

## MANIFESTI, NAČELNE IZJAVE, PROGRAMI I SLIČNO U SUVREMENOM HRVATSKOM GLUMIŠTU

Vesna Cvjetković-Kurelec

Ako bismo, služeći se kazališnim manifestima i proglasima kao odrazima vremena u kojem su nastali, pokušali napisati povijest hrvatskoga glumišta, dobili bismo sliku ne samo razmimoilaženja između tzv. »teorije i prakse« nego i povijest nesporazuma hrvatskoga kazališta. Prihvaćamo li činjenicu da manifestima i proglasima njihov definitivni izraz oblikuju neposredni stvaraoci, kada teže velikim promjenama i akcijama, javljajući se kao oporba na neki stagnirajući status quo, jasno nam je da su ti buntovi bili tek trenutni blijeskovi u nizu kriza hrvatskog kazališta. Dok je u evropskome kazalištu 20. stoljeća obilan broj programskih tekstova imao barem djelomičan odraz na praksu, a i na opću kazališnu i kulturnu atmosferu, utječući čak i na razvoj teatra, u hrvatskom su kazalištu oni tek sporedna pojava.

Već često rabljen pojam »tranzitornosti« kazališne umjetnosti ne otežava samo ozbiljniju teatrografsku djelatnost već i prethodno fiksiranje njenih htijenja. Predstavljajući se na različitim razinama refleksije, kazališno se umjetničko djelo i njegov program mogu istinski doživjeti samo u stadiju konačnog ostvarenja, dakle na pozornici. Antinomija između teorije i prakse odražava se tada sasvim vidljivo u raskoraku između

sustavno iznijetih želja i stvarnih rezultata. Rijetki su kazališni djelatnici koji su adekvatno uspjeli riječima izraziti svoje umjetničke zamisli.

Za razliku od književnih, kazališni se manifesti i programi teško mogu naknadno provjeravati, ostavljajući povjesničaru teatra da istraži možda ne toliko da li je i kako je to u konkretnoj kazališnoj realizaciji ostvareno, nego što su te načelne izjave značile u određenim društvenim i kulturnim okvirima. Jesu li uspjele barem nešto pokrenuti ili izmijeniti i zašto se javljaju baš u točno determiniranom društveno-povijesnom vremenu.

Razdoblje od dvadesetak godina (dakle 1955—1975) koje na ovim Danima razmatramo, upravo je karakteristično po većem broju takvih tekstova manifestativnih obilježja. Paralelno sa sve većom liberalizacijom društvenog života, pogotovo nakon Krležinog referata u Ljubljani, počinju se javljati te prve naše borbenije i oporbenije izjave, kao i vizije novih teatarskih oblika. Tako, kada se iz revolta protiv monopolističke i petrificirane atmosfere kazališnog života stvorene u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu stvara Zagrebačko dramsko kazalište, uz njega imamo i čitav jedan manifest grupe kazališnih djelatnika koji su kroz njegove retke (iako neobjavljene) pokušali ne samo obrazložiti svoj čin nego i definirati svoju viziju novoga teatra. Dakle stvaranje novoga teatra postaje prvim uzrokom tih programskih načela, da bi se kasnije u tzv. eri redateljske dominacije počeli javljati i pokušaji estetskog obrazloženja redateljskih koncepata. Međutim upadljiva je činjenica da redateljski Kartel, nije oblikovao nikakav zajednički program, što je i shvatljivo s obzirom na različitost njihovih stvaralačkih osobnosti, zbog čega i nisu mogli nastupiti kao jedinstveni kazališni pokret. Tako niti kao grupa, a niti pojedinačno (uz izuzetak Škiljanovog obrazlaganja njegove vizije poetskog teatra) Kartel nije svoje, za to vrijeme nove poglede, izrazio sustavnom pisanom riječi, sve do pojave teza Parova ansambla okupljena oko projekta »Grbavica«. Ako se Kartel i stvorio kao bunt učenika protiv učitelja Gavelle, imao je kao posljedicu samosvjesnu redateljsku praksu reflektiranu u kazališnim programima, ali ne i u njihovom pismenom oblikovanju. Kasniji buntovi protiv redateljskih samovolja, kao i protiv teatra-institucije rezultirat će stvaranjem grupa glumaca (Teatra u gostima, Histriona i dr.), ali također bez većih manifestacionih izjava. Isto tako se skupina umjetnika okupljena oko stvaranja Teatra ITD javlja kao reakcija na »monotonost artizma« i akade-

mizma, a za jedan model otvorenog kazališta. Ta je oporba tek naknadno protumačena Selemovim tekstovima u knjizi »Otvoreno kazalište« 1979. godine.

