

# USMENA POEZIJA NA PARTIZANSKOJ POZORNICI

*Josip Kekez*

a)

Bibliografija o partizanskoj usmenoj poeziji, kao i uopće o revolucionarnoj poeziji, nije neznatna; dapače. Sadržajno se kreće od glorifikacije i propagande do potpunog omalovažavanja, dok se u zadnje vrijeme sagledava kao problem suvremenog folklornog stvaralaštva. Upravo zbog spomenutih dvaju dijametralno suprotnih i jednostranih pristupa, uza svu brojnost bibliografskih jedinica, uzalud ćemo tražiti problemsku polivalentnost ili očekivati sintezu. Sve se uglavnom svodi na tematsko-idejnu deskripciju partizanskog dvostiha i donekle kraćih prozних oblika, obično švank-anegdota. Izostajala je potpunija stručna informacija o drugim usmenoknjiževnim vrstama, zatim informacija o primjeni usmene poezije prethodnih razdoblja, a posebno pak o prisutnosti usmenoknjiževnoga stvaralaštva uopće na tzv. partizanskoj pozornici.

Poetičke podudarnosti partizanskoga teatra s poetičko-izvedbenim svojstvima usmene poezije uvjetovat će opseg, vrstu i funkciju kazališnoga repertoara. Stoga smatramo potrebnim uvodno i barem ukratko opisati dotično kazalište. Neke su komponente naznačene već time što se znanost u novije doba problemski pita nije li možda riječ o svjesnomu ili nesvjesnomu avangardizmu. Naš bi odgovor bio da su podudarnosti posve slučajne, jer mu svojstva proizlaze iz uvjeta u kojima ono

niče, a ne htijenja da upravo takvim bude, pa zato sa stalnim unutrašnjim nastojanjem da se transformira prerastanjem početnih »avangardnih« svojstava. Već njegovo idejno-mobilizatorsko htijenje upućuje na to da ga ne bismo trebali shvaćati avangardnom prethodnicom. U kasnijoj fazi, u fazi približne institucionalizacije, ono poprima nova poetička svojstva, pa tada više nema one tipične elemente koji bi asocijali na avangardnost. Unutrašnje oblikovne zakonitosti postupno ga dakle privode kazalištu uobičajenoga značaja. Na izložbi »Putem Kazališta narodnog oslobođenja Jugoslavije«, koja je pratila ovogodišnje (1982) Dane Hvarškoga kazališta, primjećujemo na panou riječi jednoga ratnog kazališnog djelatnika kojima uzvikuje da mu je dosta doondašnjih partizanskih scenskih izvedaba, već da hoće ostvariti pravo kazalište.

Poetika toga kazališta trebala bi ukazati na to otkud analogija s avangardizmom.

Partizanski teatar nije ni tzv. narodni (folklorni) teatar iako je u početku sadržavao pretežito njegove osobine; nije ni teatar pod kojim obično podrazumijevamo kazalište u kojemu se izvode napisana djela i tekstovi uče napamet (nazovimo ga uvjetno institucionaliziranim). Partizanski teatar sadrži poetičke zakonitosti obaju kazališnih tipova, ali ne samo po onomu što se u njemu izvodi, repertoarno dakle, već i prema teatarskoj fakturi odnosno njezinim dijelovima: scenografiji, kostimografiji, tekstu (pa i didaskalijama), glumcu i redatelju. Podudarne komponente s usmenoknjiževnim teatrom pokušat ćemo barem u natuknicama potvrditi. Tako npr. pozornica obaju kazališta nije fiksna, nije postavljena sa svrhom da se izvedbe na njoj opetuju. Ako već ne postoje ustaljene pozornice, postoje stalni ambijenti: najčešće pred kućom, u kući, u seoskom dvorištu, na trgu, u šumi, uz logorsku vatru. Postoje i stalni povodi, u partizanskomu teatru npr. u povodu nove godine, Prvoga maja, predaha između dviju bitaka, u povodu važnijih političkih sesija (ZAVNOH i sl.). Pozornica je obostrano pokretna, a ne statična, organizira se ad hoc, posebno dakle za stanovitu priliku; organizira se s mnogo improvizacije. Scenski su rekviziti svedeni na najnužnije, tek toliko da u natuknicama označe motiviku i tematiku izvedbe. Po tome su obje srodne tzv. izvornoj šekspirskoj sceni. Publika je nerijetko amfiteatralno postavljena i sudjeluje u izvedbi, a i glumci znadu nastupati i prilaziti sceni iz njezina prostora. Srodne podudarnosti postoje i na planu kostimografije, jer je ona u potpunosti

