile nastajanju estetske tvorevine ” (Repovac, 2013:409.).

Distanca koju gledalac zadržava prema pozorišnoj igri nije neki proizvoljni izbor držanja, već bitni odnos čiji je osnov u smislaonom jedinstvu igre. Tragedija je jedinstvo tragičnog toka koji se iskušava kao takav. Ali, ono što se iskušava kao tragični tok jeste, i kad se ne radi o pozorišnoj igri koja se prikazuje na pozornici, već o tragediji u životu, u sebe zatvoreni smislaoni krug, koji

od sebe uskraćuje svako prodiranje i zahvatanje u njega. Ono što se shvata kao tragično je samo ono što se prihvata. (Repovac, 2013:410.).

Kayoa, poput lajdenskog profesora Huisinge, smatra igru izvorom estetskog iskustva, pa time i potkom kulture. Igra daje stvaralački impuls, slobodu, pronalazački duh, maštu i disciplinu istovremeno. Distikcija između (ozbiljnosti) i (neozbiljnosti) igre kod Kayoa se pojavljuje kao nesuvisla. Jer, igra se i za Kayoa nalazi u stjecištu najsloženijih asocijacija i iskustava o svijetu i životu i iz nje se generiraju sva slučajna i neslućena djela ljudske kulture i umjetnosti. Ona je slobodna, izdvojena, neizvjesna, neuhvatljiva. Suptilnom sociološkom analizom Kayoa dolazi do definiranja nekoliko tipova igre: igre takmičenja (agon), igre na sreću (alea), igre prerašavanja (mimicry) i igre zanosa (ilinks). Na prvi pogled podjela se čini šturo, međutim, ona definira nekoliko veoma važnih sociološki aspekata. U igrama takmičenja ogleda se njihov eminentno društveni karakter. One su stare koliko i ljudska kultura. To je odmjeravanje snaga među individuama ili čitavim socijalnim grupama koje vodi ka kristaliziranju najvišeg kvaliteta, isticanju, uz fizičke i etičkih vrlina (Repovac, 2013:411.).

Virtualnost ekstaze u doživljaju umjetničkog djela, po Kayoa je otvorena u poeziji, glumi, pozorišnoj i plesnoj umjetnosti, pa čak i u likovnom stvaralaštvu. (Repovac, 2013:416.)

Profesor Repovac u svojoj knjizi Esej o književnosti i umjetnosti opisuje pozorišnu igru kao „ Međutim, sve je to igra, i ona umjetnička, estetska, i ona koja podstiče društveno komuniciranje, i ona koja obuhvata složene psihičke sfere i ona koja profilira etičku svijest. Sve je to zapravo, kozmička igra u kojoj čovjek nije težio od obične, zametene sitne slameke ” (Repovac, 2013: 417.)

7.1. Scenski pokreti

Pojam scenskog pokreta podložan je zakonitostima umjetničkog oblikovanja. Pokret je upravo najmoćnije sredstvo pozorišnog izraza. Njegova je uloga bitnija od svih ostalih elemenata pozorišta. Pozorište ostaje ono što jeste čak i kad je lišeno dijaloga, kostima, osvjetljenja, sofiti i gledališta, ako je prepušteno glumcu i njegovoj vještini pokreta. Gledalac je u stanju da pronikne glumčeve misli i dokuči njegove pobude samo na osnovu njegovih kretnji, gestikulacije i izraza

lica. A za glumca, pak, pozorište predstavlja bilo koja scena, koju ovaj može i sam da sklopi, bez pomoći gledatelja, kad god i gdje god se za to ukaže potreba; onoliko brzo koliko mu to dozvoljava njegova sposobnost. (V. E. Mejerholjd 1976: 131.)

Kada je riječ o pantomimi, tu gledalac nije privučen zapletom, već sredstvima kojima glumac ispoljava svoju nesputanu nadahnutu igru, u želji da ovlada scenom koju je sklopio, opremio i osvijetlio sopstvenim rukama, da vlada nošen improvizacijama nepredvidljivim i njemu samom.(V. E. Mejerholjd 1976: 131.)

Pokret glumca je različit u zavisnosti od njegovog kostima, rekvizite i dekora. Daleko od toga da bude proizvoljan, kostim je neodvojivi dio scenske cijeline; njegov kroj i njegove boje su od izuzetnog značaja. I šminka je relativna, treba da se mjenja; postoje makse i maske! Bit sceničnosti podrazumjeva neizbježnost oblika.(V. E. Mejerholjd 1976:131.)

O vezi pozorišta sa životom: kad god je svrha pozorišta doslovno, gotovo fotografsko oponašanje života (naturalističko pozorište), onda pokret služi da bi se gledaocu razjasnile piščeve zamisli(obavezna ekspozicija, osnovna ideja, psihologija karaktera, razgovori koji zadovoljavaju ideje pisaca ali i ne potrebe gledalaca; stvaranje ambijenta i prikazivanje načina života.) Pozorište je umjetnost i u njemu, prema tome, sve mora biti podređeno zakonima umjetnosti. A jasno je da umjetnošću i životom vladaju različiti zakoni. Pokušaj da se uspostavi analogija između zakona pozorišta i zakona plastičnih umjetnosti: da bi dokučio zakonitosti koje vladaju pozorišnom umjetnošću, čobjek treba ne samo da razdriješi postojeći čvor već i da ga razmrsi, tražeći u njemu najrazgranitiji mogući sistem. Osnova umjetnosti pozorišta jeste gluma. Čak i kad se od pozorišta traži da prikaže elemente pravog života, on i tada vaspostavlja samo odlomke takvog života, i to sredstvima koja su svojevrsna i prikladna upravo njegovoj umjetnosti, to jest sredstvima glume. Živjeti život na sceni znači prikazivati taj život; tu ozbiljne stvari mogu postati smiješne, a smijeh može djelovati tragično. (V. E. Mejerholjd, 1976:132.) Kroz ovaj citat V. M. Mejerholjda o pozorištu možemo zaključiti da je nemoguće govoriti o kulturi i umjetnosti a ne spomenuti pozorište koje je najautentičniji predstavnik kulture odnosno umjetnosti.