S jedne strane imamo, dakle, veliki broj patetičnih izjava i intervjuva u dnevnom novinstvu, ali osmišljenijih programa nemamo, kako pri formiranju novih trupa, tako ni u kazalištima institucijama. Dakle, nemamo program koji bi kroz osmišljeni redoslijed svojih stavova ostvarivao i povijesno i kazališno društveni aktualitet, te koji bi ponudio svoj stav prema složenim djelatnim principima kazališta kao institucije. Uvođenje SIZ-ova početkom sedamdesetih godina, kada je birokratski mehanizam uspio postati odlučan čimbenik u dodjeli dotacija kulturnim ustanovama, dovelo je do situacije da se programska obrazloženja prizemljuju isključivo na ekonomski aspekt problema zanemarujući estetske, ideološke i druge komponente. Dakle rasprave programskog karaktera bile su istovjetne onima koje prate hrvatsko kazalište već od samog početka. Tako je i Gavella ranije primijetio — »uzurpiranom glasnoćom manjih i većih samovolja«, a možemo dodati i dramaturškim razvojem, reflektirana i u tim tekstovima manifestnih i programskih obilježja koji su prohujali našom scenom.

I u ograničenom pregledu manifesta i proglašenja iz pera naših kazalištaraca po svojoj sustavnosti, koherentnosti, a i kvantitetu značajno mjesto zauzima svakako teoretski opus Mladena Škiljana. Veliki broj njegovih zapisa i eseja svojom erudicijom, sistematičnošću i osebujnom tvrdo-glavošću predočuju nam jednog kazališnog entuzijasta, zanesenog vlastitom vizijom teatra. Golemom upornošću u ovih dvadeset godina Mladen je Škiljan vremenu usprkos ne samo pokušavao teoretskim radovima obrazložiti svoju redateljsku praksu nego i utjecati na djelatnost kazališnih ustanova programskim orijentacijama vezanim uz ZDK i HNK. Zbog toga nam ta izlaganja ne prikazuju samo raskorake i razmimoilaženja između teorije i prakse jednog izvrsnog esejista, a i po mnogočemu zaslužnog kazališnog radnika, već i htijenja dviju glavnih kazališnih kuća u Hrvatskoj, te njihovih uspješnih kao i bezuspješnih ostvarenja.

U oko četrdesetak bibliografskih jedinica objavljenih u dnevnim novinama, kazališnim časopisima »Teatar«, »Pozorišni život«, »Pozorišna kultura« i »Scena«, te kulturološkim »Naše teme« i »15 dana«, pa i u »Prilozima Zavoda za kulturu Hrvatske«, ostajući dosljedan svojim pre-

