

Dr. sc. Hazim Begagić

SUVREMENA SCENSKA I KAZALIŠNA PRODUKCIJA U BOSNI I HERCEGOVINI - OPĆI TRENDovi I KRETANJA

Sažetak

U ovom radu korišteni su postupci i postignuća kulturalnih i teatarskih studija, teorije kulturnog menadžmenta i kulturne politike. Provedenim i dokumentiranim istraživanjem u radu se pokušava dokazati teza o utjecaju tranzicijskih procesa na elemente kazališne proizvodnje, od repertoara, estetskih postignuća, preko ustroja i zakonodavnih aspekata, sve do izravnih posljedica na umjetnička pitanja i utjecaj na kazališne publike. Multidisciplinarnost rada omogućava potpuniji uvid u raznorodnost i u nekoliko razina razdvojene kazališne prakse u Bosni i Hercegovini, u kojoj se administrativna, zakonodavna, etnička, teritorijalna i kulturna podijeljenost izravno odražava na tranzicijske procese, pa i na teatrološke posebnosti u kazališnom životu. U komparativnim postupcima omogućen je svojevrsni uvid i poticajno razmišljanje o sličnostima i razlikama tranzicijskih procesa u bh., hrvatske i kazalištima zemalja Jugoistočne Europe, pozivajući se na neke regionalne i svjetske autoritete u području, a osobito se referirajući na neke od radova i istraživanja referentnih autora kao što su profesori Dragan Klaić i Darko Lukić. Primjenom odgovarajućih metodoloških postupaka i kombiniranjem različitih postupaka prezentirana je raznorodna i sustavno obrađena građa. Prezentiranjem, analiziranjem i interpretiranjem obrađene građe ovim se radom pokušao dati doprinos u području teatrologije, ali jednako tako i teoriji kazališne i kulturne produkcije.

Ključne riječi: *izvedbene umjetnosti, scenska kultura, kazališna djelatnost, kazališna produkcija, kazališna tranzicija, kazališni sustav, kazališno zakonodavstvo, kazalište, kultura, kulturna politika, kulturna produkcija, produkcija, sustav kulture, tranzicija u kulturi, tranzicija, umjetnički menadžment, suvremena kulturna produkcija.*

Uvod

Ovaj je rad planiran kao svojevrsni presjek postojećeg stanja u kazališnoj djelatnosti Bosne i Hercegovine u odnosu na opće procese društvenih promjena koje su se dešavale u protekla gotovo tri desetljeća, a posebice u odnosu na prethodno društveno uređenje i aspekte naslijeđa socijalizma i njegovog utjecaja na današnje tijekove suvremene kazališne produkcije i djelatnosti. Rad se u svom najvećem dijelu referira na nekoliko relativno recentnih istraživanja i zaključaka koji su u svojim radovima prezentirali referentni regionalni autori sa ugledom u europskom akademskom prostoru, prvenstveno kroz analizu i svojevrsni komentar na istraživanja i radove profesora Dragana Klaića, ali i uglednog kazališnog teoretičara i publiciste Darka Lukića. Rad, dakle, podrazumijeva pregled značajnih i relevantnih elemenata i pokazatelja suvremenog kazališnog života u BiH sa osvrtom na zemlje okruženja, dajući fragmentarnu situacionu analizu pojedinih segmenata složenog sustava kulture i kazališnog sustava jedne zajednice.

Značajke bh. kazališnog sustava do 1992. godine

Govoreći o poziciji u kojoj su se na početku neizvjesnog procesa tranzicije našli kazališni sustavi zemalja Istočne Europe, s posebnim akcentom na države sastavnice nekadašnje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, kazališni praktičari i teatrološki autori sa prostora Jugoistočne Europe determinirali su nekoliko specifičnih aspekata socijalističkog utjecaja na okolnosti razvitka savremenih sustava kulture, osobito u segmenta izvedbenih umjetnosti koje su svojom složenošću i svojim specifičnostima značajno ovisni o ukupnom društvenom kontekstu. U tom je smislu i hrvatski teatrolog Darko Lukić u svojoj studiji¹ sustavno analizirao i precizno utvrdio dobre i loše strane naslijeđa socijalizma u kazališnoj umjetnosti i scenskoj produkciji. Pri tome autor naglašava kako to naslijeđe nikako nije u potpunosti bilo negativno i loše, te da su dobre strane prethodnog društvenog uređenja zasigurno presudno utjecale i na tijek i vrstu kazališne tranzicije, podjednako koliko i one loše.

Iznimno je značajno u analizi aktualnog momenta kazališnog sustava u Bosni i Hercegovini jasno rasvijetliti neke od temeljnih principa na kojima je taj sustav praktično i utemeljen u današnjem

¹ Lukić, D. (2008). Osnovni problemi kazališne (post)tranzicije / Modeli pozorišnog organizovanja - stara i nova iskustva. *Scena*, časopis za pozorišnu umetnost br. 4/08. Novi Sad: Sterijino pozorje

obimu i omjerima. Na tim je principima sustav i funkcionirao desetljećima prije nego je društvo, početkom devedesetih godina prošloga stoljeća, ušlo u neizvjesne procese općih promjena, koje su u BiH nažalost otpočele najtragičnijim ratnim djelovanjima, općom devastacijom i stradanjima. Nesumnjivo je potrebno i korisno uzeti u razmatranje tako primjećene pozitivne i negativne aspekte naslijeđene iz prošlog društvenog sustava, istovremeno se trudeći uvidjeti posljedice i specifičnosti koje su one pruzrokovale na bosanskohercegovački kazališni i opći kulturni sustav.

Kako bi se što bolje razumjele sve promjene koje su se dešavale i koje se i dalje dešavaju u kazališnom, ali i u ukupnom bosanskohercegovačkom kulturnom i društvenom sustavu, neophodno je podsjetiti se na dobre i loše strane naslijeđa socijalizma. Uostalom, upravo su elementi tog naslijeđa u značajnoj mjeri i danas prisutni na bh. kazališnom prostoru i značajno su uzrokom velikog broja aktualnih kretanja i tranzicijskih promjena. Bh. je kazališni sustav svojevremeno utemeljen na tim principima, te je stoga od nesumnjivoga značaja podsjetiti se na višegodišnje karakteristike tog sustava i tadašnji ambijentalni kontekst. U tom smislu, kao dobre strane predtranzicijskog naslijeđa u pomenutim kazališnim sustavima, Lukić primjećuje i navodi četiri ključna elementa: (1) iznimno dobra naslijeđena materijalna infrastruktura, (2) relativno dobra kadrovska infrastruktura, (3) masovnost kazališne publike i (4) javno deklarirana društvena svijest o golemoj važnosti kazališta. Svi ovdje izdvojeni elementi pozitivnog naslijeđa iz socijalističkog perioda u potpunosti su prisutna i u bh. kazališnomu sustavu, a rezultati navedene analize gotovo da su u potpunosti primjenjivi i na bh. kazališta.

Zasigurno je najvažnija činjenica o postojanju javno deklarirane svijesti o značaju razvitka kulture i kulturnog sustava i jasno definirane visoke pozicije koja je kazalištu u tadašnjem društvenom sustavu i u tako uspostavljenom modelu kulturne politike praktično bila zajamčena. Takva je artikulirana svijest izravno osiguravala razvitak kazališne produkcije i infrastrukture, a, kako se to primjećuje, „samu struku postavljala je u skupinu cijenjenih društvenih poslova i zanimanja.“ (Lukić, 2008) U prilog tome govori i društvena briga o kazališnim umjetnicima i djelatnicima koja se, između ostalog, ogledala i u vrlo učinkovitom sustavu stalnoga stambenog zbrinjavanja kao i niza drugih socijalnih i ostalih povlastica koje su koristili ne samo kazališni umjetnici nego i svi

ostali kazališni djelatnici i radnici u kulturi. U tom smislu vrijedi istaći kako i u kojoj se mjeri kazališna djelatnost u normativnim aktima i zakonskim rješenjima tijekom novije povijesti BiH svaki put sve jasnije i bolje pozicionirala kao iznimno značajna društvena djelatnost kojoj je potvrđen značaj općeg javnog interesa. Tako je u članku 1. Zakona o pozorištima NR BiH iz 1960. godine zadatak kazališta bio definiran kao djelatnost koja „izvođenjem umjetničkih djela razvija kazališno-scensku umjetnost i doprinosi zadovoljenju kulturnih potreba građana.“²

