

GLUMAC I SUVREMENI OBLICI SCENSKE EKSPRESIJE

Dalibor Foretić

1.

Neka mi najprije bude oprošteno što ću ovo razmatranje početi napomenom oko jedne sitne promjene u naslovu referata, koji je, kako mi je bio zadat, trebao glasiti: *Glumac i novi oblici scenske ekspresije*. Umjesto toga, referat sam naslovio onako kako stoji u naslovu. Ne radi se samo o neznatnom stilskom prepravku, već o suštinskiem sagledavanju onoga što se kod nas i u svijetu, na planu tzv. kazališne avangarde, dogodilo u posljednjih dvadesetak godina. Pridjev *nov* predmnijeva da se u tim kazališnim previranjima, kojih smo danas svjedoci iz stanovite još uvijek nedovoljno daleke perspektive, dogodilo zaista otkrivanje niza suštinski novih glumačkih tehnika ili oblika scenskog izražaja. Ako se, međutim, malo više udubimo u rezultate kazališnih istraživanja na tom planu, shvatit ćemo da je većina tih glumačkih tehnika i tih scenskih izražajnih sredstava već postojala, bilo u kolu našeg evropskog kazališta, pa je reafirmirana, ili u kazališnim izrazima donedavno nama egzotičnih kultura, pa je u sveopćem kulturnom zbližavanju koje svijet pretvara u »globalno selo« prihvaćena i ugrađena u vlastitu kazališnu tradiciju.

Da li slučajno, na primjer, neki srednjovjekovni dramski žanrovi koji su poslije gotovo zamrli, poput sotije, misterija ili moraliteta, nalaze ne samo formalne odrednice već i suštinske karakteristike u nekim novim dramskim djelima, pa iziskuju i rekonstruiranje drevnih glumačkih tehnika? Odakle odjednom tolika pomama za *commedijom dell'arte* kao kvintesencijom scenskog pokreta? Zašto se cirkuski klovnovi, jedina još živa izvedenica te glumačke tehnike, izdižu odjednom do adoracije? U čemu je draž drevnih mimetskih tehnika? Kako to da se balet i drama sljubljuju u koreodramu?

Sve to ukazuje na reafirmaciju zamrlih scenskih izražajnih sredstava ili na rekonstrukciju drugih koja su zauvijek umrla, poglavito onih kojima su se koristili razni oblici pučkog teatra kroz vjekove, i koja se sada koriste u novim scenskim rasporedima kao oporba strogo kodificiranom, a stoga i umrtvljenom građanskom teatru. Ili: nije li Antonin Artaud, jedan od prvih i sigurno najstrastvenijih osporavatelja tog mrtvog građanskog kazališta, čovjek u kojega su se zaklinjali svi ovovremeni kazališni avangardisti, pokušavajući s raznih strana da dopru do krajnjeg smisla njegova teatra, nikada u tome ne uspijevajući do kraja, svoje kazališne postulate formulirao pošto je vidio kazalište s Balijsa? Nije li Brecht svoj efekt začudnosti stilski oformio na poznavanju tehnika *nô* i *kabuki* teatra?

Nije li magija Grotowskog samo pokušaj rekonstruiranja neke iskonske poganske misterijske ili mitske svijesti i tehnikama autogenog treninga implantirane u glumčev fizis, tako da se on oslobodi svih civilizacijskih ljuštura i naslaga genetski sedimentiranih u njemu i na njemu? Ne koristi li Brook u *Snu ivanjske noći* kao temeljnu ritmičku kodu žonglerske vještine kineskog cirkusa? I nisu li mnogi drugi redatelji u opsjenarskim redukcijama što svode prostor scene na prostor glumčeva tijela i njegove zaigranosti koristili, na žalost još uvijek ne dovoljno vješto i nedovoljno inteligentno, fascinantne glumačke efekte pekinške opere?

U kritičkom preuzimanju egzotičnih scenskih tehnika i u njihovu ponovnom uklapanju u nove scenske rasporede, dolazimo na isto: ništa novo pod suncem. Većina tih tehnika i oblika scenske ekspresije koje su kao novine ponudili vrlo raznorodni i u kazališnim istraživanjima neobično raznoliki pokreti unutar onoga što zovemo kazališnom avangardom šezdesetih i sedamdesetih godina, već odavno je poznata. Utoliko sam se u naslovu vrlo lako odrekao riječi *nov* i zamijenio je riječju *suremen*,

budući da mi se čini da sva ta eruptivna snaga alternativnog kazališta ni u nas ni u svijetu nije do kraja iscrpna i da tek dolazi do perioda njene prave i smirene scenske valorizacije, kao i to da nikada kao u ovom vremenu čovjeku od kazališta, a naročito glumcu, nije stajao na raspolaganju obilniji i raznolikiji repertoar scenskih izražajnih sredstava koja ga upravo mame i potiču na veličanstvenu pustolovinu duha. A sve to najbolje opovrgava ne tako davne i još uvijek postojeće osporavatelje te avangarde.

2.

Kako se ta erupcija novih kazališnih formi, viđenja, stilova, otvorenih scenskih mogućnosti, tehnika i izražajnih sredstava odrazila na našu kazališnu situaciju? Generalno govoreći, vrlo plodotvorno, iako smo iz magmatskog bogatstva avangardnih istraživanja u svijetu koristili relativno malo toga i ne posve do kraja. Ipak, duh koji je prozeo kazališni svijet u minula dva desetljeća potresao je i nas. A tom duhu pridonijeli smo i mi i još uvijek pridonosimo svoj skromni doprinos, koji je razglasio hrvatsko, kao uostalom i jugoslavensko kazalište u svijetu, izvlačeći ga iz njegove kronične provincijalnosti.

Nije mi nakana da u ovom sumarnom prikazu kronologijski pristupam njegovu predmetu. Zahtijevalo bi mnogo minucioznije teatrološko istraživanje da se do kraja osmotri i precizno fiksira kako je postupno prodiranje novih scenskih izražajnih oblika formuliralo i moduliralo glumačku igru. Ono premašuje i vrijeme i mogućnosti koje bi za tako nešto imao na raspolaganju jedan kazališni kritičar i kroničar. Uostalom, takva metodologija odvela bi nas isuviše široko i daleko. Jer, gluma nije ništa nepromjenjivo, što jednom zadato putuje kroz vrijeme.

Nitko nije tako podložan drhtajima vremena kao što su glumac i njegova umjetnost. A sve te promjene iz samo jednog kazališnog iskustva (vlastitog koje mi stoji na raspolaganju) teško je utvrditi. Zbog toga ću samo u kratkim skicama naznačiti razvoj onoga što danas možemo zvati alternativnim kazalištem, dakle onim teatrom koji se razvijao u oporbi prema postojećim organizacionim modelima u hrvatskom teatru, pa čak i u odnosu prema onim modelima koji su se u njemu nekada javili kao alternativni, ali su se s vremenom etablirali. Prvu takvu kariokinezu u

poslijeratnom razvoju hrvatskog kazališta nalazimo u osnivanju Zagrebačkog dramskog kazališta koje se početkom pedesetih godina javilo kao druga osovina u odnosu na Hrvatsko narodno kazalište.

Druga polovina pedesetih godina pripada bujanju također izuzetno značajnog kazališnog fenomena, relevantnog i te kako još i danas: pojavi malih, komornih scena, o čijim će razlozima u ovome izlaganju kasnije biti više riječi. Šezdesete godine u znaku su studentskog kazališta koje, s Internacionalnim festivalom studentskih kazališta u Zagrebu kao okosnicom, postaje središte i rasadnik najsmionijih avangardnih kretanja. Možda zbog toga i nije slučajno što koncem šezdesetih godina iz Komorne pozornice Studentskog centra izrasta Teatar &TD, i u organizacijom i u estetskom pogledu izazov starijim kazališnim ustanovama.

Djelovanje Teatra &TD obilježit će kraj šezdesetih i početak sedamdesetih godina. Uz njega, kao izuzetno smiono, inovativno, spremno na pustolovinu scenskog istraživanja, javlja se povremeno i Zagrebačko kazalište mladih. Ta dva kazališta, po objektivnim okolnostima, a i po nekim subjektivnim željama svrstani u otpadnike od postojeće, prilično učmale zagrebačke kazališne situacije, dosta se dugo drže na čelu avangardnih kazališnih težnji. Ipak, u Zagrebačkom dramskom kazalištu postavljaju Krležino *Kraljevo*, sigurno najznačajniju kazališnu predstavu sedamdesetih godina.