primjerena scenografiji. Kao i u narodnoj drami, glumci su u pravilu smioniji, u estradnomu smislu odvažniji pojedinci, s više smisla za improvizaciju. Dašto, nisu profesionalci, pa će se redovito ograđivati od lika koji tumače: gestom, bojom glasa, kakvom upadicom ili nečim drugim očitovat će svoj vlastiti stav i nepoistovječivanje s ulogom, već distanciranje od nje. U partizanskomu kazalištu posebno je to slučaj onda kada glumac tumači ideološki suprotnu ulogu. Tada navlastito, ali i inače, uloga ne poprima stvarnu vrijednost, već značenje groteske; odatle i glumčevo distanciranje od uloge. Tekst se doduše uči napamet, ali nerijetko i izmišlja, nadopunjuje, mijenja ili smišlja tek na sceni. Kao i u izvedbi usmenoknjiževne drame, i u partizanskomu kazalištu podaci o redatelju izostaju, pa se više može govoriti o jednoj dominantnoj, fakturno i ideološki zadanoj koncepciji ili eventualno o organizacijskom odboru negoli o konkretnom, stvarnom redatelju, čija bi uloga bila da prema svojoj zamisli dramski tekst postavi na scenu. Daka-ko, sve te osobine partizanskoga (i usmenoknjiževnoga) kazališta prepleću se s tzv. umjetnim kazalištem, pa budući da je riječ o međusloju ili, možda točnije, interferenciji dvaju scenskih izraza, imenujemo ga pučkim; analogno tzv. pučkoj književnosti kao međusloju između usmene i pisane književnosti.

Ti elementi obaju scenskih izraza postupno prerastaju u kazalište s prevagom institucionalizma.

#### b)

Kada je riječ o izvedbi usmene poezije u revolucionarnomu teatru, onda u proces razmatranja ulaze dva tipa toga stvaralaštva: a) neki oblici usmene književnosti nastale u toku rata, obično nazivane partizanskom usmenom poezijom; nju treba lučiti od tzv. revolucionarne poezije, koja nije specifičnost samo toga razdoblja; b) neki oblici klasične usmene književnosti, čija se estetika ili točnije estetska poruka poistovjećuje s estetskom potrebom novonastaloga revolucionarnoga vremena. Budući da je partizanska scena utilitarna i ideološki mobilizatorska, na njoj će biti izvođena svaka revolucionarna poezija i poezija svih razdoblja; ne samo usmena već i pisana; ne samo nacionalna, već i internacionalna, s obzirom na proklamirani klasni i internacionalni karakter revolucionarnoga djelovanja.

Vrsta teksta i njegov sadržaj uvjetovani su idejom i scenskim okvirom, dramskim htijenjem i mogućnostima adaptacije usmene književ-

nosti estradnomu izvođenju. Uvjeti borbe i priroda partizanskoga ratovanja te pozivanje na srodnost povijesnih razdoblja iziskivali su obnovu pjevanja klasičnih epskih pjesama, prvenstveno hajdučkoga ciklusa. Takve su se pjesme pjevale i recitirale, pa iznimno i uz gusle izvodile, te u kolu govorile bez ikakve glazbene pratnje, obično oko logorskih vatara u planinama, na seoskim posijelima, poslije i u domovima kulture. Navlastito su u početku pjesme toga ciklusa stavljane na scenu bez ikakve transformacije, ali s tematskom mogućnošću asociiranja istosti povijesnih segmenata: npr. pjesme o Malom Radojici, Mijatu Tomiću, zatim *Stari Vujadin* i slični naslovi koji su bili kadri povezivati tradiciju s partizanskom suvremenosti. S istom svrhom bivaju izvođene pjesme tematski vezane za narodne bune minulih vremena. Onako kako se tematski razložno na scenu postavlja *Matija Gubec, kralj seljački* Mirka Bogovića, jer je tu horizontalala sukoba strano-domaće prebačena u vertikalnu gospoda-kmetovi, što odgovara klasnoj ideji partizanskog ratovanja, tako se aktualizira poznata pjesma hrvatske seljačke bune