Kasnije je, već 1965. godine, izmjenama i dopunama navedenog Zakona ovaj članak proširen dodatnom opisom kojim su kazališta proglašena kulturno-umjetničkim ustanovama koje vrše djelatnost od „posebnog društvenog interesa.“³ I u narednom je kazališnom zakonu BiH, onom iz 1976. godine, u članku 2. zadržana odredba kojom se kazališna djelatnost definira kao djelatnost od posebnog društvenog interesa, s tim da je naredni članak i dodatno, vrlo opisno, definirao kazališnu djelatnost „kao sastavni dio kulturnog života u Socijalističkoj Republici Bosni i Hercegovini“, koja „doprinosi zadovoljavanju kulturnih potreba radnih ljudi i građana, aktivno i stvaralački prati realizacijom programa samouprave tijekom socijalističkog društva, podstiče suradnju i zalaže se za ravnopravnost naroda i narodnosti Jugoslavije, te doprinosi podizanju stvaralačkih sposobnosti radnih ljudi i razvoju slobodne i humanizirane ličnosti.“⁴ Unatoč njenom ideološkom tonu, nasuprot ovako široko i precizno definiranoj ulozi koju bi kazališni život morao ostvarivati u društvenom životu zajednice, većina aktualnih poslijeratnih bh. kazališnih zakona uređuje kazališnu djelatnost tek kao „dio kulturno-umjetničke vrijednosti“ na određenom prostoru.⁵ Člankom 3. ZOPD-a RS kazalište je definirano kao „umjetnička ustanova, slobodna u svom stvaralačkom djelovanju i samostalna u sastavljanju i stvaranju svog programa kojim se afirmiraju umjetničke i opće

² Članak 1. Zakona o pozorištu Narodne Republike Bosne i Hercegovine, 1960. („Službeni list Narodne Republike Bosne i Hercegovine“ broj 11/60)

³ Članak 1. Zakona o izmjenama i dopunama Zakona o pozorištu Narodne Republike Bosne i Hercegovine, 1965. („Službeni list Narodne Republike Bosne i Hercegovine“, broj 15/65)

⁴ Članak 3. Zakona o pozorišnoj djelatnosti Socijalističke Republike Bosne i Hercegovine, 1976. („Službeni list Socijalističke Republike Bosne i Hercegovine“ broj 6/76)

⁵ U aktualnim zakonima o kazališnoj djelatnosti Republike Srpske, Kantona Sarajevo, Tuzlanskog i Hercegovačko-neretvanskog kantona identično je prisutna ova odrednica.

ljudske vrijednosti.“⁶ Kako se kazalište bavi pripremanjem i javnim prikazivanjem dramskih, opernih, glazbenih, baletnih, lutkarskih i drugih kazališnih djela, ovaj zakonski akt polazi od pretpostavke da samim tim ono utječe na razvitak kazališne i opće kulture građana. Dalje se u članku 4. istoga akta kazališna djelatnost proglašava za djelatnost „od značaja za nacionalnu kulturu Republike Srpske kao i od javnog interesa za Republiku, grad i općinu.“⁷ Kasnije je u izmjenama i dopunama ovog Zakona iz 2011. godine, ova odredba izmijenjena i skraćena na način da se kazališna djelatnost definira kao „djelatnost od općeg interesa za kulturu Republike i jedinice lokalne samouprave.“⁸ U članku 4. ZOPD-a TK se navodi kako su poslovi utvrđivanja umjetničke koncepcije kazališta i godišnjeg repertoarnog plana, kao i javno izvođenje scenskog djela poslovi „od posebnog društvenog interesa.“⁹ I posljednji usvojeni kazališni zakon u BiH koji je na snagu je stupio u travnju 2016. godine kazališnu je djelatnost definirao kao “kulturnu i umjetničku djelatnost od javnog interesa”. Radi se o Zakonu o kazališnoj djelatnosti Zeničko-dobojskog kantona¹⁰ u čijoj se strukturi nalazi nekoliko odredbi koje javnim kazalištima daju izvjesne programske i repertoarne smjernice i koje kao takve nisu prisutne u drugim kazališnim zakonima. Tako se člankom 21 ovog kazališnog zakona reguliraju pitanja programske orijentacija javnih kazališta, te se navodi kako su ta kazališta dužna u svojim repertoarnim planovima i ukupnom programu posebnu pozornost posvetiti književnim i umjetničkim djelima suvremenog domaćeg stvaralaštva, uključujući i djela sa istog jezičkog područja, kao i djelima iz kazališnog, književnog i kulturnog naslijeđa BiH, te podsticati razvoj suvremenog umjetničkog i kazališnog stvaralaštva što uključuje i pripremu i javno izvođenje autorskih projekata kazališnih umjetnika. Zakon dalje predviđa kako ove ciljeve i zadatke javno kazalište ostvaruje na način da se, što više je to moguće, poštuje ravnopravnost konstitutivnih naroda BiH i svih

⁶ Članak 3. Zakona o pozorišnoj djelatnosti Republike Srpske, 2002. („Službeni glasnik Republike Srpske“ br. 25/02)

⁷ Članak 4. Zakona o pozorišnoj djelatnosti Republike Srpske, 2002. („Službeni glasnik Republike Srpske“ br. 25/02)

⁸ Članak 2. Zakona o izmjenama i dopunama Zakona o pozorišnoj djelatnosti, Republike Srpske, 2011. („Službeni glasnik Republike Srpske“, br. 109/11)

⁹ Članak 4. Zakona o pozorišnoj djelatnosti Tuzlanskog kantona, 2001. („Službeni list Tuzlanskog kantona“ br. 10/02)

¹⁰ Zakon o pozorišnoj djelatnosti Zeničko-dobojskog kantona („Službene novine Zeničko-dobojskog kantona“ broj 04/14)

njezinih građana, kao i regionalnu zastupljenost kod utvrđivanja svojih programa. Zanimljivo je i kako se u ovom kazališnom zakonu pronašla odredba koja javna kazališta obvezuje da, koliko god im to dozvoljava njihova programska orijentacija i produkcijske mogućnosti, pripremaju i javno izvode projekte i programe za djecu i mlade, što uključuje i projekte dramske i umjetničke edukacije koji za cilj imaju razvijanje kreativnosti i povećanje sposobnosti praćenja i razumijevanja scenskog i umjetničkog djela. Također, u istom se članku javno kazalište obvezuje na suradnju sa kazalištima, ansamblima, udrugama i drugim organizacijama nacionalnih manjina radi podsticanja slobode kulturnog izražavanja na jezicima nacionalnih manjina i pružanju pomoći u očuvanju njihovog kulturnog i nacionalnog identiteta. Člankom 22 ovog bh. kazališnog zakona regulirana je suradnju između kazališta i nužnost podrške drugim licima koja su registrirana za obavljanje kazališne djelatnosti. Tako se navodi kako javno kazalište pri obavljanju svoje djelatnosti stalno ili povremeno treba razvijati projekte razmjene programa i gostovanja, kao i ostvarivanja svih drugih oblika suradnje, što može uključivati i realizaciju zajedničkih programa i koprodukcijska partnerstva, a dio sredstava za realizaciju tih ciljeva dužan je osigurati osnivač kazališta. Također se navodi i kako javna kazališta mogu, u svrhu promidžbe i afirmacije neovisne kazališne i kulturne scene, a u skladu sa svojim mogućnostima i potrebama, podržavati i pomagati rad kazališnih skupina i udruga koje obavljaju kazališnu djelatnost, te i sa njima učestvovati u realizaciji zajedničkih projekata.