I u Hrvatskom narodnom kazalištu Georgij Paro s grupom studenata akademije i završenih glumaca priprema Mihalićevu *Grbavicu* i Grumov *Događaj u gradu Gogi*, predstave ograničenih dometa, ali izuzetno zanimljive po teoretskim zasadima na kojima su sazdate. Na Dubrovačkim ljetnim igrama 1971—1973. godine strastvenih istraživanja mogućnosti igranja na otvorenom, novih estetskih vrednovanja ambijentalnih scenskih prostora. Negdje od 1972. već se počinju javljati samostalne kazališne grupe kao nosioci alternativnog kazališnog oblika, ali i novih scenskih stremljenja.

Rinocerus, *Osamljena srca*, *Histrioni* u svojim počecima, *Pozdravi*, kasnije *Akter* (a njima se pridružuju i neki ansambli kazališnih zaljubljenika kao što su *Kugla glumište*, *Coccolempocco*, sisačka *Daska* i dubrovački *Lero*) postaju rasadište novih kazališnih ideja, koje možda najbolje artikuliraju u našoj sredini ideje kazališne avangarde šezdesetih i sedamdesetih godina. Danas, u kazališnom trenutku koji sve više označava postepeno iščeznuće tog mladalačkog ludila i zrelo odmjeravanje ispitanih mogućnosti koje kazalište vode u vode svojevrsnog manirizma, mo-

žemo se s distance i s dosta kritičnosti osvrnuti na to netom skicirano razdoblje. Neću se, ponovo napominjem, baviti njegovim kronologijskim opisivanjem, već bi valjalo odnos glume i tog obilja mogućnosti scenske ekspresije koje je avangardno kazalište razotkrilo, formulirati u odnosima glumca prema nekim temeljnim, parametarskim datostima kazališnog čina.

To su: prostor za igru, scensko vrijeme, scenski pokret, odnosno fizička ekspresija, scenski govor, odnosno glasovna ekspresija, produžeci glumčeva fizisa kao što su maska ili lutka, povezivanje kazališnog medija s drugim medijima (prije svega s televizijom i filmom). Kako se gluma mijenjala u skladu s promjenama tih parametarskih odnosa? Pokušat ću to sumarno prikazati, naznačujući najevidentnije tendencije, kao i neiskorištene mogućnosti, potkrepljujući ih primjerima. Neka mi bude oprošteno što ću za primjere više uzimati predstave u toku posljednjih desetak godina, koliko se intenzivno bavim kazalištem, pa ću donekle i prekoračiti granicu zadanu godinom opće teme. Na žalost, zapis glume može se izvesti samo na osnovu vlastitog viđenja. A i taj zapis najčešće je krivotvorina onoga što smo vidjeli na sceni i doživjeli u sebi. Zbog toga gluma i jest jedinstvena, neponovljiva i prolazna umjetnost. U tome jest i njezina draž i njezina tragedija.

3.

Prostor scene i odnos gledališta prema tom prostoru uvijek su najbitnije određivali formu kazališne predstave, pa i način glumačke igre. Činjenica da je taj prostor u toku nekoliko stoljeća dominantno oblikovala tzv. scena-kutija, u kojoj je gledalac gledao ono što se u predstavi dešava kroz nepostojeći četvrti zid, ima svojih socijalnih, psiholoških, estetskih, pa i sasvim praktičnih premisa. Međutim, kao što i svako Kolumbovo jaje ne traje vječno, tako i taj prostor upravo u našem stoljeću biva strasno osporavan.

Stalno i iznova svjesni smo vrlo različitih prostornih mogućnosti kazališnog čina. Razlog što scena-kutija prevladava i u našem vremenu valja tražiti samo donekle u njegovoj tradicijskoj ukorijenjenosti, a više u njegovoj stvarnoj praktičnosti i statičnosti kazališne arhitekture koja

ga ipak, novim tehnološkim mogućnostima, u znatnoj mjeri korigira, mijenja, ili čini prilagodljivim drugim prostornim oblicima. Forma tzv. male komorne scene bila je prvi bunt u poslijeratnom kazalištu protiv statičnosti i inertnosti kazališnog mišljenja oličenog u grandioznosti scene-kutije. Razloga tome ima više. Jedan navodi Peter Brook u knjizi *Prazni prostor*, a po njemu je kazališna umjetnost, poslije ratne kataklizme kada su velike rupe scene-kutije bile ili su zaista sličile ruševinama, nužno u najkreativnijim vidovima bježale u prostore malih kavana, kabarea, podruma.

Otpor velikoj sceni osjećao se i u nezasitnoj potrebi publike za intimnošću, bliskošću, pripadnošću izvojenoj zajednici koja je sjedinjavala i stvaraocce i njihov auditorij, a sigurno da je na tu promjenu snažno utjecala i nova dramaturgija, izražena prije svega u tzv. »drami apsurd«
koja je, rušeći iznutra, hipertrofiranjem i relativiziranjem do apsurdna klasičnu građansku dramu kao jedan od bitnih zahtjeva postavljala i nove oblike scenskog prostora. A on postaje šezdesetih i sedamdesetih godina prevalentnim za određivanje kazališne ideje. U odnosu na kazalište, a i na odnos društvo-kazalište, on čak ima i stanovitih ideoloških revindikacija. Sve tamo negdje do sredine sedamdesetih godina, gotovo da je nepojmljivo vidjeti nešto iole revolucionarno u teatru u formi scene-kutije.

Ako se to i dogodi, temeljna vizura scene-kutije pokušava se izmijeniti, ili se koristi kao komentar samoj sebi, ili se je u cijelosti potire. U svim tim promjenama desila se i temeljna, najvažnija promjena u glumi našeg vremena. Glumac, čija se veličina stature paradigmatički povezivala s bujnom izražajnom gestom, snažnim glasom, uznositošću koja malo što nije bila ravna onoj na koturnama, u novim prostornim odnosima pronalazi i nove parametre svoje izražajnosti. On ne samo da može govoriti normalno, da se koristi šapatom i poluglasom, da mu je gotovo sam njegov fizis dostatan da ovlada scenom, već se upravo takav način igre od njega i traži.

Način glume i scene-kutije u nizu tehničkih pojedinosti postaje prepreka komuniciranju na komornoj ili otvorenoj sceni, koje gledaocu omogućavaju vrlo raznolike, dotad nepojmljive vizure. Glumac, dakle, mora konačno u pravom smislu te riječi postati trodimenzionalno, punokrvno biće na sceni. Njegovu pojavnost u novom prostornom rasporedu više nema što pokrivati, on mora postati svjestan svakog držanja i pokreta. Jer, publika ga gleda sa svih strana i za njega su ti novi scenski raspo-

redi brisani prostor, s kojega nema odstupnice, u smislu da nekim zastorom može zasjeniti neki dio tijela, a o klasičnoj pomoći šaptača više nema ni riječi. Prepušten samome sebi, oslonjen kao što već davno nije bio na samoga sebe, on zadobiva i novu scensku osviještenost, a rekao bih i profesionalniji odnos prema poslu.

Posebna je pojava u tom novome načinu glume tzv. mikrogluma. Njeno je porijeklo u sve učestalijem radu glumaca u drugim medijima, prije svega na filmu, televiziji, ali i na radiju gdje precizni uređaji za bilježenje slike i zvuka ne dozvoljavaju ništa što bi u odnosu na uski kvadar kadra ili semantičku jedinicu zvuka djelovalo izvještačeno i neprirrodno. Komorne forme kazališne predstave favoriziraju upravo takve izražajne oblike u kojima često i treptaj oka i nezatno grčenje mišića na licu govore prirodnijim, intimnijim, normalnijim gestualnim jezikom nego snažna gesta ili do iskrivljenja lica deformirajuća grimasa. Ne bježati od sebe u nešto što je izvještačena stvarnost lika koji na sceni živi neki drugi život, posve autonoman od njegova, već taj lik izraziti kroz sebe do potpune identifikacije u taj sat ili dva vrlo intenzivnog bivanja na sceni s njime, temeljna je preinaka što se dogodila u svim parametrima glumačkog stvaralaštva i zanata, od psihologije glume do glumačke tehnike.