*Nema seljaka, nema junaka  
kao što je bio Gubec Matija.*

Za isto je ilustrativan primjer iz 1941, kada Željko Đurić i Jurica Ribar za prvu točku programa jedne priredbe namijenjene mladeži, stavljaju *Bunu protiv dahija* metodom recitiranja i metodom supstitucije, tj. dovođenjem na pozornicu umjesto dahija komandanta njemačke i talijanske vojske. Već nam ti podaci sugeriraju da je usmeno stvaralaštvo iz razdoblja rata svojim stanovitim dijelom vezano za tradiciju koja traje od najdublje prošlosti. Ponekad mu korijeni dopiru čak do srednjovjekovlja.

Često se naglašava misao da u ratu nije bilo prave epske poezije. Bilo ju je, eto, u izvornomu, tradicijskom obliku, mahom balade, ali bilo ju je i u obliku stilskoga oponašanja, najčešće kao kronika pisana deseteračkim stilom. Što se nije cjelovitije razvila, razlozi su izvanjski, objektivni. S jedne strane to je vrijeme kada borbeni učinak može postići samo kratki oblik i kada se mogu oformiti jedino manje kompleksne fakture. S druge strane, epskim oblicima je prijeko potreban dulji historijski kontekst, pa je, prema proklamiranomu načelu da je riječ o revoluciji koja ne prestaje prestankom oružane borbe, naknadno

ratna tematika obilato obrađivana epskim oblicima pisane književnosti i filmske umjetnosti. Epskomu vremenu epska je pjesma, dašto, osobito sklona, pogotovu što ju je i ovo epsko vrijeme shvaćalo registratorom slavne prošlosti, ali za nju genetski i izvedbeni uvjeti nisu bili osobito povoljni.

Nije nam poznato da bi (sve do novijih radova I. Rudana i J. Janjića) bio uočavan gnomski, poslovični način izražavanja, posebno ne još i tako da bi poslovice dopirale do pozornice. No, na pozornici su one ispisivane i izgovarane; na teatrabilnim priredbama izvan naselja samo izgovarane. Poslovični izrazi javljaju se kao samostalne rečenice kojima je u izvedbi nuždan poslovični kontekst. Kao i svaka poslovica, takva se rečenica najčešće koristi kao poanta, što u revolucionarnoj poeziji znači kao borbena parola, kao poklik, kao zakletva ili kao kletva. Kao i ostali usmenoknjiževni oblici, i poslovice se u novom vremenu aktualiziraju iz prošlosti ili se na onima iz prošlosti grade novi primjeri. Ako poslovicu *Tuđe nećemo, svoje ne damo* — koja je zasigurno stajala ispisana kao parola na partizanskoj sceni ili se na njoj još i klicala — ako je dakle spominjemo i povežujemo s varijantom koju je još Gundulić inkorporirao u *Osmana*, onda to činimo zato da bismo pokazali kako analogna tematika različitih povijesnih razdoblja koristi poslovicu u istovjetnoj funkciji.

Parola *Smrt fašizmu — sloboda narodu* nosi sve odlike jezičnoga poslovičnog oblikovanja i kao ustaljeni jezični model dopirala je do svakoga partizanskog djelovanja, pa je tako odjekivala i s partizanske scene i bivala ispisana na njezinu najuočljivijemu mjestu. Srodan sadržaj i oblik nose i druge sintagmatske cjeline, koje kao jezične fiksacije u funkciji parole prenose borbenu-mobilizatorsku poruku: *Živio npr. prvi maja, Dolje taj i taj* itd. Neke su formulacije nastale na poslovičnomu iskustvu, iza njih dakle stoji anegdota ili stvaran događaj, pa se zatim kao poanta koriste u raznim podudarnim okolnostima; npr. *Snašao se kao partizan, Druže, snadi se* i srodno. Dašto takav način mišljenja, pa i doslovna primjena korišteni su i u poslijeratnomu razdoblju u mnogim pojedinačnim oskudnim okolnostima. Na takvu iskustvu nastala je definicija i mjerilo ljudske sposobnosti, pa u našim psihologijskim udžbenicima i priručnicima iz pedagogije nailazimo na formulu po kojoj je inteligencija sposobnost snalaženja u novim uvjetima. Inače, višestoljetno poslovično iskustvo primjenjuje se vrlo često u da-

nima rata, pa se u tu svrhu stariji primjeri preoblikuju i adaptiraju novim potrebama.

