

Miro Međimorec

Studentsko kazalište

Kultura, umjetnost, kazalište nisu više bili rezervirani za privilegirani društveni sloj.

Poslije Drugoga svjetskog rata europsko kazalište pokušavalo se vratiti tamo gdje je prekinut njegov razvoj. Kazališni su umjetnici u miru stali obnavljati vrijednosti predratnoga klasičnog dramskog kazališta i opere koje su u ratu nadomjestile lakše forme, bulevarsko i vodviljsko kazalište, opereta, mjuzikl i kabare. U pedesetim godinama Europom se počela širiti američka pop-kultura (Chuck Bery, Elvis Presley), javni mediji, film, radio i televizija postali su dostupni najširem sloju pučanstva. Kultura, umjetnost, kazalište nisu više bili rezervirani za privilegirani društveni sloj. Iz Amerike su stigle drame Eugene O'Neillea, Arthura Millera, Tennesseeeseeja Williama i Williama Sa-

royana, koje su na Ibsenovu tragu i pomoću suvremenog razumijevanja metode Stanislavskoga (Lee Strassberg, Mihail Čehov) progovorile o novom, poslijeratnom svijetu. U Njemačkoj su napustili *ukočeno poučno kazalište (Bildungstheater)*, u Francuskoj se filozofija egzistencijalizma umjetnički oblikovala u prozi i dramama Jean-Paula Sartrea, Alberta Camusa i Paula Claudela, nakon toga u teatru apsurd Eugenea Ionesca, Samuela Becketta i Jeana Geneta. Antiteatar se brzo proširio Europom. Teorija epskog teatra i estetika Bertolta Brechta (osobito popularni nakon trijumfalnog gostovanja *Berliner Ensemblea* u Parizu 1955.) počela je snažno utjecati na svjetsko kazalište. U Engleskoj, po kazališnom komadu Johna Osborna *Osvrni se gnjevno*, nastao je umjetnički pokret koji je izražavao osjećaje *gnjevnih mladih ljudi*. Ponovno je otkrivena kazališna teorija Antonina Artauda i počinje njezino intenzivno proučavanje, koje će početkom šezdes-



Antigona, The Living Theatre

tih uroditi ozbiljnim kazališnim istraživanjima. Posljedica tih istraživanja bit će novo kazalište, nova kazališna avantgarda. Oko 1965. dvije predstave po tekstu *Marat/Sade* Petera Weissa u dva različita režijska tumačenja, Petera Brooka u Londonu i Konrada Swinarskog u Berlinu, označit će pojavu *kazališta provokacije i protesta*. S obnovom rada tradicionalnih sveučilišnih središta i studentskog kulturnog života razvijalo se i studentsko kazalište. U *fazi rekonstitucije* (u razdoblju denacifikacije i demokratizacije) sile pobjednice i demokratska vlast u Njemačkoj poticale su kulturu mladih kako bi ih usmjerile prema vrijednostima antifašizma, pacifizma i humanizmu. Takva duhovna atmosfera nije pogodovala istraživanjima u umjetnosti pa ni u kazalištu.¹ S porastom političke svijesti studenti su napuštali *nepolitički humanizam* i počeli tražiti mogućnost za artikuliranje svog angažiranog (političkog) i estetskog nezadovoljstva svijetom koji ih je okruživao. Pedesetih i početkom šezdesetih europska sveučilišta su mjesta gdje se posredstvom pop-kulture,

S porastom političke svijesti studenti su napuštali nepolitički humanizam i počeli tražiti mogućnost za artikuliranje svog angažiranog (političkog) i estetskog nezadovoljstva svijetom koji ih je okruživao.

javnih medija, posebice filma i televizije, slobodnog kretanja ljudi i ideja počinje širiti filozofija egzistencijalizma i Frankfurtske škole. Egzistencijalizam nalazi pobornike i u kazalištu. Nadahnuti njime pišu J. P. Sartre, Albert Camus, Peter Weiss, Fridrich Dürrenmatt, Rolf Hochut, Max Frisch i Günther Grass. Kazališna istraživanja, što su ih započeli *Living Theater*, Richard Schechner i Michael Kirby, *Bread and Puppet theater* Roberta Schumanna, *La Mamma*, Peter Brook i Jerzy Grotowski, potaknula su dramatičare na artikuliranje suvremenih ideja (dokumentarno kazalište, antiteatar, političko kazalište, poetsko,

IFSK je snažno utjecao na budućnost hrvatskoga, jugoslavenskoga pa i europskoga kazališta.

