

Silvestar Mileta

KAZALIŠTE I POLITIKA U 20. STOLJEĆU – KRATAK PREGLED

„Za umjetnost postoji samo jedan način da ne bude politička, a taj je da podupire sile na vlasti“¹

„Kratko dvadeseto stoljeće“² ili „doba ekstrema“, kako ga naziva možda i najveći živući svjetski povjesničar marksističke historiografske tradicije Eric Hobsbawm, epoha je obilježena, prije svega, dvama totalitarizmima (komunizam i fašizam/nacizam), koji su u raznim varijacijama diljem Europe bivali političkom modom u prvom (a komunizam i u drugom) dijelu stoljeća, razvojem znanosti i tehnologije, te blokovskim hladno-ratovskim ideološkim sukobom komunizma i liberalnog kapitalizma koji je obilježio njenu drugu polovicu. Kulturni proizvodi, koliko god heterogeni, bili su obilježeni odnosom prema tim kompleksnim procesima i sukobima koje su oni generirali, bilo da su se prema njima postavljali afirmativno, kritički, pa čak i ako su se deklarativno (i, dakako, neuspješno) nastojali udaljiti od politike bijegom u estetiku kao jedinu normu.

Svako je djelo, pa i ono kazališno, implicitno ideološko, političko djelo. Svaki se, primjerice, odnos prema glumačkoj igri ili prema organizaciji pozornice može promatrati kao politički iskaz. Kako traganje za implicitnom ideološičnošću podrazumijeva, stoga, pisanje cjelovite povijesti kazališta 20. stoljeća, u ovom se radu odabiru autori i djela koji na vlastitu političnost ukazuju eksplicitno (programom ili samim djelom), premda se na marginama, a u skladu s naslovnom zamisli, nastoje zahvatiti odnosi prema politici i drugih dvadesetostoljetnih poetika. Ovakva redukcija prvenstveno znači bavljenje fenomenom tzv. političkog kazališta, i to u primjerenom opsegu. Riječ je, dakle, o „žanrovima kojima je zajednička želja da omoguće pobjedu neke teorije, nekog društvenog uvjerenja, nekog filozofskog projekta“, i koji „estetiku podređuju političkoj borbi, do mjere da kazališnu formu pretvaraju u idejnu raspravu.“³ Patrice Pavis, kao žanrove političkog kazališta, navodi kazalište agitpropa, pučko kazalište, epski teatar (brechtovski i postbrechtovski), dokumentarno kazalište i Boalovo kazalište

politikoterapije. Na ovom se mjestu zasebno bavi kazalištem agitpropa (uz kraći osvrt na općenitu situaciju ruskog kazališta), epskim teatrom Bertolta Brechta i Erwina Piscatora te Augustom Boalom, dok se pučki i dokumentarni „trendovi“ spominju na više mjesta.

Sa strane političnosti kazališta općenito, iz vida također ne valja gubiti veliku važnost ratnih iskustava (dvaju svjetskih ratova, Vijetnamskog rata etc.) kako za Piscatora, tako i za Petera Brooka, kao ni činjenicu da su Gavelline postavbe Krleže politične barem toliko, kolika je političnost njihova predložka. Politika, nadalje, nedvojbeno utječe na pitanja kazališne infrastrukture, pa razlikujemo britanske i broadwayske tržišne modele, od karakterističnih europskih nacionalnih kazališnih kuća. Naposljetku, to što se, primjerice, Antonin Artaud nastoji udaljiti od političkog iskustva, ne znači da ono na njega kao autora ne utječe, kao što možda još i više utječe na recepciju njegova djela.⁴ Za potrebe ovoga rada oblikuje se proporcija: što je kazalište više okrenuto pojedincu i bavljenju individualnim karakteristikama, čovjekovim unutarnjim i pojedinačnim sadržajem, to je ono manje politično u eksplicitnom smislu. Ako je opreka društvena angažiranost-metafizika/larpurlartizam stvarna, ovaj bi se rad trebao baviti djelima iz prve grupe. S druge strane, zamicanje u estetsko ili bitka za autonomiju stvaralaštva ne moraju nužno značiti apolitičnost (Brecht, kada postavlja opreku umjetničkog i političkog kazališta drži da umjetničko kazalište služi mehanizmu vlasti – ono je, dakle, također politično), kao što najzornije pokazuje primjer ruske avangarde, a bavljenje individualnim, naročito u okružju dominantne kolektivne ideologije, sve je samo ne apolitično.

Gubitak središnjih svjetonazora, koji bi možda ipak valjalo i unutar 20. stoljeća vremenski i prostorno omeđiti, nije preduvjet svake političnosti (afirmiranje središnjih vrijednosti također je politično⁵), ali jest nužan za mogućnost otvorenog otklona od dominantne političke klime. Ostaje, međutim, s obzirom na prirodu pojma, upitan karakter subverzivnosti pri djelovanju unutar političke dominante.⁶ Kenneth Burke zna da moderno društvo više ne dijeli zajedničku ideologiju ili sustav čudoređa, pa se stoga umjetnost usredotočuje na subjektivno iskustvo, ali čovjekovo sudjelovanje u procesima koji ga nadilaze i njegov angažiran (politički) stav prema njima nije izumro. Moderni tragični junak odnosi se sada prema povijesnom procesu.⁷

Na pitanje jesu li u djelu politični forma, sadržaj ili oboje, najjednostavnije je odgovoriti hegelijanski: forma i sadržaj nerazdvojno su povezani u dijalektičkom odnosu. Ono što čovjeka čini političkim bićem njegova je sposobnost djelovanja. U kazalištu, prevladavajuće je mišljenje, djeluju likovi, „država i moć mogu se u kazalištu prikazivati samo u likovima“.⁸ Ovo, čini se, ne stoji kada se sjetimo izvedbi u kojima glumaca nema, a koje mogu, primjerice, i vrlo banalno, govoriti o dehumanizaciji. Također, ne bi se moglo tvrditi da je političnost nužno odsutna ako se pojave životinje ili simboli, premda oni ne „djeluju“ u ljudskom smislu, ali njihova pojava računa na ljudsku recepciju. Kako bilo, „političko kazalište uspostavlja situacije koje su važne mnogima (...) ono pokazuje moguće načine ponašanja u njima; pokazuje ih kritički i apelira na kritiku gledatelja. Tek kad uspije gledaocce uvući u situacije (*ovo se, dakako, ne shvaća kao uživljanje*, op. S. M.) ono uspostavlja javnost koja je njegovo najmarkantnije obilježje. (...) Gledatelj se konfrontira s istinom koja ga se neposredno tiče“.⁹ Politički procesi, procesi isključivanja jesu *res publica* (jer mogu zahvatiti svakog člana

zajednice), koja se u kazalištu kao forumu može raspraviti. Kazalište viđeno kao politički forum konstanta je 20. stoljeća, a ne ekskluzivno vlasništvo određenog redatelja ili teoretičara. Politika se u kazalištu uvijek prikazuje konkretno i povijesno uvjetovano (Melchinger tvrdi i aktualno), a ne apstraktno – zato je važnost konkretnih događaja poput Oktobarske ili Novembarske revolucije, ratova, studentskog i drugih pokreta, ekonomskih kriza i dr., nezaobilazna. Melchinger reduktivno shvaća političko kazalište: za njega ono ne može biti podložno vlastima ili vladajućem javnom mišljenju, nego je ili opoziciono ili revolucionarno. Politika na pozornici nije vjerodostojna ako služi namjerama ili veličanju vladajućeg sistema, jer to nužno proizvodi fantastiku u smislu nevjerovatnog, čime i nevjerodostojnog.

Premda ga se često povezuje s fašizmom, kada govorimo o tri temeljna procesa koja su obilježila 20. stoljeće, futurizam je možda bolje povezati s razvojem znanosti i tehnologije – premda je fašizam dijelom ideologija uvjetovana nastankom u vrijeme prirodoznanstvenog i tehnološkog *booma*, neke su njene karakteristike (poput reciklaže antičke simbolike), izvan tog procesa. Osim toga, futurizam, nadrealizam, dadaizam... nastupali su protiv iluzionističkog kazališta i zastupali umjetničku neovisnost, dok su totalitarne ideologije upravo ritualizirale svoje javne skupove s ciljem katarzičnog djelovanja.¹⁰ Pozitivan odnos prema napretku prirodnih znanosti¹¹ izražavao je, osim toga, na prijelazu stoljeća i naturalizam, ali s logičko-intelektualnog stajališta koje nije bilo blisko avangardi – „naturalizam sasvim sigurno nije revolucionaran, on utvrđuje postojeće prilike i ne izražava zahtjeve mase“.¹²

Futurizam slavi dinamiku modernog doba, brzinu, rat i tehnologiju. Suvremeno kazalište kritizira, jer za njega ono koleba između povijesne rekonstrukcije i fotografske reprodukcije. Novo nadahnuće zato treba tražiti u varijeteu, koji prikazuje tjelesnu mahovitost, akciju, junaštvo i nagonске impulse u stilu kratkih dramskih prizora. Također se zahtjeva odvratanje pažnje gledatelja i destrukcija tradicije.

Talijanski i ruski futurizam dijele neke crte, ali se u koječemu i razlikuju. Vsevoloda Mejerholda, primjerice, premda također gaji pučke¹³ oblike (pantomimu, grotesku, varijete), smeta anarhija talijanskih futurista, koju vidi odrazom tradicije talijanskog kazališta. Njima, pak, ostaje da mu prigovore da je nacionalist i metafizičar. *Pljuska društvenom ukusu*, manifest ruskih futurista iz 1912. godine, također poziva na odbacivanje tradicije ruskog realizma, modernizma i simbolizma. Rusko futurističko kazalište s Vladimirom Majakovskim, osuđuje realizam Konstantina Stanislavskog, naglašavajući intuiciju i improvizaciju u glumačkoj igri, a protiv eklektizma. Zahtjeva se preoblikovanje zbilje u sintetičku dramu: mnogo stanja, osjeta, misli potrebno je sabiti u nekoliko trenutaka. Futurizam svojim odrednicama dobro oslikava strahove što ih novo vrijeme donosi čovjeku, samo što on te strahove ne osjeća, već se novom zanosno predaje. Pozitivan ili negativan odnos prema tehnološkim *novumima* ne proizlazi iz konkretnog vremena nastanka futurizma: strahove pred novim vremenom osjećao je, primjerice, još gotički roman u prošlom stoljeću.

