

# SUVREMENA HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE 1955—1975.

*Nikola Batušić*

Uvodna riječ za ovogodišnje Dane Hvarškoga kazališta nema, dako, namjere konačne sistematizacije, još manje besprizivnoga suda. Prije bismo rekli da je to svojevrsni uzmah našim razgovorima koji, eto, započinju. Utvrđivanje ovih činjenica ne znači, međutim, kako ne želimo povući određene granice, naglasiti pojave, artikulirati probleme i otvoriti zgrade. Čini se da upravo prigodom početnih razmatranja valja potcrtati presudnu činjenicu koja će očito biti zamjetljiva u svim pogledima i stavovima što ćemo ih čuti: prvi se puta nakon devet godina nalazimo duboko ukorijenjeni u pojave i probleme o kojima raspravljamo. Do sada smo, kako znamo, analizirali zbivanja i ličnosti kojih je stvaralačka putanja bila definitivno, u vrlo malo slučajeva tek djelomice okončana. Mogli smo ih međusobno uspoređivati sinkrono i dijakrono, tražiti njihovo mjesto u našem književno-dramskom i kazališnom sustavu, integrirati njihove vrednote i u europski kontekst. Znali smo ih usidriti unutar naših nacionalnih koordinata, no bili smo svjesni, bez obzira na raznovrsnost metodoloških pristupa, promatranih stilova i razdoblja odnosno ličnosti i pojava, da se stvaralac i djelo u časovima prosuđivanja nalaze za nama. I tako smo se osvrtni na njih kritičkim okom književne povijesti, dramaturgije, teatrologije, estetike ili sociologije.

No danas, govoreći o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu, prvi se puta nalazimo unutar žive materije kojoj se predajemo i koju nastojimo obuhvatiti svojim znanstvenim aparatom, svjesni, međutim, da ona i nas obuhvaća, a često blizinom svoje pojavnosti ne samo uznemirava, već pokatkada i zasljepljuje. I stoga ne poradi prisnosti koja bi nam možda priječila uvid u vrijednosti i strukturu umjetničkog materijala što ga promatramo i ocjenjujemo, već uslijed živoga ritma njegova bila, ne smijemo uspostavljati odviše čvrste međe, još manje ograde, kako nas suvremena književnost i kazalište ne bi svojim mogućim i stoga shvatljivim mijenama primorali na opoziv nekih stavova.

Kada smo u prošlogodišnjim susretima stali na prag suvremenosti, odmah se vrlo jasno postavilo jedno od temeljnih, ali i najspornijih pitanja koje valja riješiti prije završetka našega ciklusa. Riječ je, dakako, o periodizaciji novijih dramsko-kazališnih gibanja. Sjetimo li se okvira u kojima smo se kretali u neposredno prethodnim istraživanjima, morat ćemo se složiti s pretpostavkom da su se određene pojave predrevolucionarnih nagovještaja i lijevih usmjerenja kako u književno-tematskom, tako i u scenskom, doduše nešto manje u organizacijskom, ali ipak u dovoljno jasnom obliku stale artikulirati sredinom tridesetih godina. Nedvosmislena opredjeljenja hrvatskih dramskih tema uoči II. svjetskoga rata s rasponom od jasnoga sociološkog angažmana do urbanog neekspresionizma, najavile su mogućnost scensko-kazališnoga segmenta i u specifičnim ratnim uvjetima, a posebno, i kako smo ustanovili neponovljivo ozračje teatralizacije naših revolucionarnih zbivanja, ušlo je potom kao aktivni ferment u sve nove, poratne teatarske institucije. No istodobno je utvrđeno kako ih je taj zanos svojom početnom silinom i oduševljenjem najprije probudio i uzburkao, da bi se upravo na nekim njegovim počelima u vrijeme ideološke jednosmjernosti i u tematskom i u scensko-izražajnom smislu stvorile zapreke što su bile više odraz izvanje prinude no svjesni voljni čin pisaca i djelatnika kazališne prakse. Kada je razvojem političko-društvenih uvjeta koji su, kako to naša povijest i sociologija kazališta nedovoljbeno podvlači bili još od 1840. formanti svih naših bitnih kazališnih cezura, stvorene pretpostavke višeslojnoga pluralizma u svim segmentima ne samo hrvatske, već i scenske kulture ostalih naših naroda, počinje razdoblje suvremenoga teatra. Ono je obilježeno novim tematiziranjem, raznovrsnošću izvedbenog sloja te nizom novih organizacijskih modaliteta. Naša istraživanja valja, dakle, usmjeriti prema ove tri razine, no treba se istodobno zapitati gdje i ka-

da počinje ovakva pretpostavljena suvremenost hrvatskoga glumišta, a gdje se i kada prelijeva u najnovija strujanja kojima ćemo jasnije obrise moći razaznati tek pošto ličnosti i pojave njihove matice poprime barem približno konačne crte svoje fizionomije.