U tom dijapazonu zapravo je sve što se danas zove općenitim i neodređenim pojmom »moderna gluma« u hrvatskom kazalištu. Počevši od slavni pedesetih i šezdesetih godina Zagrebačkog dramskog kazališta, potom Teatra &TD, najboljih ostvarenja slobodnih scenskih grupa, sve do današnjih velikih predstava Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu i Splitu — sve to ima taj jedan te isti predznak koji je najvećim dijelom proistekao iz tih prostornih promjena, iz sve slobodnije i nekonvencionalnije koncipiranog scenskog prostora. Međutim, i ta tzv. »moderna gluma« ima svojih računja. Prvo, najlogičnije, ali i najkraćeg dometa bilo je okretanje prema svojevrsnom scenskom naturalizmu.

Kada je primjerice tamo negdje 1965. Neva Rošić pekla prava jaja na pravom električnom štednjaku da bi ispunila one čuvene metafizičke pauze u Pinterovu *Ljubavniku* to je, barem na nas koji smo rasli s tim novim kazalištem, djelovalo poput električnog udara, kao prodor nepatvorena, prirodna života u nekakav prostor koji je tada još uvijek ponajvećma bio posvećen veličajnoj i uzvišenoj scenskoj riječi. Danas sam, naravno, svjestan toga da je to samo jedan od mogućih izraza onoga što je tražio Antoine još krajem prošlog stoljeća. Ali, još i prije tog

domišljanja javilo se pitanje: što s tim dalje? Naturalizam, koji se pokatkad pretvarao u hiperrealizam, postao je stalnim saputnikom novog kazališta i jednim od mogućih modela glume, za određene dramaturške potrebe, naravno.

Ali što se dalje odmicalo, naturalizam je bivao sve manje šokantan, a u nekim slučajevima ne samo da je izgubio svu začudnost, već je ponovo počeo sličiti onoj dobroj, staroj, pomalo olinjaloj realističkoj glumi od koje smo se u ovih dvadesetak godina počeli odmicati. S druge strane, gotovo paralelno s ovim počeo se javljati stanoviti redukcionizam, koji je stilizirao scensku stvarnost ili ju je svodio na suštinski odnos glumca i prostora između kojih nema nikakvih znakovnih posrednika. Taj smjer ili je glumca stavljao u vrlo strogi prostorni, često plošni okvir, čineći ga ravnopravnim dijelom scenske slike, ili je njegov lik činio protoskom masom u koji se sabijala sva težina scenskog prostora.

Kao primjer prvoga pada mi na pamet davna, među prvim amaterskim predstavama Tomislava Radića, izvedba Nalješkovićevih *Komedije pete*, *komedije šeste* u Studentskom eksperimentalnom kazalištu, a za drugo ima li boljeg primjera od bravure koju je Pero Kvirgić izveo u *Advokatu Pathelinu*? Najradikalniji primjer takvog redukcionizma dogodio se negdje koncem 1973. u jednoj tavanskoj sobici u Vlačkoj ulici, gdje je prva naša samostalna kazališna grupa *Rhinoceros* pod vodstvom Petra Večeka izvela svoju prvu predstavu — *Pričaj mi o Augusti* Luka Paljetka. Bila je to vjerojatno prostorno najmanja predstava na svijetu ikada izvedena. Na prostoru od dva, tri četvorna metra oko jednog drvenog sanduka, trojica glumaca, Darko Čurdo, Žarko Potočnjak i Zlatko Vitez, krajnje su suzdržanom gestom i gotovo posve reduciranim pokretom, više šapatom i romonom glasa postigli zaista čudesnu simbiotičnost nekog trojednog glumačkog bića.

Bila je to bizarna glumačka eskapada, koja naizgled nije imala nikakva utjecaja na daljnje putanje kazališne glume. Ali ako se prisjetimo samo Potočnjaka u *Kralju Gordoganu* nekoliko godina kasnije, ili Božidara Alića, momka koji je bljesnuo upravo kao Gordogan, načina na koji on, na primjer u splitskom *Kamovu*, smrtopisu ili u varaždinskom *Hrvatskom Faustu* osvaja prostor velike scene i velikog gledališta potenciranim sredstvima mikro-glume i stilizirana pokreta, shvatit ćemo da je sve to smanjivanje, usebljenje, dovelo konačno do novog glumačkog senzibiliteta i nove teatralnosti. Redukcionizam koji se svodio na strogi minimalizam glumčeve mimike i gestualnosti, kakav smo vidjeli

u spomenutoj Radićevoj predstavi, i kakav je i on sam nastavio u nekim kasnijim predstavama, scenski je opet najviše razradio Marin Carić.

Sjećam se još one scene iz Šnajderova *Vrtuljka ljubavi* u izvođenju druge naše samostalne scenske grupe *Osamljena srca*, u kojoj sestra glavne junakinje nagovara je da se uda, sjedeći za stolom i čisteći grah. Scena je naizgled bila posve naturalistička. Ali umjesto izvanjske punoće, čitav prizor bio je strogo sveden, kao izrezan iz stvarnosti i postavljen u novi scenski kontekst. I sve je u tom prizoru djelovalo sublimnom znakovnošću: i marama na glavi Nade Abrus, i zdjela u njezinom krilu, i štropot graha što pada u zdjelu, i njeno jednoliko govorenje u potpunoj sukladnosti s tim štropotom.

Ne gubeći na životnosti, Carić je uspio svesti glumačku igru na čistoću znaka, posve ravnopravnog ostalim znakovima u prostoru, svjetlu, boji, rekvizitu, spajajući ih u novi, u jednostavnosti začudan scenski raspored. U tome je blistava vizuelnost njegovih postavki Lucićeve *Robinje*, Krležine *Golgote* ili Marulićeve *Judite*. Ali s *Juditom* dolazimo već do slijedećeg iskušenja koje je postavljao prostor pred glumca — do ambijentalizacije predstava.

A izazov tog otvorenog prostora ipak možemo najbolje pratiti kroz pojedine primjere s Dubrovačkih ljetnih igara. Dok su na samom početku otvoreni scenski prostori značili ne mnogo više od kulise, fascinirali činjenicom da je predstavu moguće igrati i izvan kazališne zgrade, u drugoj fazi oni funkcioniraju kao realni prostor, da bi u trećoj fazi, negdje od početka sedamdesetih godina sve više prevladavala njihova metaforičnost. Svaka od tih faza imala je i svoj način glume. Zadržimo se samo na posljednjoj, jer je ona postavila pred glumce i najraznolikije izazove, potičući ih na nove mogućnosti scenske ekspresije, čime ne želim potcijeniti prethodne pa i prateće uspjehe manje ili više uspjelog realističkog igranja na otvorenoj, ambijentalnoj sceni. Metaforičnost u ambijentu zapravo se i može postići jedino interakcijom glumačke igre i prostornih datosti.

Prazni prostor dvorišta Lovrjenca, opremljen tek s nekoliko praktika, sam po sebi nije mogao pridonijeti metaforičnosti Brechtova *Eduarda II*, da nije bilo onog nijemog sjedenja publike zajedno s izvođačima pred početak, silovite igre koja je slijedila, ali ne i oponašala Brechtove teatarske kanone, da nije čitava predstava odigrana u pomaku od bilo kakvog historicizma. Niti je, ma koliko da je plovila po putanji svog *cruising by night*, ispomažući se tegljačima, lažna *Santa Maria*, koja

je na se ukrcala i izvođače i publiku, mogla biti situacijski prepoznatljiva, da ansambl nije na njoj dočarao dramu Krležina *Kristofora Kolumba* i njegov sukob sa šutljivom većinom. Pa ni Bokar, makoliko sretno iznađen, ne bi mogao postati tako izuzetan aretejski prostor, da nije interakcije publike i izvođača kroz čitavu predstavu.