Vežu između futurizma i revolucije u Rusiji sažimlje Lenjin: „Socijalizam je sovjetska vlast plus elektrifikacija“. Trebalo je, dakle, izjednačiti stroj i masu, mehanizam i kolektivizam.¹⁴ Melchinger tvrdi da kazališni prevrat u Rusiji, koji smješta u 1910. godinu, prethodi političkom. Kazališni se prevrat očituje u napuštanju ideje da kazalište stvarnost simulira ili mijenja. Revolucionarni čin kazališta osloboditeljski je

čin reateatralizacije, oslobađanja od literature, ali Aleksandar Tairov pritom ne spominje politiku, nego samo destrukciju konvencionalnih formi. Zato je upitna Melchingerova tvrdnja da su ljudi revoluciju u umjetnosti identificirali s političkom revolucijom, osim ako se ne podrazumijeva da je riječ bila o naknadnoj konstrukciji, u staljinizmu, osim toga, brzo dokinutoj soc-realističkim projektom.¹⁵ Destrukcija postojećeg bila je doista zajednička politici i umjetnosti, s time da se u posljednjoj javno očitovala ranije, ali je neminovni disput nastupio onoga trenutka, kada je politička komponenta prigrabila vlast. Tri su faze odnosa partije prema kazalištu po Melchingeru: nemiješanje, sukob oko zabrane proletkulta koji označava početak miješanja, i uravnolovka (zabrana eksperimenata i partijnost kao vrhovna deviza, nastup soc-realizma kao službene poetike).

Unutar ovog kompleksa, kazalište agitpropa razvidan je proizvod krize početka doba ekstrema, koje dolazi naglo, činom prevrata. Agitprop se i sam pojavljuje iznenada, u trenutku političkog kolebanja i gubitka vjere u humanističko građansko naslijeđe – on je, dapače, uvjetovan stanjem krize. Kada se situacija stabilizira, u totalitarizmima ili liberalizmima, on postaje suvišan: sumnja ili iznošenje stava više nisu potrebni ni dopušteni, ili u množini stavova dolazi do postmodernog *Verlust der Mitte* i gubitka vjere u velike ideje, pa otvorene političke poruke prestaju, barem prividno, biti dobrodošle. Kazalište agitacije-propagande usmjereno je k postizanju aktivne reakcije publike na određenu političku ili društvenu situaciju. Javlja se nakon ruske revolucije 1917. godine, prvenstveno u SSSR-u (gdje je u položaju afirmacije dominante) i Njemačkoj (gdje se nalazi u opoziciji dominantni), dok je u Francuskoj imalo slab uspjeh. Njegovo doba završava Ždanovljevim projektom soc-realizma i Hitlerovim dolaskom na vlast. U pravilu promiče otvoreno lijevu ideologiju. Pavis ga smatra proturječnim, jer je čas u službi subverzije, čas dominante – ovisno o direktivama ono je primorano izmišljati nove oblike i diskurze¹⁶, ili primjenjivati program u čijoj izradi nije nužno sudjelovalo i od kojega se želi distancirati. Zbog toga je žanr krhak i heterogen, hibridan umjetnički i politički. Agitprop je prije svega oblik ideološkog djelovanja, a ne nova umjetnička forma. Definira samog sebe „agitacijskom igrom koja zamjenjuje kazalište“ ili kao „informiranje popraćeno scenskim efektima“. Gestualni i scenski efekti trebaju utjecati na političku svijest, pa stoga teže biti što jasniji i neposredniji – otuda sklonost cirkusu, pantomimi, kabaretu. Brecht je preuzeo ove oblike popularne kulture, koja se očito smatra naročito zornom, te stoga korisnom za medijalnu ulogu, ali, kako će se vidjeti, na drukčiji način. Nova ideološka poruka tekla je kroz prepoznatljivu formu za agitprop, ali Brecht više nije tražio prepoznavanje i u tome je temeljna razlika. Agitprop ne mari za nijanse, forma mu je promjenjiva koliko i sadržaj. Kako mu je politička poruka osnovna djelatnost, oslanja se na specifične tradicije ovisno o zemlji u kojoj se prikazuje: *commedia dell'arte*, melodrama, cirkus. Zapleti su mu pravocrtni i prepoznatljiviji te vode jednostavnim zaključcima – premda Pavis isto tvrdi za Brechtov *Lehrstück*, takvo bi se viđenje možda moglo podvrgnuti kritici. Ako bi se i pronašle sličnosti, podjela Brechtovog djelovanja u najmanje dvije prilično različite faze, ispričala bi ga od potpunog svodenja pod agitacijsko-propagandnu djelatnost. Ne može se, inače, poreći da agitpropovska politička montaža, gdje protagonist komentira događaje, a zbor sažimlje i ucjepljuje političke lekcije i parole, pomalo ne podsjeća na Brechta, premda je upitno jesu li njegovi *songovi* prisposodivi takvoj ulozi. Pavis smatra kako Boalovo kazalište zaobilazi zapadanje agitpropa u repetitivnost i plošnost, jer, za razliku od njega, zadržava

umjetničko oblikovanje radikalnog političkog diskurza. Agitpropovski koncept teatra mobilizirao je, međutim, i Mejerholda, Brechta i Piscatora, premda su ga oni, svaki na svoj način, shvatili slobodnije.¹⁷

Proletkult, kojeg je u Rusiji vodio Aleksandar Bogdanov, zalagao se za stvaranje potpuno nove radničke kulture i posvemašnji raskid s prošlošću. U skladu s idejom kulture proletarijata, cijela je zajednica trebala aktivno sudjelovati u masovnim predstavama, koje su mogle sakupiti i do 10 000 izvođača i 80 000 gledatelja u izvedbama *Juriša na Zimski dvorac* ili *Himne slobodnom radu*. U *Stvaralačkom kazalištu*, Platon Keržencev tvrdi da postojeće građansko kazalište treba uništiti (tu će si misiju inače zadati i Piscator¹⁸), a autore i izvođače valja tražiti među radništvom – potrebno je osloboditi stvaralački nagon mase, odbaciti građanske glumce koji ne mogu stvarati socijalističko kazalište.¹⁹ Cilj je utilitarnog kazališta voditi gledatelja u željenom smjeru, udaljiti se od iluzionističkog oponašanja i „predstavljanja“ prošlosti. Elementi djela podređuju se toj namjeri, pa predstava postaje montažom atrakcija, jer su atrakcije ono što gledatelja izvrgava osjetilnom i emocionalnom pritisku: „gledatelj treba spoznati krajnju ideološku konzekvencu“. Ova koncepcija, kasnije prepoznata kao tipično ejzenštejnovska (ne valja smetnuti s uma da je i on počeo u kazalištu), čini mi se dvojbena u tome, što istovremeno traži od gledatelja spoznaju (koja je uvijek autonoman čin) za vrijeme dok ga redatelj vodi, no to je možda općeniti paradoks primijenjenog marksizma (lenjinizma) koji u masi vidi stvaralačku snagu, ali takvu kojoj je potrebno vodstvo partije. Proletkultovske su masovke ubrzo i nestale, kada se partija pobojala da će izgubiti nadzor nad kazališnim sektorom. U Njemačkoj je proletkultovsko kazalište osnovano 1919. godine, ali je imalo samo jednu izvedbu – to kazalište Piscator nije smatrao doista revolucionarnim, pa je iste godine osnovao svoje Proletersko kazalište: „Ovdje se ne radi o kazalištu koje želi proleterima približiti umjetnost, nego o svjesnoj propagandi, ne o kazalištu za proletarijat, već o proleterskom kazalištu (...) naši komadi su bili pozivi kojima smo željeli intervenirati u aktualna zbivanja i baviti se politikom.“²⁰ (...) Premda smo osjećali koliko je ono što radimo prijeko potrebno i važno, pokazalo se da je proletarijat ekonomski preslab da to omogućiti na duži rok, čemu treba pribrojiti i policijsko šikaniranje (...) Među propagandnim sredstvima proleterskog pokreta kazalište je sebi izborilo prvo mjesto (...) nakon duge ukočenosti koja ga je izolirala od snaga vremena, opet je ostalo faktorom živog razvoja (*publika osjeća da je vidjela stvarni život i uključena je u igru*, op. S. M.).²¹

I Mejerholdova biomehanika želi kazalište uskladiti s novim političkim poretom i novim razdobljem strojeva, kako bi ono odražavalo rusko društvo. Rad je radosna životna potreba i prizor rada pruža zadovoljstvo, pa je stoga glumčev cilj prikazati tijelo tijekom rada. Umjetnost postaje umjetnošću rada, umjetnost je oruđe, sredstvo i proizvod proizvodnje, a ne pojava koja bi sama sebi bila svrhom. Lav Trocki držao je da će eksperimenti poput biomehanike biti prikladniji jednom „kada kazalište izađe iz svoja četiri zida i uključujući se u život masa“ (i Piscator je na kraju svoje knjige ustvrdio da kazalište još ne može napustiti svoje okvire). Pod njegovim utjecajem Mejerhold je svoju koncepciju nazivao i sociomehanika. Trocki je bio za prijelaznu fazu, za to da partija potiče, ali ne i nadzire umjetnost, te se protivio odbacivanju nepartijskih umjetnika.