kazalište groteske). U velikim sveučilišnim centrima Europe okupljale su se družine kazališnih entuzijasta, koje su stvarale kazališne predstave, razmjenjivale ideje, predstave i gostovanja. U bogatijim sredinama osnivali su se studentski kazališni festivali (Parma, Erlangen, Nancy, Krakow, Istanbul, Wrocław, Leeds, San Sebastian, Zürich) koji su postali središta razmjene dramskih tekstova, ideja, metoda, izraza, novih načina izražavanja, tehnika i iskustava. S političkim otvaranjem Jugoslavije prema Zapadu i hrvatska studentska kazališta uključila su se u ta događanja i počela postizati vrijedne inozemne uspjehe. Na osnovi njih rodila se ideja o Internacionalnom festivalu studentskih kazališta (IFSK) koji je 1961. osnovan u Zadru i Zagrebu. IFSK je snažno utjecao na budućnost hrvatskoga, jugoslavenskoga pa i europskoga kazališta. U Zagrebu su razmatrane *nove ideje, otkrivena (su) nova imena, razasuti bitni impulsi*.² Predstave, novi autori, kazališni komadi, umjetnici (*Tom Stoppard, Andrei Sherban, Elen Stewart*), nove kazališne ideje (*teatar apsurd, groteske, mima, lutkarski, nadrealističan teatar, teatar tijela, fizički teatar, teatar okrutnosti, politički teatar, plesno kazalište*) ostavile su u zagrebačkom i hrvatskom kazališnom životu dubok trag. Nakon rata studentska kazališta, kao dio širokog spektra socijalističke kulture i umjetnosti (amaterska, seoska, pionirska, omladinska, srednjoškolska i studentska kulturno-umjetnička društava unutar kojih su djelovala kazališta), vodili su politički pouzdani studenti, nadzirali ideološki policajci, vlast/političari brinuli su o njihovoj ideološkoj čistoći i *pravilnoj liniji*, dok su ih režimski kritičari i estetičari ocjenjivali blažim kriterijima od onih koje su propisivali kanoni sorealizma. Od samog osnutka vlast ih je strogo nadzirala, usmjeravala i ograničavala im slobodu stvaranja. Prije

odlaska na međunarodne festivale tajne službe su provjeravale pojedince i cijele skupine studenata kako bi se spriječio njihov mogući bijeg/ ostanak na *dekadentnom Zapadu*. Tajnim policijskim nadzorom vlast je uspijevala vratiti većinu studenata, jedan manji dio uvijek je uspijevaao pobjeći, ali oni koji su se vratili donijeli su osjećaj slobode, strane tekstove, nove kazališne postupke i metode. Nakon prvog razdoblja propagandnog djelovanja (partizanski šareni program i sovjetske drame) studenti su izvodili Bertolta Brechta, Alfreda de Musseta, Maksima Gorkog i Antona Pavloviča Čehova. Nakon političkog raskida sa Sovjetskim Savezom slijedio je i umjetnički. U kazalištu studenti su bili prvi koji su se okrenuli zapadnim dramatičarima. Isprva su oponašali izraz *matice*, no uskoro se u njima javila razumljiva želja da budu *drukčiji*. Počeli su istraživati glumu, tijelo, pokret, ples, zvuk, prostor, zanosili se Brechtovom, kasnije i Artaudovom poetikom, kazalištem Brooka, Grotowskog, Barbe, idejama tjelesnosti, teatrom apsurdna, poetskom i dokumentarnom dramom i političkim kazalištem. Istraživali su kazališni izraz izvan riječi: *ta drama i to kazalište nisu deklarativni ni deklamatorni. Doduše, napisana riječ još se drži izvorom kazališnog čina – ili, rečeno rječnikom kraja šezdesetih godina, teatarske akcije – ali ta riječ, riječ didaskalijske više nego riječ dijaloga, želi proizvesti zbivanje, želi aktivirati i scenski prostor, i predmete u njemu i glumčevo tijelo, i glumački kolektiv kao svojevrsni nadorganizam, i glazbu, i svjetlo, i kazališnu publiku, i najširu javnost. Ukratko središnja i najvitalnija struja našeg političkog teatra opredijelila se ne samo za politički nego i za totalni teatar*.³ Na samom kraju izvedbe *Vietrocka* Megan Terry 1968. (SEK) na festivalu studentskih kazališta u Parmi, u parturu i na balkonu, došlo je do žestokog sučeljavanja *revolucionara i legalista, provijetnamaca i amerofila*. Pola dvorane je žestoko aplaudiralo predstavi, pola zviždalo, zamalo je došlo i do fizičkog obračuna. Rasprava se iz kazališta prenijela na ulice, došlo je do sukoba studenata s talijanskim organima javnoga reda. Preuzetno bi bilo tvrdi-