Isходиšte koje smo ovom prigodom obilježili godinom 1955. — s neznatnom mogućnošću pomaka ove granice unatrag, opravdavamo ponajprije raznovrснооu tematskih, odnosno žanrovskih predznaka koje nude već afirmirani hrvatski dramatičari nakon više ili manje dvodimenzionalnih projekcija naše ratne prošlosti. Dijanoja koju smo do tih godina često znali nadomjestiti prihvaćanjem motivičko dramaturške recepture, otvorila je mogućnost za prodor nedvosmislene višeslojnosti upita među motiviku novije drame. Tako je prinudno kratki scenski život Kulundžićeve drame *Čovjek je dobar* (1953) dokazao kako je u tim vremenima još uvijek bilo opasno relativizirati pojmove zla, krivnje i odgovornosti, a 1954. ustvrdit će Matković na svršetku svoga ciklusa koji obuhvaća upravo vremenski raspon prethodne razvojne etape našega kazališta, kako »njihov (tj. Žarkov i Nedin, op. N. B.) slučaj nije jasan. Ako jednom budemo imali vremena, ispitat ćemo ga savjesno! Da, možda ćemo ispitati...«. Tako je na kraju jednoga puta izostao patetični usklik, zamijenjen jasnom mogućnošću otvorenoga dramaturškog rješenja. Ubrzo će Marinković svojom *Glorijom* (1955) postaviti i pitanje o slobodi čovjekova izbora između polja slobode i okružja dogmatske prinude, dok će Matkovićev *Heraklo* (1958) potaknuti, između ostaloga, provjeru vrijednosti unutar dotada neprobojnih zidova mitske nedodirljivosti.

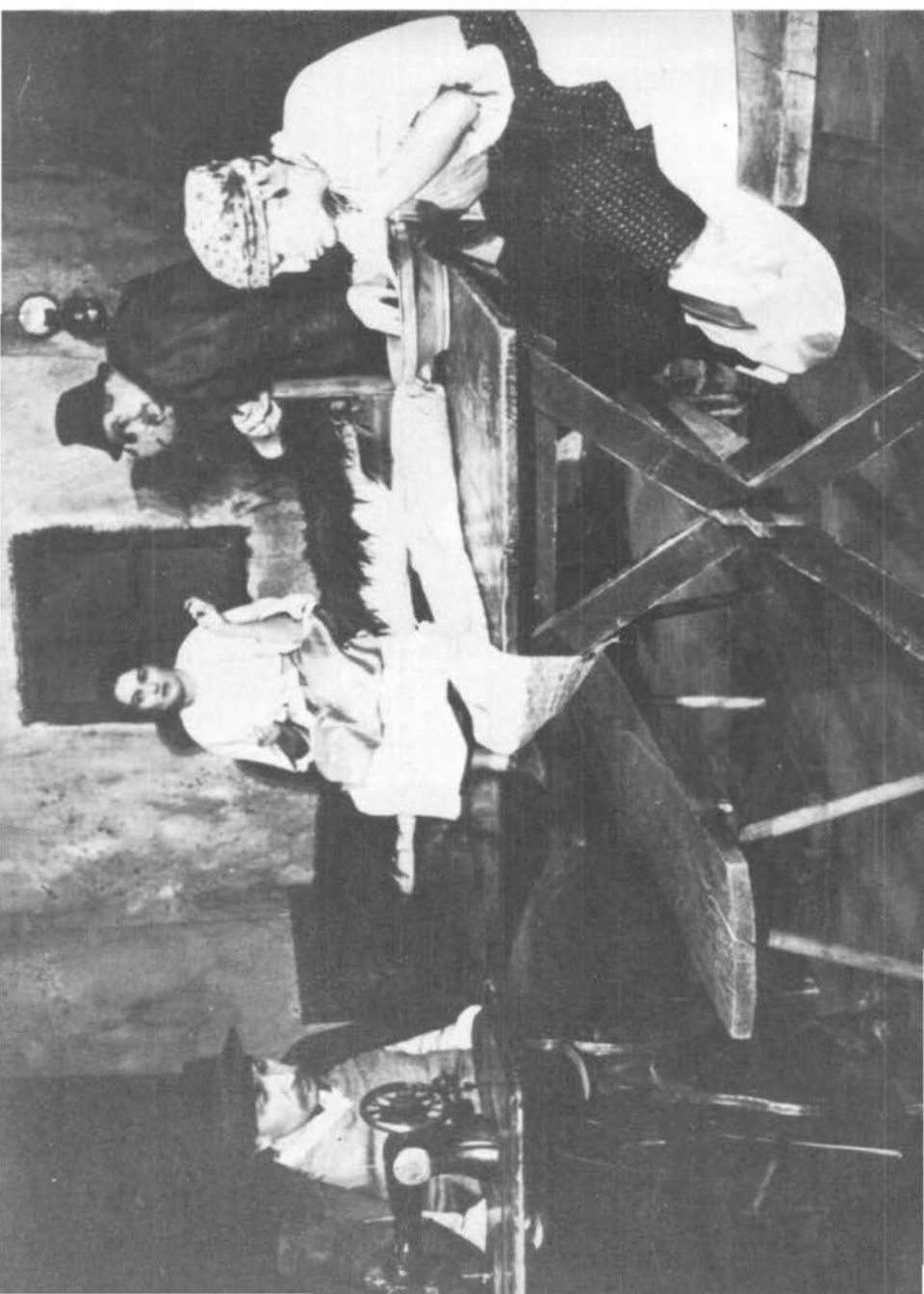
Upitanost, a mjestimice i skepsa, stvorili su prostor novim idejnim smjerovima i u hrvatskoj dramskoj književnosti, koja će u pojedinim primjerima iskazivati i vrlo jasne odbljeske tada sve prodornije filozofije egzistencije. Čim je objektivističku retrospekciju minule ratne prošlosti zamijenilo pitanje o sustajanju pojedinačnoga opstanka u njegovu naporu da postane vlastit i samosvojan, kao što je to u srži svoga filozofiranja bio formulirao Karl Jaspers, pojedinac u drami postaje središtem, a u najboljim primjerima i jedinim poprištem zbivanja novovjekovne povijesti.