Glumac novog pozorišta mora da ovlada čitavima rasponom tehničkih sredstava, a to će postići jedino proučavajući načela onih stilova glume koji su pripadali razdobljima pozorišta prave

sceničnosti. Upravo tu se mogu naći čitavi nizovi aksioma primjenjivih na svakog glumca, bez obzira na vrstu pozorišta u kome igra. Kada već govorimo o proučavanju pozorišnih stilova prošlosti, treba reći da stvaranje ovakve riznice ne znači mogućnost pojednostavljenog paradiranja sredstvima na način na koji su ona bila prvobitno korišćena (V. E. Mejerholjd, 1976:132.).

Glumac nove škole smatra scenu prostorom u kome treba da predstavi do tada neviđene događaje . (Čim nastupim na scenu), kaže on, (na kojoj dekor nije slučajna, gdje postoji neposredna veza sa gledalištem i muzička pratnja, nema mi druge no da viješto predstavim ono što se od mene traži. Pošto moja gluma djeluje na gledaoca podjednako i istovremeno kao i dekor i muzika, ona mora biti sastavni dio cijeline, kako bi svaki element imao jasno istaknuto značenje.) Pošto zna kakav je i zna zašto je baš takav prostor u kome se kreće, zna kako je nastala čitava predstava, glumac se preobražava onoga trenutka kad stupi na scenu, te tako i sampostaje umjetničko djelo. Ovaj novi vladar scene, glumac, iskazuje svoju radost milozvučnim glasom i tijelom savitljivim poput voska. Njegov pokret – oblikovan u skladu sa zakonom Gulljelma (partire di terreno) – nameće gotovo akrobatsku pokretljivost . Dijalog nagoni glumca da bude muzičar. Pauza ga opet podsjeća da, poput kakvog pjesnika, treba pažljivo da odmjeri ritam (V. E. Mejerholjd, 1976: 133.).

8. INTELEKTUALIZAM, MODERNA I POSTMODERNA

Sociologizam ne bi bio to što jeste, kada ne bi težio ka dokazivanju da društvene determinante dominiraju estetskim. On se ukorijenio u sociologiju početkom dvadesetog stoljeća i, može se reći, do danas ostao bitna odrednica nastojanja da se objasni multiverzum umjetničkog djela. Umjesto da se shvati kao takvo, kao multiverzum unutar kojeg istovremeno žive različiti svjetovi, ono se pokušava pojasniti isključivo društvenošću i time reduciratina jedno. Tako su i veliki majstori i erudite u sociologiji umjetnosti (sociologija pozorišta, sociologija literature), došli u iskušenje da marginaliziraju estetsko hipertrofirajući društvene uvjete u kojima umjetničko djelo nastaje i živi (Lukacs, Goldmann). Jedna od grubih grešaka koja se potkrala i suptilnoj sociologiji umjetnosti jeste shvatanje da se umjetničko djelo iscrpilo u formi preko koje

se izražava. Potpuno se gubi iz vida da suština pozorišta nije institucija, nije forma, već slobodna igra u kojoj se uvijek iznova rađa novo iskustvo svijeta. Da nije tako, davno bi se ugasio razlog postojanja pomenute forme. U tom pogledu sociologija se mora opredijeliti što će i na koji način istraživati, a ne a da ne marginalizira samo djelo (Repovac, 2013: 418.).

Francuski sociolog umjetnosti iz perioda kada se ona tek utemeljivala kao posebna sociološka disciplina , nasljednik Ipolita Tena, Jean Marie Guyau (Gijo), u djelu L art du point de vie sociologique, objavljenom u Parizu 1889. godine, smatra da je umjetnost trostruko društvena:

1. S obzirom na njeno porijeklo (od prvih kultura do suvremene ona je upletena u društveni život);
2. S obzirom na svrhu (naglašavajući svrhovitost Guyau odbacuje umjetnost radi umjetnosti; umjetnost postoji radi društva)
3. S obzirom na njenu suštinu

Ovaj treći element, ne odbacujući ni značaj prethodnih, čini ovog sociologa potpuno suvremenim. Upravo u suštini djela, koje izvodi iz anonimnosti i samoga autora čineći ga društveno priznatim, sublimirani su i estetsko i socijalno i etičko i sva druga iskustva svijeta (Repovac, 2013: 421.)

Većina sociologa se koristila historijom neke pojave vezane za kulturu, da bi o njoj izgradila sociološki sud i da bi stvorila sociološki jezik dorastao toj pojavi. U tom grču izbavljanja iz vlastitog historicizma, Divignaud je pokazao pozorište, shvaćeno kao igra koju nosi snažni dramski tekst, uvijek bilo splet simbola i simboličkog tumačenja svijeta, igra sjenki koja se sudarala sa paklenom stvarnošću, u svojoj trivijalnom, i da mu je u svim razdobljima bilo potrebno bjekstvo i suspregnuće da bi sačuvalo svoju slobodu i autonomnost. Ono je uvijek bilo na distanci prema gruboj stvarnosti, vjerovatno težeći da se odupre onim društvenim determinantama koje su neminovno ulazile u njegovu filozofiju (ekonomskim, političkim, ideološkim) i u njegovo estetsko iskustvo. Tako je Divignaud preko (pozorišnog iluzionizma), (pozorišta svetišta), (nevidljive drame) , došao do modernih dramskih apsurdna i revolucija u scenskoj umjetnosti (igri kolektivnih sjenki) (Repovac, 2013:422.).

Da li se ta revolucija krije u onom individualizmu-in-telektualizmu koji su već domašili, svaki ma svoj način i u drugačijem kontekstu, Goethe, Schiller, Lessing, Klajst, Holderlin, Bihner..., ta revolucija koja je neke odvela u ludilo (Holderlin, Lenz), a neke u smrt (Klajst). Oni su se borili da ukinu dugo stvarani i potpirivani (čak od Hegela, Schelunga, Nietzschea i Schopenhauera) kult tragedije, da bi se uronilo u svakodnevni život modernog čovjeka. Tako su apsurdni modernog života, tehnicizma, otuđenja i postvarenja zacrtali put estetskom iskustvu pozorišnog apsurdna (Repovac, 2013: 422.).