Ta predstava *Areteja* je i u još jednom pogledu, u odnosu na glumu, inovatorska. Njen princip da izvođači budu u direktnom kontaktu s publikom, ili čak među njom, da ih gledaoci prate iz prostora u prostor, pretvarajući se tako i sami u sudionike njenog zbivanja, tražio je od glumaca da izbjegnu svaku teatralnost, da glume gotovo iz svoje privatnosti. Nasuprot tome, druga jedna predstava, koja je u Dubrovniku igrala samo jedno ljeto a za propitivanje mogućnosti ambijentalnog kazališta ništa manje značajna od *Areteja*, *Ljetno popodne* u izvedbi *Kugla glumišta*, krenula je u metaforiziranje ambijenta njegovim krajnjim uneobičavanjem upravo glumačkom igrom. Učiniti igrom prostor ne realnošću jedne fantastike, kao u *Areteju*, već fantastikom jedne realnosti, koja postoji tu svugdje oko nas.

Ambijentalna istraživanja *Kugla glumišta* usmjerena su bila i inače posve u tom pravcu. Ta grupa je jedina u nas u predstave unijela neke elemente *happeninga*. Međutim, njen temeljni cilj bio je fizičkom, glumačkom akcijom ispričati neku fantastičnu priču što sokove crpe iz turbobne stvarnosti oko nas. Tako je u *Mekanim brodovima* pronošanje velikog vještačkog žutog guštera kroz periferijska bunjišta označavalo začudnost oko koje se dalje plela igra. A u *Događaju u 16.02* prazni prostor gradske tržnice bio je pretvoren u fantastično poprište parodijskog konglomerata mitske svijesti što se skrtnula oko suvremenog terorizma.

Prostor je u raznim pravcima promijenio i motivaciju i tehniku glumačke igre. Novi scenski okviri, novi prostori igre nadahnuli su glumca gotovo kao nijedan drugi parametar kazališnog čina. Pa i danas, kada kao jedna od kazališnih zakonitosti djeluje povratak velikoj talijanskoj sceni-kutiji, ona se više ne može tretirati u prostornom smislu kao prije. A i glumac u tom ponovo za se izborenim prostoru, koji je nekada napustio s osjećajem da se u njemu ništa ne daje napraviti i da treba tražiti nove prostore za osnaživanje svoje umjetnosti, više se u njemu ne ponaša, ne igra kao što je igrao nekada. Konačno, i vrijeme uvijek iznova propituje glumačku ažurnost. Na to pitanje glumac

mora odgovoriti. Proteklih dvadesetak godina dale su solidnu spremu za to.

4.

Za razliku od prostornih istraživanja, problematiziranje, odnosno relativiziranje scenskog vremena u našem teatru nikada u proteklih dvadesetak godina nije bilo predmetom ozbiljnijih istraživanja. Naročito ne u onim finim i sitnim nijansama koje u njegovo razbijanje, očuđavanje mogu unijeti rafinirana glumačka sredstva. Naše kazalište nije imalo svoga Boba Wilsona. Ako se i dramaturški postavljao problem intervencija u scenskom vremenu, onda su one bile prije svega režijske prirode, uspostavljajući paralelizam dvaju ili više vremenskih tokova ili ih sjeckajući u konsektivnom nizu.

Možda jedini pravi, a sigurno i najtemeljniji glumački zahvat u scensko vrijeme nalazimo u Krležinu *Kraljevu* u Zagrebačkom dramskom kazalištu. Halucinantnost dijaloga dvojice mrtvaca, Janeza i Stefa, Dino Radojević je postigao tako da je suprotstavio njihov dijalog u realnom vremenu, a ostali dio ansambla je igrao u *slow motionu*. I obrnuto. Time je postignuta scenska koegzistentnost dva različita svijeta, fizičkog i metafizičkog, i dva osjećanja vremena, u zajedničkom igraćem prostoru.

U *Oslobođenju Skoplja* Dušana Jovanovića dogodio se konceptualni rez u scensko i dramsko vrijeme. Da bi što jače naglasio važnost nekih replika, poput Zoranova pitanja: »Što je to sloboda?«, Ljubiša Ristić zaustavlja radnju i nekoliko puta uz rez zatamnjenja i muzike vraća kratku sekvencu. Za razliku od tog rješenja izvedenog tipičnim filmskim sredstvima, u sceni *Vertep* Ristić Zoranovo sanjarenje o svijetu što će doći poslije oslobođenja rješava jednostavnim miješanjem stvarnosti i snoviđenja. U završnoj sceni on je opet nadrealno vrijeme postigao akumuliranjem realnih glumačkih radnji na sceni.

5.

Kada je 1967. Miro Medimorec korskim marširanjem scenski postavio komediju *Ars longa, vita brevis* Johna Ardena u Studentskom eksperimentalnom kazalištu, vodeći glumce-amatere da više fizičkim rad-

njama nego gradnjom lika postvare Ardenove dramske situacije, bio je to za mnoge pravi prodor novih teatarskih stremljenja u našu sredinu. I oduševljeni pristalice i zagriženi protivnici prihvatili su tada za tu besumnje inovativnu kazališnu pojavu termin »fizički teatar«, jedni nesvjesno, a drugi svjesno nanoseći tom sintagmom međvjeđu uslugu takvom tipu glumačke igre. Jer ona je po sebi bila *contradictio in adjecto*. Nema, naime, dramskog teatra bez glumčeva fizisa, a gotovo je i teoretski nemoguće zamisliti teatar bez fizičke radnje.

Uglavnom, taj nepodoban i besmislen termin bio je jedno vrijeme najkoncizniji izraz one artoovske kuge što je zaprijetila čudorednom i konzervativnom kazalištu, odnosno takvom shvaćanju o njemu. Još kad su se u *Drugim vratima levo* Aleksandra Popovića glumice, a i glumci počeli obnaživati . . . izraz »fizički teatar« ušao je u mondenu svakodnevnu upotrebu a da se zapravo nije ni pitalo što on znači. Isto kao što se danas vrlo malo pitamo, a vrlo lako potežemo termin »politički teatar« u svakojakom značenju, a da uopće nismo svjesni toga da potežemo jednu od temeljnih idejnih odrednica svakog, pa i najapolitičnijeg teatra.

Ali pod tim pojmom »fizičkog teatra« ušla je u naše kazalište najradikalnija, a rekao bih i najoformljenija kohorta kazališne avangarde. Ona je unijela u nj i novo osjećanje kazališta, koje u svim njegovim određenjima, u onome u čemu je ono potpuno promijenilo položaj glumca na sceni, pa i temeljne scenske rasporede još uvijek nismo do kraja svjesni, iako toj pojavi svjedočimo, uživamo ili se zgražamo nad njom već više od petnaest godina. Ušle su s njom radikalne ideje *Living Theatrea* i Grotovskog. I održale se s različitim modifikacijama sve do naših dana. Od faze Mire Međimorca iz SEK-a 1967. do *Svrhe od slobode* u Dubrovniku 1971, preko Georgija Para u fazi od *Eduarda II* u Dubrovniku do *Događaja u gradu Gogi* u Hrvatskom narodnom kazalištu, Kazališne radionice *Pozdravi* koja pod vodstvom Ivica Boban uporno nastavlja tu ideju još tamo od Ionescovih *Pozdrava* 1974. pa sve do prošloljetne izvedbe Držičeve *Hekube* u Dubrovniku, do grupe *Akter*, njihove predstave *Kažu da je sova nekad bila pekareva kći*.

Što je to »fizički teatar«? Je li njegova temeljna odrednica prekomjerna fizička ekspresija koja ide nauštrb svih ostalih oblika glumčeve ekspresije? Ne bih rekao. Kao temeljne njegove odrednice mogu poslužiti dva parametra: scensko zajedništvo svih izvođača i njihova zaigranost na sceni. Preko takvog osjećanja kazališta u naš dosadno profesionaliziran teatar, u kojem svatko, u podjeli rada na sceni znade točno što mu je

činiti i još točnije što mu je ne činiti, ušlo je jedno drevno, pomalo mistično poimanje kazališnog čina, u kojem se svaki njegov sudionik, kao u nekom ritualu, osjeća dijelom cjeline koja je toliko više iznad njega samoga što joj on više energije pridonosi.