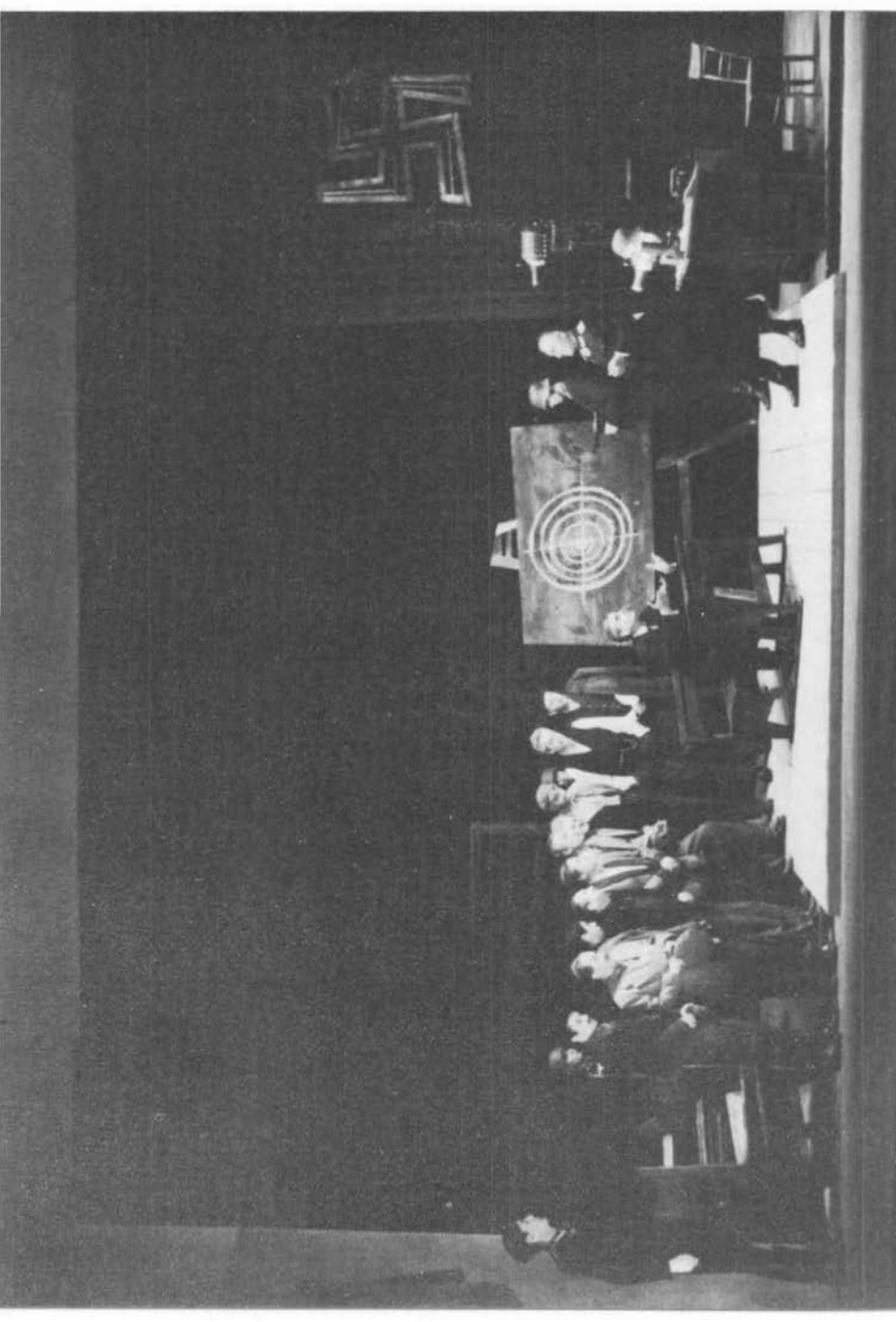
Tome je dokaz ne samo disputaciono-filozofska dramska faktura Krležina *Areteja* (1959), koga je tek novija kazališna praksa s punim pravom približila autorovu dramskom iskonu, tj. *Legendama*, već i niz novih, naročito Božićevih urbanih tema. On će se međutim 1961. vratiti



