Međutim, od Goethea, Klajsta i Lessinga do danas, pozorište je prošlo dugi put potrage za identitetom i slobodom, za novim izrazom, odnosno za novom igrom, koja bi korespondirala igri moderne civilizacije, njenim estetskim i društvenim nazorima i idealima. Koji su to ideali u civilizaciji čiji je reprezentant prodao dušu Mefistu da bi postigao određene ciljeve: bogastvo, moć, egoizam, dominaciju nad drugima ? Postoji li u takvoj etičkoj kaljuži neki demokratski ideal za koji se mogu zakačiti tvorci novog estetskog iskustva, ili ti novi tvorci moraju pribjeći pravljnja ilizija poput onih koji su domišljali neki bolji svijet u grotlu sonarnih ideologija ranog Srednjeg vijeka. Da li je postmoderna samo prazni hod poslije nečega što je već bilo (moderna) i njegova kompilacija ili je ona doista dokučila neku novu istinu iskustva svijeta ? Izgleda da poslije Nietzschea takvo iskustvo više nije moguće ni teorijski zahvatiti. Da li je, dakle, očekivana revolucija pozorišta, zapravo, njegova involucija ? Kako na ova pitanja odgovara Divignaud ? (Repovac, 2013 : 423.)

Odgovori na pitanja koja postavlja moderni svijet i na njemu zasnovano estetsko iskustvo daleko su bljeđi i površniji od odgovora na pitanja kompliciranih estetskih i društvenih miljea predhodnih epoha. Kao da se nema šta domisliti ni sociološki ni estetički, odnosno, kao da je umjetnost potpuno poražena modernim tehnicizmom i trivijalnošću društva nekontrolirane potrošnje. Optužuju se film i druga sredstva masovnog komuniciranja za abdiciranje scenske umjetnosti. Jean Divignaud tvrdi da je revolucija u filmskoj umjetnosti usporila, ili u potpunosti zaustavila u komplementarnim umjetničkim pravcima bilo kakvo napredovanje (Repovac, 2013 :423.)

Pozorište ne može da ne vodi računa o tom činjeničnom stanju, tvrdi Divignaud. Ono ne može da prenebregne činjenicu da je film unio prodornost u umjrtnost, upravo onako kako je to u svoje

vrijeme pozorište pokušalo da svojim realizmom podari prirodi umjetnička obilježja. Film je najviše utjecao na scensku stiliku i stil režije, prisilivši pozorište da se oslobodi svoje intelektualnosti, budući da je govor kamere sposobanda samo pomoću vizuelnog predstavljanja odmah učini dostupnim razna skrivena značenja i odnose među stvarima, živim bićima, pa čak i idejama. Ta revolucija je napravila mnogo brži iskorak u tehničkom nego u estetskom pogledu, ali upravo stoga nije mogla na prečac razoriti u predhodnim epohama dostignuće estetike i umjetničke vrijednosti. Kao što je revolucija u fotografskoj tehnici nije umanjila značaj i vrijednost Van Goghovih ili Manetovih slika, već naprotiv, ona ih je uvećala. U čemu je je onda problem ? U tome što se svi prevrati tehničkih mogućnosti scene, na njenu trodimenzionalnost, višedimenzionalnost i slično, umjesto da se postavi pitanje koju filozofiju i koje estetsko iskustvo svijeta projicira suvremeni dramski tekst. (Repovac, 2013:424.)

Postmoderno društvo ima, također, svoje simbole, poput onih na triptihu srednjovjekovnog slikarskog genija Hijeronima Bosha, ono ima sistem vrijednosti kojeg potresaju krize, ima i pojedinaca, još uvijek dovoljno autonomnog, ali napadnutog svim vrstama društvenog podjarmljivanja, pojedincakoji živi na rubu ludila i patnje ili onog zauvijek utopljenog u sretni kolektivitet. Ono, dakle, ima dovoljno izazova za novu filozofiju i za novu estetske uvide. Ništa bolje kao dramsku potku nije imao Shakespeare već individu na rubu ludila i patnje (Hamlet, Lir), koja se opire presiji kolektiviteta, ništa bolje pred sobom nije imao vajmarski geniji Goethe od dr. Fausta, ništa bolje Samuel Becket od Godoa, kao ni Eugen Jonesko, Strindberg, Brecht, Adamov i drugi od svojih junaka. Ustvari, sreća je za društvo i za civilizaciju što su takvi majstori pronalaženja puteva estetskog iskustva iz složene društvene stvarnosti živjeli i stvarali. Ona civilizacija koja nema takve umove ne može pretendirati da ima filozofiju dovoljno jaku da društvene sukobe i proturječja pretoči u dramske i da im podari jak estetski naboj. Dakle, involucija pozorišta se može dogoditi ako je kraj milenija insuficijentan takvim piscima i još onim poput Kafke, Camusa, Malrauxa, i, s obzirom da je ta insuficijencija evidentna, involucija pozorištaje u toku, a pozorište živi samo zahvaljujući tome što su djela pomenutih stvaralaca na koja će se ko zna koliko dugo još naslanjati neprolazne vrijednosti (Repovac, 2013: 425.).

9. POLOŽAJ BOSANSKOHERCEGOVAČKOG POZORIŠTA DANAS: SOCIOLOŠKA PERSPEKTIVA

Bosanskohercegovački teatar je u velikom problemu. Pozorišne kuće nikad nisu bile toliko siromašne i prazne. Sve je to rezultat nedovoljnog interesovanja vlasti, umjetnika ali i naučne zajednice za rješavanje ovog problema. Veliki problem za bosanskohercegovačko društvo je i malo medijskih sadržaja na temu umjetnosti, konkretno pozorišne umjetnosti. Veoma loša pozorišna edukacija, slaba posjećenost kulturnim sadržajima i manjak interesovanja vlasti dovelo je ovu umjetnost u veoma loš položaj. Bez obzira na razvoj tehnologije i ogroman razvoj filmske umjetnosti društvo ne može odbaciti pozorište, ono je uvijek određivalo čovjeka, ispunjavalo nas i daje nam priliku da kritički promišljamo, kao i novu dimenziju postojanja. Svaki scenski pokret ima neki društveni aspekt. Pozorište u Bosni i Hercegovini uvijek je bilo mjesto koje je spajalo ljude i poticalo ih na komunikaciju, bez obzira na njihovo vjersko i nacionalno porijeklo.