A upravo taj suvišak energije i jest ono što predstava isijava u gledalište, čime plijeni, hvata pomalo pasivnu i rezistentnu publiku, pod uvjetom naravno da ta energija prenosi neko značenje, poruku. Za razliku od tipičnog građanskog teatra, u kojem je odavno pojedinac, individua, glumac, lik, uvijek bio u fokusu drame, u suštini je ovo korsko kazalište, u kojem je igra pojedinca uvijek podređena cjelini ili je on samo dio cjeline. Kor je, dakle, temeljno određenje tog tipa kazališta (što je neke navelo na još besmisleniju ideju da ga nazovu »kolektivnim teatrom«) i zbog toga se ne bih ustručavao da u taj teatarski korpus uvrstim, nazgled bez mnogo veze s onim što su radili SEK ili *Pozdravi*, i Krležino *Kraljevo* u Dramskom kazalištu Gavella, kao njegov dosad najznačajniji i najzreliji rezultat i u glumačkom i u redateljskom pogledu, jer ono sasvim sigurno jest posljedica tog korskog osjećanja kazališta.

Utoliko u ovom kontekstu smatram izuzetno značajnim jedini manifest kazališne avangarde u hrvatskom teatru u tom razdoblju, koji su u povodu predstava *Grbavica* i *Događaj u gradu Gogi* u Hrvatskom narodnom kazalištu formulirali Georgij Paro, Ivica Boban i Marin Carić. O njemu se već u općenitim crtama na ovom skupu govorilo. Upozorio bih samo na dvije njegove formulacije, dva radna načela. Prvo glasi: »U početku bijaše Zbor.« Ta ideja vodila je stvaraoce tih dviju predstava, ali, nažalost, zbog njihove prilično osrednje prođe kod publike (a i kritike), vrlo je brzo izvjetrila i iz njihove svijesti, najviše iz svijesti samog Para, donekle i iz Carićeve, a najtrajnije, sve do danas, zadržala se kao temeljna radna ideja Ivice Boban i njenih *Pozdrava*. Drugo radno načelo, koje briše jednu od bitnih objeda ovog osjećanja kazališta, a tiče se odnosa između pokreta i govora, glasi: »U kazalištu mita govor jest tjelesan a pokret duhovan. To znači da govor ima prostorne kvalitete a pokret melodijske. Zajedničke kvalitete su im dinamika i vrijeme.«

To načelo dokazuje, a u to smo se mnogo puta, gledajući predstave ovakvog tipa mogli uvjeriti, da u njima ne prevladava fizička ekspresija, već da takva predstava razvija polje svog magnetnog učinka upravo u interakciji pokreta i govora. Međutim, kohezionu silu cjeline čini fizička ekspresija, jer je upravo ona ta transmisiona energija što spaja pojedinca s cjelinom, što ga u simultanoj radnji u nju ukalupljuje, a u asimetričnoj

sudbinski izbacuje iz nje. Pojedinaac unutar kora uvijek izgovara riječ koja mu je zadana, a pokret pokazuje njegovo osjećanje stvari, emociju pri onome što izgovara.

Pokret je, dakle, onaj individualizirajući znak. Jer, jezik je ipak kodeks, a pokret, gesta, mimika nepredvidljivi su, izraz su ljudskog spontaniteta. A korsko osjećanje kazališta, vrlo blisko onom osjećanju svijeta po kojem je u suvremenim multimilijunskim ljudskim zajednicama drama kolektivne svijesti daleko značajnija od pojedinačne sudbine, pokušava iznijeti na vidjelo scene i društvene stereotipe i individualne porive. Nije li to najbolje pokazala predstava Ionescovih *Pozdrava*, koja od govora uzima jedino najbanalnije svakodnevno pitanje: »Dobar dan, kako ste?« i niz isto tako u trivijalnosti do apsurdna izvitoperenih odgovora, koje glumci komentiraju vrlo individualnom fizičkom ekspresijom, a nešto slično, ali obrnuto dogodilo se u predstavi *Kažu da je sova nekad bila pekareva kći*, u kojoj multipliciranost svakodnevnih pokreta i podsvjesni komentar izražen pokretom pokazuju njihovu neurotičnost.

Osjećaj zajedništva presudan je za korsko osjećanje teatra. Ali isto tako bitno je i osjećanje scenske zaigranosti, taj specifični ludizam što i daje draž ovakvom tipu teatra. Upravo taj ludizam dao je i glumcima koji su sudjelovali u takvim predstavama osjećanje da rade nešto posve različito od onoga što se od njih u njihovoj profesiji očekuje. On je postavljao i neke zahtjeve predpreme koji su varirali od grupe do grupe: od joge i vježbi disanja do preuzimanja i rekonstruiranja čitavih tehnika scenske ekspresije kao što su klovnovski gegovi ili *commedia dell'arte*. Možemo govoriti o čitavim predstavama rađenim po grupama na pokušaju takvih rekonstrukcija.

Takva je, na primjer, bila predstava *Povratak Arlecchina* Kazališne radionice *Pozdravi*. Ali možemo se sjetiti i samo nekog trenutka briljantne fizičke ekspresije, kao što je bio onaj kolut natrag u *slow motionu* Mladena Vasaryja u američkoj verziji *Kraljeva*. Međutim, taj tip teatra sa svim onim što je donio, pokazao je i ozbiljnu insuficijentnost generalne glumačke predpreme u našem kazalištu, a rekonstrukcijama starih tehnika fizičke ekspresije otkrio je neslućene inspirativne mogućnosti građenja likova i u standardnom repertoarnom kazalištu: ne pokazuje li, na primjer, kreacija Pometa Mustafe Nadarevića, za koju se svi odreda s oduševljenjem kunemo u njenu modernost, u tim vrekavim poluskokovima, u fantastičnoj usklađenosti pokreta i govora, u temeljnoj pozi tipičan ideogram pravog *zannija* sa starih gravira? Ipak, uza sve bogat-

stvo mogućnosti i tehnika koje je pokazao ovaj tip kazališta, ono iscrpljuje samo jedan vid fizičke ekspresije, onaj koji se u svoj svojoj raznolikosti svodi pod izraz »scenski pokret«.

Međutim, područje fizičke ekspresije šire je u suvremenom teatru i obuhvaća i mogućnost prožimanja dramskog teatra s nekim srodnim scenskim umjetnostima. To su spoj s baletom, odnosno s plesom, koji se događa u koreodrama i korištenje elemenata pantomime u scenskom dramskom izričaju. Premda je bilo nekih pokušaja stvaranja koreodrame (Ljubiša Ristić i Nada Kokotović u *Toski* i *Lizistrati*), do pravog spoja plesa i drame još nije došlo, dok je pantomima još uvijek gotovo posve izvan interesa svakog, pa i dramskog kazališta u nas.

6.

U svojoj determiniranosti, možda najdramatičnije konvulzije prošao je u razdoblju kojim se ovaj pregled bavi scenski govor, odnosno verbalna ekspresija. Jer, od samih modernih začetaka nacionalnog kazališta u nas, riječ izgovorena sa scene bila je dominantna u odnosu na sve ostale oblike scenske ekspresije. U samim počecima, u razdoblju preporodnog osvješćivanja izgovoriti hrvatsku riječ sa scene imalo je i političko, a ne samo kulturno značenje, a sve do najnovijih vremena govoriti čistim, standardnim književnim jezikom bila je jedna od temeljnih zadaća svakog glumca i svakog kazališta: čak i Gavella, koji je i na teoretskom, a da ne govorimo na praktičnom planu, unio najznačajnije inovacije u scensko govorenje, inzistirajući na psihološkoj punoći govora umjesto pukog deklamatorstva, nije otišao toliko daleko da bi dovodio u pitanje taj govorni standard, unatoč tome što se upuštao pokatkad i u postavljanje na scenu gotovo zaboravljenih dramskih djela dijalektalne književnosti.

Zbog toga se u ovom razdoblju kazališnog previranja, kada su novi kazališni naraštaji htjeli teatar diverzificirati svim mogućim oblicima scenske ekspresije, ostvariti ono što se bombastično pokatkada zvalo »totalni teatar«, verbalna ekspresija najviše dovodila u pitanje, a rekao bih da je i stvaranje novih konvencija govorenja sa scene izazivalo i najviše nedoumica. Kako izgovoriti riječ a da ona istodobno djeluje prirodno i da se uklapa u semantički sustav predstave koji je često iziskivao kraj-

nju scensku izvještačenost, zasnovanu na preziru svake psihologije ili realizma, postvarujući jedan svijet koji je sve više dovodio u pitanje svaki red i poredak u kovitlavim pitanjima opstanka ljudske egzistencije? Bio je to izazov na koji avangardno kazalište nije uvijek imalo pravi odgovor.