Godine 1917. vladajući je pristup bio antirealistički, a ne soc-realistički. Eksperimentatori poput Mejerholda su, za razliku od tradicionalista (Stanislavski), novom

režimu pružili podršku. Lenjina avangarda nije zanimala, ali ju je Anatolij Lunačarski volio jer je bila protiv građanskog teatra. Po Lunačarskom, kazalište bi se trebalo baviti idejama, aktivistički, bučno, brzo, blještavo – jednom riječju avangardno. Lunačarski je, međutim, želio klasike poput Shakespearea oteti buržoaziji i povezati ih s narodom, a ne ih uništiti.²²

Nakon uvođenja NEP-a 1921., ublažavaju se socijalistički zahtjevi, pa kazališni eksperimenti mogu cvjetati, usprkos kritici koju odašilje Proletkult. Partija, doduše, već 1923. potiče stvaranje na temelju junačke borbe radničke klase, ali je soc-realizam još daleko. Dok je Mejerhold koristio biomehaniku, Stanislavski se i dalje borio za realizam. Cenzura se pojačava prvom petoljetkom i osnivanjem radničkih književnih organizacija, a to je i vrijeme kada se Staljin obračunava sa svojim političkim oponentima, krčeći si put do potpune vlasti. Od početka revolucije ruski avangardisti nastojali su obraniti formalističku, nerealističku umjetnost, koja bi ipak bila vezana uz poredak, dok su radnički pisci i kritičari inzistirali na realizmu i kazalištu razumljivom svima. U razdoblju 1930.-1933. avangardističkim je tendencijama definitivno došao kraj, i zaveden je socijalistički realizam.

Tendencije i eksperimenti slični ruskima u drugim zemljama, poglavito Njemačkoj, nisu ovisili o poretku te su stoga mogli biti radikalniji (što ne znači da su uvijek i bili), ali su zato ovisili o tržištu. Ekspresionizam, koji je kazališni vrhunac proživljavao 1918.-1922., eksplicitno je svakako najpolitičniji među avangardnim pokretima (premda nikako na način na koji to vidi György Lukács – kao prototip fašizma): protiv je obezličujućih društvenih sistema, protiv rata, za novi društveni poredak. Pri inzistiranju na bratstvu ljudi, on otvoreno govori o „političkoj drami“, a primjere svoje dramske produkcije naziva „političkim pamfletima“ te nastupa, barem deklarativno, antiidealistički i antiiluzionistički. Njegova je „borba duha protiv stvarnosti“ aktivistička, a ne eskapistička. Georgu Kaiseru, primjerice, kazalište predstavlja mogućnost intelektualnog foruma.²³ „Reakcije“ na ekspresionizam u Njemačkoj pokazivale su znakove i kontinuiteta i diskontinuiteta: Carl Sternheim, Ernst Toller, Reinhard Goering, Fritz von Unruh i dr., teško su se mogli podvesti pod zajednički nazivnik, ali su, bez sumnje, bili zainteresirani za političke teme, premda Melchinger gdjegdje negira njihovu uklopljenost u političko kazalište.

Cjelokupna je avangarda, možemo primijetiti, politična utoliko što nastaje na fonu tradicije – ona je uvijek aktivistička i rušilačka, a nikada eskapistička.

Dvadesetih je godina u Njemačkoj jenjavao revolucionarni zanos potaknut Novembarskom revolucijom 1918-1919. No njemačko je kazalište u dvadesetima i dalje bilo politično, premda ne revolucionarno, već vjerno kontinuitetu deziluzioniranja klasika. Po Melchingeru, to nije bilo političko kazalište jer se aktualnom politikom bavilo preopćenito, ali mu je politika često bila sadržajem.²⁴ Pokret *Neue Sachlichkeit* (1925.) je, primjerice, djelomično anticipirao Brechta i dokumentarno kazalište – drama je po njemu trebala prikazati stvarni život, a ne iluziju, i to bez posredovanja, bez smještanja u estetički okvir. Težilo se kazalištu stvarne akcije, koje bi skupljalo dokaze i poticalo raspravu o suvremenim problemima.²⁵ Gropiusovo *Totalno kazalište* iz 1926. naglašavalo je ljudsko zajedništvo, a ne individualnost, podsjećajući tako na ozračje kolektivismu karakteristično za dvadesete i tridesete godine 20. stoljeća – ozračje koje je rađalo ekstremne političke opcije, lijeve kao i desne, paradoksalno izdižući

pojedince, ali takve, koji su svoje uloge tumačili kao očevi ili vođe pojedinog naroda koji je formalno doista trebao biti temelj vlastite države.

Erwin Piscator tvrdio je kako može postići da kazalište služi radničkoj publici i bez potpunog raskida s tradicijom kakvog su zagovarali avangardisti: „dobar dio standardnog repertoara nakon razumne preradbe može poslužiti stvari proleterske revolucije jednako kao što opća povijest služi propagiranju ideje klasne borbe“.²⁶ Izvedba Schillerovih *Razbojnika* 1926. godine pokazala je, međutim, da je neke stvari lakše reći nego učiniti: Piscator je dobio kritike i s lijeva i s desna – konzervativci su ga optužili za uništavanje klasika, a liberali su mu savjetovali da ne preoblikuje klasike, već da pričeka prave socijalističke autore. S posljednjim se rezignirano složio na kraju svoje knjige,²⁷ potaknut propašću posljednjeg kazališnog projekta 1929. godine. Spiegelberga je, kao sistemskog revolucionara, u svojoj verziji *Razbojnika* pretpostavio Karlu Mooru, koji je građanski, romantični revolucionar, a nikako komunist. Kako se Spiegelberg pojavio odjeven u suvremenog političara, a nije pritom imao nikakve veze s Lenjinom, ljevica ga je mogla uzeti na zub.²⁸ Piscator je nastavio trend snižavanja uloge komada na pozornici – klasike je želio svesti na materijalnu vrijednost. Složio se s korištenjem trivijalnih oblika koji su jasni i lako razumljivi, pridružujući se ljevičarskom interesu za pučke tradicije, koje su osim jasnoće, nosile i potencijal subverzije. Kazalište je percipirao kolektivnim djelom, u kojem se rad pojedinaca²⁹ prožima u zajednički cilj njihova potiskivanja u korist mase. Teatar tog prvog među teoretičarima političkog kazališta bio je bez sumnje u službi političkih ideja, odnosno otvorene komunističke propagande. Kako je, međutim, bio eksperimentalan, nije 1930-ih više mogao proći ni u SSSR-u, gdje se i jedan Mejerhold već nalazio izvan zakona. Politika je Piscatoru bila važnija od umjetnosti, ali je i više mario za slobodu, negoli za partije. Kada je riječ o povijesnim kontinuitetima, Piscator planira univerzalno kazalište prema futurističkoj jednadžbi mase i stroja kao političkog programa budućnosti. Kazalište je trebalo anticipirati utopiju. Znamenita sredstva Piscatorove pozornice (projekcija, film, tekuća vrpca, razglas...) nisu dakle, služila tek scenskom efektu, već su bila izraz svjetonazora. Brecht, naprotiv, nije ništa držao do patosa tehničkog doba i masovnog kazališta, jer po njemu bombardiranje publike tehnikom raspiruje emocije i uspravljuje kritičku svijest.³⁰ Melchinger tvrdi da je Brecht bio manje iskren, ali je bolje promišljao mogućnosti politike u kazalištu i ulogu kazališta u društvu – doista, Brecht je uvijek tvrdio da je kazalište isključivo zabava i užitak.³¹

Dokumentarno je kazalište ono, koje kao tekstualne predloške koristi isključivo autentične dokumente i izvore, odabrane i montirane s obzirom na dramatičarevu društveno-političku tezu.³² Piscator se okreće toj estetici kako bi se uhvatio u koštac s aktualnom političkom situacijom.³³ Dokumentarno je kazalište, smatra Pavis, odgovor na utjecaj medija (možemo dodati – upravo onaj učinak čiji krajnji stadij opisuje Jean Baudrillard) koji manipuliraju informacijama, ali se za sukob bira slična tehnika – i kazalište odabire manipulirati dokumentima. Dokumentarno kazalište suprotstavlja se kazalištu čiste fikcije, koje se smatra previše idealističnim i apolitičnim. Upotrebom fragmenata raspoređenih prema nekoj globalnoj shemi i društveno-ekonomskom modelu, kritizira se uobičajeno viđenje društva koje nameće neka skupina ili klasa. Montaža i kazališna adaptacija političkih činjenica zadržavaju, ipak, dokumentarno kazalište u oblasti estetskog djelovanja na stvarnost. Piscator svoju predstavu *Unatoč*

svemu, koja obuhvaća revolucionarne klimakse u povijesti od Spartaka nadalje, drži prvim primjerom predstave s političkim dokumentom kao jedinom scenskom i tekstualnom osnovicom.³⁴ Na istom je mjestu dao i viđenje svojeg rada: „U čemu je moj rad? Ne u propagiranju jednog pogleda na svijet klišeiziranim obloima i plakativnim tezama, nego u tome da se dokaže da su taj pogled na svijet i sve ono što je iz njega izvedeno u naše vrijeme jedino točni.“³⁵ To je, dakle, historijsko materijalistički, razvojni pogled na svijet. Uvjerljiv dokaz, argument za točnost takvog svijeta, može se izgraditi jedino znanstvenim prodiranjem u materiju.³⁶ „Ja to činim tako da savladavam scenski isječak iz privatnog života, slučajnu prirodu sudbine i to tako da omogućim spoj između zbivanja na pozornici i velikih snaga koje djeluju u povijesti.“³⁷ U tom smislu film je njegovoj predstavi sredstvo poput drugih – dokument. Piscator također tvrdi da svoju pozornicu teži konstruirati čisto i svrhovito, ali je kasnije vidljivo da je njegovo kazalište dijelom propalo i zbog zapadanja u dugove do kojih je došlo i zbog eksperimentiranja s velikim brojem rekvizita.³⁸ On, međutim, tvrdi da je do propasti došlo zbog okolnosti vođenja takvog kazališta u kapitalizmu, gdje teatar postoji na ulaznicama, a građanska ga publika prestaje pohoditi jednom kada se zasiti senzacije. Proletarijat, pak, takvo kazalište sam nije mogao iznijeti. „Političko je kazalište senzibilno sredstvo unutar velikog procesa kojem ono, doduše, može pomoći, no kojeg ne može nadomjestiti. Ako smo pogriješili, onda je greška bila u tome što smo žurili da budemo ispred svog vremena.“³⁹