Narodno pozorište Sarajevo je poseban doprinos dalo kako razvoju drame i novih dramskih oblika i autentičnom tumačenju klasike u Drami, tako i Operi i Baletu, kao i razvoju muzičke literature za Operu i Balet u bosanskohercegovačkim razmjerima, jer u kući Narodnog pozorišta proizvedene opere (Jazavac pred sudom Vlade Miloševića, Hasanaginica i Aska i Vuk Asima Horozovića, balet Satana i Magnovelje Voje Komadine, Katarina, bosanska kraljica Đela Jusića. Izložba slika Julija Marića). Veliki je broj dramskih djela koja su doživjela svoju praizvedbu na sceni najstarije teatarske kuće u BiH, a među autorima vrijedi nabrojati: Skendera Kulenovića, Mešu Selimovića, Hamzu Humu, Isaka Samokovliju, Mirosalava Jančića, Duška Anđića, Uroša Kovačevića, Ahmeda Muradbegovića, Envera Čolakovića, Edhema Mulabdića, Abdulaha Sidrana, Almira Imširevića, Almira Bašovića, Alije Hafizovića. (Narodno pozorište Sarjevo, dostupno na : www.nps.ba).

Kamerni teatar 55 osnovao je 1955. godine u Sarajevu veliki pozorišni reditelj, producent i teoretičar, Jurislav Korenić, u traganju za novim teatarskim izrazom, te iz potrebe za drugačijim teatarskim profilom od onoga koji je preovladavao u većini pozorišta tadašnje Jugoslavije. Taj novi, inovativan i tragalački pristup u teatarskoj produkciji predstavljao je stremljenje prema evropskoj avangardi tog vremena. Tokom godina ovaj teatar je stekao veliki ugled koji je prevazišao granice Bosne i Hercegovine kao tetar visokih umjetničkih standarda sa izuzetnim

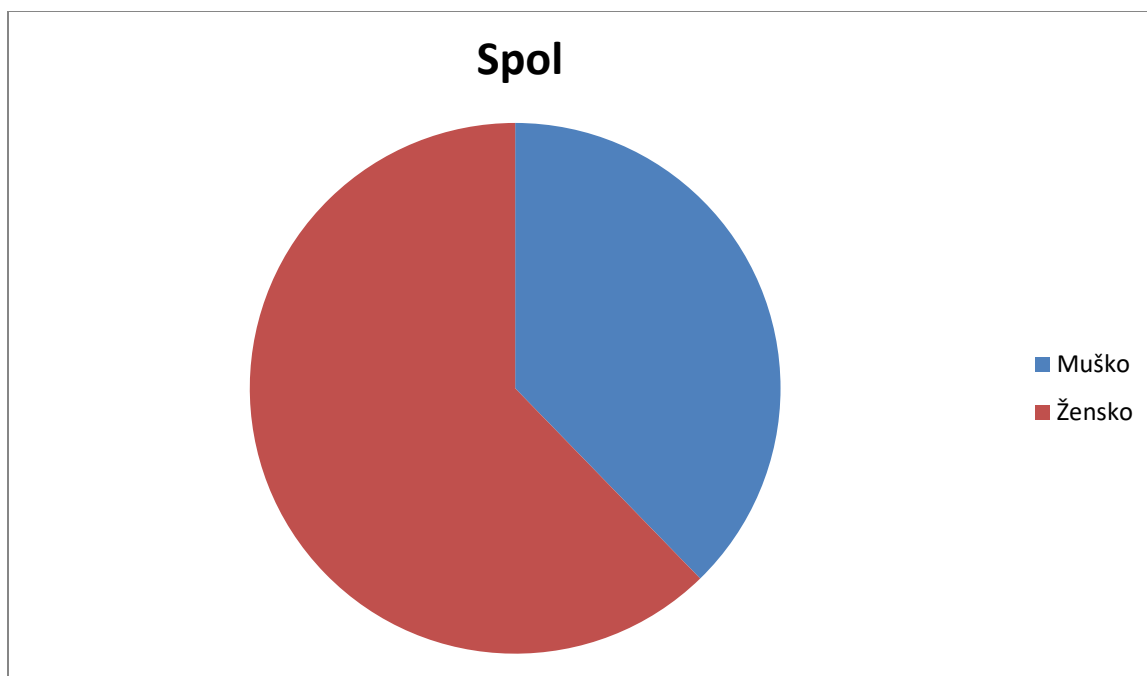
glumačkim ansamblom. Sa svojim isturenim scenskim prostorom kojeg s tri strane okružuje publika. Kamerni teatar 55 ima privilegiju da može uspostaviti intimniji odnos sa svojom publikom za razliku od klasičnih scena sa tzv. rampom. Ta intimnost se manifestirala na najemotivniji način tokom rata devedesetih godina prošlog stoljeća. Ljudi su u ogromnom broju dolazili na predstave i događaje pod svjetlošću svijeća u Kamerni teatar 55 koji je postao hram duhovnog otpora i ozdravljenja za sve ljude bez obzira na njihovo vjersko i nacionalno porijeklo (Kamerni teatar 55, Dostupno na : www.kamerniteatar55).

10. ANALIZA ANKETNOG ISTRAŽIVANJA

Istraživanje će pokušati predstaviti konkretno stanje kulturnog ambijenta u kojem se naše društvo nalazi u kontekstu pozorišta odnosno pozorišne umjetnosti. Istraživanje je izvršeno na teritoriji cijele Bosne i Hercegovine. Anketni upitnik sastoji se od 10 pitanja. Izbor ispitanika se vršio metodom *slučajnog odabira*. Većina ispitanika je odgovorila na sva pitanja iz upitnika, tako da se prikupljeni podaci relevantni za analizu i istraživanje u cjelini.