*Pravednikom* u okružje svoje primarne inspiracije, obogaćene ovdje dvojbama što ih je u svom književnom iskustvu mogao sabrati pisac koji je znakovito spoznao značenje i usud povijesti. Čini se da je upravo naglašeni filozofski kontekst suvremenoga dramskog diskursa uvjetovao svojom izazovnošću određene pomake nekih tematskih središta u prošlost. Ona od prisjećanja na zbivanja i ambijente iz bliže ili dalje nacionalne odnosno europske povijesti sežu sve do egzotičnih podneblja u osebnim Raosovim dramskim formama, uz naglašenu činjenicu kako je povijesni raspon njegova dramskog prostora utemeljen na ispitivanju odnosa pojedinca i društvene zbilje, bez obzira na prohodnost autorove metaforike. Istodobno su oscilacije između izravnosti predočavanja suvremenih zbivanja, a ona se očituje u nekim novijim varijantama pučke glume u Budaka, kroz pojedine Roksandićeve teme i dakako najuvjerljivije u Hadžićevoj komediografiji, te želje za drugačijom projekcijom aktualnih nedoumica rodile čitav nizom dramskih metafora, što je europska drama novijega vremena koristila već od pojave Giraudouxa i Anouilha, a posebice naglašeno artikulirala u Sartreovim, Camusovim i Hauptmannovim interpretacijama antičke mitologije. Od *Herakla* do Supekova *Heretika*, od Šoljanova *Galilejeva uzašašća* do njegove *Dioklecijanove palače*, od Bakarićeve drame *A. D. 1573* do njegove *Möre* u Fabrijevim povijesnim evokacijama prošlosti koja u *Reformatorima* prima obrise suvremenoga povijesnog razmeđa, hrvatska drama je zajedno s ostalim našim književnostima (Smolè, Hristić, Lukić, Jančić) ušla u onaj europski tematsko-filozofski krug koji je na antičku odjeću ili povijesne odore ispisivao svoje egzistencijalne, političke ili nacionalne dileme. Bez obzira na generacijske raspone, veća ili manja odstupanja od ambijentalne odnosno povijesne doslovnosti, ova je drama kao znatniju zanimljivost isticala enigmatičnost bujne metaforike, no svoje vlastito dramaturško ustrojstvo. Alegorija je kao dominantno obilježje takva diskursa donijela, doduše, niz vrlo uočljivih jezičnih inovacija, ali je drama istodobno morala pristati na svojevrstu omeđenost u recepcijskom polju, jer je izravno mogla komunicirati samo s određenim slojem u njemu, posebno s onim koji se naspram pretpostavljenom značenju autorove metafore nalazio na približno istoj razini povijesnoga, pa i političkoga iskustva. U traženju nekih žanrovskih određenja koja bi ovu dramu nastojala obilježiti preciznije, ona je kao i u nekim europskim teatrološkim sustavima nazvana i u nas »političkom«, premda, naravno, nije nagovještavala niti omogućavala »političnost« svoje scenske