Politička se stvarnost, prema Piscatoru, mora ticati svih. Znakovito je, kako tvrdi da proba predstave nikada ne može sasvim uspjeti baš zbog odsustva publike – masa je ta koja čini kazalište, koja, dok gleda svoju tragediju, preuzima režiju i kazalište pretvara u veliku političku demonstraciju. Ovakvo je razmišljanje slično Boalu, ali je i općeniti pokazatelj kontinuiranog gledanja kazališta kao političke platforme. Pokušaj depolitiziranja (poetiziranja) političkog sadržaja, drži Piscator, nužno završava neuspjehom.⁴⁰ Sudbina je ono što razvija ljudsku ličnost, ona se ne razvija samostalno⁴¹ – treba voditi računa da su ove Piscatorove riječi bez sumnje izrečene pod izravnim utjecajem ratnog iskustva.

Piscator kritizira klasično kazalište⁴² jer je odbijalo priznati dolazak budućnosti – „ljudi su se opijali nacionalnim vašarom koji je u histeričnom ludilu pervertirao u psihozu (...) jedna cijela generacija, koja je neprestano diskutirala o slobodi duha i razvoju ličnosti, odjednom je podlegla toj masovnoj omamljenosti.“ U ratu⁴³ je Piscator shvatio da se umjetnost mora pokazati dostojnom svakoj situaciji, da ne mora ustuknuti pred realnošću, te da treba preuzeti proletkultovski program.⁴⁴ Dobar je to pokazatelj da se političko aktivističko kazalište uvijek rađa u okolnostima intenziviranja stvarne politike, odnosno očitovanja njenih posljedica. To se, dakako, događa gotovo neprestano, ali je po rubovima velikih ratova taj proces, barem kvantitativno, primjetniji.

Uvid u vlastiti repertoar i namjere Piscator daje sam: „Nakon što smo u *Hopla, živimo!* dali pregled jednog desetljeća njemačke povijesti, a u *Rasputinu* pokazali korijene i pokretačke snage ruske revolucije, *Švejkom* smo pod reflektorsko svjetlo satire htjeli staviti čitav kompleks rata i predočiti revolucionarnu snagu humora.“⁴⁵

Bertolt Brecht je, tvrdi Melchinger, dobro prepoznao vrijeme za raskid s nihilizmom svoje mladosti, za vrijeme koje mu je do revolucije bilo malo stalo, ili ju je, čak, zajedno s ekspresionizmom, napadao. Do svoje tridesete i otkrića Marxa bio

je Brecht, dakle, građanski intelektualac.⁴⁶ Možda je i zato bio prema građanskom teatru blaži od Piscatora i avangardista: namjesto da ga poželi uništiti, tvrdio je da se od njega (primjerice Stanislavskog) može naučiti potreban osjećaj društvene odgovornosti, koliko god da se radi o teatru koji teži simuliranju i idealiziranju. I unutar rada „poslije Marxa“ Brechtov se opus može podijeliti na najmanje dva dijela, gdje bi u prvi pripadali agitacijski radovi i *Lehrstück*,⁴⁷ koje je kasnije napustio u korist dijalektičkog teatra. Didaktičko-agitacijskoj fazi naknadno više nije pridavao veliku pozornost. Naposljetku, u *Malom Organonu* iz 1949. godine, Brecht počinje epski teatar braniti s više estetskog negoli političkog stajališta, odnosno, govori o združivanju dvije kategorije u smislu estetike spoznajnosti.⁴⁸ Paralelno se odvijalo i napuštanje fiktivne fabule u korist realnog sadržaja po uzoru na pučke⁴⁹ priče. Brecht se Marxom bavio više idejno, negoli partijski, naročito nakon što je 1935. godine dobio priliku u SSSR-u shvatiti da studiranje Marxa ne mora nužno voditi k boljem svijetu. Usprkos tome, mogao je ustvrditi da je, tek čitanjem Marxa, počeo shvaćati smisao vlastitih komada.

Zanimanje za napetost između društva i pojedinca, za društveno-političku dimenziju kazališta, izrazita je Brechtova karakteristika, premda nipošto endemska. Što se odnosa tiče, Peter Szondi kaže da epsko djelo, kojem je Brecht težio, definiraju odnosi subjekt-objekt i mikrokozmos-makrokozmos. Osim kod Brechta, Szondi te odnose vidi i u ekspresionizmu, kod Piscatora, Sergeja Ejzenštejna, Luigija Pirandella, Eugenea O'Neilla, Thorntona Wildera, Arthura Millera,⁵⁰ a interes za društvenu problematiku u Njemačkoj je tridesetih godina i inače bio iznimno raširen, premda ne u tako radikalnom obliku kakav je predstavio epski teatar. Epski teatar trebao je neutralizirati dramski efekt pripovijedanjem i drugim epskim odrednicama, zamjenom mimeze dijegezom, naglašavanjem neobičnosti svakodnevnog iskustva.⁵¹ Ishod je pritom poznat, napetost odsutna, a glumačka igra potencira distancu. Epski teatar tako je odgovor na katarzično opčinjavanje publike, odnosno odgovor na totalitarni oblik kazališta sudjelovanja – marksistički odgovor na fašizam. Ovo posljednje historičar treba uzeti s rezervom jer: marksizam prethodi fašizmu, epski teatar, pogotovo Piscatorov, prethodi vrhuncima nacionalsocijalizma, a imperativ kritičnosti prema zbilji upisan je u marksizam mnogo prije iskustva fašizma i nacizma. Kako ep prikazuje čovjeka dijelom svjetskog poretka (dok ga drama, a naročito mit, čine silom izvan svijeta), on je nužno političniji.⁵² Gledatelj treba, između ostaloga, osjetiti da se i njemu može dogoditi tragedija kao i junaku drame.⁵³ Brecht traži razum, a ne empatiju (njegov je projekt, poput historijskog materijalizma, prosvjetiteljski) – *ratio* reagira na ep, a emocija na dramu. Marxom se Brecht poslužio za traženje modela i smjera ljudskog djelovanja, te objašnjenje izopačenosti modernog društva: „Marx je bio jedini gledalac mojih djela kojega sam ikada vidio.“⁵⁴ Tu Brecht tvrdi da je i ranije pisao marksistička djela, ali toga nije bio svjestan.

Novo je epsko kazalište, tvrdi Brecht, političko, dok je staro bilo umjetničko (opreka političkom ovdje je, dakle, ponovno umjetničko, estetsko). Umjetnost je roba koja se proizvodi sukladno običnim zakonima robne razmjene (za Marxa je kultura, dakako, puka nadgradnja, premda takva koja se ne razvija na isti način kao procesi u bazi, no to ne znači da sama marksistička tradicija nije takvo gledanje s vremenom relativizirala – Raymond Williams smatrao je, primjerice, takav stav rigidnim te ga je podvrgao kritici). Umjetnost zato služi mehanizmu vlasti u postojećem društvu, a

potiskuje promjene. Umjetničko djelo priječi razmišljanje i tako pacificira. Brechtov teatar zamišljen je, treba naglasiti, za postojeće građansko društvo,⁵⁵ a ne za komunističko, baš kao što je bio slučaj i s Piscatorovim kazalištima. Cilj mu je odgojan: pokazati skrivena proturječja kapitalističkog sistema. Privid zato treba žrtvovati slobodnoj raspravi, a kazalište prilagoditi društvenoj ulozi. I famozni je *gestus* tu društven: u njemu odnosi između ljudi dobivaju tjelesnost. Svako ovladavanje prirodom društveni je pothvat, a prednost teatarskog aparata u odnosu na dramsku literaturu prednost je proizvodnih sredstava.⁵⁶ To je, dakako, i nastavak tradicije reteatralizacije.

Očudenjem svakodnevni događaji postaju važni – sadašnjost zato treba historizirati,⁵⁷ a obični čovjek, kao u J. P. Sartrea, postaje tragični junak. Politička dimenzija primjene pojma „očudenje“, odvaja Brechta od prethodnih korisnika.⁵⁸ Brecht je omiljeni pojam ruskih formalista politizirao. Zanimljivo je pritom da je „V-efekt“ Brecht najprije prepoznao promatranjem pekinškog teatra, ali on tada još nije bio nimalo revolucionaran, već posve tradicionalan.

