

HRVATSKO GLUMIŠTE U EUROPSKOM KONTEKSTU

Petar Selem

Razgovor o hrvatskom glumištu u europskom kontekstu svest ću, uza svu opasnost od pojednostavnjenja, na razgovor o odnosu tog našeg glumišta *prema nekim dominantnim tendencijama druge polovice stoljeća*. Ali prije toga valja raščistiti odnos takozvanog našeg i takozvanog stranog. Uvjeren da hrvatska kultura nije izolirani rezervat okružen morem neke strane kulture nego jedan od sudionika kulture koju nazivamo europskom, ne pristajem na razgovor koji barata kategorijama našeg i stranog, suprotstavljajući ih i čak polarizirajući. Obrana od stranog svojstvo je malih i slabih kultura, značajka provincijalizma. Kada su ideje Grotovskog počele prodirati u Italiju ili u Ameriku, nitko se pametan u tim zemljama nije našao da se usprotivi stranim utjecajima ili da ustane u obranu samosvojnosti talijanskog ili američkog glumišta; kad su se ideje i praksa Livinga pojavili u Francuskoj, nitko nije ustrep-tao od straha da bi to moglo nauditi tradiciji što ju je utvrdila Comedie française. Neke ideje, neke potrebe, neke težnje jednog vremena jave se, spontano ili s razlogom, na jednoj ili drugoj točki zemljopisne karte, formuliraju se, nađu tijelo, postvare u obliku nekog programa, nekog estetičkog projekta, nekog praktičnog primjera, i razumljivo je da odgovori dolaze s raznih strana, da se i na drugim točkama zemljovida ljudi u tome prepoznaju, da nalaze mogućnost iskaza svojih

dotad maglovitih i nejasnih nakana. Prihvaćaju poziv ili izazov. Svaki odgovor, ako je umjetnički autentičan, donosi nešto novo, nešto vlastito, nešto šta prvotni projekt modificira ili s njim uspostavlja dijalog.

Kad bismo prihvatili tu polarizaciju našeg i stranog, morali bismo se i zapitati što je to *naše*. Vidjeli bismo da se ono može identificirati u dramskoj tematici, u specifičnostima govora vezanim uz narav hrvatskog jezika, ali kad je riječ o globalnim modelima kazališta, to naše što bismo željeli obraniti od stranog, uopće ne postoji. Neka konvencija koju smo također od nekog primili, ali ranije, pa smo na to i zaboravili, neka šablona običnosti, možda neka mala natruha folklornog mentaliteta. Jer, sve zaista naše, sve ono drugo što tvori bogatstvo naše tradicije i našeg glumišta nije svodivo na takve polarizacije, u njima se gubi i devalvira. Da s tim dokrajčimo, zamislite, molim vas, Petera Brooka koji s indignacijom odbija svog »Kralja Leara« režirati prema idejama Jana Kotta, jer kako može neki Poljak, neki stranac, prodavati Englezima kako treba čitati Shakespearea. Brook nije bio provincijalac, prihvatilo je Kottovo čitanje kao formulaciju nečeg što smo svi osjećali u tim godinama, i nastao je jedan od bitnih pomaka u kazalištu ovog vremena. Kamo sreće da neki Kott jednom za nas pročita Držića.

Govorenje o nekim markantnijim tendencijama u kazalištu našeg vremena i o događanju tih tendencija u hrvatskom glumištu imat će dakle prije svega karakter naznaka o nazočnosti stanovitih stilova, pa i stanovitih metoda. Jasno, da će uz to uvijek ići i upit kako je naše glumište reagiralo na neke pozive, na neke izazove, kada se i zašto, možda s razlogom, na njih oglušilo.

Kako rekoh, uza svu opasnost pojednostavnjivanja, iz množine europskih kazališnih zbivanja druge polovice stoljeća izdvojiti će tri tendencije koje mi izgledaju dominantne i koje su nas morale izazvati.