slike u Piscatorovom smislu, niti je imala obilježja Brechtove opredijeljene didaktičnosti. Služila se jezikom koji je u iskonu isključivao svaku izravnost političke primisli, ali je rješenje svoje zagonetnosti ipak pretpostavljala na širem, tek ponegdje, u manje vrijednoj i providnijoj aluzivnosti, čak i na lokalno-dimenzioniranom političkom obzorju.

U obrnutu razmjeru prema željenoj prodornosti svoje misaonosti, ova drama nije prelazila nacionalnih granica u velikom broju, a posebice je zanimljivo da je u mnogom primjeru stizala do pozornica tek u svojoj doradenoj, scenskoj varijanti, započevši život umjetničkoga djela u tada sve snažnije afirmiranom, radio-dramskom žanru. Nasuprot njejoj često zakrtačuljenoj primisli, komedija je čak i preko općih mjesta odnosno tematskih standarda doživjela značajnu propulziju na čitavom našem kazališnom prostoru, pojava koja bez sumnje pripada i posebnom području sociologije kazališta što ispituje formiranje publike, posebice one nove u stadiju urbanizacije.

Nemoguće je promatrati hrvatsko kazalište ovoga razdoblja bez nužnoga uspoređivanja tematskih i žanrovskih obilježja njegove drame s kretanjima u suvremenoj europskoj i američkoj književnosti. Pluralizam estetskih opredjeljenja unio je niz novih mogućnosti već sredinom pedesetih godina u našu književnost, što će se do kraja promatranoga razdoblja potvrditi u tematskom, žanrovskom i dramaturškom segmentu hrvatske drame. Uz to je otvaranje dotada razmjerno uskih repertoarnih granica omogućilo čitavom glumištu aktivan suživot s nekim bitnim tokovima novijega kazališta, pa smo tako od Lorke do Claudela i od američkih suvremenika do Ionesca, Becketta i poljske avangarde upoznali vrlo brzo temelje novije drame i u kušniji sve bujnije scenske prakse. Poetska drama (Kaštelan, Parun i osebujni dramski jezik Šopov) pokušaji u domeni anti-teatra (Ivanac, Kljaković, Bajsić) tenesivilijamsovski akordi u nekim djelima Božića i Matkovića, stvorili su velike raspone na fabulativnoj i na tehničko-dramaturškoj razini, čemu valja pribrojiti naglašenu želju mladih, odnosno najmlađih, da sedamdesetih godina prenesu politički vibrato vremena u dramsku strukturu. Kod jednih će to biti zamjetljivo kroz povijesno-mitska suglasja (Fabrio), neki će konstruktivizmom svoje dramaturške osnovice i jezičkim eksperimentom nastojati potvrditi samosvojnost (Bakmaz), Šnajder će se u početku naglašeno osvrnuti na Krležinu motiviku, a uskoro ćemo dobiti i dramaturški ludizam, scensku travestiju i kalamburesknu jezičnu fakturu iz radionice osebujnoga trifolija Mujčić—Senker—Škrabe.

Čini se da se ipak jedan pisac već potvrdio u to vrijeme, iskazavši jasne crte svoga literarnog oblića. To je Brešan koji svoj izraz gradi na žanrovskoj oznaci političke groteske (ne zaboravimo, uzgred, u tom kontekstu neke rane pokušaje Radovana Ivšića), jednako kao i na temelju motivičkih posuđenica niza europskih arhetipnih struktura kao što su *Hamlet*, potom *Faust*, a u najnovije vrijeme i *Revizor*. Premda su međusobna prožimanja među autorima najnovije generacije još uvijek jasno zamjetljiva i ne mogu se u smislu nekih stilsko-dramaturških preciziranja smatrati okončanima, Brešanova pojava koja svoju antejsku svezu s nacionalnim uspostavlja preko povijesti, suvremene političke zbilje i europske tematske poticajnosti, tvori samosvojnu poetiku što se uklapa u kontekst iz kojeg se sredinom sedamdesetih godina račvaju najnoviji odvojeci suvremene hrvatske drame.