Brecht rabi naziv dijalektičko kazalište kako bi pomirio suprotnosti između igranja (demonstriranja) i doživljavanja (uživljavanja). Pavis tvrdi da se time epski teatar otkriva kao usustavljeno kazališno predstavljanje, a ne istinski revolucionarni antiteatar.⁵⁹ Nasuprot takvom stavu, čini se da u knjizi posvećenoj dijalektičkom teatru Brecht, ako i pokušava pomiriti proturječja, ipak zastupa teze vjerne sebi: „Naša slika nekog mjesta pruža gledaocu više od slike stvarnog mjesta time što sadrži oznake društvenih procesa koje ova ne posjeduje (...) sa druge strane naša slika pruža gledaocu manje od slike stvarnog mjesta time što smo se mi odrekli očiglednoga, površinskog izgleda.⁶⁰ (...) Ne traži se od teatra samo spoznaja, slike stvarnosti bogate objašnjenjima. Gledatelj mora sudjelovati u mijenjaju stvarnosti, on se mora obučavati užitku Prometejeva oslobađanja, a ne samo čuti njegovo oslobađanje“ – gledatelj mora zadobiti trijumfalan osjećaj osloboditelja.⁶¹ Kao da anticipira estetiku recepcije, Brecht kaže i da „publika nadopjevava druga ponašanja i situacije i suprotstavlja ih u slijedu radnje onima što ih je donio teatar (...) Tako se i sama publika pretvara u pripovjedača.“⁶² Naposljetku: „Teatar treba pružiti umjetnička djela koja stvarnost prikazuju tako da se može izgraditi socijalizam. On treba, dakle, služiti istini.“⁶³

Melchinger sažima:⁶⁴ Brecht je želio umjetnost koja će govoriti o sada, ali biti vrijedna i sutra – prikazana stvarnost trajna postaje upravo kroz umjetnost. Ono što je pred očima lako se može previdjeti ako se na to umjetnički ne upozori, ako se ne očudi. Želio je, bez sumnje, prikazivati društvo i ljudsku prirodu kao promjenjive i ovisne od klasne pripadnosti, sukobe prikazivati društvenima, razvoje karaktera, stanja i zbivanja slikati diskontinuiranima. Kada su konkretni događaji u pitanju, ishodište *Svete Ivane* navodno je „povijesni dokument o najmračnijoj fazi kapitalizma,“ o Velikoj ekonomskoj krizi. Na prvi se pogled, međutim, čini da Velika ekonomska kriza upravo negira neke postulate marksizma. Pokazuju se u njoj, doduše, unutarnje proturječnosti kapitalizma, ali jedna druga ideja, ona hegemonije vladajuće klase, postaje vrlo nestabilnom, budući da u krizi kroz prozore lete baš kapitalisti. To i nije proturječje u pravom smislu – riječ je o društvenim procesima koji nadilaze moć vladajuće klase, pa je pravo proturječje u tome što se marksistička filozofska tradicija počesto koristi kao pomoć pri utemeljenju zavjereničkih teorija, tako prijemčivih na razdoblja nestabilnosti.

Brechtov je utjecaj golem, i ne može ga se u ovako kratkom radu dostojno prikazati. Zato naglasak stavljam samo na neke točke. Polemika s Lukácsem, koji se kasnije snašao pod okriljem soc-realizma u SSSR-u, bila je, primjerice, značajan sukob na ljevici koji je ocrtavao i šire stanje na političkoj pozornici. Lukácsev realizam pretpostavljao je vjeran prikaz sveukupne društveno-povijesne situacije određene zajednice. Trebalo je, dakle, stvarati tipske likove, spajati opće i pojedinačno, a ne pokazivati izdvojene činjenice, što je bila njegova zamjerka Brechtu. Brecht je zbilju držao proturječnom, dok je Lukács držao da umjetnost može pomiriti ta proturječja i prikazati totalitet. U isto vrijeme, Walter Benjamin bio je više egzistencijalist i bit velikih trenutaka vidio je u tome što potiču doživljaj sebe sama.⁶⁵ Brecht nije dijelio spenglerovsko uvjerenje o suvremenom završetku procesa propasti zapadnog svijeta: „Ne dijelim mišljenje onih koji se žale da brzo propadanje Zapada više gotovo i ne mogu zaustaviti. Držim da ima toliko tema koje bi bilo vrijedno vidjeti, toliko tipova (*sic – tipizacija*, op. S. M.) dostojnih divljenja, toliko spoznaja koje bi vrijedilo spoznati...“⁶⁶ Godine 1954. Brechtov *Berliner Ensemble*, kao opreka teatru apsurdna,⁶⁷ ostavlja u Parizu dubok dojam i započinje novu polemiku na temelju vječnog sukoba društvene angažiranosti i larpurlartizma. Za Rolanda Barthesa, Brecht vraća kazalište građanskom ritualu, bez obzira na to što pritom ukida uživljanje. Sociologija, ideologija, semiologija, ćudoređe – sve su to analitički pristupi Brechtu, koje nudi Barthes. Brecht utječe i na druge kazališne autore – Arthur Adamov se, primjerice, s apsurdna premješta na društvenu angažiranost.⁶⁸ Također utječe na Britance Kennetha Tynana i Johna Osborna. John Arden ipak drži da prava kritika treba biti implicitna. Brecht doseže i do Edwarda Bonda (1974): „kazalište treba izraziti čvrstu vjeru u to da možemo uspostaviti racionalan odnos sa svijetom i jedni s drugima“.⁶⁹ Za potrebe Ernsta Blocha, Brechtovo kazalište pruža odbljeske utopije, a utopijski mu potencijal nalazi i Franz Xaver Kroetz: „umjetnost treba ukazati na uvjerljivu, moguću bolju zbilju“.⁷⁰ Utopija je, dakako, uvijek izrazito političan žanr, ali ponovno s mogućnošću afirmacijskog i negacijskog prefiksa, kako pokazuje Suvinov povijesni pregled utopija (znanstvene fantastike, „književnosti spoznajnog očuđenja“) *Od Lukijana do Lunjika*, nadahnut i Brechtom i Blochom.

Naposljetku se, zajedno s Melchingerom, može reći da su Brecht i Piscator, prije svega, oslobodili kazalište predrasude da ga politika nije dostojna.⁷¹

Napominjem sada pregledno još neke bliske susrete politike i kazališta u desetljećima koja su slijedila nakon Brechtovog doba.⁷² Zbog dalekosežnosti utjecaja do sada prikazanih poetika, u ovom im je radu posvećeno više pozornosti, negoli kazalištu druge polovice dvadesetog stoljeća.

Group Theatre, osnovan 1931. godine u SAD-u, tvrdio je da dobra drama nije ona koja teži doseći neku razinu umjetnosti, nego ona koja suvremene društvene i moralne probleme prikazuje u vjeri da za svakoga od njih može postojati neko rješenje. *Group Theatre* smatran je centrom u odnosu prema radničkim kazalištima i desnom kazališnom cehu. Premda nisu željeli prihvatiti prakse ljevičara, poput *Prolet-Bühne* osnovane pri Njemačkom radničkom klubu ili *Workers' Laboratory Theatrea* povezanog s Radničkom internacionalom, konzervativci su ih svejedno optuživali za boljševizam. Biti „u sredini“ je, barem do 1968. godine, čini se, nužno značilo biti u sukobu s dominantom – jer dominante su uvijek zastupale ekstreme. U SAD-u ekstremi su bili

komercijalno (potraga za „ljepotom“, odnosno zaradom) i radničko kazalište (novi društveni poredak).

Politički usmjerene drame i kazališne teorije bile su razmjerno rijetke u Americi nakon vala zanimanja u tridesetim i četrdesetim godinama, sve do kasnih šezdesetih, kada se takva zaokupljenost neočekivano pojavila (ali tada ona svom silom nastupa i u Europi). Ponovno probuđeno zanimanje za političko kazalište na početku su pothranjivali utrka u naoružanju i Hladni rat u cjelini, zatim pojačana svijest o napetosti izazvanoj vojnim angažmanom u Vijetnamu, a potom sve veća zaokupljenost drugim neriješenim društvenim pitanjima, napose gospodarskim i rasnim. Broadway se optuživao za bezidejnost i izbjegavanje opasnosti i sukoba, dok se „pravo“ kazalište, prema Herbertu Blauu shvaćalo „javnom umjetnošću krize“, najjavnijom među umjetnostima koja stoga mora djelovati. Kazalište se ponovno počelo držati govornicom za političke izjave i od njega se svakodnevno tražilo da gerilski djeluje. Tako su nastali grupa *San Francisco Mime Troupe* ili politički usmjerena *Chicano* kazališta (npr. *El Teatro Campesino*). Kazalište je u njima svedeno na bitnu simboličku prisutnost glumca pred publikom, što je bio postupak sličan siromašnom kazalištu Jerzyja Grotowskog. Američki crnački pisci, poput Amirija Barake, u kasnim 1960-im godinama posebno su računali na društvenu angažiranost kazališta, optužujući Broadway za reakcionarnu djelatnost. I Melchinger se slaže da je političko kazalište 1960-ih proživljavalo svoj trijumf,⁷³ za što navodi redatelje poput Petera Handkea, Petera Weissa, Rolfa Hochhutha i Armanda Gattija. Gatti je socijalno-politički teatar nastojao avangardistički tretirati, ali ga je i dalje smatrao sredstvom borbe i radničke samospoznaje. Peter Weiss je, pak tvrdio da prikazivanje suvremenog svijeta može legitimno uključivati mnogo tema i pristupa, ali je bitno da drama bude jasna i razumljiva, jer ona mora nešto potvrđivati, obnavljati ili dovoditi u pitanje – gledatelj iz nje nešto mora naučiti. Drama može pokazati obje strane u sporu, ali dramatičar je dužan bjelodano pokazati koja je nadmoćna – objektivnost valja izbjegavati, jer je to termin kojim se služi vladajuća klasa.⁷⁴ Weiss se tim putem okrenuo socijalizmu i dokumentarnom kazalištu.⁷⁵ I kada je nakon 1970-ih opala popularnost dokumentarnog kazališta, njemački dramatičari i dalje su ostali vjerni jasno određenim političkim okvirima. U Francuskoj su 1968. godine u protestu protiv rata i nasilja sudjelovali već spomenuti *Living Theatre* i Armand Gatti, te Andre Benedetto, Ariane Mnouchkine i drugi. Premda su međusobno polemizirali, imali su slične, brechtovski lijeve stavove. U Italiji je Dario Fo također poduzimao dokumentarna istraživanja, a potom rezultate preobražavao pomoću visoko teatraliziranog izraza, koji se oslanjao na sredstva pučkog kazališta.