S druge strane, teza da je u kazalištu »prije svega riječ« isticala se često na stjegovima onih manje ili više konzervativnih kazališnih struja koje su ili sa strepnjom, ili s nerazumijevanjem, ili s otvorenom agresivnošću zazirali od svake promjene tradicionalnog mrtvačkog kazališta i s podozrenjem gledali na svaku »novotariju«. Ne bih rekao da je taj front bio jedinstven. Čak je i Vjeran Zuppa, čovjek koji je na čelu Teatra &TD dao i te kakvog impulsa novim scenskim stremljenjima, u jednom tekstu koji je prije nekoliko godina htio rezimirati i odrediti stanje svijesti hrvatskog kazališta, istakao da je riječ u kazalištu od presudnog značenja. A razbiti, pa čak i poništiti riječ na sceni često se također isticalo kao jedna od parola avangardnih težnji.

Prvi udar u relativno koherentni standard scenskog govora na hrvatskim scenama dogodio se s prodorom tzv. drame apsurdna sredinom pedesetih godina. Antipsihološki i antirealistički značaj djela Becketta i Ionesca, usmjeren na to da u potpunosti poruši sve konvencije građanskog teatra, iziskivao je i sasvim drugačije govorenje, s gledišta dotadašnjeg standarda potpuno »iskrivljeno«. Začudne dramske situacije iziskivale su i naizgled sasvim apsurdne dijaloge. A ti dijalozi zahtijevali su sasvim različitu govornu interpretaciju, u svakom pogledu drukčiju od one koju je tražilo dotadašnje njegovanje »lijepog govora« na sceni.

Još mi u ušima odzvanja vrisak: »Moja karamela!« obogaljenog Nagga smještenog u kantu za smeće napunjenu pilovinom, u interpretaciji Pere Kvrgića u Beckettovu *Svršetku igre* u Zagrebačkom dramskom kazalištu. Ima tome već gotovo trideset godina. Bio je to krik obespomoćena bića, kojemu govor ne služi za komuniciranje s drugim, jer govor samo zatrpava tu komunikaciju, već opisivanje govornom ekspresijom egzistencijalnih stanja čovjekovih, mnogo suštinskijih od oponašanja naizgled do kraja jasnih i posve urednih psiholoških modela koji su dotad određivali govorenje, a i inače ponašanje lika na sceni. Verbalna ekspresija Svena Laste u Beckettovoj *Posljednjoj traci*, na primjer, ili Ivice Vidovića u Handkeovu *Kasparu* upravo su, kao možda najsavršeniji primjeri tog scenskog govora, vrhunci tog novog načina impostacije likova na sceni, koje je diktirao teatar apsurdna.

Iskustva takve scenske ekspresije nisu mogla ostati ograničena samo na stilsku formaciju drame apsurdna. U mnogim slučajevima zahtjev za izražavanjem egzistencijalnih stanja putem verbalne ekspresije javlja se sve više i u repertoarnom kazalištu. Razliku između nekadašnjeg standardnog govora na sceni i današnjeg scenskog govora najbolje se može uočiti kada neki stariji glumac uskoči u neku predstavu, iako su neki od njih, naročito glumice, savršeno usvojili te nove načine verbalne ekspresije: Zvonimir Rogoz, Božena Kraljeva, Ervina Dragman, na primjer. Međutim, taj trend donio je i neke negativne posljedice po kvalitet govora na sceni u našem kazalištu. Nedostatak pravog standarda scenskog govora učinio je da mnoge, naročito nove generacije glumaca shvate da se na sceni može govoriti kako hoće, da ima mnogo primjera loše govorne artikulacije od mehaničke verbalne gimnastike do posvemašnje neizražajnosti.

No, uza sve to, generalno govoreći, sedamdesete godine su razdoblje kada se barem u naznakama javlja i novi standard verbalne ekspresije. On je znatno širi i fleksibilniji od onoga otprije tridesetak godina. S jedne strane ga formira iskustvo scenskog govora s komorne scene, koji je znatno prirodniji, više nalik svakodnevnom govoru, ostavljajući mogućnost glumcu da bez velikog naprezanja ostvari skalnu govornih izraza od šapata do vriska. Najposobniji takvo iskustvo uspijevaju dovinuti i do velike scene. S druge strane, javljaju se promjene u verbalnoj ekspresiji kao izraz općenitijih promjena u svakodnevnom govoru, u kojem sve više prevladava tzv. urbani govor nad klasičnom štokavštinom: nije li, primjerice, sjajna studijska vježba koju su ostvarili prije nekoliko godina tada još nedovršeni studenti akademije u recitalu *Koja gora Ivo*, pod vodstvom Rade Šerbedžije, pravi dokaz kako se iskustvo urbanog govora, na kojem su oni odgojeni, može izvrsno primijeniti i na samu narodnu poeziju?

Standard verbalne ekspresije biva proširen i sa dva područja koja su prije tridesetak godina u hrvatskom kazalištu bila slabo prisutna: sa sve snažnijim prodorom dramskih tekstova pisanih na lokalnim dijalektima i sa sve većim prisustvom, a time i sviješću, djela iz hrvatske dramske baštine, koja pred izvođače postavljaju specifične jezične probleme. Dijalektalna dramska književnost ulazi iz uskih revira pučke komedije u sve dublje dramske slojeve čovjekova egzistiranja na ovom tlu. Dijalekt kojim savršeno barata često daje piscu antejsku snagu. Navedimo samo dva primjera: tragikomedija Ive Brešana *Predstava*

Hamleta u selu Mrduša Donja ne bi toliko značila da nije pisana na živom i sočnom dijalektu iz zabiti Dalmatinske zagore, koji određuje čitavu njenu dramsku situaciju toliko da je i prevodioci, na primjer na slovenski ili na poljski ne prevode na književni jezik, već traže srodne dijalektalne mogućnosti u vlastitom jeziku.

Ili naizgled netipičniji primjer: *Sokol ga nije volio* Fabijana Šovagovića. Pisan je štokavskom inačicom Šovagovićeve rodnog kraja. Koliko je sočnost toga dijalekta presudna za živost same drame, svjedoči komparativna analiza dviju njenih izvedaba, zagrebačke (Dramsko kazalište Gavella) i osječke, u tamošnjem Hrvatskom narodnom kazalištu. Glumački i režijski raskošnija, zagrebačka predstava, unatoč tome što najvažnije role igraju rođeni Slavonci (a možda baš i zbog toga), dijalekt daje pomalo patinirano i uzvišeno. Glumci u osječkoj predstavi, naprotiv, govore Šovagovićev dijalekt živo i prirodno, onako kako čuju ljude iz svoje okolice, ostvarujući čudesnom lakoćom njegove tečne pregibe.

Možda je taj nagli prodor dramskih djela na lokalnim dijalektima pridonio da se pojedina kazališta repertoarno dosta relevantno opredjeluju za upravo takve predstave: splitski HNK za srednjodalmatinsku čakavštinu, dubrovačko Kazalište Marina Držića za dubrovačku štokavštinu, osječko za slavonsku, riječko za primorsku i istarsku čakavštinu, neka zagrebačka (naročito *Jazavac* i *Komedija*), kao i varaždinsko za kajkavštinu. Lokalni dijalekt postaje i karakteristični idiom određenog kazališta. Lakoća kojom ga glumci (čak i ako nisu rođeni u tom kraju) prihvaćaju i igraju na njemu, kao i fenomen publike, koja se najlakše identificira s likovima koji govore njima bliskim, svakodnevnim jezikom, sigurno je jedna od značajnih promjena koje su se dogodile na planu verbalne ekspresije.