Bh. redateljica Jasmila Žbanić, govoreći za potrebe istraživanja o financiranju kulture u BiH,¹¹ upravo podsjeća na odnos prema kulturi i kulturnim djelatnicima prisutan u tadašnjoj zajednici, u odnosu na sadašnje bh. prilike: „Prije rata, svako selo je imalo kino, predstave su se održavale u domovima kulture, ulagalo se u kulturno-umjetnička društva. Postojala je centralna ideja o tome koliko je kultura važna. Petnaest godina poslije Drugog svjetskog rata, od ruralne i nepismene zemlje, kakva je bila bivša Jugoslavija, postala je zemlja koja je dobila Nobelovu nagradu za književnost, nagradu Oscar za crtani film, žestoku kulturnu industriju.“ Žbanić je dalje ustvrdila kako nasuprot tim prilikama, poslije rata koji je zemlju

¹¹ **Balkanska istraživačka mreža (BIRN)** BiH provela je 2011. godine prvo istraživanje iz oblasti financiranja i upravljanja u kulturi u Bosni i Hercegovini. Rezultati su objavljeni u publikaciji „Nagraditi najbolje“, objavljenoj u Sarajevu 2011. godine.

razarao gotovo četiri godine, od zemlje sa visokosofisticiranom kulturom mi danas praktično imamo ruralnu državu.¹²

Kazališne publike

Za razliku od susjednih joj republika, prvenstveno Srbije i Hrvatske, koje imaju nešto dužu kazališnu tradiciju i u kojima je ranije dolazilo do utemeljenja prvih nacionalnih kazališnih kuća i razvitka institucionalnih kazališnih sustava, u BiH se istinska i redovita kazališna publika počela formirati i razvijati tek u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća. Taj složeni proces nesumnjivo je bio u izravnoj ovisnosti o razvitku i ekspanziji gradskih sredina, formiranju mreže javnih institucija kulture, te općoj industrijalizaciji i modernizaciji društva. Kao i u mnogim drugim socijalističkim sustavima ubrzana industrijalizacija dovela je do nagle ekspanzije gradova, a nagli i sustavno podržavani razvitak industrijskih giganata ubrzao je demografske promjene i omogućio masovnu migraciju ruralnog stanovništva u gradove. Takozvana radnička klasa, sustavno organizirana u snažne i vrlo utjecajne sindikalne organizacije, praktično je vremenom postala okosnicom kazališne publike, organizirano i sustavno posjećujući kazališta. Pored toga, sustavno osmišljena, centralizirano vođena i visoko birokratizirana, tadašnja je kulturna politika inzistirala na masovnosti posjete umjetničkim programima i događajima u kulturi, time izravno želeći utjecati na razinu opće naobrazbe, masovno prosvjećenje i *kulturnu nadgradnju*. Sve su to bili javno proklamirani temeljni ciljevi tadašnje kulturne politike u okviru kojih je i ideološka indoktrinacija zasigurno zauzimala iznimno bitan cilj. Tomu svakako treba pridodati i tijesnu suradnju kazališta i obrazovnoga sustava, na čemu se također sustavno inzistiralo. Na taj su način i bh. kazališta uživala u masovnim organiziranim posjetama i u brojnosti svoje publike, pojavi koja je kao takva, osobito u svojoj masovnosti, praktično bila nepoznanica u zemljama Zapadne Europe. Ipak, pojava masovnosti posjete kojoj uopće nije morao prethoditi značajniji marketinški angažman kazališta, vrijeme će kasnije potvrditi nikako nije bila trajna pojava utemeljena na istinski stečenoj i razvijenoj potrebi

¹² Balić, N., Živković, Z., Jurišić, D., Aganović, N. i Remiković, D. (2011). *Nagraditi najbolje*. Sarajevo: Birn

šire javnosti za redovitim posjetama kazališnim predstavama. Već u prvim godinama tranzicije postalo je jasno da su instrumenti i metode kojima se sustavno mobilizirala kazališna publika zapravo doveli do efekta *fiktivne publike*.

Kadrovski i kreativni potencijal

Iako je, za razliku od drugih republika u nekadašnjoj zajedničkoj državi, BiH relativno kasno dobila svoju prvu specijaliziranu visokoškolsku ustanovu za edukaciju kadrova u oblasti kazališne umjetnosti, tek 1981. godine, ipak se može govoriti o relativno dobrim prilikama u pogledu ljudskih resursa u bh. kazališnom sustavu do 1990. godine. Razlog tomu dobrim dijelom je i utemeljenje Odsjeka za scenske umjetnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu, ali i u mnogim drugim okolnostima koji se prije svega ogledaju u sustavno vođenoj kulturnoj politici i u poziciji goleme važnosti i značaja koje je kazalište uživalo tih desetljeća, a što je nerijetko podrazumijevalo i obilatu financijsku potporu. Akademija scenskih umjetnosti u Sarajevu (ASUS) utemeljena je i sa radom krenula u prosincu 1981. godine, kao treća umjetnička akademija sastavnica sarajevskog sveučilišta, čime je upotpunjena struktura umjetničke edukacije na ovom najstarijem i najvećem sveučilištu u zemlji. Prvih osam godina na Akademiji je djelovao isključivo studijski odsjek za glumu, tako da su prve generacije diplomiranih glumaca sveučilišne diplome počele stjecati od 1985. godine, što je uistinu iznimno kasno u odnosu na prilike u drugim jugoslovenskim kulturnim središtima, sa obzirom na djelovanje dramskih akademija i fakulteta u Ljubljani, Beogradu, Zagrebu, Novom Sadu i Skoplju,¹³ glavnim gradovima i kulturnim središtima

¹³ Visokoškolske ustanove koje danas nose ovdje navedene nazive osnivane su slijedećim redoslijedom: Akademija za gledališće, radio, film in televizijo (Akademija za pozorište, radio, film i televiziju) u Ljubljani 1945., Fakultet dramskih umetnosti (Fakultet dramskih umjetnosti) u Beogradu 1948., Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu 1950., Akademija umetnosti (Akademija umjetnosti) u Novom Sadu 1974. godine i Fakultet za dramski umetnosti (Fakultet dramskih umjetnosti) Skoplje 1979.

Slovenije, Srbije, Hrvatske, Vojvodine i Makedonije.¹⁴ 1989. godine na ASUS-u se osniva i odsjek za multimedijalnu režiju, tako da prvi redatelji diplomiraju ratnih godina u periodu 1993-1995., kada se osniva i odsjek za dramaturgiju (1994). No, bez obzira na pomenuto kašnjenje u utemeljenju i razvitku formalne visokoškolske edukacije, činjenica je da se u sve razvijenijem institucionalnom kazališnom sustavu, koji se u BiH kontinuirano razvijao četiri desetljeća, otvorio čitav niz radnih mjesta koja su omogućila utemeljenje i razvitak niza kazališnih profesija, do tada uglavnom nepoznatih na bosanskohercegovačkom tržištu rada. Kada Lukić tvrdi kako je „u svim socijalističkim zemljama bez izuzetka, pored one materijalne, naslijeđena i vrlo dobra humana infrastruktura“, pri tome očito u prvi plan ne stavlja formalnu edukaciju tog kadra, već upravo ističe značajan broj iskusnih kazališnih umjetnika, tehničara i administratora koji je godinama treniran i obučavan u kazališnim ustanovama i u uvjetima organizirane i profesionalne kazališne produkcije. Također, u prvih nekoliko desetljeća, ne nalazeći druge mogućnosti, mnoga su se bh. kazališta u osnivanju okrenula amaterskoj kazališnoj djelatnosti i iz njihovih redova birala i angažirala one koji su ispoljavali najviše dara i imali jasno artikuliranu želju i motiv profesionalno se baviti glumačkim i kazališnim radom. Salko Šarić, analizirajući povijest dramske edukacije u zemlji¹⁵ (Šarić, 2007), konstatira kako je mreža kazališnog amaterizma u periodu nakon Drugog svjetskog rata bila razvijena, te su time postojale i mogućnosti za nešto kvalitetniji odabir tih umjetnika, čime su se, barem unekoliko ublažile, nije pretjerano reći, enormne potrebe za glumcima u novoutemeljenim profesionalnim kazalištima u BiH. Čak su i tadašnja republička ministarstva i

¹⁴ Od republika i pokrajina u sastavu nekadašnje SFR Jugoslavije, nakon osnutka Akademije u Sarajevu jedino na Kosovu i u Crnoj Gori nisu postojale visokoškolske institucije za obrazovanje kadrova u oblasti kazališta i dramskih umjetnosti. Iako je Fakultet umetnosti (Fakultet umjetnosti) u Prištini osnovan još 1973. godine kao Akademija likovnih umjetnosti u okviru koje od 1975. godine počinje djelovati i odsjek za glazbene umjetnosti čime institucija mijenja naziv u Akademija umjetnosti, tek od 1989. godine u njezinom sastavu osniva se i odsjek za dramske umjetnosti. Crna Gora je posljednja među južnoslavenskim zemljama dobila svoju visokoobrazovnu instituciju za dramske umjetnosti. Fakultet dramskih umjetnosti na Cetinju počeo je sa radom 1994. godine, prvobitno također organizaciono ustrojen kao studijski odsjek pri tamošnjem Fakultetu likovnih umjetnosti, da bi 1997. godine počeo djelovati kao samostalna sveučilišna jedinica, sastavnica Univerziteta Crne Gore.