Prva je *tendencija pročišćavanja ili redukcije*. Dominira u europskom kazalištu pedesetih godina. Estetički najkoherentniji iskaz nalazi u režijskom djelu Jeana Vilara. Odbacuje realizam konvencionalnog tipa, posebno u dekoru, scenski prostor maksimalno pročišćuje, obilježava nekim jednostavnim znakovima ili simbolima, glumački izraz također svodi na goli intenzitet glumačkih ličnosti, na repertoar čistih i jasnih naznaka, uskraćujući sve lagodnosti sitničarskog realizma. To je gluma gotovo bez preobrazbe, bez sitnih detalja, u igri oštih ploha i volumena.

Druga je *tendencija fizičkog kazališta*. Dominira šezdesetih i početkom sedamdesetih godina pod utjecajem novog čitanja Artauda, predstava Grotovskog, Living Theatera, jedne faze Brookova opusa. Predlenciju dobiva iskaz glumčeve tjelesnosti, riječ gotovo gubi svoja semantička značenja, glas više postaje instrument krika ili vapaja, klasični dramaturški slijed posve se poništava. Predstava se ne odnosi ni na kakvu referencijalnu realnost, bilo onu teksta, bilo onu pretpostojećeg životnog iskustva, nego se gradi kao vlastita struktura znakova i značenja.

Treća je *tendencija kritičke režije*. Javlja se u postavangardnoj fazi krajem sedamdesetih godina. Povratak svim odbačenim odrednicama, kao što su klasični kazališni prostor, tekst, odnos s publikom ispunjen je nemirom. Kao da se želi dokazati da ponovno pronađeni oblici više ne mogu biti oni isti, kao nekad. Kritička napetost prožima čitav prostor kazališnog. Režiser postaje kritičar koji odbija slijediti površinski tijek teksta, njegovu prvu sugestiju. On tekst dokomponira, pokušava otkriti optiku koja uvjetuje djelovanje likova, unutarnji mehanizam, kritički ga vrednovati i onda rekonponirati tekst u novu cjelinu, u predstavu.

Ove tri tendencije, svaka u svom vremenu, dominantne su u kazališnom prostoru Europe. Prva je zbog okolnosti vremena, pretežno ograničena na prostor zapadnoeuropskog kulturnog kruga, ali će odjeka imati i drugdje. Druga i treća su već stvar čitave Europe i šire. U drugoj tendenciji jedan od prvih poziva dolazi s Istoka, iz Poljske, u trećoj kao jednog od rodonačelnika kritičke režije vidim sovjetskog redatelja Efrosa.

Tendencija pročišćavanja ili redukcije ima u trenutku svog afirmiranja izrazito progresivni, oslobađajući karakter. Kao oporba realizmu, kao oporba utvrđenom prostoru kazališne iluzije ta se tendencija početkom pedesetih godina svrstava u isti onaj slijed zbivanja u kojem se na likovnom planu nalazi Exat 51 u kojemu će se, nešto kasnije, naći pobornici prvog glazbenog Biennala. U prvom trenutku kazalište ne kasni, štoviše, nalazi se na prednjem rubu pomicanja granica slobode. Ti se prvi prodori pročišćavanja, redukcije javljaju u HNK za Matkovićeve intendanture: Habunekova režija »Trojanskog rata neće biti« Goraudouxa 1952. i u operi Spaićeva režija Gounodova *Fausta*. Tijekom pedesetih godina oni će se nastaviti pretežno u operi, Habunekovim režijama i scenografiji Boška Bašice.

Zanimljivo je ipak da tendencija pročišćavanja ili redukcije neće u to vrijeme snažnije li zaduže zahvatiti prostor našeg dramskog glumišta. Predstave novoosnovanog Zagrebačkog dramskog kazališta donose za sve nas kojima to bijaše prva kazališna mladost zanosan i nezaboravan val novog, ali to novo bijaše više stvar odabrane dramaturgije; otvorenije govorenje o nekim istinama, o čovjeku, njegovim odnosima s drugim čovjekom, o njegovu svijetu. Ali ta dramaturgija uglavnom nije pozivala na suglasja s nekom pročišćenijom otvorenijom vizijom kazališta, s nekim novim stilom. Umjesto konvencionalnog, lažnog realizma prethodne faze dobili smo na sceni ZDK neki novi, istinitiji realizam, ali prostor, estetička definicija u kojima se te stvari zbivahu nije prihvaćala mnogo od tendencije koju ovdje razmatramo. Tek poneki poetski prodori u svijet stilizacije, u svijet redukcije na simbole, kao što je bila Lorkina »Ljubav don Perlimplina« s čudesnom Murtićevom scenografijom ne mogu izmijeniti opću sliku.