Poslije rata, upravo od pedesetih godina nadalje, dogodio se i pravi bum otkrivanja manje ili više vrijednih djela iz naše starije dramske baštine. I to je pred glumce stavilo svojevrstan, možda najteži izazov. Dramatične okolnosti u kojima se formirao današnji hrvatski jezik (sa svim bogatstvom svojih dijalekata) često su pretvarale glumce u prave fonološke istraživače: pojedini povijesni jezični slojevi imali su toliko specifičnosti da je bilo potrebno, uz pomoć vještih lektora, izuzetnih kreativnih napora da ti drevni govori zažive na sceni punom jasnoćom i plastičnošću. Bilo je čak i predstava koje su pokušavale graditi dramsku tenziju na dramatičnim okolnostima u kojima se razvijalo neko narječje: takav je, na primjer, bio svojedobno recital kajkavske poezije *Gartlic*

kajkavski Mladena Kuzmanovića i Želimira Mesarića u Dramskom kazalištu Gavella, koji je prodirući kroz slojeve kajkavštine od začetaka književnosti na tom narječju pa do naših dana, pokazao njegovu dramu kao vječnog »drugog jezika«, koji su i latinski i u preporodu usvojena štokavština odbacivali kao pučki, pa stoga i manje vrijedan.

Sličan, ne manji zanimljiv, a teatarski čak i vredniji pokušaj imala je grupa *Pozdravi* kada je s Radom Šerbedžijom kao redateljem postavila Krležine *Balade Petrice Kerempuha*. Ali ta predstava ima dvojako značenje. Ona nije pokušavala samo afirmirati nove načine scenskog govorenja, već joj je svrha bila istraživanje jednog kod nas gotovo neistraženog scenskog fenomena: intonacije i njenih višeglasnih suzvučja kao mogućnosti proširenja verbalne ekspresije, a da se ipak ne padne u puko korsko recitiranje. Manje uspjelo bilo je istraživanje *Pozdrava* u još jednom pravcu: verbalna ekspresija, naročito intonacija, kao mogućnost karakterizacije lika i dramske situacije. Pokušala je to Ivica Boban u predstavi *Play Čehov*. Na žalost, rezultat je bio posve izvještačen, neprirodan.

Međutim, gotovo da i nema primjera u hrvatskom kazalištu istraživanja u još jednom pravcu koji bi se također mogao smatrati verbalnom ekspresijom: zvuka kao nosioca značenjske poruke, prenositelja dramske tenzije. Tu je dramski teatar najbliži muzičkom, ali ipak ih je lako razgraničiti: za prvi je presudno da zvuk uobličava eminentno dramsku situaciju. Rijetki primjer ponude za istraživanje takvog fenomena nije dala neka teatarska grupa, već jedan dramski pisac: Radovan Ivšić, naročito svojim remek-djelom *Kraljem Gordoganom*.

Ne bi bilo teško utvrditi (a neke su to detaljnije dramaturške analize i učinile) da zvuk riječi u toj drami ima istovetno, ako ne i veće značenje od same izgovorene riječi. Učestalost pojedinih samoglasnika ostvaruje specifičnu verbalnu melodiku, boji, popunjava karaktere pojedinih likova. To je pokazala i praižvedba ovog djela 1979. u Teatru &TD u Zagrebu, u kojoj je Vlado Habunek poveo grupu mahom mladih glumaca u pustolovinu istraživanja upravo ritma i melodike Ivšićeva pjesničkog jezika. Na žalost, praižvedba se dogodila prekasno. U vrijeme kada je napisano (1943) normalno da nije moglo biti ni sluha za to Ivšićevo djelo. Nije ga bilo ni prvih poslijeratnih godina. No, pravo je čudo (a možda i tipično za hrvatski teatar) da je to djelo zaboravljeno kada se naše kazalište otvaralo svim bjelosvjetskim dramskim avangardistima, pa izvodilo i djela njihovih epigona iz naših strana, a da *Kralj Gordo-*

gan, drama s kojom naša dramska književnost po vremenu nastajanja ravnopravno sudjeluje u samim iskonima tzv. drame apsurdna ostane prekriveno velom šutnje sve do sredine sedamdesetih godina. A jedini pravi primjer istraživanja zvukovne ekspresije u nas dogodio se i prošao je gotovo posve nezapaženo — u Omladinskom studiju Zagrebačkog kazališta mladih. Bila je to predstava *Koraci* koju je uvježbala dugogodišnja voditeljica tog studija Zvezdana Ladika. Polaznici studija pripremili su niz etida sastavljenih samo od riječi »korak«, varirane u različitim intonacijama, tako da je zvuk preuzimao stvarno značenje od obesmišljene riječi. Stvoren je čitav niz običnih, ali na taj način uneobičajenih dramskih situacija. Neke su se od njih asocijativno nadovezivale na zadatu riječ. Druge su je koristile potpuno kao zvukovni materijal. Vrhunac predstave bio je kada su tri djevojke intonacijama i gestikulacijom ispričale — kako se priprema savijača od jabuka. Bio je to rijetko dobro i dosljedno obavljen istraživački posao. Zahtijevao je izrazitu scensku imaginaciju. Na žalost, prošao je posve bez odjeka.

7.

Maska, lutka kao specifični produžeci glumčeva fizisa, ili njegovi preinačavatelji također su malo korišteni u hrvatskom kazalištu. Ne mislim pri tome, naravno, na upotrebu šminke i maske u redovnoj teatarskoj produkciji. Mislim prije svega na upotrebu maske kao prevladavajućeg izražajnog sredstva koja će dati specifičnu izražajnost predstavi. Bilo je, doista, predstava u kojima je maska bila dominantan rekvizit. Možda najbriljantniji primjer za to je duhovita zamisao u izvedbi Müllerova *Filokteta* u Teatru &TD da glumci nose dvostruku masku: ispod kožnate maske oni su nosili bijelu masku koja im je potpuno potirala lice. Maska je time ostvarila glavnu metaforu predstave. U odnosu prema svijetu svaki čovjek nosi neku masku. U intimnim odnosima (ako ih ima) on je bešutan do strojne bezličnosti.

Međutim, za upotrebu maske u našem kazalištu kao da je primjereniji slučaj jedne druge predstave, Grumova *Događaja u gradu Gogi* u Hrvatskom narodnom kazalištu. Glumci su je gotovo čitavo vrijeme igrali pod maskama. No, njihova igra s maskom djelovala je tako šablonski i neinventivno da je najveći trenutak predstave bio kada je jedan glumac pred sam kraj šutnuo svoju masku nogom s pozornice. Možda

je u tom majstorski izvedenom šutu bilo i neke više simbolike koja se nije ticala samo te predstave.

Koliko mi je poznato, prvi put se lutka pojavila u jednoj predstavi sa živim glumcima u Ghelderodeovoj drami *Sunce zalazi* u Teatru &TD. I to ne hirom redatelja Dina Radojevića, već željom sasvim precizne piščeve didaskalije. Bio je to, ako se ne varam, i prvi pokušaj Zlatka Boureka s lutkarskim kazalištem. Bilo je otada više sporadičnih pokušaja da se lutka inkorporira u dramsku predstavu. Padaju mi na pamet Mesarićeva verzija Šnajderova *Kamova, smrtopisa* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu, Violićeva postava Büchnerova *Leoncea* i *Lene* u Zagrebačkom gradskom kazalištu *Komedija*, Večekova predstava o štrajku Tivarovih radnika u varaždinskom Narodnom kazalištu *August Cesarec*.

Međutim, prvi put se lutka kao spona lutkarskog i dramskog teatra pojavila, kako to obično biva, u našem kazališnom životu sasvim marginalno: nadahnuta najviše Peterom Schumannom i njegovim *Bread and Puppet Theatrom*, amaterska družina *Coccolemocco* vrlo je uspješno pod vodstvom Branka Brezovca izvela predstavu *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* na tekst Branka Matana. Bila je to u svakom pogledu neobična i izazovna predstava. Glumci su nosili divovske lutke na sebi, a sporost animacije takvih lutaka davala je i vrlo usporen ritam dramskoj radnji koja se ipak pratila sa zanimanjem. Predstava nije imala znatnijeg odjeka. Isto kao što ga nije imao ni još jedan jedinstven pokušaj Brezovca i Matana s njihovom družinom da istražuju mogućnosti kod nas egzotičnih kazališnih tehnika: epizoda s pričom o Lopudskoj sirotici iz već spomenute predstave *Ljetno popodne* na Dubrovačkim ljetnim igrama, koja je izvedena u tehnici kazališta sjena.