dožbama o teatru kao društvenom fenomenu, reagirao je Mladen Škiljan uvijek u sklopu razvoja našega društva. Od prvih programatskih izjava vezanih uz stvaranje, a kasnije i usmjerenje ZDK-a,<sup>1</sup> preko vlastite koncepcije tzv. »poetskog teatra«, pa i »teatra publike«, sve do programskih smjernica naše središnje nacionalne kuće u vremenu kada je bio direktor Drame i intendant HNK-a, Škiljan je razradio teoretske, umjetničke i organizacione principe teatra uvjetovanog samoupravnim teorijom i praksom i razvojem jugoslavenskog društva. Dakle nisu jedino mladalački zanos i želja za nečim novim, te bunt protiv ustaljenih kazališnih oblika bili povod tim prvim našim kazališnim zahtjevima manifestacionog oblika, uglavnom iz pera Mladena Škiljana, nego su općom liberalizacijom društvenog života stvoreni uvjeti za takve energične oporbe isključivo na umjetničkoj razini. Svoje neostvarene ideje u ZDK-u Mladen Škiljan pokušava kasnije prilagoditi drugim vremenima a i okolnostima u HNK-u, nastojeći uzaludno ostvariti nešto od onoga što je barem u početnim godinama djelovanja ZDK-a s uspjehom započeto. Uvjeran u »teatrofilnost« (često rabljen termin M. Škiljana), ali koja se razvija sporo i uz otpor, te u privilegirano mjesto kazališta u društvu, potpomognuto visokim stupnjem teatralizacije javnoga života samoupravnim praksom, Mladen je Škiljan na svojevrstan način od zajednice zahtijevao da neprestano aktivno vrednuje kretanja i ostvarivanja programskih usmjerenosti kazališnih kretanja. Često upotrijebljena formulacija kazališta kao pokazatelja određenih društvenih kretanja imala je svoj odraz u kratkom pregledu izjava te uvjetovanosti, tako da od velikog optimizma šezdesetih godina (»Živimo i djelujemo u osvitu nove velike kazališne epohe... sutra će biti velika svečanost...«)<sup>2</sup> dolazimo do konstatacije da kazalište treba svoju ulogu promijeniti i podrediti je težim ekonomskim odnosima u kasnim sedamdesetim godinama. Međutim osnovna nit koja se provlači kroz ovakve načelne izjave u odnosu na društvo jest težnja za društvenom klimom koje će društveno vrednovanje u najvećoj mjeri afirmirati estetsko-spoznajnu, tj. poetsku, tj. revolucionarnu dimenziju kazališnog čina, te tako ostvariti poetski dijalog između gledališta i scene. Time smo načeli temeljne postavke Škiljanovih manifestacionih i programskih usmjerenja. Dakle, osim društvene bitna je i estetsko-spoznajna funkcija teatra koja omogućava poistovjećivanje kazališta s kazališnom umjetnošću, te isključivog ostvarenja teatra u poetskom činu. Takav teatar neće biti »samo pokoran sluga društvene stvarnosti već u korijenu (u svom rađanju iz spoznajne, osvajačke prevla-

davačke potrebe) poetski čin uranja u konkretnu društvenu sredinu zato da bi je obuhvatilo, uključio u postojanje, u velike opće tokove, i kad se ostvari, on ostaje doduše utkan u svoj društveni medij ali ujedno daleko prelazi njegove granice, on živi već i u njegovoj budućnosti i istražuje tu budućnost, i budućnost te budućnosti. Nikad zaokruženo, zaustavljeno vrednovanje već uvijek novo provjeravanje, novo ispitivanje«.<sup>3</sup> Takva poetska usmjerenost teatra koji se protiv političkom a i edukativnom kazalištu objelodanjena je i u predstavi o potrebi osnivanja novog dramskog kazališta kao i u obrazloženju programatske usmjerenosti ZDK-a. Ona implicira kazalište kao stvaralački napor, suvremenost kazališnog čina, prednost dramskog teatra nastalog u sredini u kojoj djeluje kazalište, stvaralačku ulogu publike i koherentnost ansambla. Tu su kao i u drugim Škiljanovim tekstovima naznačeni, a kasnije i razrađeni ostali čimbenici njegova kazališnog viđenja koji su se zadržali sve do programskih načela iskazanih u viđenju razvoja HNK-a.<sup>4</sup>