Duljih prozних oblika, prirodno, nije bilo, ali su zato česti kraći prozni oblici: novela i anegdota. U njima je dijalog kao kompozicijsko sredstvo bio vrlo prikladan scenskoj izvedbi u tehničkom pogledu, jer se relativno lako ispostavljaju uloge. U ideološkomu pogledu također: u anegdoti npr. nakon kraće ekspozicije slijedi pauza iščekivanja e da bi uslijedila što efektnija poanta, koja je uvijek izravno ili neizravno nosila ideološku odnosno apelativnu poruku.

Partizanski način ratovanja nije omogućivao potpuniji razvoj dramskoga stvaralaštva, kao što nije bio podoban ni za dulje oblike epskoga pjevanja i pripovijedanja. Ipak je nužno spomenuti, po ugledu na neke radove Đ. Radišića i dra J. Janjića, specifičnu književnu vrstu znanu pod imenom vrapčev raport ili još češće jednostavno vrabac, oblikovan redovito u narodnim osmercima ili desetercima. Pojavljivao se u pisanom obliku za potrebe scene, prenošen je i izvođen najčešće usmenim putem. Zbog tih dvopoetičkih svojstava, svrstavamo ga u pučko štivo. Po svojoj osobini organizacijskoga postavljanja na scenu, zatim po samom izrazu, kompoziciji i stilu, a osobito po sadržaju nalikuje žitku iz narodne scenske postave *Mesopusta*. I žitak i vrabac sadrže i kroničarsku i satiričku notu.

Dašto, ratna zbivanja pružala su dovoljno povoda za izvedbu usmenoknjiževne tužbalice. No, partizansku tužbalicu neki zovu antitužbalicom jer je adaptirana revolucionarnoj ideji: tragična je ugođaja, ali za razliku od klasične tužbalice, ona na tragičnu podatku gradi sretnu perspektivu. Pri tvorbi koristi analogne tradicijske primjere, no ne preza ni od najdrevnijih uzora, npr. medievalnih a izvedbeno prisutnih i u naše vrijeme *Plačeva* i *Muka*, što još jednom potvrđuje da se i najdubljom prošlošću bije boj za svaku sadašnjost. Iste potvrde nude i partizanske dvostihovane pjesme, kao i lirska poezija inače. Npr. dvostih *Koliko je na Kozari lista* itd. srednjovjekovna je poredba, naravno s novim kompariranim pojmovljem. U sličan bismo suodnos mogli postaviti i brojne adaptirane slavonske bećarce, dalmatinsko-hercegovačku gangu, pojedine lirske i lirsko-epske pjesme u kojima je najčešće provedena samo zamjena lika. Dijalog u lirskoj pjesmi ostvaren u obliku *pitanje — odgovor* stilski je postupak koji je lako prilagodljiv poetici scene, pa se on recitativno višeglasno scenski i realizirao.

Smatra se da su oskudica vremena i dinamičnost borbe znatno utjecali na oblikovanje partizanskoga pjesništva: nisu postojale povoljne mogućnosti da se teme i motivi šire razrađuju i narativno oblikuju. Upravo se dvostih pokazao najadekvatnijim, pa stoga i primjerima najbrojnijom formom, pogotovu što mu je glavni utilitarni cilj bio borbena-pokretački, te je dominirao i tako funkcionirao svugdje, pa i na sceni. Takvi su se stihovi izvodili trojako: a) recitativno, b) uz glazbenu pratnju i c) pjevanjem bez glazbene pratnje. Kazati nešto više o partizanskom dvostihu, značilo bi po tko zna koji put opetovati za-pažanja koja sadrži vrlo brojna literatura. Radije završno, prema zahtjevu naslovljene problematike, spominjemo još narodna kola i darovite narodne svirače koji su se u borbi zatekli sa svojim glazbenim instrumentima. Izvedba je u početku bila prepuštena scenski odvažnijim pojedincima, a potkraj rata, kada su već postojale institucionalizirane kazališne družine, folklornim sekcijama takvih kazališnih družina.