Marksističko zanimanje za povijesne i društveno-političke razmjere kazališta postalo je smjerokaz za općenitije istraživanje kazališta kao društvene pojave, a to je pristup koji u drugoj polovici 20. stoljeća postojano dobiva na važnosti.⁷⁶ Događa se, dakako, i obrnuto: društvena zbilja počinje se opisivati teatarskim pojmovljem u djelima Ervinga Goffmana, Clifforda Geertza, Victora Turnera, Louisa Althussera, Northropa Fryea i drugih. Tu već kazalište postaje, zapravo, objektom – sve se više udaljava od konkretnih poetika pojedinih autora, čija se djela uzimaju često na općoj razini i kao početna točka šire namjere, da se opiše društvo u cjelini.

Augusto Boal podrobniji je od Brechta u opisu štetnosti aristotelovske drame. Za njega, ona je svetkovina nepodijeljena naroda koju preuzima vladajuća klasa i

koristi ju za svoje ciljeve. Ti su ciljevi nasilni i promidžbeni, a podjele svjesne i politički motivirane, čime je Aristotel zapravo predstavio tehniku za uklanjanje nedopuštenog i lošeg.⁷⁷ Aristotelijanski teatar hegemonijska je forma zapadnog teatra, umjetnički oblik prisile (koji se proteže od Atene do suvremenih sapunica), indoktrinacija, zastrašivanje koje potiče na prihvaćanje *statusa quo*.⁷⁸ Dva su, pritom, temeljna simptoma: odvajanje glumca od publike (koja postaje pasivna) i odvajanje protagonista/aristokrata od zbora koji predstavlja narod. Katarza tu počinje značiti pročišćenje protudruštvenih elemenata – publika suosjeća s tragičnim junakom, poistovjećuje se s njegovim nedozvoljenim strastima, i zajedno s njime doživljava propast. Boal prihvaća marksističku Brechtovu poetiku: društveno biće određuje društvenu misao, a dramska radnja izvire iz društvenih odnosa. U kazalištu potlačenih⁷⁹ gledatelj više ne prenosi svoju moć na glumca, već sam preuzima glavnu ulogu, mijenja dramsku radnju, provjerava rješenja, raspravlja o nacrtima za promjenu.⁸⁰ Cilj je istodobno dati i predstavu i analizu, kao u Brechta, samo je dojam da je razina aktivnosti publike još veća. Brecht je vidio pasivnu i podređenu publiku, publiku koja ne misli za sebe, a jedino joj je njegov epski teatar mogao to omogućiti, dok Boal ide korak dalje, kada traži način ne samo da publika misli, nego i da djeluje, da „čini“ (= glumi), nastojeći tako kazalište iz althusserovskog ideološkog državnog aparata pretvoriti u probu revolucije. Važno je naglasiti da kazalište potlačenih nije samo po sebi revolucija, te da nije moguće zamisliti situaciju u kojoj su svi potlačeni, budući da tada termin gubi smisao.

Primjer nevidljivog teatra kakvog zamišlja Boal predstavlja dolazak trupe u restoran, gdje glumac naručuje jelo koje potom ne može platiti i na taj način započinje javnu diskusiju o siromaštvu, plaćama, cijeni hrane etc. Uključuju se i oni koji ne znaju da je riječ o nevidljivom teatru, a koji mogu misliti i govoriti za sebe. U nevidljivom teatru kazališni rituali nisu dozvoljeni – postoji samo kazalište, bez svojih starih obrazaca, čime je kazališna energija oslobođena i njen učinak traje dulje. Za Boala je, kao i za njegove marksističke prethodnike, također važno uvijek se pomaknuti od pojedinačnog prema općem, od fenomena prema zakonitosti. Na taj se način sprečava individualna identifikacija, i tvori hibridno i improvizirano mišljenje. Boal također ukazuje na otuđenje tijela (oblika, geste) izazvano vrstom rada, tj. na tijelo kao socio-političku masku – ovaj interes ne mora nužno biti posljedica interesa za Foucaultovo djelo, jer je zanimanje za tijelo i tjelesnost općenito prisutno u dvadesetostoljetnoj (i ranijoj) teoriji, ali sam dojm da ipak Foucaultu zahvaljuje barem nadahnuće. Boalovo je kazalište, nadalje, i postkolonijalno i pedagoško. Pedagoško znači da je intelektualno, da se u njemu razmišlja i uči, a suvremena pedagogija, treba naglasiti, počiva već neko vrijeme u dobroj mjeri upravo na aktivnosti, djelovanju onih na koje se odgoj ili obrazovanje odnose.

Boalovo kasnije „legislativno kazalište“ kombinira kazalište potlačenih s primjenom na parlamentarne oblike rasprave, i tako djeluje u interesu sudioničke interaktivne demokracije. Dok je kazalište potlačenih od gledatelja činilo glumca, legislativno građanina pretvara u zakonodavca. Pojednostavljeno: birači moraju biti aktivni sudionici demokratskog procesa, moraju moći izraziti svoje mišljenje, odnosno obraniti svoj izbor.⁸¹ U tome je Boal vrlo praktično političan, i jedini od ovdje promatranih autora koji odgovara trenutnom političkom realitetu.⁸²

UMJESTO ZAKLJUČKA

Kazalište je bilo i jest objekt politike, kao što je i politika bila i jest objekt kazališta. U svakoj epohi postavlja se pitanje koliko je kazalište bilo slobodno, i koliko ono kao društveni i javni fenomen to uopće može biti. Politika je važna i uvijek neodloživa, ali ne i jedina tema kazališta, jer predstavlja samo jedan aspekt ljudske egzistencije. Politika se u povijesti očituje kao borba za vlast, za moć i oblike njenog korištenja. Političko je kazalište uvijek kritično, ali se valja upitati o relacijama takve kritike, kao i o njenoj implicitnosti ili eksplicitnosti. Dramatizacija političkog kazališta jest dramatizacija temeljne (aktualne?) napetosti između onih koji upravljaju i onih kojima se upravlja.⁸³

Postmodernističke su se teorije u ovom radu mogle letimično prikazati jer je njihov interes za materijalne i kulturne aspekte kazališta, baš kao i za druge opće termine i fenomene, bez sumnje političan. Odlučio sam se ipak na njihovo izostavljanje iz tri razloga:

- riječ je o često spominjanim teorijama koje se nadahnjuju više kazalištem kao izvedbenim činom, negoli specifičnim kazališnim poetikama s kojima se u dvadesetom stoljeću susrećemo, a koje sam ovdje želio naznačiti. Kada Mark Fortier ili Carlson spominju raznoliku upotrebu pojma performativnosti od Johna Austina do Judith Butler, čini se kao da kazališta više i nema – kazališni termini služe tu za opisivanje drugih polja društvenosti,
- te su paradigme prilično jednoglasne u svojoj političnosti – one u pravilu istupaju za potlačene (klasno, rodno, rasno etc.), a dinamika se takvog istupanja dobro vidi i iz poetika koje su u radu zahvaćene,
- smatrao sam da se u ovakvom pregledu eksplicitno političnih kazališnih poetika dvadesetog stoljeća, s naglaskom na najutjecajnije u smislu brojnosti nadahnutih epigona ili inovatora na postojećoj podlozi, izostanak poststrukturalističkih paradigmi neće osjetiti, koliko god njihov utjecaj na posljednja desetljeća 20. stoljeća bio nezaobilazan u svakom humanističkom istraživanju.

Izostanak detaljnijeg bavljenja posljednjim desetljećima stoljeća može se, osim okolnostima fragmentacije i opsežnosti, braniti i činjenicom da kazalište osamdesetih i devedesetih u političkom smislu možda i nije toliko heterogeno, kakvim se na prvi pogled može činiti: zabavljeno prvenstveno proturječjima sistema liberalnog kapitalizma, ono se pita o problemima kulturnih/nacionalnih/rodnih/rasnih i drugih razlika i susreta, kao i univerzalnim (pa posljedično često i ahistorijski tretiranim) pitanjima odnosa pojedinca i društva, čovjeka i čovjeka etc. Ono, dakako, odražava posebnosti mjesta i trenutka u kojem nastaje, a kako svijet krajem 1980-ih godina gubi svoju bipolarnost i postaje, kako za koga, unipolaran ili multipolaran, kazalište se nužno fragmentira i biva teže uhvatljivim. U podtekstu mu, međutim, uvijek nalazimo odraz dvadesetostoljetnih ekstrema.

LITERATURA

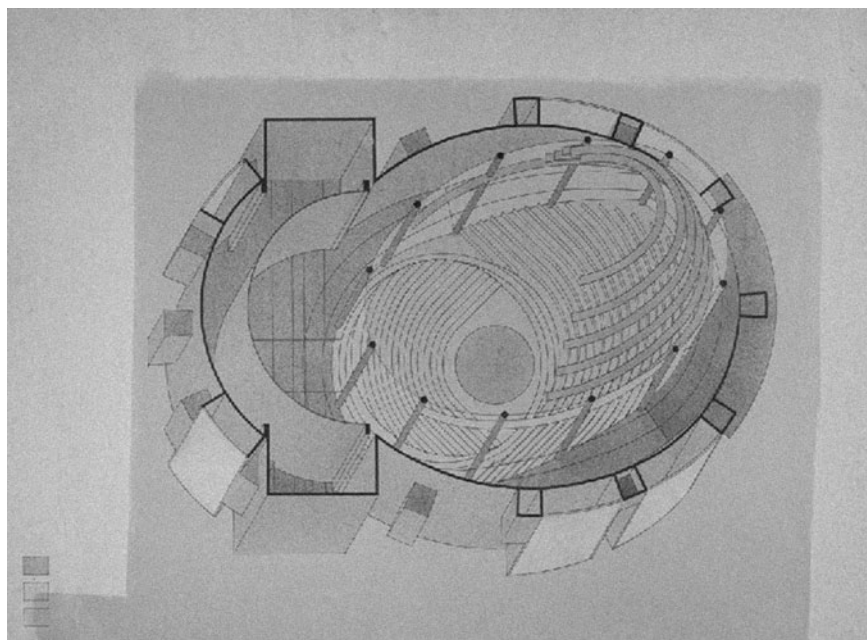
- Brecht, 1979. = Brecht, Bertolt 1979. *Dijalektika u teatru*. Zagreb: Nolit.
- Burke, 2006. = Burke, Peter 2006. *Što je kulturalna povijest?* Zagreb: Antibarbarus.
- Carlson, 1997. = Carlson, Marvin 1997. *Kazališne teorije 3*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Fortier, 2002. = Fortier, Mark 2002. *Theory/Theatre An Introduction*. London & New York: Routledge.
- Hunt, 2001. = Hunt, Lynn 2001. *Nova kulturna historija*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Melchinger, 1989. = Melchinger, Siegfried 1989. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pavis, 2004. = Pavis, Patrice 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus.
- Piscator, 1985. = Piscator, Erwin 1985. *Političko kazalište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Suvin, 1965. = Suvin, Darko 1965. *Od Lukijana do Lunjika*. Zagreb: Epoha.