Naglašavajući vrlo često da je povijest kazališta ujedno i povijest publike i da poetski teatar zahtijeva publiku sudionika, a ne publiku gledalaca, pomoću koje će on postati i pučki teatar, čimbeniku publike pridao je Škiljan posebno značenje. U sklopu oporbe protiv komercijalizacije teatra, te u želji za pronalaženjem publike »koja će dolaziti da traži sebe, svoju istinu, nove vrijednosti u zamjenu za one koje predaje nama, koja će dolaziti da živi u kazalištu«<sup>5</sup> M. Škiljan zagovara jedan kazališni pokret koji će po uzoru na Theatervereine i s repertoarom tipa TNP okupiti oko 60.000 gledalaca. Aktivni odnos i pokretnost kao glavne odlike implicirao bi odlazak u gradilišta i škole, razgovore s publikom i autorske tribine. Dakle po prvi put u povijesti našega teatra imamo do u detalje razrađenu animatorsku akciju koja bi tretirala gledaoca ne kao potrošača nego i kao suradnika. Takav je odnos u početku implicirao negativni stav spram pretplatničkog sistema, koji se naravno mijenja u Hrvatskom narodnom kazalištu. Kolektivnost publike odgovarala bi kolektivnosti ansambla koji ne bi trebao biti vezan uz određenu kazališnu zgradu, nego oko zajedničkih pogleda na kazališnu umjetnost. Time je razrađen koncept izvođačkog ansambla stalno u istom sastavu. To bi podrazumijevalo grupnu etiku i poseban »stil« međuljudskih odnosa. Taj grupni mentalitet ne bi sputavao, nego bi naprotiv po Škiljanu omogućavao istinsku slobodu individualnih i grupnih opredjeljenja. Zajednička ideja trebala bi se uključivati u takav teatarski pokret, uvjetovana naravno koherentnošću ansambla.

Ovakva uvjerljivost i esejistička sposobnost u iskazivanju svojih zamisli, koja se pak razmimoilazila s konkretnom kazališnom praksom, rezultirala je predodžbom o Škiljanu kao vrsnom teoretičaru, od koje se sam Škiljan u više navrata pokušavao distancirati. Kao npr. na jednom predavanju u Centru za kulturu i informacije u Zagrebu: »U onom posve uskom krugu u kojem se o takvim stvarima uopće govori, mene nije glas teoretičara, i to u pretežno pejorativnom smislu, smislu koji bitno umanjuje mjeru mojih kreativnih sposobnosti... Moram reći da me to ne pogada, i zbog toga na to uglavnom i ne reagiram. Prije svega, već sam mnogo puta imao prilike da kažem — a ako bude potrebno, ponovit ću to i večeras — na što se po mom mišljenju svodi uloga režisera u kazalištu, kako je ograničena u njoj upotreba stvaralačkih potencijala. Drugo, još češće sam isticao udio stvaralačkog, poetskog, »umjetničkog« u životu s v a k o g a čovjeka. Prema tome, ja se ni sada ne branim od nečega što bi, barem ponekad, željelo da bude optužba.«<sup>6</sup>

U sklopu preispitivanja vlastite slike teatra i njezinog odraza u redateljsku praksu kao i svog odnosa prema naslijeđenim teatarskim sustavima, ponajviše spram Gavelli, Georgij je Paro uspio u nizu intervjua, eseja, programskih obilježja, a i radnih načela, predočiti svoja teatarska htijenja. Zahtjevi za inovacijama iznijeti u većini tih iskaza, praćeni katkada čak i djelomičnim uspješnim ostvarenjem možda nisu bitno utjecali na našu kazališnu sredinu, ali su joj unijeli svježinu razmišljanja i stremljenja, doduše ranije prisutnih na svjetskoj kazališnoj sceni. Tako, kada govorimo o izvedbama »Grbavice« i »Goge« moramo naglasiti da ako te dvije predstave nisu značile bitan pomak našeg kazališnog razvoja — njihov programski predložak znači nešto novo na platformi manifestacionih izjava naših kazališnih praktičara.<sup>7</sup> Tokom 31. točke radnih načela potpisanih od Ivice Boban, Marina Carića i Georgija Para iznijete su vizije jednog tzv. mitskog teatra, a po uzoru na Artauda, Grotovskog i Livingovce. Dakle iz reakcije na jedan tip građanskog teatra — institucije u kojem psihološka karakterizacija glumačke igre sputava jasno predočenje ideje kazališta i predstave, u ovom za nas rijetkom poduhvatu zalažu se autori za totalni teatar, za teatar koji će maksimalno djelovati na čula publike i u kojem riječ i pokret neće biti sredstva izraza već izraz sam. Ujedno se ne želi imitirati realnost svakodnevice ili pak kreirati nova svakodnevia, nego se na jednom povišenom planu nastoji iznaći sveobuhvatna stvarnost — mit. Režiju podjednako vode »glumački ansambl« kao i »umjetničko vodstvo«, uvjeto-