Zašto u tom trenutku tendencija redukcije, posve sukladna globalnim tendencijama moderniteta nije osvojila širi prostor u hrvatskom glumištu? Među mogućim, vidim dva razloga. Prvi je, čini mi se, taj što kazališna tendencija redukcije nije nikada ni u tekstu, pa ni šire, u našoj kulturi dobila status avangardne tendencije, tendencije antipodne realističkoj i koja stoga u borbi za slobodu, za dokidanje stega duhovnog i estetičkog ždanovizma, ima amblematski karakter. Nije postigla da se oko nje okupe sve snage slobode kao što su se u slikarstvu tada okupljale oko apstrakcije, u glazbi oko atonalnosti. Rečeno je da Exat 51 nije bio pitanje likovnosti nego pitanje slobode. Polarizacija u takvim kategorijama u našem se kazalištu nije dogodila, ili se događala tek sporadično. Zašto? Mislim da je u tome bila značajna uloga karizmatске ličnosti Branka Gavella.

Gavella je sve do zadnjih godina svog života, kad njegov društveni status biva konačno utvrđen, nosio auru lutalice, buntovnika, čovjeka koji je još dvadesetih i tridesetih godina, uz Babićeve scenografije posebno Shakespearea unosi modernitet u naše kazalište. Gavelli se nipošto nije moglo predbaciti sudjelovanje u ždanovističkom realizmu, u pošastima prethodnog vremena, nije mu se moglo predbaciti »režimstvo«. Njegov ascendent na mlade bio je velik, njegova je riječ bila garancija pravosti i istine kazališta. A Gavella, po svojoj naravi pa možda i zbog svoje dobi, nije mogao prigrliti tendenciju redukcije. Njegov je zami-

šljaj kazališta bio drukčiji. Dostaje pročitati njegove kritike gostovanja Vilarova narodnog pučkog kazališta iz Pariza (TNP) u Zagrebu 1955, četiri članka koja je s tim u vezi objavio u »Narodnom listu« pa da se vidi kako Gavella, uz sve poštovanje i uvažavanje, ono što donosi Vilar prihvaća s rezervom. Na kraju kritike *Cida* govori o borbi s tekstom koja je »bila umjetnički duboko poštena i po tome duboko privlačiva i simpatična«. ¹ Čim se u umjetnosti počne govoriti o poštenju, o privlačivosti i simpatičnosti, znači da nismo tu, da su naša nagnuća na nekoj drugoj strani. Zanimljivo je također da Gavella velik dio svojih tekstova posvećuje pitanju izgovaranja stihova, dok problem stila, scenske i mizanscenske geometrije, glumačke ekspresije dotiče tek usput i to s mnogo rezervi...

Osim uloge Gavellina ascendentna, drugi razlog nevelika zamaha tendencije redukcije u tom razdoblju vidim u nečem što s Gavelom tek djelomično ima veze, a što ponekad postaje i čistom protivštinom njegovim viđenjima. To je sklonost našeg kazališta za *hipertrofiju teatralizacije*. Nešto kao horror vacui, strah od praznine. Naše je kazalište po uvriježenoj navici — uzroke njene ovdje ne mogu istraživati — sklono ispunjanju prostora pozornice sa što više detalja, sa što više radnji, podataka, glumačkih i scenskih. Sklono je kazivati mnogo, objašnjavati, govoriti što je moguće eksplicitnije, ispuniti nekom radnjom, gestom svaki trenutak, svakom trenutku dati što kompletniji oslonac u stvarima, u rekvizitima. Sve što je pročišćeno, reducirano, što je svedeno na čistu neku geometriju, takvom je poimanju teatarskog sumnjivo, nedostatno teatralno, možda intelektualističko. Da je zalista tako, vidjet će se u trenutku kad nakon dosta godina, u drugom kontekstu i s drugim razlozima, tendencija redukcije postane u nas ponovno aktualnom.