Estetski pluralizam našega suvremenog kazališta nije bio samo dominantnim za nove oblike dramske književnosti. Postao je i presudnim činiocem u višeslojnom pluralizmu scenske slike hrvatskoga glumišta. Širina repertoarnih mogućnosti pruža gotovo neograničene redateljske slobode, pa će promatrano razdoblje ubrzo postati obilježeno najoprečnijim inscenatorskim stilemima. Gavella i Stupica, razlike i razmimoilaženja unutar njihovih nasljednika, tzv. »kartel« kao sociološka ili estetska, možda samo kao parateatarska pojava, redatelji izvan institucije, pitanja su prakse koja svojim jasnim obilježjima pokazuju kako proizlazeći iz srži kazališnoga, ali i iz života našega društva, zahtijevaju jasne odgovore što će nesumnjivo tvoriti temelje našoj novijoj scenskoj povijesti. Uz nova redateljska imena pojavit će se neminovno i problem drugačijeg oblikovanja scenskog prostora, pri čemu arhitektonska artikulacija sve vidljivije zamjenjuje slikarsku, da bi nova likovnost naših dana pokušala uspostaviti ravnotežu među obim strujama.

Otvorenost bitnih istraživačkih polja dovodi hrvatsko glumište našega vremena u vrlo brze i nadasve blize dodire s najraznovrsnijim svjetskim kazališnim pokretima, pojavama ali i modom. Nikada u svojoj povijesti naš teatar nije bio bliži europskim zbivanjima — ukoliko razmotrimo njegovu razmjerno čestu i reprezentativnu nazočnost na inozemnim pozornicama. Istodobno, nikada toliko neutemeljene hirovitosti nije iz svjetskih metropola i pomodnih časopisa prodrlo na naše scene, pa će recepcija artaudovskih načela, livinga, happeninga odnosno Bread and Puppet-trendova, Schechnera Barbe ili Mnouchkinove zahtijevati

vrlo opreznu analizu kako bi se pastiš uspio razlučiti od korisne a time i kreativne inspiracije.

Kazalište vrlo otvorenih struktura ne bi moglo ostvariti neke bitne pomake u odnosu na prethodna razdoblja, da u njemu nije do punog izražaja došao posebni, moderni glumački senzibilitet. On se u početku oblikovao redateljsko-pedagoškim usmjeravanjem, međugeneracijskim prožimanjem i samosvojnomo kreativnošću koja je svoje začetke imala i u glumačko-obrazovnom procesu, ali i u sve izraženijoj glumčevoj sociološkoj određenosti. Posebice kada je grananjem kazališno-organizacijskih oblika djelomice stao napuštati sigurnost institucije, predajući se tek u rjeđim primjerima primamljivoj nesigurnosti istraživanja, češće, međutim, novim medijskim zahtjevima i zakonitostima. Među njima pojava televizije ulazi s pozitivnim, ali i negativnim predznakom u djelatno polje ne samo glumčeve ličnosti, već i kazališta uopće. Taj novi medij ne zahtijeva samo analizu svoje posebne dramske poetike (tv-drama, adaptacija, serijal i dr.), već prije svega one uloge što je u suživotu s kazalištem preuzima u svim slojevima estetskih opredjeljenja ali i društvene prakse.

Pedesete godine kojima započinje suvremenost hrvatskoga glumišta donose bitne pomake i u njegovoj organizacijskoj shemi. Jedna secesija koja je dopustila organizacijsko, umjetničko i ubrzo sociološko razdvajanje unutar dotada čvrsto oblikovane institucije — mislimo na osnivanje Zagrebačkoga dramskog kazališta 1953—1954, otvorila je mogućnosti najrazličitijih glumačko-redateljskih udruživanja. Ona sežu od utemeljenih, načelnih, manifestno iskazanih oporbenih pokliča do posve lukrativnih i providnih poteza. U tom rasponu valja ocjenjivati i opravdanost postojanja institucionalnih kazališnih oblika i obilježja sve češće metateatarske kariokineze.

Pitanja dakako nisu iscrpljena. Nameću se u svakoj sferi suvremenoga hrvatskog kazališnoga života. U središtu, na pokrajinskim pozornicama, u okviru velikih i priznatih festivalskih smotra. Vjerujem da ćemo na neka od najbitnijih odgovoriti upravo ovdje.