¹⁵ Šarić, S. (2007). Prvi profesionalni i školovani dramski umjetnici iz Mostara. *Most* br. 206. Mostar

sekretarijati prosvjete tih godina organizirali natječaje za glumce amatere koji su bili zainteresirani profesionalno se baviti kazališnom umjetnosti. Oni koji su na audicijama i sličnim oblicima kadrovske selekcije i odabira potvrdili svoj talent, raspoređivani su u kazališta u cijeloj zemlji. Naravno, među izabranima bilo je i onih koji se nisu uspjeli održati i opstati u uvjetima i zahtjevima sve profesionalnije kazališne produkcije, kao i onih koji su se zadržali u kazalištima ne ostvarivši zapaženije stručno-umjetničke i profesionalne rezultate. Što je najvažnije, među takvima je bio i nemali broj onih glumaca, umjetnika i ostalih kazališnih djelatnika koji su se tijekom godina afirmirali kao talentirani, čak i vrsni kazališni stvaraoci i kao takvi činili okosnicu razvitka bh. kazališnog sustava. Josip Lešić (1978) pak piše o jednoj potpuno novoj generaciji, koja je, „zahvaljujući entuzijazmu i kontinuitetu u radu, ozbiljnosti i talentu, počela postepeno prerastati postojeće amaterske okvire i navike, jer je više vremena posvećivala kazalištu nego svojim dotadašnjim zanimanjima, te je nužno moralo doći do neke vrste poluprofesionalizacije, iz koje su se i rodile ideje o osnivanju novih kazališta.“¹⁶ Svakako, ti su brojni kadrovi svoja iskustva stjecali u sve povoljnijim uvjetima profesionalne kazališne produkcije, čime je nesumljivo rasla i razina njihove kompetencije i stručnosti. Također, činjenica je da je veliki broj diplomiranih glumaca i drugih diplomiranih stručnjaka u ostalim kazališnim umjetničkim profesijama, a koji su zvanja i diplome stjecali na umjetničkim fakultetima i akademijama u drugim republikama tadašnje države, dolazio, zapošljavao se i ostajao u bh. kazalištima. Oni su u BiH bili kreativno angažirani, razvijali su svoje umjetničke karijere i time dali značajan i iznimno važan doprinos razvitku bh. kazališta i podizanju razine umjetničke i produkcijske kvalitete projekata i ukupne produkcije.

Negativni aspekt naslijeđa socijalizma u kazališnoj produkciji BiH

Vrijedi svakako navesti i one elemente naslijeđa socijalističkog pristupa kazalištu i kazališnoj djelatnosti koji se ocjenjuju kao negativni i loši. Takvi su elementi naslijeđa, vrijeme je potvrdilo, postali duboko ukorijenjeni dijelovi kazališne organizacione kulture i poslovnog mentaliteta. Upravo su oni doprinijeli nastanku i razvoju

¹⁶ Martinović, Z. i Lešić, J. (1978) *Narodno pozorište Zenica* - monografija (1950-1978). Zenica: NP Zenica

loših navika kojih se, više od dva desetljeća iza nas to potvrđuju, jako teško osloboditi i koji u znatnoj mjeri otežavaju promjene, onemogućavajući u njihovim željama i namjerama one progresivne i odlučne snage u sve prisutnijim mlađim kazališnim rukovodećim strukturama, predstavnicima novije generacije kazališnih profesionalaca koja su svoja znanja i iskustva stjecala na studijima i umjetničkim projektima u regionu i inozemstvu. Ukratko, Lukić (2008) smatra da se te negativne strane ogledaju u slijedećem: (1) kazališna ponuda nerazmjerno veća od stvarnih društvenih potreba, (2) krajnje neracionalna i neekonomična kazališna produkcija, (3) sveprisutni efekt *fiktivnog tržišta* u prodaji i promociji, (4) opća neosviještenost uposlenika i suradnika u kazalištima i kazališnim službama o temeljnim elementima i značaju marketinga i suvremenim principima prodaje i animacije, (5) iznimno visoko subvencionirane cijene ulaznica od države, (6) nekompetitivno i nekonkurentno unutar kazališno okruženje.

Za razliku od ranijeg perioda kada je kazališne sezone gotovo svakog kazališta karakteriziralo po najmanje pet premijernih izvedbi, a negdje je ta brojka dostizala i dvanaest premijernih naslova,¹⁷ u novonastalim uvjetima kazališne produkcije i sveprisutnoj pojavi nedostatka sredstava za programske aktivnosti u aktualnim modelima financiranja, bh. su kazališta danas došla do sezona koje se nerijetko zaključuju čak i sa samo jednom premijernom izvedbom. Nažalost, tako skromni programski učinci, čak i ne uzimajući u razmatranje estetske domete i uspjehe realiziranih projekata, postali su uobičajena i česta pojava kojima su menadžmenti postajali zadovoljni, što su nadležna tijela (osnivači, financijeri, nadležna ministarstva i općinske, odnosno gradske službe) bez problema počeli tolerirati, a publika se počela privikavati. U pogledu neracionalne i neekonomično vođene kazališne produkcije, nažalost i dalje je prisutan odnos prema raspoloživim javnim sredstvima koji se teško može ocijeniti racionalnim i *domaćinskim*. U kazalištima je očito teško zaobići princip u kojemu se jasno zna koji će umjetnici i ostali suradnici ostvariti koji vid suradnje u kojem kazalištu. Nerijetka pojava interesnih odnosa i prijateljskih relacija, kao i pojava da se za ugovorene angažmane

¹⁷ Misli se na period prije i nekoliko desetljeća nakon Drugog svjetskog rata kada je postojao trend opće hiperprodukcije u kazalištima do kojeg je dolazilo usljed neuspostavljenog sustava rada, nerazvijene umjetnosti režije i što je u konačnici rezultiralo vrlo niskim kvalitetom predstava, o čemu piše i Lešić (1985) u svojoj studiji o povijesti kazališta u BiH.

‘vraćaju’ na sličan način, što bolji poznavaoци prilika u bh. kazalištu umiju relativno dobro pratiti i uvezivati, pojava je koja je sveprisutna i danas, a na taj je poslovni mentalitet očito teško utjecati i mijenjati ga. Istina, rezultat tomu u velikoj mjeri leži i u činjenici da bh. kazališni i kulturni prostor predstavlja iznimno malo umjetničko tržište. Dalje, ugovorene honorarne naknade za angažmane vanjskih suradnika u autorskim timovima umiju biti neprihvatljivo visoke i potpuno neprilagođene realnim mogućnostima kazališnih proračuna i ukupnih ekonomskih prilika, a unatoč uposlenim glumcima, dramaturzima, kostimografima, scenografima, redateljima i drugim kazališnim umjetnicima, ipak se nastavlja sa praksom neracionalnog angažmana suradnika koji su uposlenici drugih javnih kazališta, sveučilišta, ili su slobodni umjetnici, sa formalno priznatim statusom samostalnog umjetnika ili bez njega. Ni bh. glumište nije zaobišao regionalno sveprisutan fenomen da se glumci, a nerijetko i ostalo umjetničko osoblje, prihvataju i u komercijalnim produkcijama obavljaju umjetničke poslove snimanja filmova, novih televizijskih formi i *sapunica*, reklama i slično, istovremeno u svojim matičnim kazalištima u kojima su uposleni ne uspijevajući ispunjavati utvrđene planove rada ili vrlo izravno odbijajući, odnosno izbjegavajući igrati u kazališnim projektima. Pri tome je stručna, ali i šira javnost ostala bez značajnijih reakcija, prihvatajući bez pogovora pojašnjenja ravnatelja i ostalih kako su postojeća sredstva nedostatna i kako trenutni kvantitativni programski pokazatelji zapravo samo odgovaraju mogućnostima. Ne postoje ozbiljnije analize niti pokazatelji što su kazališni menadžmenti učinili kako bi uvećali vlastita sredstva, povećali kompetencijsku razinu u svojoj kadrovskoj strukturi, da li su i u kolikoj mjeri korištene mogućnosti međunarodnih fondova i da li je podignuta razina internih institucionalnih kompetencija za izradu kompleksnih projektnih prijava te vrste, te da li su i u kolikoj mjeri razmatrane mogućnosti partnerstava i koprodukcijских projekata sa kazališnim i umjetničkim organizacijama iz zemlje, regiona i svijeta u cilju estetsko-umjetničke otvorenosti ali i financijski stabilnijih struktura projektnih proračuna. U takvim okolnostima potpuno je prihvatljivim postala situacija da se kazališna sezona završi sa jednom ili dvije premijerne izvedbe u javnom kazalištu sa 50-ak uposlenika i godišnjim proračunima od preko milijun konvertibilnih maraka. Na pozicijama voditelja i suradnika u kazališnim službama nerijetko se i dalje nalaze stariji uposlenici koji su temeljne principe

kazališnoga poslovanja usvajali u prethodnom sustavu i koji po malo kriterija danas ispunjavaju uvjete za obavljanje poslova radnih mjesta na kojima se nalaze, a njihov motivacioni faktor i stručne kompetencije ne jamče mogućnost značajnijih promjena u općem pristupu i primjeni novih marketinških, promidžbenih i reklamnih metoda. Usprkos činjenici da se na sveučilištima educiraju menadžeri u kulturi i producenti koji svoje diplome i izlazna zvanja stječu na novootvorenim studijskim programima umjetničke produkcije, kulturalnih studija i menadžmenta scenskih umjetnosti, bh. kazališta do sada nisu ozbiljnije prepoznala široke mogućnosti koja im nude nove kazališne i kulturološke profesije, mladi i educirani kadrovi sa znanjima iz oblasti umjetničke i medijske produkcije, marketinga, menadžmenta, poduzetništva, kulturnog turizma, animacije, kulturalnih studija, kulturnih politika, kao i znanja iz povijesti drame i kazališta i teatrologije.