Dakle, tijekom pedesetih i u prvoj polovici šezdesetih godina tendencija redukcije ostaje u nas sporadičnom, ostavljajući dublji trag samo u operi. U drugoj polovici šezdesetih ona se opet aktualizira pojavom prvog ITD-a. Odrednice i zaloge te pojave razmatrao sam na drugim mjestima, pa ovdje samo onoliko koliko je potrebno da bi se slijedio tijek ovog razgovora. ²

Usprkos raznolikosti grupe koja je tvorila prvi ITD, jedna mi se odrednica čini dominantnom: *otpor protiv hipertrofirane teatralizacije*, Tražili smo tip kazališta izravnog pripodivanja, glumačkog iskaza koji

se ne temelji na preobrazbi, na mimici, na gestikulaciji, na maski, već u kojem glumac u procesu rada asimilira neke ideje, neke situacije, neke nakane kao svoje, i onda ih golim zalogom svoje ličnosti zastupa na pozornici. Takav tip kazališta podrazumijeva i minimalan, na bitno sveden dekor, bez realističkih konotacija podrazumijeva i stanovitu čistu geometriju mizanscene.

Zacijelo, nije više riječ o akceptiranju vilarovske redukcije. Stvari su se izmijenile, šezdeset osma je blizu ili je već tu. Nije se više radilo o estetiци, o osvajanju slobode putem estetike nego o načinu da se neke stvari o slobodi i stvari koje pripadaju povijesnosti slobode kažu što izravnije, načinom koji je čist i udaran. U tom smislu neke opće značajke vilarovske tendencije pročišćavanja sutječu se s načinima izričaja koji se oblikovao u oporbenim kazalištima istočnih zemalja, posebno Poljske i Čehoslovačke. Emblematski primjer takva teatra redukcije koja postaje izravnost, poziv, čini mi se ona povijesna izvedba Šoljanova *Brda* u Teatru ITD. Na planu glume mislim da upravo zbog njegove posebnosti u djelu, posve drukčijem djelu umjetnika, treba još jednom podsjetiti na ulogu Pere Kvrđića u Valeryjevoj *Fiksnjoj ideji*, u režiji Milana Lamze, također prvi ITD. Kvrđić, inače glumac preobrazbe, detalja, naglašene mimike, deformacije glasa, čak i groteske, ostvario je tu čistu vertikalnu misli, čisti glumački napon koji za mene predstavlja nešto od najboljeg što je reducirana gluma u nas ostvarila. Dobro uhodani mehanizam eliminiranja svega što je različito, što je drukčije, osudio je i tu predstavu i tu Kvrđićevu ulogu na šutnju, na zaborav.

Na prijelazu u sedamdesete godine u Europi već dominira druga od tri dominantne tendencije što ih na početku spomenuh; tendencija avangardnog kazališta s naglašenim elementima fizičkog. Linearni se tijek dramskog izlaganja poništava, stvaraju se nove, rekao bih antropološkijske stukture, sloboda mora biti potpuna, ne priznaje se nikakva referencijalna realnost, ni ona teksta ni ona životne stvarnosti. Ta tendencija, nekih desetak godina dominantna u Europi, za nas je značila relativno malo. Neki su njeni odbljesci nadahnuli jedan od najboljih trenutaka našeg kazališta na prijelomu desetljeća. Vrativši se iz Sjedinjenih Država, Georgij Paro postavio je 1970. u Dubrovniku *Eduarda II* prema Marloweu i Brechtu. Bila je to jedna od rijetkih predstava u našem oficijelnom glumištu koja se nije organizirala oko linearnog diskursa već oko nekih znakova, oko nekih grupiranja i koncentriranja zna-

kova. Glumci su intenzitet svog iskaza dostizali ne uživljavanjem u nekog drugog nego uživljavanjem u sebe i u vlastitu situaciju predstave — podsjećam na onaj uvodni prizor zajedničke koncentracije glumaca, zajedničkog dovođenja u stanje tjelesne i duhovne raspoloživosti. Prizor se mnogima činio izvanteatarskim, ali je u ovoj predstavi imao gotovo amblematsku važnost: definirao je stanovit tip kazališta, njegove uvjete i potrebni mu zalog.