ti da je *Vietrock* u Parmi započeo studentsku pobunu (ona se nakon mjesec dana stvarno dogodila u Italiji i u Europi), ali ta se predstava uklopila u duh bunta koji se već osjećao među studentima. Sekovci su taj osjećaj prepoznali i podijelili s polovinom sudionika festivala koji su u novom izrazu *Vietrocka* (političkoj provokativnosti, snažnoj tjelesnoj ekspresiji, tvrdom zvuku, filmskim insertima) prepoznali svoje ogorčenje vijetnamskim ratom i političkim odnosima u svijetu i istodobno prihvatili dekonstruiranu dramaturgiju koja je ironizirala mitska mjesta američke kulture i politike. Razvijajući novi kazališni jezik, SEK je istodobno razvijao i svijest o društvu, njegovim suprotnostima i napetostima, neriješenim pitanjima, diktaturi o kojoj se nije smjelo govoriti kao i o prikrivenom militarizmu JNA. Kako se u Jugoslaviji o tome nije smjelo javno govoriti, kazalište i njegov novopronađeni jezik bili su jedino mjesto i način kako da se izrazi takav osjećaj. Slične reakcije i odjeke izazvala je i predstava *Druga vrata* Ivo Aleksandra Popovića koja je jednako uzbudljivo progovorila o studentskom buntu 1968., o nemoralu političara, o iznevjerenim obećanjima i društvenoj nepravdi. Predstava nije nikoga štedjela, silinom svog kazališnog jezika željela je doprijeti do osjećanja i razuma svojih gledatelja. *Novo mišljenje* govora i tijela, dekompozicija prostora i



Bread and Puppet Theatre

Kako se u Jugoslaviji o tome nije smjelo javno govoriti, kazalište i njegov novopronađeni jezik bili su jedino mjesto i način kako da se izrazi takav osjećaj.

vremena, suodnos scene i gledališta, glumca i gledatelja, ispitivanje njihovih funkcija u kazališnoj predstavi bili su vidljivi u izvedbama hrvatskih studentskih kazališta pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća. Na književnom predlošku dograđivali su se i istraživali samosvojne kazališne mogućnosti (pokret, ples, glazba, tijelo glumca, glas, prostor, svjetlo, vrijeme) neovisno o riječi i dramskoj književnosti. Transformacija studentskog kazališta u poluprofesionalne skupine i slobodna kazališta (kazališne družine *Coccoleocco*, *Pozdravi*, *Akter* i *Kugla glumište*) još snažnije je potaknula razvoj *novog/drugog kazališta*. DUBRAVKA VRGOČ je kraj šezdesetih i početak sedamdesetih nazvala razdobljem živosti *drukčijeg kazališta: Zagreb (...)*

*je u povijesti nove teatarske alternative i IFSK nedvojbeno ispisao svoje poglavlje.*⁴ Na osnovi uspjeha zagrebačkoga studentskog kazališta (prvenstveno SEK-a i njegovih intrigantnih kazališnih predstava), Zagreb je 1961. postao sjedište

važnoga europskog festivala studentskih kazališta. To je bilo priznanje svjetske kazališne javnosti za kazališno istraživanje (eksperimentiranje) koje se u Zagrebu događalo cijelo desetljeće. Poklonici avangarde, novoga i drukčijega kazališta promovirali su u *gradu onu teatarsku živost koja nam danas toliko nedostaje.*⁵ Plodovi istraživanja drukčijega kazališnog izraza, koje su u studentskom kazalištu poduzimali redatelji Bogdan Jerković i Ivo Šebelić, scenografi Želimir Zagotta i Andrija Mutnjaković, mogli su se nazreti u šezdesetima. Nažalost, ta istraživanja i te pomake opažali su rijetki kritičari i gledatelji koji su ih mogli uspoređivati s onim što se događalo u svjetskom studentskom, i ne samo studentskom, kazalištu. Za ostale je ta izravna veza postala vidljiva tek u predstavama IFSK-a i u radikalnim SEK-ovim izvedbama. U prvim predstavama Jerković i Šebelić istraživali su prostor, stilizirali ga i svodili na bitne prostorne naznake (po tom je karakterističan rad scenografa Želimira Zagotte). U Držićevim