vani kolektivnošću čitave igre u kojoj je svaki pojedinac podređen kolektivu, a tek tu i tamo izbija poneko lice. Takvo sudioništvo zahtijeva osviještene pojedince, a utemeljeno je na ravnopravnom odnosu između autora, glumca, redatelja, scenografa, kostimografa i publike. Zbor upućen na usmjeravanje dramske akcije u komentaru zbivanja nalikuje na zbor antičke tragedije ali na brehtijanski način objektivira radnju te postaje bitan čimbenik ovalkvog videnja teatra. Pojmovi kao »tjelesnost duha« i »tjelesnost tijela«, kao i podređenost individualnosti, iznijeti u načelima, teoretski su okvir nečega što je očito teško doprlo do publike, a i do scene, dok naravno u zraku ostaju velike izjave kao »kazalište će promijeniti svijet ako promijeni sebe; ako se mi promijenimo, svijet se samim tim promijenio« i sl.

Kao što smo već naveli, u povodu stvaranja ITD-a nisu iznijeta nikakva programska načela nego je Petar Selem naknadno u objavljenim tekstovima pokušao predočiti ta davno tražena, a ne realizirana htijenja.<sup>8</sup> Vjeran Zuppa i Petar Selem s temom »Što hoće teatar ITD« na Književnom petku u sezoni 1967/68. pokušali su iznijeti svoj negativni manifest razloga stvaranja teatra u Studentskom centru kao i svoju alternativnu viziju kulture.<sup>9</sup> Ako i nije jasnije definiran model »otvorenog kazališta«, ipak je prvi put u nas iznesen pokušaj udruživanja i rada u okviru teatra grupe, te ujedno predočene najznačajnije oznake takvog teatra. A to su trebale biti: neinstitucionalnost (dakle radna grupa po slobodnom izboru ljudi srodnih pogleda s minimalnom dotacijom društva), ravnopravnost sudionika (protiv »hijerarhijskog rasporeda klasične institucije«), angažiranost, paraprofesionalnost, novost prostora i vježbanica (koja omogućuje stvaranjem psihofizičke raspoloživosti podlogu za drukčiji teatar i život). No, iako ovakve težnje dominiraju evropskom i svjetskom scenom u drugoj polovini šezdesetih godina, kao što je i Selem sam primijetio, »naš ITD nije ispunjavao sve postulate takve vizije i ideologije, ali im nije bio dalek«.<sup>10</sup>

Dakle, s jedne strane se upravo u ovom razdoblju javljaju tendencije orijentacije koja bi okupljala ljude oko jednog projekta, a s druge strane princip ansambla vezanog uz jedno kazalište zahtijevao je da se svako kazalište izjasni o svojim estetskim koncepcijama. No, kazališta-institucije, čak i ona koja su se borila protiv institucije, da bi se vrlo brzo pretvorila u njih, prepustila su se programskoj slučajnosti. I osmišljenije dramaturške ideje teatra, proglašavane na početku sezone, već se slije-



deće revidiraju. Vraćanja Miletićevim, a i Benešićevim načelima posljednjih godina samo su dodatna potvrda ovakvih raskoraka između htijenja i realizacije, i nedostatka poticajne kazališne atmosfere. Iz ovog malog broja kazališnih manifesta i načelnih izjava, uočljivo je da su tek djelomično pratili sva važnija zbivanja u teatru, te da predstavljaju tek nadopunu, a ne i srž kazališta razmatranog vremena.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Autor gotovo svih tekstova vezanih uz početan rad ZDK-a je M. Škiljan: — U očekivanju velikih susreta, Vjesnik, 1. siječnja 1953. — Predstavka o potrebi osnivanja novog Dramskog kazališta, ožujak 1953. — Uvodnik u prvoj programskoj knjižici ZDK-a 30. studenoga 1954 (u povodu otvorenja novog kazališta i premijere »Golgote«).

Ta nova htijenja obrazložio je i B. Gavella tek naknadno, u tekstu upućenom kulturnoj rubrici »Vjesnika« — Put do pravog kazališta, gdje je i objavljen u tri nastavka 23, 25. i 27. IX 1956.