Visokosubvencionirane cijene kazališnih ulaznica

Cijene kazališnih ulaznica danas u BiH uglavnom su i dalje ostale iznimno niske i potpuno neprilagođene tržišnim potrebama i okolnostima. Naime, upravo zbog tradicionalno visoko subvencionirane cijene kazališnih ulaznica, građani u tranzicijskim zemljama, Lukić tvrdi čak ni onda kad su materijalno vrlo dobro situirani, psihološki nikada nisu u većem broju bili spremni pristati na makar približno ekonomsku vrijednost ulaznice. S druge strane, isti posjetitelji relativno brzo i lako pristaju platiti vrlo visoke cijene ulaznica za zabavne ili sportske sadržaje (Lukić, 2008). Dakle, institucije nenaviknute na jaču orijentaciju prema vlastitom prihodu, bez čega je bilo teško preživjeti u novim okolnostima, morale su se okrenuti drugim izvorima prihoda, dok kazališne uprave uglavnom nisu imale dovoljno znanja i vještina za implementaciju tako redefiniranih poslovnih potreba. Neka su se kazališta tako okrenula iznajmljivanju svojih prostora ili su, osim kazališnih programa, počela nuditi neke druge usluge, dok su se pojedina kazališta čak i programski redefinirala, preusmjerivši svoju vlastitu produkciju ka isključivo komercijalnim sadržajima (Klaić, 2008).

Govoreći o nekompetitivnom i nekonkurentnom unutarkazališnom okruženju, Lukić ističe i pojavu za koju je većina kazališnih menadžera i djelatnika svjesna da predstavlja možda i ključnu prepreku za bilo koji pokušaj ozbiljnije reforme sektora,

a to je „puna i doživotna sigurnost i zajamčenost radnih mjesta u kazalištima.“¹⁸ Upravo je iz takvih okolnosti proistekla i minimalna fluktuacija radnih mjesta unutar javnih kazališta.

Analiza sustava repertoarnih kazališta u Centralnoj i Jugoistočnoj Europi - mogući scenariji i tendencije razvoja kazališnih produkcijskih modela

Krajem 1996. godine, na inicijativu specijaliziranog Programa za izvedbene umjetnosti Otvorenog društva u Pragu je održan skup kojem su prisustvovali kazališni djelatnici iz 16 europskih država. Oni su tijekom višednevnog skupa, kroz seriju razgovora i radionica, zajednički pokušali prognozirati kako i na koje bi se sve načine repertoarna kazališta mogla reformirati i pretvoriti u učinkovite i kvalitetne modele.¹⁹ Ovaj je stručni skup vodio profesor Dragan Klaić, istaknuti teatrolog i analitičar kulture. Rezultati rasprave kasnije su objavljeni u studiji *Reforma ili tranzicija*?²⁰ Više od desetljeća poslije, Klaić se osvrnuo na ovaj skup i pokušao ocijeniti uspješnost tada artikuliranih predviđanja.²¹ Za kazalište u BiH ove

¹⁸ Lukić, D. (2008). Osnovni problemi kazališne (post)tranzicije / Modeli pozorišnog organizovanja - stara i nova iskustva. *Scena*, časopis za pozorišnu umetnost br. 4/08. Novi Sad: Sterijino pozorje

¹⁹ Skup je održan od 21. do 24. studenoga 1996. godine u organizaciji Archa teatra iz Praga i Nizozemskog teatrološkog instituta.

²⁰ Archa teatar iz Praga, pod upravom Ondreja Hraba i Theater Instituut Nederland, na čijem se čelu tada nalazio Dragan Klaić, organizirali su ovu radionicu na kojoj se okupilo 35 kazališnih stručnjaka iz Centralne i Istočne Europe, kako bi raspravljali o budućnosti repertoarnog kazališta u regionu. Podršku je dobijena od Programa za izvedbene umjetnosti Instituta za otvoreno društvo iz Budimpešte i OSI Programa za mrežu umjetnosti i kulture iz New Yorka. Cipriana Petre iz Bukurešta izradila je sustavni pregled uvjeta u repertoarnim kazalištima Centralne i Istočne Europe, čak i Centralne Azije, zaključivši da postoji 680 aktivnih repertoarnih kazališta u Centralnoj i Istočnoj Europi, uz još dodatnih 450 u Rusiji, koji na stalnom platnom spisku imaju zajedno oko 100.000 i 150.000 ljudi, sa po jednom do šesnaest produkcija godišnje. Poslije dvodnevnog intenzivnog skupa, Cipriana Petre i Dragan Klaić izradili su izveštaj pod nazivom *Reforma ili tranzicija. Budućnost repertoarnog kazališta u Centralnoj i Istočnoj Europi*; vid. Klaić, D. (1997). *Reform Or Transition: The Future of Repertory Theatre in Central and Eastern Europe*. NYC: OSI

²¹ U novosadskom časopisu za pozorišnu umjetnost *Scena*, broj 4 iz 2008. godine, isti je autor analizirao zaključke s pomenutog skupa u Pragu 1996. godine. (Klaić, D. (2008). Loši rezultati tranzicije - nove promene na obzorju / Modeli pozorišnog organizovanja - stara i nova iskustva. *Scena*, časopis za pozorišnu umetnost br. 4/08. Novi Sad: Sterijino pozorje)

su analize, vrijeme je potvrdilo, iznimno važne i korisne,²² te upravo stoga u nastavku će biti navedeno svih šest mogućih scenarija razvitka institucionalnih kazališnih sustava za koje su učesnici praškog skupa 1996. godine zaključili kako bi mogli predstavljati pravce kojima bi repertoarna kazališta europskih tranzicijskih zemalja mogla poći.

(1) **Izvrsnost.** Uz odlično i čvrsto umjetničko vodstvo pojedina će repertoarna kazališta artikulirati zanimljiv repertoar, unaprijediti odnos s publikom, dati priliku mladim talentima, poboljšati materijalne uvjete, te unaprijediti tehnologiju. Takva će se kazališta uklopiti u suvremeni kulturni kontekst te će imati podršku lokalnih vlasti, ali očekuje se da će ih uspješnu preobrazbu u ovome smjeru ostvariti vrlo malen broj. I zaista, godinama poslije Klaić zaključuje kako „postoje takve izuzetne trupe ali, ipak, njihov uspjeh i reputacija ne potvrđuju validnost modela repertoarnog teatra u cjelosti već ukazuju na specifičnu konstelaciju združenih faktora uspjeha.“²³ U BiH se, nažalost, gotovo i ne može govoriti o kazalištima koja su se na ovakav transformirala i prilagodila novonastalim društvenim okolnostima. O pomacima koji se spominju istina moglo bi se govoriti, ali tek u nekim njihovim segmentima, nedovoljno da se tim sporadičnim i limitiranim promjenama da karakteristika sustavne i uspješno provedene reforme. (2) **Siromaštvo i odumiranje.** U mnogim će se repertoarnim kazalištima situacija još pogoršati. Umjetnička nedostatnost bit će praćena materijalnim lošim stanjem, a negativna će spirala u takvim organizacijama dovesti do toga da će kazalište ostati u svojoj zgradi, ali neće ostvarivati program. Preživljavat će od malih subvencija, iznajmljivanja dvorane i ureda za različita događanja, kvalitetni umjetnici napustit će takvo kazalište, a oni koji će ostati, živjet će u nadi da će biti umirovljeni prije nego što se kazalište zatvori. Klaić tvrdi kako bi se mogli praviti popisi takvih kazališta, uz konstataciju da bi oni bili poduži. Ipak, dalje napominje da, iako brojna kazališta imaju mali značaj u umjetničkom i kulturnom smislu, skoro nijedno takvo kazalište nije zatvoreno.