OSNOVNA OBILJEŽJA ISPITANIKA

1.
 - a) Spol ispitanika



Istraživanje je zasnovano na opsežnom anketnom ispitivanju među građanima Bosne i Hercegovine. Od distribuiranih 600 anketa, dobijeno je i obrađeno je 570. U strukturi anketiranih bilo je 355 ženskih (62,28 %) i 215 (37,71 %) ispitanika muškog spola.

b) Starosna dob

18 do 24. god	55 Ispitanika	9,64 %
25 do 34. god	257 Ispitanika	45,08 %
35 do 44. god	154 Ispitanika	27,01 %
45 do 54. god	75 Ispitanika	13,15 %
55 do 64. god	25 Ispitanika	4,38%
65 i više god	4 Ispitanika	0,70 %

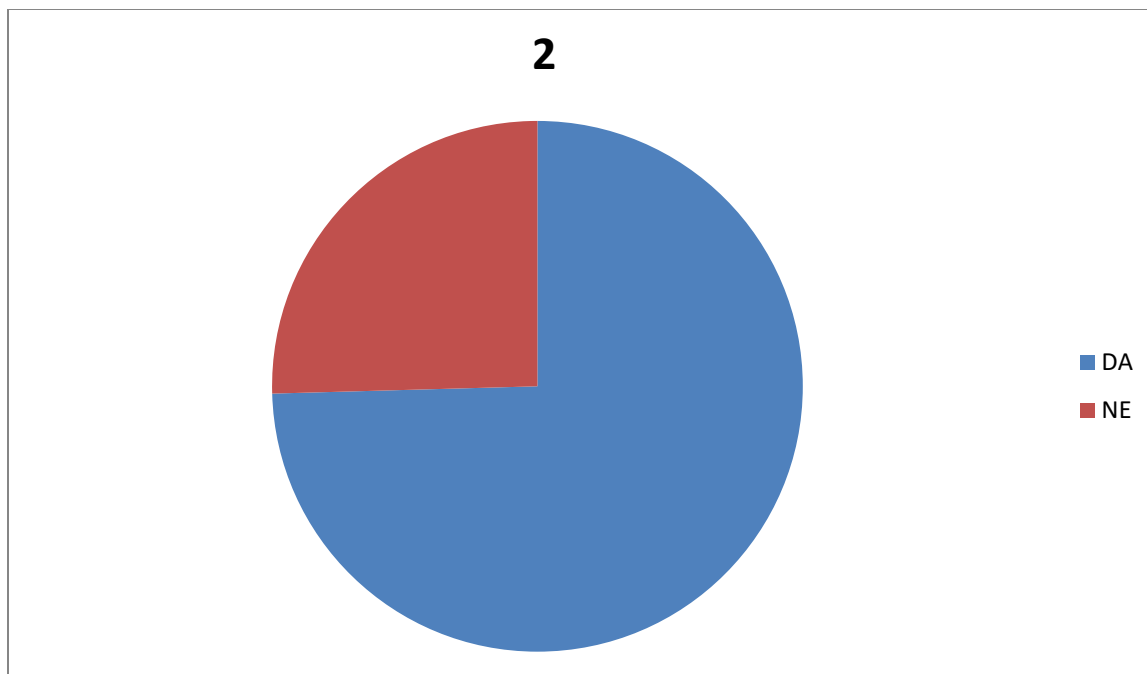
Od distribuiranih 600 anketa , dobijeno je i obrađeno je 570. U strukturi anketiranih bilo je (9,64 %) ispitanika od 18 do 24 godine, (45, 08%) ispitanika od 25 do 34 godine, (27, 04 %) ispitanika od 35 do 44 godine, (13, 15 %) ispitanika od 45 do 54 godine, (4, 38 %) ipitanika od 55 do 64 godine i (0, 70 %) ispitanika od 65 i više godina. U strukturi starosna dob dominiraju građani od 25 do 34 godine.

c) Stepen obrazovanja



U strukturi stepen obrazovanja 11 ili (1, 92 %) ispitanika ima završenu osnovnu školu, 342 ili (60,00 %) ispitanika ima završenu srednju školu i 217 ili (38, 07 %) ispitanika ima visoko obrazovanje.

2. Da li vam nedostaju medijski sadržaji o umjetnosti, nauci, kulturi uopšte ?



Na pitanje : Da li vam nedostaju medijski sadržaji o umjetnosti, nauci, kulturi uopšte ? 425 ili (74, 56%) ispitanika odgovorilo je DA, dok 145 ili (25, 43 %) ispitanika odgovorilo je NE.

3. Koju granu umjetnosti preferirate ?

Likovna umjetnost	12 ispitanika	2,10%
Glazbena umjetnost	112 ispitanika	19, 64 %
Filmska umjetnost	357 ispitanika	62, 63%

Pozorišna umjetnost	89 ispitanika	15,61 %
---------------------	---------------	---------

Na pitanje: Koju granu umjetnosti preferirate ?

357 ili (62, 63%) ispitanika odgovorilo je da preferira filmsku umjetnost, dok 112 ili (19, 64 %) ispitanika preferira glazbenu umjetnost, pozorišnu umjetnost preferira 89 ispitanika ili (15, 61%) dok likovnu umjetnost samo 12 ispitanika ili (2, 10 %), što nam govori da filmska i glazbena umjetnost prednjače u smislu kulture Bosne i Hercegovine.

4. Koliko često pratite sadržaje o umjetnosti nauci, kulturi uopšte ?

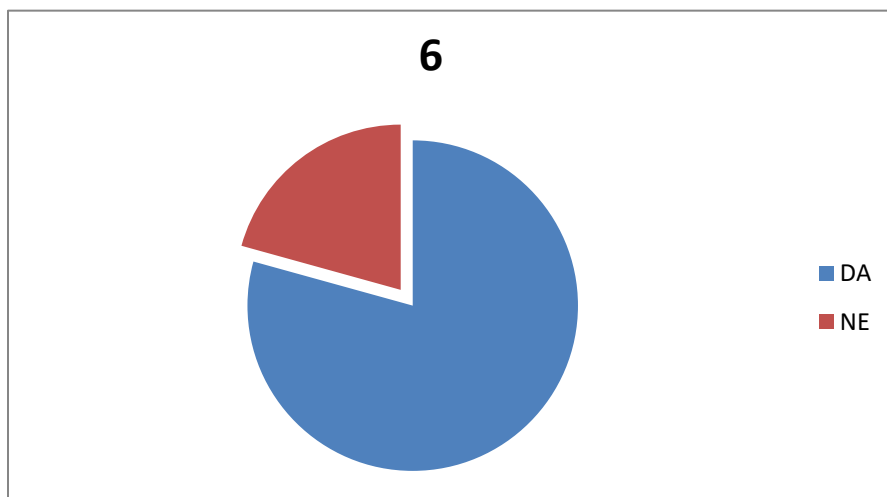
Nikad	5 Ispitanika	0, 87 %
Rijetko	38 Ispitanika	6,66 %
Ponekad	210 Ispitanika	36, 84%
Često	238 Ispitanika	41, 75 %
Uvijek	79 Ispitanika	13, 85 %