BILJEŠKE

- 1 R. G. Davis parafrazira Bertolta Brechta (Carlson, 1997., 188). Brecht kaže: „biti nepristran znači za umjetnost pripadati vladajućoj strani“ (Brecht, 1979., 264).
- 2 Termin se koristi kao opreka „dugom devetnaestom stoljeću“ (1789. – 1914.) i označava razdoblje od 1914. (ponekad 1917.) do 1989. Hobsbawmova se „povijest iz ptičje perspektive“ čini ovdje iznimno primjerenom namjeri rada, jer bi ga neka druga strategija mogla skrenuti s teme i odvesti u pretjerano opisivanje povijesnog konteksta.
- 3 Pavis, 2004, 273.
- 4 Ne kaže li, uostalom, Eric Bentley za Artauda da: „napada građanski svjetski poredak i liberalnu, materijalističku, svjetovnu filozofiju“? (Carlson, 1997, 118). Družinu *Living Theatre* se, nadalje, smatralo angažiranim kazalištem, premda je bila bliže Artaudu negoli Brechtu (Isto, 122) i premda Siegfried Melchinger nije volio njihovu „misionarsku mistiku“ koja po njemu potiče uživljanje i gubitak kritičke oštrice (Melchinger, 1989, 485).
- 5 Kao što i „pretjerana afirmacija“ može polučiti satiru, dakle subverziju – kao, primjerice, u Jonathana Swifta. O tome, između ostalih, piše Brechtov prevoditelj na hrvatski Darko Suvin u svojoj knjizi *Od Lukijana do Lunjika* (1965).
- 6 Max Frisch tvrdi da je drama neizbježno politična jer ju tvori društvo. On, međutim, ne vjeruje da gledatelji Brechtovih drama mijenjaju političko mišljenje. Budući da naglašava pojedinačno, umjetnost je subverzivna (dakle s obzirom na individualno, a ne kolektivno!), ali se ne može djelatno uključiti u izravnu političku akciju (Carlson, 1997, 135). Brecht, pak, vidi mogućnost subverzije inherentnom kapitalizmu: „Kapitalizam razvija običaje koji proizlaze iz njegovog načina proizvodnje (...) a čija je svrha da ga podupru ili se njime koriste, ali koji su dijelom i revolucionarni (...) Stoga moramo takve običaje koje je razvio kapitalizam pažljivo preispitati u pogledu njihove revolucionarne vrijednosti“ (Brecht, 1979, 62).
- 7 Carlson, 1997, 94-95.
- 8 Melchinger, 1989, 12.
- 9 Melchinger, 1989, 17-18.
- 10 Težeći tako jednoj vrsti kazališta sudjelovanja. Kazalište, premda ritualno i mitsko po podrijetlu, ponekad gubi svojstvo neposrednog događanja kojem se stoga potrebno vratiti. Pobude su, međutim, različite: u fašističkim svečanostima primjenjuje se kolektivna psihologija (začaranost, okupljanje „spavača“ koji su razriješeni svake aktivnosti i od kojih se pritom nešto čini). Brecht ovako opisuje teatar fašizma: karakteriziraju ga mala dramaturgija – neupadljivim stanjima daje se teatralni izraz, a fašisti se ponašaju teatralno i u svakodnevnoj praksi. Brecht govori o Führerovoj („Mazalo“) reprezentaciji, kojom on pokazuje da prezire fizički rad, te želi da se publika u njega uživi. Općenito, Brecht tu posredno kritizira uživljanje te anticipira kasnija teorijska bavljenja društvenošću kao „socijalnom dramom“ i sl. (Brecht, 1979, 102-109). Fašizam Brecht shvaća tradicionalno lenjinistički: kao historijsku fazu kapitalizma u kojoj se vlasništvo nad sredstvima za proizvodnju održava silom, što

- je razlog potonuća u barbarstvo (Brecht, 1979, 164, 174). Boal, primjerice, sasvim drukčije shvaća kazalište sudjelovanja: on je za ludičko sudjelovanje u nevidljivom kazalištu, gdje gledatelji postaju glumci, a da toga nisu svjesni (Pavis, 2003, 182).
- 11 Napredak znanosti i tehnologije nije samo izvor iracionalnih neuroza ili puke infrastrukture političkog djelovanja – on može i sam biti političan: prema Hanni Arendt tehnika, automatizacija i birokratizacija (unutar koje se više ne može uperiti prst u odgovorne) ograničavaju slobodu ljudskog djelovanja i pravi su razlog porasta nasilja (Melchinger, 1989, 16). To je važno jer je ono što čovjeka čini političkim bićem upravo njegova sposobnost djelovanja.
- 12 Piscator, 1985, 25.
- 13 Kada se govori o pučkom u kazalištu potrebno je napomenuti da je opreka elitno-pučko danas relativizirana, pa se radije govori o interkulturalnom kazalištu (Brook) ili kazalištu sudjelovanja (Boal) (Pavis, 2003, 302, 303). Mogu se konzultirati, primjerice, radovi Petera Burkea (Burke, 2006) ili Rogera Chartiera (u: Hunt, 2001). Chartier primjećuje bikulturalnost elite još u 17. stoljeću, kao i činjenicu da ova binarna opozicija ne vodi dovoljno računa o raslojenosti samih elitnih i pučkih kultura, primjerice rodno ili generacijski. Također, obje grupe posežu često za istim kulturnim proizvodima i, premda strategije upotrebe mogu biti različite, one nisu uvjetovane ovom binarnom oprekom.
- 14 Melchinger, 1989, 429-430.
- 15 Melchinger, 1989, 429.
- 16 Ovdje i u foucaultovskom smislu proizvodnje povijesno uvjetovanih materijalnih praksi koje generiraju odnose moći.
- 17 Pavis, 2003, 180, 181.
- 18 „Naš zadatak nije da postavljamo komade iz proleterske sredine u naturalističkom stilu. Ne možemo vratiti razvoj na točku s koje je krenuo prije 50 godina (...) naš zadatak se ne može svesti na pojedine predstave (...) Naš cilj je dokidanje građanskog kazališta (...) Mi se borimo za novi oblik kazališta, novo oblikovanje provedivo samo na liniji radikalne društvene promjene.“ (Piscator, 1985, 182).
- 19 Carlson, 1997, 30-32.
- 20 Piscator, 1985, 29.
- 21 Piscator, 1985, 34-35.
- 22 Carlson, 1997, 30.
- 23 Melchinger, 1989, 446.
- 24 Melchinger, 1989, 453.
- 25 Carlson, 1997, 26.
- 26 Piscator, 1985, 45.
- 27 U Piscator, 1985, 177 piše da mu književnost ne može pružiti potporu kakvu bi želio.
- 28 Piscator, 1985, 65.
- 29 Stil glume trebao je biti grub, jasan, nesentimentalan, s osjećajem odgovornosti. Glumcu njegova funkcija poklanja stil (Piscator, 1985, 61).
- 30 Melchinger, 1989, 456-460.
- 31 No to je trik jer je ono od čega se užitek sačinjava dijalektika: „teatar naučnog razdoblja sposoban je od dijalektike učiniti uživanje (...) zabavljanje životnošću ljudi, stvari i procesa“ (Brecht, 1979, 276).
- 32 Pavis, 2003, 63, 64.
- 33 Za Piscatora, kazalište je uvijek vezano uz svoje vrijeme, uvijek stoji ili pada na svojoj aktualnosti (Piscator, 1985, 67). Melchinger se pri definiranju političkog kazališta utječe, dakle, i Piscatoru. Sudbina kazališta povezana je za Piscatora s patnjama i potrebama masa. On tvrdi da i građansko kazalište (i pod njegovim utjecajem) osjeća posljedice društvenog preslojavanja i dolaska novog doba, pa skreće ulijevo, dok umjetničko kazalište, sa svoje strane, odumire – linija čiste umjetnosti obrambena je linija političke reakcije. Publika ugrožene egzistencije traži od kazališta odgovore na politička pitanja – to je zadaća kojoj umjetničko kazalište nije doraslo (Piscator, 1985, 172).
- 34 Piscator, 1985, 49.
- 35 Piscator, 1985, 50.
- 36 Piscator, 1985, 51.
- 37 Isto.
- 38 Piscator, 1985, 162.
- 39 Piscator, 1985, 186.
- 40 Piscator, 1985, 55.
- 41 Piscator, 1985, 9.
- 42 Također se obračunava i s tendencijama koje su mu politički bliže: teatar Maxa Reinhardta, premda lijevi, nije bio zasnovan na programatskom stavu. Usput pobija i kritičare koji tvrde da je on Reinhardtov đak i Mejerholdov oponašatelj (Piscator, 1985, 16).
- 43 Utjecaji Oktobarske revolucije i pokušaja Novembarske revolucije u Njemačkoj također su bili znatni: „Sad sam i sam imao stav o tome da je umjetnost samo sredstvo za postizanje nekog cilja. Političko sredstvo. Premda ne samo u dadaističkom smislu“ (Piscator, 1985, 15).
- 44 Piscator, 1985, 14-15.
- 45 Piscator, 1985, 135.