Lutka u dramskom teatru zaživjela je ipak najviše zahvaljujući entuzijazmu jednog čovjeka — Zlatka Boureka. Taj utjecaj traje već nekoliko godina i ne treba ga mjeriti brojem predstava. Bourek je dosad napravio svega tri predstave, ali je iz jedne u drugu mijenjao lutkarske tehnike i rakurs odnosa prema dramskom teatru. *Orlando maleros* Saliha Isaaca, izveden prije nekoliko ljeta na Dubrovačkim ljetnim igrama, pripadao je onoj vrsti pučkog lutkarskog kazališta kakav su od pamtivijeka evropski lutkari pronosili ulicama, trgovima, sajmovima...

Bourekov *Hamlet*, nastao prema digest-verziji Toma Stopparda, stvoren u Teatru &TD, inspiriran je drevnom tehnikom japanskog *bunraku* kazališta. Konačno, njegova verzija Držićeva *Skupa* (koju je režirao zajedno s Joškom Juvančićem) u Kazalištu *Komedija*, prvi put konfron-

tira lutku sa živim glumcem. Kombinirajući tri naizgled neuskladiva semantička sustava — igru živog glumca, maske i lutaka — Boureku i Juvančiću uspjelo je stvoriti stilski koherentnu predstavu.

Lutka postaje danas sve više relevantna pojava u dramskom teatru. Koegzistiranje lutke i živog glumca na sceni nije pojava samo u našem kazalištu. Nju već odavno zapažamo i u svjetskim kazališnim kretanjima (Peter Schumann, Tadeusz Kantor, na primjer). I predstava *Skupa* problematizira i produbljuje tu vrlo zanimljivu kazališnu tendenciju koja, čini mi se, ne ostaje samo na planu istraživanja mogućnosti obiju kazališnih vrsta. Kao da je vrijeme koje je do kraja ponizilo čovjeka i dovelo ga na rub katastrofe probudilo u njemu neku želju da na sceni ne vidi svoju sliku i priliku, već da je transcendiraju neku metafizičku drugost kojoj scenski ekvivalent može biti samo lutka.

Premda se lutkarstvo ne studira ni na jednoj kazališnoj akademiji u nas, niti ima ikakve škole za glumce-lutkare, sa zadovoljstvom se može konstatirati da su i Bourekovi napori i amaterski pokušaji dali vrlo zadovoljavajuće rezultate i u kvaliteti animacije. Većini glumaca bio je to prvi susret s lutkama i oni su rad s njima prihvatili kao izuzetno osvježeno i diverzifikaciju svog posla. Utoliko je Bourek, naročito sa *Skupom*, tek odškrinuo vrata i to u dva pravca: prema razbijanju tabua da je lutkarsko kazalište samo za djecu, koji je od pamtivijeka uvriježen u našoj svijesti, ali i prema istraživačkim mogućnostima koegzistencije lutke i živog glumca na sceni.

8.

Istraživanja mogućnosti kombiniranja igre glumca s drugim medijima također su sasvim sporadična, a i njihovi rezultati su neznatni, gotovo zanemarivi. Kad govorim o medijima, mislim prije svega na film i televiziju. Ako je i bilo takvih pokušaja, onda su oni više bili u funkciji režije i scenografije, ne utječući bitno ni na glumačko ponašanje na sceni, a kamoli na glumačku kreativnost. Nekakvu malu naznaku pokušaja spajanja glumčeva fizisa s filmskom projekcijom imamo u jednom vrlo kratkom prizoru inače u cjelini posve promašene predstave *Barunica*

i gavran, nastale prema Krležinoj drami *U logoru*, u izvedbi grupe *BENT*: Horvatom bijeg s banketa koji priređuje barunica, a na kojem je on trebao svirati.

Ali daleko je to od onih čudesnih vizuelnih atrakcija kakve ostvaruje, na primjer, praška *Laterna magica*. Slično je i s korištenjem video-sistema na sceni. I tu bi se primjeri mogli izbrojiti na prste. Najuspjeliji pokušaj dogodio se u predstavi *Karamazovih* Dušana Jovanovića, gdje monitori pokazuju sva zbivanja iz drugog dijela radnje, naravno prethodno snimljena, dok porodica sjedi manje ili više šuteći okupljena za porodičnim ručkom. Ali ta Ristićeva intervencija nije bitno poboljšala dramaturšku osnovu drame. Dapače, čini mi se da ju je bitno poremetila. Osim toga, glumačke radnje na sceni nisu bitnije korespondirale s onima viđenim na monitoru. Taj prethodno snimljen materijal bio je više režijska dosjetka, zamišljen kao podsvjesni iskaz onoga o čemu junaci drame razmišljaju o međusobnim odnosima u trenucima kad su se našli zajedno. U sličnoj funkciji korištena je i televizija zatvorenog kruga u predstavi *Afera Gigan*, koju je izveo poslije rascijepa jedan dio *Kugla glumišta* u Galeriji Studentskog centra.

Jedina zapravo prava sprega glumca i videa na sceni dogodila se u predstavi u kojoj je prvi put zatvoreni televizijski krug kod nas u teatru i primijenjen. Bilo je to u dramatisaciji Orwellova romana *1984.* u Teatru &TD. Redatelj Nenad Puhovski zamislio je kao temeljnu metaforu predstave (koja izravno u scenski jezik prevodi glavnu situaciju romana u kojoj je televizija moćno sredstvo vlasti kojim ona stalno bdije nad pojedincem) da se čitava radnja na sceni prikazuje izravno na nekoliko monitora razmještenih u sali. Zamisao je funkcionirala bolje na razini značenja nego ostvarivanja scenske iluzije. Međutim, ona je sve glumce stavljala pred neobično težak zadatak: da istodobno glume u dva medija i da pronađu u stilu igre srednji put koji bi oba zadovoljio. U tome su u dobroj mjeri uspjeli, iako je teško reći koliko se taj trud isplatio.

9.

Nemirne godine avangardnih gibanja donijele su i u hrvatskom kazalištu čitav niz značajnih i zanimljivih promjena. Među njima naročito su važne promjene koje idu za širenjem dijapazona glumačkih izražajnih mogućnosti ne toliko otkrivanjem nekih novih tehnika, koliko zapravo

spoznavanjem sveg onog bogatstva glumstvenosti koje postoji na povijesnom putu kazališta. Dobar dio toga građansko kazalište je odbacilo u stranu kao nepotrebno, pa zaboravilo. Neke su se tehnike, poput pantomime, potpuno izdvojile i postale samostalne umjetnosti. Čini mi se da ove promjene nisu ostale bez utjecaja na glavnu repertoarnu maticu našeg kazališta, ne u smislu nekih »avangardnih« eskapada, kakvih je bilo dosta proteklih godina, koliko u smislu radnog preuzimanja, usvajanja i inkorporiranja svega tog bogatstva koje su avangardne tendencije eruptivno izbacile na površinu.

Godine zrenja pretpostavljaju i jedno drugačije kazalište, kakvo još uvijek nemamo ali na osnovi nekih predstava, nekih uspješnijih poteza možemo pretpostaviti kakvo će ono biti. Kao što smo vidjeli, najvažnije promjene u glumi i poimanju glume donijele su vrlo snažne i važne preinake u oblikovanju scenskog prostora, kao i sve jače isticanje komponente fizičke ekspresije u glumačkoj igri. Međutim, ni na tom području svi istraživački procesi još nisu zatvoreni, a naročito ne na onim područjima u kojima još nisu ni otvoreni.

To vrijedi za istraživanje scenskog vremena, korištenje maske i lutke, integriranje drugih medija, naročito istraživanje scenskog govora koje bi valjalo dovesti do kvalitetnijeg, osjećanja ovog i nadolazećeg vremena podobnijeg, a ujedno i standardiziranijeg, ujednačenijeg scenskog govora na našim scenama. U proteklim godinama bilo je i nekritičkog preuzimanja bjelosvjetskih novih iskustava i slijepog metanisanja avangardnim žrecima i magovima. Ali ono najvrednije što su te godine donijele u naše iskustvo jest saznanje da totalitet scenske ekspresije podrazumijeva mnogo više mogućnosti i kombinacija nego se moglo i sanjati. U tome i jest istraživački zalag budućnosti našeg kazališta.