5. Koliko često posjećujete pozorište ?

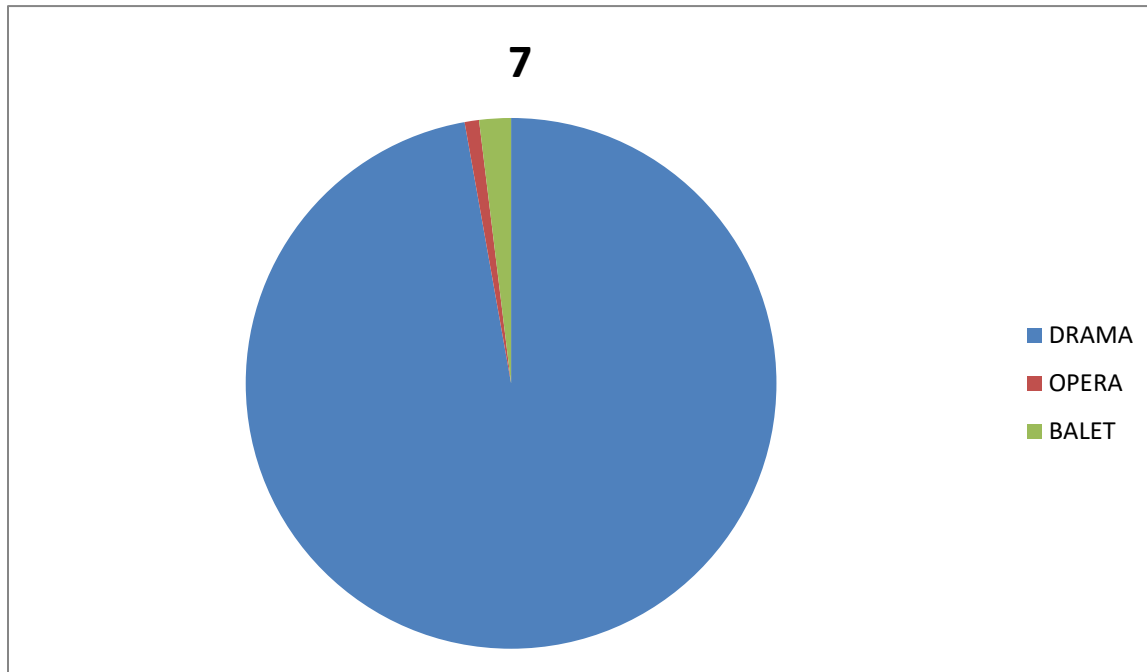
Više puta mjesečno	93 Ispitanika	16, 31 %
Jednom mjesečno	143 Ispitanika	25, 08 %
Nekoliko puta godišnje	128 Ispitanika	22, 45 %
Jednom godišnje	186 Ispitanika	32, 63%
Nikad	20 Ispitanika	3, 50 %

6. Da li se slažete sa tvrdnjom da je pozorište najautentičniji predstavnik kulture odnosno umjetnosti ?

452 ili (79, 29 %) odgovorilo je da se slažete s tvrdnjom da je pozorište najautentičniji predstavnik kulture odnosno umjetnosti, dok 118 ili (20, 70 %) ispitanika se ne slaže s ovom tvrdnjom.



7. Koji pozorišni sadržaj preferirate ?



554 (97, 19 %) ispitanika preferira dramu, operu 5 ispitanika ili (0, 87 %) i balet 11 ispitanika ili (1, 92 %) .

8. Nezavidan položaj kulture u bosanskohercegovačkom društvu predstavlja značajn problem. Uzimajući u obzir položaj kulture i umjetnosti u bosanskohercegovačkom društvu, evidentan je nedostatak interesa ključnih aktera ?

Vlasti	438 Ispitanika	76, 84 %
Umjetnika	43 Ispitanika	7, 54 %

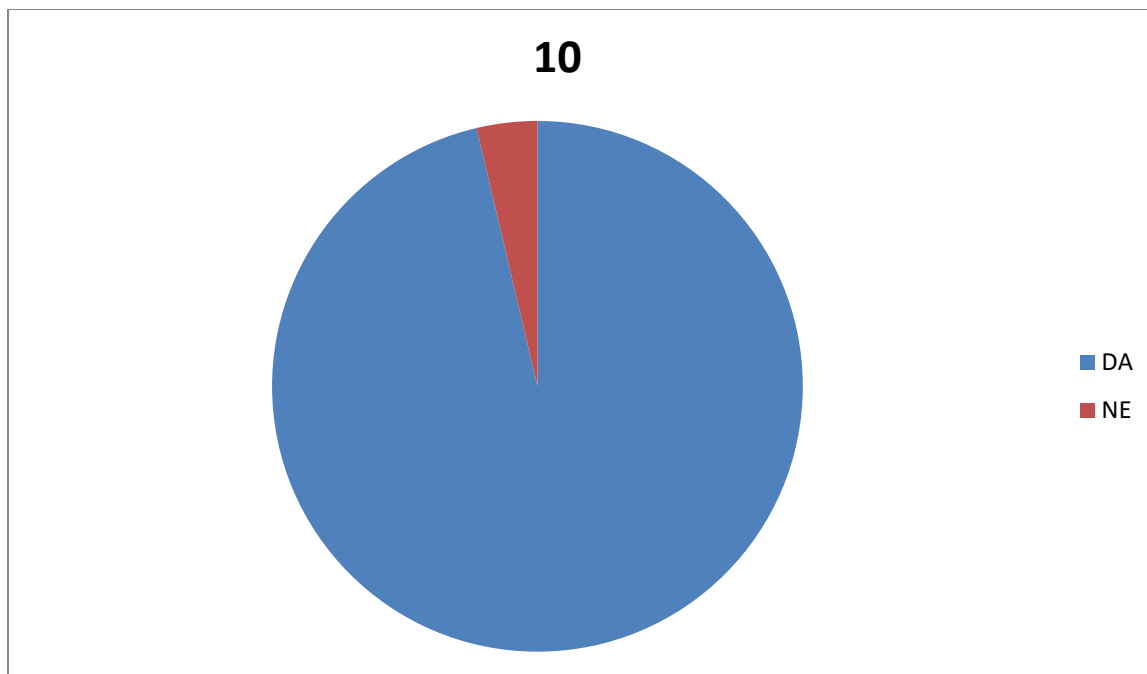
c) Naučne zajednice	89 Ispitanika	15, 61 %
---------------------	---------------	----------