²² I u doktorskom radu o kazališnoj tranziciji u Hrvatskoj, kandidatkinje V. Lončar (2011) navode se zaključci s pomenutog skupa, ističući kako je njihova analiza i tema od velike važnosti za hrvatsko kazalište, osobito u kontekstu kazališne tranzicije. vid. Lončar, V. (2013). Kazališna tranzicija u Hrvatskoj. Zagreb: Meandar Medija

²³ Klaić, D. (2008). Loši rezultati tranzicije - nove promene na obzorju / Modeli pozorišnog organizovanja - stara i nova iskustva. Scena časopis za pozorišnu umetnost br. 4/08. Novi Sad: Sterijino pozorje

„Ove kuće mrtvih ostavljene su na milost i nemilost onih koji im pružaju subvencije i njihovoj ravnodušnosti prema toj dugotrajnoj agoniji.“ (Klaić) I zaista, niti jedno prijeratno javno kazalište nije zatvoreno u BiH. Što više, čak i oni koji su nastavili njegovati organizacijsku i programsku tradiciju postojećih, ušli su u javni institucionalni kazališni sustav, na način da je neka od administrativnih razina preuzela osnivačka prava nad njima.²⁴ S druge strane, lako je moguće da je uzrok tome upravo njihova relativno dobra regionalna raspoređenost i uopće ne preveliki broj javnih kazališta u zemlji koji je ispod europskog prosjeka. (3) **Komercijalizacija.** Kazališta koja ne teže izvrsnosti, *mediokritetska* repertoarna kazališta mogu se okrenuti ka komercijalnom repertoaru. To se događa u mnogim kazalištima koja se odlučuju za *lake* žanrove, komedije, uvozne mjuzikle i različite zabavne programske forme. Ubrzo će, nada se Klaić (1997), takva kazališta ustanoviti da neće moći raditi po repertoarnom načelu, odnosno, svakodnevnom igranju drugoga naslova. Popularne predstave polako će istisnuti one široj publici manje zanimljive. Ustanovit će se da je svakodnevno igranje jednog naslova, dokle god je on uspješan u smislu masovnosti posjete, mnogo isplativije, a, osobito ukoliko u takvim predstavama bude sudjelovao

²⁴ Sarajevski ratni teatar Sartr krenuo je sa radom tokom 1993. godine, kao rezultat potrebe većeg broja kazališnih umjetnika Sarajeva da pruže svojevrсни vid kulturnog otpora stanju opsade grada, njegovom razaranju i stradanju građana. Već 1997. godine osnivačka prava i obaveze nad novoformiranim kazalištem preuzima Kanton Sarajevo, čime Sartr postaje četvrto profesionalno javno kazalište na području grada Sarajeva. Lutkarsko kazalište Mostar i Hrvatsko narodno kazalište Mostar također su nastali tijekom 1993. godine, u procesu diobe i osnivanja paralelnih gradskih institucija do čega dolazi usljed grube vojno-političke podjele grada. Grad Mostar je kasnije preuzeo osnivačka prava nad Lutkarskim kazalištem, a status HNK Mostar riješen je na način podjele financijskih obveza između Grada Mostara i Hercegovačko-neretvanskog kantona. I Mostarski teatar mladih, unatoč činjenici da od svog utemeljenja 1974. godine gajio tradiciju značajne i sveprisutne neovisne kazališne organizacije na području Mostara i Hercegovine, 2005. godine postaje javna ustanova čiji je osnivač Grad Mostar. Deset godina kasnije MTM ponovno prelazi u pravni status udruge građana, s obzirom da se gradska uprava Grada Mostara radi velikog dugovanja kazališta i njegove financijske nesolventnosti odlučila na pokretanje procesa zatvaranja ove javne ustanove kulture što je jedinstven slučaj u poslijeratnoj BiH. Pozorište Prijedor je najmlađe javno kazalište u BiH koje je dobilo status javne ustanove kulture u državnoj svojini. Na temeljima duge amaterske kazališne tradicije Općina Prijedor je 2007. godine odlučila Pozorištu Prijedor dodijeliti status javne ustanove kulture i preuzeti osnivačka prava i obveze.

veći dio zaposlenih djelatnika, takvo će se kazalište pretvoriti u kazalište s jednim naslovom koji će igrati dokle god za njega bude zanimanja. Nestat će repertoarno kazalište kao organizacijski model koji će zamijeniti onaj komercijalni. Lokalna vlast u početku će smanjiti, a na kraju ukinuti subvencije za takav model jer se komercijalna kazališta u načelu ne subvencioniraju. Ovakav se oblik komercijalizacije uglavnom očitovao u bezočnoj eksploataciji sopstvenih resursa radi komercijalne dobiti²⁵ s korupcijom i kriminalizacijom kazališta kao posljedicom utjecaja iz društvenog i profesionalnog okruženja. Navedena se komercijalizacija odnosi na repertoar, stil glumačke igre i komunikaciju s publikom. Kazališta se trude producirati nekoliko *hit predstava* koje zatim dominiraju ukupnom programskom ponudom na uštrb ostatka repertoara. Naime, dok takva kazališta zvanično djeluju kao neprofitne organizacije koje se financiraju iz državnog proračuna, paralelno održavaju nevidljivu, često nelegalnu komercijalnu infrastrukturu koja, kako tvrdi Klaić, stvara svojevrsne „crne fondove.“ U BiH nije bilo jasne realizacije ovakvog scenarija. Kako je to Klaić (1996) i previdio „ovakav je scenarij moguć u velikim gradovima gdje je moguće zainteresirati veći broj publike.“ Tako se ova pojava u zemljama regije može primjetiti u nekim zagrebačkim ili beogradskim kazalištima, ali ne i u bosanskohercegovačkim, gdje produkciju pomenutih *lakah* kazališnih formi sve više preuzimaju novoformirane neovisne kazališne skupine, kazališta i udruge, amaterska ili profesionalna.²⁶

(4) Produkcijske kuće. Neki će repertoarni subjekti pokušati ojačati svoj položaj angažiranjem vanjske produkcijske ekipe koja će raditi sa stalnim ansamblom. U prvoj će se fazi dogoditi usporedni repertoar, s jedne strane rutinirani repertoar, a s druge nova, dinamična, gostujuća ekipa koja će raditi produkcije za to kazalište, koja će se izvoditi na ograničeno razdoblje. Vremenom se očekuje odumiranje stalnog ansambla ili će on biti u funkciji gostujućih angažiranih produkcija čemu bi uslijedila postupna transformacija iz repertoarnog kazališta

²⁵ Autor pri tome misli na podzakup prostora za političke manifestacije, korporativne događaje i revija mode; držanje mašina za kockanje u foajeu (primjer nekih moskovskih kazališta); značajna zarada od šankova, restorana, prodavnica, uključujući i dobit od zakupaca prostora, itd.

²⁶ U BiH takvu pojavu možemo pratiti na programskim profilacijama nekih kazališta i kazališnih skupina, kao što su Gradsko pozorište „Jazavac“ Banja Luka, Udruga „Filter“ („Filter teatar“) Sarajevo, Udruga za razvoj i promociju umjetničke djelatnosti „Magacin Kabare“ Sarajevo, Udruga građana „Alt teatar“ Sarajevo, i sl.