- 46 Melchinger, 1989, 475.
- 47 *Lehrstück* predstavlja Brechtovo istraživanje mogućnosti pravog socijalističkog kazališta budućnosti: u njemu nema gledatelja nego postoji međusobno poučavanje. Slavoj Žižek ukazuje na gubitak integriteta ove zamisli pri neizbježnim paradoksima političkog djelovanja (Fortier, 2002, 101).
- 48 Carlson, 1997, 84. Melchinger zamjećuje odstupanja od marksizma i u djelima poput *Majke Courage*: tema (rat kao trgovina) mišljena je društveno, ali izbor junakinje unosi osobni aspekt. To je, čini se, nusprodukt činjenice koju Melchinger zastupa: da politika u kazalištu može djelovati samo preko likova.
- 49 Brecht realizam i pučkost vidi sjedinjene: „Narod (potlačeni) se izdvojio od tlačitelja, u njegovom je interesu da u literaturi dobije vjerodostojne slike života koje moraju biti njemu razumljive (pučke) jer njemu i služe“ (Brecht, 1979, 176-183). Realizam za njega znači političnost i razotkrivanje društvenih procesa.
- 50 Carlson, 1997, 137.
- 51 „Promjenjivost svijeta temelji se na njegovoj proturječnosti. Današnji je svijet promjenjiv, a teatar ga može reproducirati“ (Brecht, 1979, 322).
- 52 Carlson, 1997, 23.
- 53 Brecht, 1979, 52-53.
- 54 Brecht, 1979, 50.
- 55 „Vjerujem da umjetnik (...) ne može ništa stvoriti nema li vjetra u jedrima. A taj vjetar mora biti onaj koji puše u njegovo vrijeme, a ne neki vjetar budućnosti“ (Brecht, 1979, 45). Strogo gledano, marksizam se orijentira prema budućnosti, kao pravi prosvjetiteljski idealistički projekt koji vjeruje u napredak – možda i otuda dio lijevih prigovora Brechtu.
- 56 Brecht, 1979, 54.
- 57 „Glumac mora glumiti zbivanja kao historijska. Historijska zbivanja su jedinstvena, prolazna, povezana za određenu epohu (...) A glumac treba da onu udaljenost prema događajima i držanjima koju zauzima historičar zauzme prema događajima i držanjima današnjice. On nam ta zbivanja i lica treba učiniti začudnima“ (svakodnevno učiniti naročitim, upadljivim, neočekivanim – to je priroda Brechtovog interesa za građu svakodnevice) (Brecht, 1979, 133). „Ako igramo komade iz svog vlastitog vremena kao povijesne komade, to će se gledatelju okolnosti u kojima sam djeluje učiniti posebnima, a to je početak kritike (...) povijesne uslove sačinjava ono što se upravo dešava,“ (Brecht, 1979, 257).
- 58 Carlson, 1997, 75.
- 59 Pavis, 2003, 91.
- 60 Brecht, 1979, 156.
- 61 Brecht, 1979, 292.
- 62 Brecht, 1979, 304.
- 63 Brecht, 1979, 322.
- 64 Melchinger, 1989, 455-477.
- 65 Carlson, 1997, 47.
- 66 Brecht, 1979, 47.
- 67 Melchinger opravdava proučavanje teatra apsurda, s pridruženim ili odvojenim Beckettom, kao političkog kazališta premda mu politika nije glavna i jedina tema: „Prodori kojima je cilj apolitičnost, dapače antipolitičnost, samo su varijanta sukoba kao posljedice razmimoilaženja dviju revolucija“ (Melchinger, 1989, 477-478). Tu on povezuje, primjerice, Samuela Becketta i Aleksandra Bloka.
- 68 Carlson, 1997, 112-113.
- 69 Carlson, 1997, 204.
- 70 Carlson, 1997, 186.
- 71 Melchinger, 1989, 19.
- 72 Gdje drukčije nije navedeno, prema: Carlson, 1997.
- 73 Melchinger, 1989, 482.
- 74 Carlson, 1997, 133, 134.
- 75 „Weiss u *Marat/Sade* govori o dijalektici individualizma i socijalizma, sile i tlačenja, sadizma i mazohizma i njihovih isprepletivosti“ (Melchinger, 1989, 14).
- 76 Carlson, 1997, 138.
- 77 Carlson, 1997, 200.
- 78 Fortier, 2002, 208.
- 79 Inspiriranog zasigurno i Gramscijevim učenjem o subalternim klasama.
- 80 Carlson, 1997, 200-202.
- 81 Fortier, 2002, 208-212.
- 82 Demokraciju spominje i Ulrich Pfaendler kada se *mitspielu* obraća kao „kazališnom utjelovljenju demokratskog procesa“ (Carlson, 1997, 210).
- 83 Melchinger, 1989, 11.



Slika 1.

Slika preuzeta s:
http://www.berkshirefinearts.com/uploadedImages/articles/1345_Bauhaus-1919-1933851661.jpg



Slika 2.

Slika preuzeta s:
<http://homepages.tesco.net/~theatre/tezzaland/Pictures/drama/PiscatorHopplaSet2-1.jpg>



Pro Tempore

Pro Tempore

ČASOPIS STUDENATA POVIJESTI BROJ 8/9, 2010.-2011.

Pro Tempore

Časopis studenata povijesti
godina VII, broj 8-9, 2010-2011.

Glavni i odgovorni urednik
Filip Šimetin Šegvić

Počasni urednik
André Burguière

Uredništvo
Tomislav Brandolica, Marko Lovrić,
Andreja Piršić, Filip Šimetin Šegvić,
Nikolina Šimetin Šegvić, Stefan
Treskanica

Urednici pripravnici
Marta Fiolić, Kristina Frančina, Sanda
Vučićić

Redakcija
Tomislav Brandolica, Marta Fiolić,
Kristina Frančina, Marko Lovrić,
Andreja Piršić, Nikolina Šimetin Šegvić,
Filip Šimetin Šegvić, Stefan Treskanica,
Sanda Vučićić

Tajnica uredništva
Martina Borovčak

Recenzenti
dr. sc. Damir Agičić
dr. sc. Ivo Banac
dr. sc. Zrinka Blažević
dr. sc. Ivan Botica
Miodrag Gladović, d.i.e.
dr. sc. Borislav Grgin
dr. sc. Mirjana Gross
dr. sc. Željko Holjevac
dr. sc. Nenad Ivić
Branimir Janković, prof.
dr. sc. Bruna Kuntić-Makvić
mr. sc. Hrvoje Klasić
dr. sc. Isao Koshimura
dr. sc. Mirjana Matijević Sokol
dr. sc. Hrvoje Petrić
dr. sc. Radivoj Radić
Danijel Rafaelić, prof.
dr. sc. Drago Roksandić
dr. sc. Relja Seferović
dr. sc. Boris Senker
Marina Šegvić, prof.
dr. sc. Božena Vranješ-Šoljan

Lektura i korektura
Marta Fiolić
Ana Jambrišak
Vedrana Janković
Nikolina Kos
Marko Pojatina
Tihomir Varjačić
Tajana Vlaisavljević

Dizajn i priprema za tisak
Tomislav Vlainić
Lada Vlainić

Prijevodni s engleskog jezika
Tomislav Brandolica
Jelena Krilanović
Tina Kužić, prof.
Marko Lovrić
Marija Marčetić
Judita Mustapić
Andrea Pečnik
Marko Pojatina
Prijevodi s njemačkog jezika
Sara Katanec
Mirela Landsman Vinković
Azra Plićanić Mesić, prof.
Filip Šimetin Šegvić
Prijevodi s francuskog jezika
Marta Fiolić
Tea Šimičić
Marina Šegvić, prof.
Mihaela Vekarić
Prijevodi sa slovenskog i srpskog jezika
Krešimir Matešić
Prijevodi s talijanskog jezika
Marina Šegvić, prof.

Izdavač
Klub studenata povijesti - ISHA
Zagreb

Tisak
ZT ZAGRAF

Naklada
Tiskano u 300 primjeraka

ISSN: 1334-8302

Tvrđnje i mišljenja u objavljenim
radovima izražavaju isključivo stavove
autora i ne predstavljaju nužno stavove
i mišljenja uredništva i izdavača.

Izdavanje ovog časopisa financijski su
omogućili:
Odsjek za povijest Filozofskog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu,
DTM GRUPA d.o.o.,
NARCOR d.o.o.,
TRANSPORTI KRAJAN d.o.o.,
HEMA d.o.o.,
KEMOKOP d.o.o.,
EUROGRAF d.o.o.,
Privatne donacije: S. S., M. F., prof.
dr. Drago Roksandić, Marko Lovrić,
Filip Šimetin Šegvić, Nikolina Šimetin
Šegvić, Tomislav Brandolica.

Redakcija časopisa Pro tempore svim
se donatorima iskreno zahvaljuje na
financijskoj podršci!
Redakcija se također posebno
zahvaljuje gospodinu Zlatku Ožboltu,
dia na trudu i pomoći. Zahvaljujući
njemu, put do izdavanja ovog broja
bio je mnogo lakši. Gospodinu Zoranu
Ivankoviću isto tako dugujemo veliku
zahvalu što nam je izašao u susret
prilikom tiskanja časopisa.

Časopis se ne naplaćuje.

Adresa uredništva:
Klub studenata povijesti - ISHA
Zagreb
(za: Redakcija Pro tempore),
Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu,
Ivana Lučića 3, 10000 Zagreb

E-mail:
pt.redakcija@gmail.com
phillip.simetinsegvic@gmail.com