438 (76, 84 %) ispitanika smatra da je vlast odgovorna za nezavidan položaj kulture u bosanskohercegovačkom društvu, 43 (7, 54 %) ispitanika smatra da su umjetnici odgovorni, a 89 ispitanika (15, 61 %) smatra da je naučna zajednica odgovorna.

9. Prema vašem mišljenju pozorišni sadržaji vas ?

a) Oduševljavaju	542 ispitanika	95, 08 %
b) Ravnodušan sam prema takvim sadržajima	15 ispitanika	2,63 %
c) Dosadni su mi	10 ispitanika	1, 75 %
d) Odbojni su mi	3 ispitanika	0, 52 %

10. Da li se slažete da veća posjećenost kulturnim sadržajima može dovesti do osnaživanja bosanskohercegovačke kulture i umjetnosti ?



549 ispitanika ili (96,31 %) se slaže da veća posjećenost kulturnim sadržajima može dovesti do osnaživanja bosanskohercegovačke kulture i umjetnosti, dok 21 ili (3,68 %) se ne slaže s ovom tvrdnjom.

11. REZULTATI ISTRAŽIVANJA

Građani Bosne i Hercegovine i u ovom istraživanju potvrđuju značaj kulture i umjetnosti u našem društvu, te stoga kreiranje kulturne politike na državnom nivou doprinijelo bi razvoju kulture. Nezavidan položaj kulture u bosanskohercegovačkom društvu predstavlja značajan problem, zbog nedovoljnog interesovanja vlasti, umjetnika i naučne zajednice za rješavanje ovog problema. Također i veća posjećenost kulturnim sadržajima može dovesti do osnaživanja bosanskohercegovačke kulture i umjetnosti. Filmska i muzička umjetnost prednjače u smislu kulture Bosne i Hercegovine. Da bi pozorišna umjetnost bila približena pojedincu kao nešto što vrijedi njegovati potrebno je više medijskih sadržaja o umjetnosti, nauci, kulturi uopšte. Nemoguće je danas govoriti o kulturi a ne spomenuti pozorište kao najautentičnijeg predstavnika kulture odnosno umjetnosti. Kada neko dramsko djelo ima svoje gledaoce postalo je realnost. Pozorišna umjetnost je mnogo više od svih ostalih umjetnosti najviše vezana za oblike društvene

svijesti. Početci pozorišne umjetnosti nalaze se upravo u društvenom životu. Kako bi pozorište dodatno bilo približeno pojedincu potrebno je konstantno raditi na pozorišnoj edukaciji, kako bi što više pozorište privuklo mlade ljude, da bi bosanskohercegovačko društvo kasnije imalo obrazovanu publiku.

12. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA I PREPORUKE

Nemoguće je danas govoriti o kulturi a ne spomenuti pozorište koje je najautentičniji predstavnik kulture i umjetnosti. Prof Hidajet Repovac u svojoj knjizi „Esej o književnosti i umjetnosti” najbolje je objasnio suštinu pozorišta. „ Suština pozorišnog prigoda je u tome što, bez obzira na građenje principa koji će biti razumljivi različitim epohama, kulturama i civilizacijama, pozorišna igra izvire iz konkretne društvene prakse i iz u njoj situiranih ličnosti. Međutim, ona ne bi bila igra kad ne bi bila slobodna, kad ne bi bila zasnovana na spontanitetu, kad u sebi ne bi nosila odluku nepovoljnosti. Ona po logici stvari mora napraviti korak ka svijetu, da bi imala mogućnost i šansu da taj isti svijet ima u sebi ” (Repovac, 2013: 404.). Bez obzira na razvoj tehnologije i ogroman razvoj filmske umjetnosti društvo ne može odbaciti pozorište, ono je uvijek određivalo čovjeka i ispunjavalo nas. Pozorište daje nam priliku da kritički promišljamo, kao i novu dimenziju postojanja. Pozorišne igre obuhvataju sve životne situacije i psihičke sfere. Podstiču ljude da promišljaju o svim životnim situacijama i prilikama, kao i da se igraju s sopstvenim mislima. Pozorišna umjetnost najviše je vezana za oblike društvene svijesti. Pozorišne ige nisu samo ogledalo stvarnosti društva, već su zadužene i stvaranje istog tog društva. Zbog velikog značaja pozorišta za razvoj društva potrebno je ovu umjetnost što više približiti pojednicu kao nešto što vrijedi njegovati. Svaki scenski pokret ima neki društveni aspekt. Pozorište u Bosni i Hercegovini uvijek je bilo mjesto koje je spajalo ljude i mjesto iz kojeg se čuje lijepa riječ, mjesto koje podstiče ljude na komunikaciju bez obzira na njihovo vjersko i nacionalno porijeklo. Bosanskohercegovačka baština je defakto nešto što čini sve nas i što nas u neku ruku povezuje kao narod i naciju na čijem osnaživanju treba raditi. Profesor Repovac u svojoj knjizi „ Eseji o književnosti i umjetnosti ” najbolje opisuje suštinu važnosti

pozorišta za društvo. „ Potpuno se gubi iz vida da suština pozorišta nije institucija, nije forma već slobodna igra u kojoj se iznova rađa novo iskustvo svijeta. Da nije tako, davno bi se ugasio razlog postojanja pomenute forme” (Repovac, 2013 :418.)