Eduard II se ne može svesti ni pod koji od modela koji su dominirali trenutkom: nije to bio ni Grotowski, ni Living, ni Chaikin. Očito je prihvaćanje nekih iskustava, nekih mogućnosti koje su otkrivali svaki od tih korifeja tadanje avangarde. Ali je isto tako bilo očito da je riječ o shvaćenom, instinitom prihvaćanju koje otvara prostor mogućeg našem glumištu. Korespondirati se može bez oponašanja: bila je to poduka i velika zasluga ove predstave. Ona je u ustajalosti našeg glumišta značila zaista udar svježeg vjetera, turbulenciju što dolazi iz širih nekih obzorja.

Začudo *Eduard II* nije imao posljedica. Događaji koji slijede, ne samo kazališni, pogoduju novom zatvaranju. Paro još pokušava u HNK s *Grbavicom* Stjepana Mihalića, zatim s *Događajem u gradu Gogi* Gruma, ali to već izgledaju stilske vježbe koje mnogo ne obvezuju. Za prodore, za otvaranja, za novu slobodu, kao da vrijeme više nije pogodno. Ali pored tih općih razloga djeluju zacijelo i neki kazališni. Paro je proživio svoju katarzu, priznao je glasno: »Mi smo se zaklinjali u Gavellu, a nigdje nismo putovali, ništa nismo vidjeli, nismo znali što se događa«. Neke zatvorenosti bijahu suviše utvrđene, a prostor izvan zadnog kruga etabliranog kazališta i opet suviše sužen, da bi se avanture mogle razmahati. Pa i ustroj našeg glumca, njegov psihofizički odgoj nisu ga upućivali raspoloživosti za tendencije koje dominiraju tih godina. Od glumca se u nas pretežno tražilo da bude netko drugi a ne on, da se preobražava u nekog drugog umjesto da zastupa lik kroz sebe. I onda u kazalištu koje posve trga maske, razbija iluziju, ogoljuje glumca i fizički i psihički bilo se vrlo teško snaći. A za takvo kazalište možda i nije bilo razloga.

Fizičnost se u nas, u našem glumištu, poistovjetila s koreografijom. Bila je faza kada su gotovo sve naše dramske predstave imale i koreografiju, fizičnost dakle nije bila stvar cjelovitog iskaza, već naučenih pokreta. Zato se tijekom sedamdesetih godina značajni pokušaj fizičkog

u kazalištu, pokušaj grupe *Pozdravi*, vezuje uz voditelja-koreografa, pristječe dakle iz koreografiranja teatra. Iz takvog polazišta moglo se, jasno, naći priključak samo s takozvanom drugom generacijom avangarde u kojoj dominiraju klovneskni elementi i koju će, od poznatijih, u dijelu svog rada zastupati Eugenio Barba.

Tijekom druge polovice sedamdesetih uminuo je val avangarde. Slijedi povratak tradicionalnijim oblicima kazališta: do jučer prezrenom ili fragmentiranom tekstu, tradicionalnim prostorima pa i tradicionalnim odnosima između predstave i gledatelja. Ali taj povratak, u prvom redu povratak tekstu, ispunjen je nekim nemiriom, tenzijom. Nemir kao da potječe od sjećanja na veliku pustolovinu, i kao da se povratak opravdava uvjerenjem da opet pronađeni oblici, odnosi, prostori nikada neće biti oni isti koje napustismo na početku pustolovine. I tako nastaje ono što nazvah kritičkom tendencijom. Svi prihvaćeni parametri podvrgnuti su kritičkom postupku. »Kazalište je možda upravo to, kritika mjesta u kojem se nalazimo« ustvrdit će Antoine Vitez.³ A Danièle Sallenave će govoriti o modernom glumcu kao izrazito »kritičkom glumcu«.⁴ Kritika se ponajintenzivnije usmjerava na tekst koji se, kako rekoh na početku, demontira, ali ne da bi se prikazao u rasulu već da bi se rekomponirao u novu cjelinu.