u produkcijsku kuću. Vanjske produkcijske ekipe imat će zahtjeve na administrativno i tehničko osoblje kazališta koje će se morati promijeniti i prilagoditi novom funkcioniranju institucije. Na taj će se način repertoarna kazališta pretvoriti u produkcijsku kuću koja će davati svoje usluge samostalnim produkcijskim ekipama, a koji će dio svoje zarade ponovno investirati u samu kuću. Kako se navodi to gotovo dva desetljeća poslije navodi u knjizi koja je posthumno objavljena nakon smrti autora²⁷ i koja predstavlja iznimno vrijednu građu te vrste, ta svojevrsna repertoarna mješavina naslova koje nude produkcijske kuće, koji međusobno nisu povezani ni na koji način jednostavno nije i ne može biti „dovoljno transparentna za potencijalnu publiku, niti joj olakšava izbor“ (Klaić, 2016). A desetljeće poslije praškog skupa, Klaić (2008) konstatira kako su se neki ansambli vremenom raspali, te su kazališta postavljala nove produkcije s ekipama gostujućih umjetnika koje su doveli radi umjetničke revitalizacije. Nekoliko je kazališta u Istočnoj Europi krenulo tim putem, a autor ne pominje niti jedno iz zemalja Zapadnog Balkana. Ipak, razumijevanje logike produkcijske kuće još je uvijek iznimno površno, a primjeri su malobrojni, „iako većina repertoarnih kuća nema mogućnosti za značajnije poboljšanje, a kontinuitet kvaliteta scenskih umjetnosti u nekom gradu bolje bi se osigurao u modelu produkcijske kuće nego u modelu repertoarnog kazališta.“ (Klaić, 2008) Ovakva praksa vremenom može pokazati višestruku korist koja se prvenstveno ogleda u programskoj ekspanziji ali i u pozitivnoj promjeni općeg imidža kazališne ustanove kao rezultat estetskog i organizacionog otvaranja i jačanja, zainteresiranosti šire regionalne javnosti za ove projekte, te širenja mreže prijatelja i onih koji otvoreno podržavaju i pomažu projekte i rad kazališta. Sve to u konačnici značajno i dugoročno nesumnjivo može utjecati na opće repertoarne smjernice i programsku profilaciju kazališta, ali i na promjene u organizaciji rada, te na opće kreativno ozračje i kvalitet odnosa unutar tzv. matičnog umjetničkog kazališnog ansambla. (5)

Otvoreni prostor. Repertoarna kazališta koja neće moći održati vlastitu produkciju, bit će prisiljena dati svoj prostor u najam vanjskoj produkciji. Samo je pitanje vremena kada će lokalne vlasti shvatiti da ne treba subvencionirati takvo kazalište koje je umjetnički mrtvo, nego ga treba ostaviti da zarađuje novac iznajmljivanjem dvorane.

²⁷ Klaić, D. (2016). Početi iznova - Promena teatarskog sistema. Beograd/Cetinje: Clio & UU Beograd & FDU Cetinje

Eventualno će subvencionirati programe koji će biti javne potrebe te lokalne zajednice. Nakon nekoliko godina (2008), autor zaključuje kako većina tijela uprave i vlasti na različitim razinama ipak još nisu dostigli tu vrstu djelovanja i svijesti o provedbi reforme sustava na takav način.²⁸ Ovakav se scenarij nije desio u BiH, unatoč iznimno lošoj i teškoj situaciji u nekim javnim kazalištima, osobito onima u Mostaru. (6) **Samostalna skupina.** Oni umjetnici koji budu izgubili strpljenje u rutinskom obavljanju posla, osrednjosti i lošim uvjetima rada, otići će sami iz takve institucije. Neki će ostati u instituciji, ali će istovremeno raditi na filmu, televiziji, radiju, neki će osnovati vlastita kazališta, radit će komercijalne programe, neki će se priključiti takvim novim drušinama, ali bez vlastitog poduzetničkog učešća, već tek kao gostujući umjetnici. Takve će družine biti orijentirane na laku pokretljivost i jednostavnost. Neke od njih pronaći će prostor u kojem će djelovati ili će ući u partnerski odnos s nekadašnjim repertoarnim kazalištima. Najjače od takvih skupina možda će pronaći i zgradu bivšega repertoarnog kazališta ili neki drugi prostor koji će preuzeti. U početku će igrati jedan naslov određeno vremensko razdoblje, a nakon toga možda će ponovo uspostaviti repertoarnu formulu s više kazališnih naslova na popisu za izvedbe, ali na novim temeljima. Istina je da se od te 1997. godine broj neovisnih kazališnih skupina i organizacija značajno povećavao. Klaić (2008) ističe da ih je samo u Poljskoj krajem prošlog desetljeća bilo najmanje 400. „Brzina porasta njihovog broja pritisnula je vlasti na stvaranje proračune za financiranje projekata, a neke od ovih skupina pokrenule su i alternativne prostore za prikazivanje, stvorile sopstveni krug partnera kod kojih gostuju i s kojima surađuju, često radeći s međunarodnim festivalima.“ (Klaić, 2008).

Inače, još je u ekspertnom izvješću iz 1997. bilo razvidno da su se mnoga repertoarna kazališna u tranzicijskim zemljama već tada našla u velikoj krizi s prelaskom iz jednog u drugo društveno ustrojstvo. Ipak, kako to ističe Lončar (2013), učesnici praškog skupa nisu predvidjeli jedinu mogućnost koja se dogodila u Hrvatskoj, kao i u ostalim zemljama nekadašnjim sastavnicama bivše Jugoslavije, a to je da se u međuvremenu, 20 godina poslije, zapravo nije dogodilo

²⁸ Interesantno je primjetiti kako je tijekom 2000-tih godina, bugarsko Ministarstvo kulture prenijelo osnivačka prava za neka od 54 repertoarna kazališta na općinske proračune. One lokalne zajednice koje nisu imale sredstava za njihovo izdržavanje, jednostavno su ih pozatvarali ili ih pretvorili u prostore koje svatko može zakupiti za organizaciju sopstvenih događaja.

gotovo ništa. Država, odnosno osnivači kazališta, financijski su nastojali, a i dalje to čine, podržavati svoja repertoarna kazališta po svaku cijenu. Pri tome se ne vodi suviše brige o njihovim rezultatima, niti uopće postoje sustavno definirani instrumenti kontrole i promatranja njihovog rada i analize poslovnih učinaka. Sve to u konačnici nije zapravo omogućilo nikakve promjene, nego je doprinijelo pukom vegetiranju i opstanku ovog organizacijskog modela, unatoč gotovo jednoglasnoj suglasnosti kako su takvi sustavi loši i teško održivi, te kako iziskuju promjene.

Tablica: Broj javnih kazališta i uposlenika u nekim europskim tranzicijskim zemljama

r.b.	Država	Broj javnih kazališta	Okvirni broj zaposlenih	Prosjek radnika u jednom kazalištu
1.	Hrvatska	15	2500	166
2.	Slovenija	7	470	67
3.	Makedonija	11	800	72
4.	Bugarska	54	2920	54
5.	Češka	51	7641	150
6.	Albanija	15	500	33
7.	Mađarska	30	4500	150
8.	Estonija	10	1900	190
9.	Latvija	10	1845	184
10.	Poljska	58	6700	108
11.	Rumunjska	62	9000	145
12.	Slovačka	23	1500	65
13.	BiH (2017.) - nezvanično	13	cca. 660	cca. 50

Izvor: Klaić, D. (1996) (*preneseno - Lončar, 2013*), uz samostalno obrađene i dodane podatke za BiH

Kao što se vidi u tablici, prema broju uposlenih u javnim kazalištima, ove najčešće iznimno velike organizacije bile su zbog ekonomskih uvjeta sve manje pokretne, plaće su se smanjivale, a zbog teških financijskih uvjeta i nezadovoljavajućih općih ekonomskih prilika u tranzicijskim zemljama, smanjivale su se i visine državnih subvencija. Bez obzira na sve teškoće, kazališta se nisu zatvorila, a promjene u njihovom ustrojstvu i ukupnom sustavu bile su minimalne.

Zaključna razmatranja

Klaić (1997) također, komentirajući sve evidentniji otpor promjenama, govori i o prestižu repertoarnih kazališta koje datira iz 19. stoljeća kada su kazališta bila središtem razvoja kulturnog identiteta nacije i očuvanja jezika, međutim, tu su svoju svrhu izgubila, a izvjestan osjećaj više vrijednosti ostao je i dalje prisutan. Političke se elite ne usuđuju dirati u repertoarna kazališta prije svega iz straha od medijskih napada i javnih osuda. Također, u tim su kazalištima zaposleni dramski umjetnici, javne osobe često sveprisutne na medijskoj sceni, koje iza sebe nerijetko imaju veliku naklonost medija i šire javnosti, što lako može biti iskorišteno u njihovu korist, a na štetu donositelja odluka kojima se utvrđuju i sprovode promjene. Lončar (2013) naglašava kako iz samih repertoarnih kazališta, od strane zaposlenih umjetnika i ostalih kazališnih djelatnika, gotovo da ne postoji nikakva inicijativa za promjenama sustava. Klaić pak tvrdi kako je otpornost na promjene jednako jaka usprkos rastu nezadovoljstva. „Zaposlenici žele zadržati svoje povlastice, bez obzira na kvalitetu i kvantitetu svojega rada“ (Klaić, 1997), te se, na neki način, boje natjecanja unutar i izvan institucije u kojoj su zaposleni. Zaposlenici u repertoarnim kazalištima, smatra Klaić, imaju nedostatak vizije i hrabrosti. On dalje ističe i očekivanja kako bi novo zakonodavstvo moglo donijeti promjene, međutim, i napominje kako takvi pokušaji uglavnom propadaju zbog toga što birokracija prosto nije u stanju proizvesti produktivne mogućnosti koje bi respektirale norme, ciljeve i specifičnosti umjetničkog rada i kreativnog procesa. Na duže razdoblje, repertoarni je model organizacije kazališta neodrživ, premda je teško i nerealno očekivati kako će se takva kazališta zatvoriti. Klaić je smatrao da će se morati okrenuti potrebama publike, kako u većim tako i u manjim sredinama, pitajući se kako se umjetnički ciljevi, koji imaju središnje mjesto u umjetničkoj djelatnosti, mogu postići u repertoarnom organizacijskom