13. BIBLIOGRAFIJA

Metodološka literatura:

1. Lavić, S. (2014). Metodološke rasprave. Fakultet političkih nauka, Sarajevo.

Naučna literatura:

1. Bakić, Sarina (2018) „Kultura kao instrument u izgradnji mira i pomirenja u Bosni i Hercegovini“ / „Culture as an instrument for peace building reconciliation in Bosnia and Herzegovina“, zbornik radova Međunarodne naučne konferencije „Politike izgradnje mira u regiji : opterećenja prošlosti i vizije budućnosti“, Fakultet političkih nauka univerziteta u Sarajevu i forum ZFD, decembar, 2018, str. 329-345.
2. Čamo, M. (2016). Sociologija urbaniteta. TMP d.o.o., Sarajevo.
3. Divinjo, Ž. (1978). Sociologija pozorišta. Bigz, Beograd.
4. Danto, A. (1997). Preobražaj svakidašnjeg filozofija umjetnosti. Kruzak, Zagreb.
5. Giddens, A. (2003). Sociologija. Čugura print, Ekonomski fakultet, Beograd.
6. Ilić, M. (1987). Sociologija kulture i umjetnosti. Naučna knjiga, Beograd.
7. Jagić, S i Vučetić, M. (2013). Globalizacijski procesi i kultura. Acta ladetrina, vol.9.
8. Kukić, S. (2004). Sociologija teorije društvene strukture. Sarajevo Publishing, Sarajevo.
9. Lešić, J. (1985). Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine. Svjetlost, Sarajevo.
10. Lešić, Z. (1987). Poezija i pozorišne teorije drame u doba romantizma. Radio Sarajevo, Sarajevo.
11. Mejerholjd, V.E. (1976). O pozorištu. Neolit, Beograd.
12. Pignarre, R. (1970). Povijest kazališta. Tisak: Riječka tiskara, Rijeka.
13. Parun, V. (1989). Dramska djela. Nišpro vjesnik, Zagreb.
14. Repovac, H. (2003). Sociologija simboličke kulture. Magistrat, Sarajevo.
15. Repovac, H. (2013). Eseji o književnosti i umjetnosti / filozofsko- sociološki diskurs, Fakultet političkih nauka, Sarajevo.
16. Sofradžija, H. (2013). Posredovana slika svijeta- mediji, umjetnost i tehnologija u umreženom društvu. Portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske.

Internet izvori:

1. Hrvatska enciklopedija (dostupno na : www.enciklopedija.hr) (datum pristupa : 20.09.2020.)
2. <https://www.klix.ba/magazin/kultura/online-platforma-pozoriste-je-prva-faza-u-obnovi-cuvenog-jugoslavenskog-teatarskog-lista/191108144> (datum pristupa: 19.09.2020.)
3. Narodno pozorište Sarajevo (dostupno na; www.nps.ba) (datum pristupa: 19.09.2020.)
4. Narodno pozorište Tuzla (dostupno na; www.nptz.ba) (datum pristupa: 20. 09. 2020.)

5. Kamerni teatar 55 (dostupno na: www.kamerniteatar55.ba) (datum pristupa : 20. 09.2020.)
6. Pozorište mladih Sarajevo (dostupno na : www.pozoristemladih.) (datum pristupa: 20. 09. 2020.)

14. PRILOG ANKETNOG UPITNIKA

Poštovani,

Najljepše vas molim da izdvojite malo svog vremena i odgovorite na anketna pitanja, vezano za istraživanje u okviru mog magistarskog rada pod nazivom: *Savremeno pozorište u Bosni i Hercegovini- Sociološka perspektiva*

Unaprijed zahvalna,

Edina Avdić

Odsjek- Sociologija

Fakultet političkih nauka Univerzitet u Sarajevu

ANKETNI UPITNIK

1.

a) Spol Ž M

b) Starosna dob

c) Stepen obrazovanja

2. Da li vam nedostaju medijski sadržaji o umjetnosti, nauci, kulturi uopšte ?

a) DA

b) NE

3. Koju granu umjetnosti preferirate ?

a) likovnu umjetnost

b) glazbenu umjetnost

c) filmsku umjetnost

d) pozorišnu umjetnost

4. Koliko često pratite sadržaje o umjetnosti nauci, kulturi uopšte ?

a) Nikad

b) Rijetko

c) Ponekad

d) Često

e) Uvijek

5. Koliko često posjećujete pozorište ?

a) Više puta mjesečno

b) Jednom mjesečno

c) Nekoliko puta godišnje

d) Jednom godišnje

e) Nikad

6. Da li se slažete sa tvrdnjom da je pozorište najautentičniji predstavnik kulture odnosno umjetnosti ?

a) DA

b) NE

7. Koji pozorišni sadržaj preferirate ?

a) Drama

b) Opera

c) Balet

8. Nezavidan položaj kulture u bosanskohercegovačkom društvu predstavlja značajan problem. Uzimajući u obzir položaj kulture i umjetnosti u bosanskohercegovačkom društvu, evidentan je nedostatak interesa ključnih aktera ?

a) Vlasti

b) Umjetnika

c) Naučne zajednice

9. Prema vašem mišljenju pozorišni sadržaji vas ?

a) Oduševljavaju

b) Ravnodušan sam prema takvim sadržajima

c) Dosadni su mi

d) Odbojni su mi

10. Da li se slažete da veća posjećenost kulturnim sadržajima može dovesti do osnaživanja bosanskohercegovačke kulture i umjetnosti ?

a) DA

b) NE

15. BIOGRAFIJA

Edina Avdić rođena 9. 3. 1995. godine mjesto Purtići, općina Rogatica. Osnovnu i srednju školu završila sam u Sarajevu. Po završetku (Srednje medicinske škole Jezero), upisala sam Fakultet političkih nauka u Sarajevu- Odsjek za sociologiju u statusu redovnog studenta. Nakon završetka prvog ciklusa studija i sticanja stručnog zvanja bakalaureat/bachelor sociologije, upisala sam drugi ciklus studija u statusu redovnog studenta na odsjeku za sociologiju.