Takav kritički pristup koji ide izrazito protiv površinskog tijeka teksta, protiv njegove prve dohvatljive sugestije nazočan je i u hrvatskom glumištu. Pojavio se gotovo sudobno kad i u europskim trendovima. Dva možda najizrazitija primjera takva pristupa iskušana su na tekstovima naše hrvatske dramske baštine, na Držiću i Vojnoviću.

Bez obzira na njihov konačan ishod koji je, po meni, bio sretniji u prvom a manje sretan u drugom pokušaju, Kunčevićeve režije *Dunda Maroja* i *Dubrovačke trilogije* u HNK sadrže sve bitne odrednice tendencije o kojoj govorim. Svaki je od nas, koji dobro zna te tekstove i koji im se nagledao izvedbi, osjetio gledajući Kunčevićeve prijedloge, niz šokova, ni neuslišanih zanosa: dojam nagla prekida jedne melodije koju dobro znamo i na čijem blagom tijeku želimo lebdjeti. Bio je to očit dokaz da redatelj, poput kritičara što demontira predstavu da bi otkrio elemente njena mehanizma, demontira tekst. Tamo gdje smo očekivali Pometov zamah dolazila je opora stanaka, tamo gdje smo očekivali blago opuštanje s gosparskim sentimentom Lukšinim doživljavali smo rez, zastoј, prazni hod, ili grotesku. To protiv površinskog tijeka

teksta, jasno, mora imati svoj razlog. I taj razlog se mora potvrditi u rekonstrukciji cjeline. Ne ulazim ovdje u razmatranje kako se to ostvarilo u Kunčevićevim predstavama — one me sada zanimaju kao potvrda nazočnosti jedne metode pa i stava koji su zacijelo dominantni u ovom europskom kazališnom trenutku. Metode koju nazivam kritičkom, a koju je Siro Ferrone nazvao »čitanje na drugoj potenciji«, dodajući da to čitanje »može biti psihoanalitičko, antropologijsko, sociologijsko, historijsko i proishodi dvostrukom posljedicom dekompozicije i rekompozicije teksta. Ono remeti izvorne prostorne i vremenske koordinate«. ⁵

Zaključimo. Pokušao sam razmotriti nazočnost nekih markantnih tendencija europskog kazališta u našem glumišnom prostoru. To uopće ne znači da naše kazalište i kad ne prihvaća takve tendencije nije u europskom kontekstu. Uostalom, izvan tog konteksta naše kazalište ne može ni biti, ono je u njemu i kad je najkonvencionalnije, ono je jednostavno njegov konstitutivni dio. A ni čitavo kazalište Europe nije prihvaćalo tendencije koje nazvasmo avangardnim. Pored njih postojala je i još postoji široka matica standardnog, klasičnog, konvencionalnog kazališta. Avanture novog uvijek su stvar manjine. Pitanje je samo s koliko duhovne moći te pustolovine obilježe jedan prostor i jedno vrijeme. I koliko one, u svom vremenu i prostoru, mogu slobodno cirkulirati.

BILJEŠKE

¹ Branko Gavella, *Književnost i kazalište*, Bibl. Kolo, Zagreb 1970, str. 194.

² Petar Selem, *Otvoreno kazalište*, Teatrolgijska biblioteka, Zagreb, 1979, str. 51—110.

³ Antoine Vitez, u ATAC-*Informations*, br. 106, Paris 1979—1980.

⁴ Danièle Sallenave, *De l'acteur moderne*, u *L'Annuel du théâtre* 1981—1982, Meudon 1982, str. 46—51.

⁵ Siro Ferrone, *Tradition, traduction, transmission du texte*, u *Anuario internacional de teatro*, AICT, Mexico 1982, str. 114.