modelu koji, istina, nudi kontinuitet i sigurnost, ali je i pod stalnom opasnosti od rutine i uniformiranosti. Na praškom je skupu izneseno nekoliko, uglavnom sličnih i usuglašenih stavova o stanju u javnim i repertoarnim kazalištima i o nužnosti radikalnih promjena. Tako su se mogla čuti mišljenja kako su repertoarna kazališta *zamrznute forme*, upoređujući ih sa tada iznimno lošim prilikama u javnim muzejima kao najilustrativnijim primjerima konzervativizma i organizacijske zastarjelosti u kulturnom sektoru.²⁹ S druge strane, dok su neki smatrali kako su u repertoarnoj organizaciji kazališta umjetnički ciljevi uvijek *zapušteni*, da dnevna rutina uništava umjetničku kvalitetu posla, a umjetnike pretvara u činovnike i birokrate,³⁰ drugi su bili mišljenja kako je u „repertoarnim kazalištima vaša obitelj uvijek s vama na poslu.“³¹ Ideji *obitelji* u kazalištu protive se mnogi, smatrajući kako je razvitak repertoarnih kazališta onemogućen upravo činjenicom da je ekipa s kojom se radi stalna, te kako je stalni ansambl jedan od glavnih kočnica promjenama, i onim umjetničkim, ali i produkcijsko-organizacijskim. Neki umjetnici rade previše, a neki uopće ne rade, neki su zapostavljeni, a nikoga se ne može otpustiti bez obzira na rezultate njihovog rada i na njihovu umjetničku referentnost i relevantnost. Radni tim u Pragu još je 1996. godine usuglasio stav kako je neophodno mijenjati mentalitet zaposlenih u repertoarnim kazalištima, a da su istinske promjene zapravo moguće tek nakon toga.

Nesumnjivo, sve su ovdje pobrojane pojave bile i jesu prisutne u bh. kazališnom sustavu. Potvrda tomu može jednim dijelom biti pronađena u oskudnoj literaturi koja se bavi ovim temama, unutar bh. akademskog i znanstvenog prostora, a u najvećoj je mjeri potvrda o točnosti navedenog prisutna u kazališnoj praksi, ovoj tranzicijskoj, u svakodnevici bh. kazališta i svjedočanstvima aktera kazališnog života i njegovih kroničara. Programski i repertoarni prioriteti postali su sve manje jasni, a financijski, menadžerski, operativni i ponekad politički problemi, potisnuli su na marginu umjetničke potrebe. Svijest o tome da je nužna reforma javnog sektora u kazalištu, osobito u bivšim socijalističkim zemljama u kojima je tijekom dužeg razdoblja ovaj oblik organizacije kazališta bio gotovo jedini, nastala je kod pojedinaca

²⁹ Michael Kustow, dramaturg na britanskom javnom medijskom servisu BBC, jedan od sudionika skupa u Pragu, 1997. godine.

³⁰ Dušan Jovanović, redatelj iz Slovenije, jedan od sudionika skupa u Pragu, 1997. godine.

³¹ Gytis Padegimas, ravnatelj kazališta iz Litve, jedan od sudionika skupa u Pragu, 1997. godine.

odmah početkom tranzicije, dok se kod jednog dijela stručne javnosti i dalje, gotovo opsesivno, razvija mit o savršenosti prethodnog sustava, stalno ukazujući na nužnost stremljenja i povratka isključivo tada uspostavljenim principima organizacije kazališnog sustava, pri tome potpuno zanemarujući sasvim nove okolnosti i opći društveni kontekst.

Literatura i izvori

1. Balić, N., Živković, Z., Jurišić, D., Aganović, N. i Remiković, D. (2011). *Nagraditi najbolje*. Sarajevo: Birn
2. Klaic, D. (1997). *Reform Or Transition: The Future of Repertory Theatre in Central and Eastern Europe*. NYC: OSI
3. Klaić, D. (2008). Loši rezultati tranzicije - nove promene na obzorju / Modeli pozorišnog organizovanja - stara i nova iskustva. *Scena* časopis za pozorišnu umetnost br. 4/08. Novi Sad: Sterijino pozorje
4. Klaić, D. (2016). *Početi iznova - Promena teatarskog sistema*. Beograd/Cetinje: Clio & UU Beograd & FDU Cetinje
5. Lončar, V. (2013). *Kazališna tranzicija u Hrvatskoj*. Zagreb: Meandar Medija
6. Lukić, D. (2008). Osnovni problemi kazališne (post)tranzicije / Modeli pozorišnog organizovanja - stara i nova iskustva. *Scena* časopis za pozorišnu umetnost br. 4/08. Novi Sad: Sterijino pozorje
7. Martinović, Z. i Lešić, J. (1978). *Narodno pozorište Zenica - monografija (1950-1978)*. Zenica: NP Zenica
8. Šarić, S. (2007). Prvi profesionalni i školovani dramski umjetnici iz Mostara. *Most* br. 206. Mostar
9. Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o pozorišnoj djelatnosti Republike Srpske, 2011. („Službeni glasnik Republike Srpske“, br. 109/11)
10. Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o pozorištu Narodne Republike Bosne i Hercegovine, 1965. („Službeni list Narodne Republike Bosne i Hercegovine“, broj 15/65)
11. Zakon o pozorišnoj djelatnosti Republike Srpske, 2002. („Službeni glasnik Republike Srpske“ br. 25/02)
12. Zakon o pozorišnoj djelatnosti Republike Srpske, 2002. („Službeni glasnik Republike Srpske“ br. 25/02)
13. Zakon o pozorišnoj djelatnosti Socijalističke Republike Bosne i Hercegovine, 1976. („Službeni list Socijalističke Republike Bosne i Hercegovine“ broj 6/76)

14. Zakon o pozorišnoj djelatnosti Tuzlanskog kantona, 2001. („Službeni list Tuzlanskog kantona“ br. 10/02)
15. Zakon o pozorišnoj djelatnosti Zeničko-dobojskog kantona („Službene novine Zeničko-dobojskog kantona“ broj 04/14)
16. Zakon o pozorištu Narodne Republike Bosne i Hercegovine, 1960. („Službeni list Narodne Republike Bosne i Hercegovine“ broj 11/60)

CONTEMPORARY SCENE AND THEATER PRODUCTION IN BOSNIA AND HERZEGOVINA – GENERAL TRENDS AND MOVEMENTS

Abstract

In this article the author uses methods and achievements of cultural and theatre studies, as well as the theories of arts management and cultural policies. Documented research offers to prove the thesis on impact of transition processes on the elements of theater production, from the repertoire itself, stylistic achievements, organization and legislative aspects, to direct effects on artistic issues and the theater audience. Multidisciplinary of the work provides a better insight into a highly diverse and at several levels separated theatrical practices in Bosnia and Herzegovina, where the administrative, legal, ethnic, territorial and cultural divisions directly reflect the transition processes including the particularities of theater. Through comparative methods the article provides insights into similarities and differences of transition processes in Bosnian-Herzegovinian, Croatian and South East European countries theater, referring to some regional and international authorities, especially to the papers of professors Dragan Klaić, and Darko Lukić. The author attempts to collect varied and systematically presented material by applying the appropriate methodological procedures and combining research methods. Through presentation, analysis, and interpretation of material, the author tries to give an original contribution in the field of theater studies, as well as in the field of theory of contemporary arts production.

Key words: *performing arts, theater policy, theatrical production and management, theatrical transition, theatrical system, theatrical law, theater, culture, cultural policy, cultural production, arts production, cultural system, cultural transition, transition, arts management, contemporary cultural production.*