<sup>2</sup> »Kazalište i publika«. Teze za referat na Savjetovanju kazališnih radnika u Novom Sadu, svibanj 1957.

<sup>3</sup> »Kulturna institucija i novi društveni i privredni sistem«. Pogled u kazališnu situaciju. »Naše teme«, god. V, br. 6, Zagreb 1961, str. 853.

<sup>4</sup> M. Škiljan je prvi referendumom izabrani intendant HNK-a. Na glasačkim listićima je bio otisnut i program, tako da se izglasavao ne samo upravitelj kazališta, već i njegov program.

<sup>5</sup> Iz Uvodnika u prvoj programskoj knjižici ZDK-a. Problem publike tretira Škiljan i u drugim radovima, kao npr.:

— Promemorija o kazališnom pokretu u Zagrebu, rujan 1965.  
— Kazalište, publika i »kazalište publike«, »Telegram« 3. prosinca 1965. Teatar publike — njegove šanse u Zagrebu. Uvodna riječ u razgovoru u Centru za kulturnu djelatnost omladine, 17. siječnja 1967.

<sup>6</sup> »Drama kazališta danas«. Iz stenograma predavanja, održanog 16. ožujka 1971. u Centru za kulturu i informacije u Zagrebu.

<sup>7</sup> »Radna načela« su objavljena više puta: u »Kazališnom listu« HNK-a 1971/72. u povodu premijere »Grbavice« Stjepana Mihalića, dopunjena u istoj sezoni za predstavu »Događaja u gradu Gogi« Slavka Gruma. Dopunjena ver-



zija tiskana je u »Prologu«, Zagreb IV/15, kao i u »Sceni«, Novi Sad 1974, broj posvećen hrvatskom kazalištu. Objavljena su također i u knjizi »Iz prakse« Georgija Para u Teatrološkoj biblioteci, Zagreb 1981, str. 193—197.

<sup>8</sup> Petar Selem: *Otvoreno kazalište*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb 1979.

<sup>9</sup> Revidirani tekst objavio je Petar Selem kao »Današnje hrvatsko glumište« u »Kolu« VI, 4, Zagreb 1968, str. 351—367, u »Sceni« X/2—3, Novi Sad 1974, str. 213—222, kao i u »Otvorenom kazalištu« str. 9—35.

<sup>10</sup> *Otvoreno kazalište*, str. 77, iz teksta »Pokušaj teatra grupe« koji je objavljen u »Sceni«, X/2—3, Novi Sad, str. 64—81.

Što je ostalo o domaćim i vanjskim odnosima u Zagrebu? Ili, možda, u današnje vrijeme, kao što se događa i u drugim kazališnim društvima, u kojima se ne može govoriti o otvorenom kazalištu. U ovom slučaju, kao što je slučaj s mnogim drugim kazališnim društvima, nema riječi o nekoliko već poznatih kazališnih djelatnika, već o nekoliko pisama, nekoj upitnici i povratnim odgovorima na upitnik. Uostalom, vrlo zanimljivi i neke »domaćin« kazališta tada upitnik o otvorenom kazalištu u Zagrebu.

U ovom slučaju, kao što je slučaj s mnogim drugim kazališnim društvima, nema riječi o nekoliko već poznatih kazališnih djelatnika, već o nekoliko pisama, nekoj upitnici i povratnim odgovorima na upitnik. Uostalom, vrlo zanimljivi i neke »domaćin« kazališta tada upitnik o otvorenom kazalištu u Zagrebu.

Što je ostalo o domaćim i vanjskim odnosima u Zagrebu? Ili, možda, u današnje vrijeme, kao što se događa i u drugim kazališnim društvima, u kojima se ne može govoriti o otvorenom kazalištu. U ovom slučaju, kao što je slučaj s mnogim drugim kazališnim društvima, nema riječi o nekoliko već poznatih kazališnih djelatnika, već o nekoliko pisama, nekoj upitnici i povratnim odgovorima na upitnik. Uostalom, vrlo zanimljivi i neke »domaćin« kazališta tada upitnik o otvorenom kazalištu u Zagrebu.