djelima istraživali su govor (čakavski, starodubrovački), u Krležinu *Kraljevu* kajkavski govor, pokret, ritam i energiju. U kasnijim predstavama (*Ars longa, vita brevis*, *Vietrock* i *Druga vrata levo*) težište istraživanja s teksta (govora) pomaknuto je na tijelo, na fizičku ekspresivnost, na negovornu komunikaciju. Redatelji koji su slijedili Jerkovića i Šebelića (Tomislav Radić, Drago Bahun, Ladislav Vindakijević, autor ovog rada) istraživali su tijelo, druge znakove u prostoru, pokret i zajedničku igru. Tekst je postao pretekst za igru, prostor je rastvoren i umnožen, vrijeme se dekomponiralo, tragalo se za novim prostornim odnosima glumaca i gledatelja. Plodovi istraživanja i ideje iz pedesetih kazališno su se materijalizirali u šezdesetima, dove-

li do pomaka, do *novih tendencija*,⁶ do *poštovanja drugosti, drugog načina organizacije, kreiranja i izvođenja kazališnog čina*,⁷ do *drukčijeg shvaćanja kazališta*.⁸ Tek nakon pokretanja IFSK-a bilo je moguće usporediti domaće student-

sko kazalište sa stvaralaštvom stranih skupina, tada je postalo jasno kakve su se promjene dogodile u *hrvatskom drugom kazalištu*. Petar Selem je ustvrdio da se *nove tendencije općenito javljaju kao oporba protiv stanovitog općeprihvaćenog i dominirajućeg stanja umjetnosti*.⁹ Nakon kraćeg razdoblja poslijeratnog entuzijazma i fascinacije Stanislavskim kod mladih se javio otpor protiv socrealizma (plemenitog realizma). Mladi umjetnici stali su se odupirati nadzoru, političkoj i estetičkoj diktaturi i počeli govoriti o socijalizmu/ komunizmu na drukčiji način, *da se ne prizna svijet onakvim kakav jest i da se izgovori zahtjev za drugačijim svijetom. Revolucionarna komponenta je prisutna u novim tendencijama*.¹⁰ Svrha studentskih predstava nije bio samo bunt protiv umjetnosti socrealizma, nego i otpor protiv totalitarnog društva pa je zbog toga vlast tako pozorno motrila studente i njihove *nove tendencije*. Oni nisu robovali književnim veličinama, s lakoćom su tumačili klasike, poigravali se njihovim jezi-

kom, karakterima i odnosima, u igru su unosili brzinu, gipkost i fizičku vještinu. Scenografi su rastvorili prostor, stilizirali ga, prilagođavali predstavi, gradili scenske mehanizme i postajali sustvaratelji predstava. Kad su otkrili da izvan teksta, književnosti, također postoji mogućnost kazališnog izraza, počeli su istraživati fizičku ekspresiju, otkrivati tijelo i zajedničku igru. Spajali su različite medije, koristili ples, glazbu i pantomimu, oslobodili se robovanja konvencijama vremena i prostora. Služili su se glumačkom stilizacijom i groteskom, kolektivnom igrom, tjelesnom izražajnošću, koreografijom, simultanošću događanja i sabijanjem vremena, stvarali prostorne metafore, spajali različite umjetničke medije, kazalište i film, rješavali brojne promjene mjesta i vremena. Razvijala se zajednička igra, koristila persiflaža, groteska i parodiranje, cirkuske vještine, postupci dekompozicije i fragmentiranja. Napuštena je čvrsta dramaturgija, uvedeni su novi vizualni, svjetlosni i zvučni znakovi. Istraživalo se nesvjesno, obredno i intuitivno, samoispitivalo tijelo od kojeg su se glumci odmicali, komentirali ga, iskušavali i nanosili mu bol. Tim svojim novim (drugim) jezikom progovorili su o tradiciji, odnosu djece i roditelja u poslijeratnom svijetu, o ljubavi, strahu od atomskog rata, o totalitarnoj svijesti, odnosu vođe i mase, o zloporabi povijesnog iskustva, o paradnom rodoljublju, ideologijama, militarizmu (kroz iskustvo vijetnamskog rata), hegemoniji, nasilju i žrtvama, manipulaciji, zaslijepljenosti i nacionalizmu, o nemoralu vlasti (političke elite), o nezadovoljstvu socijalističkim/ jugoslavenskim društvom, politikom i političarima. Doslovno su ispunili zahtjev istaknut u manifestu *Prologa* da se *dramaturgija mora otvoriti prema odlučnom i beskompromisnom kritičkom angažmanu u bitnim i presudnim etičkim, socijalnim, političkim, moralnim i egzistencijalnim pitanjima našeg vremena i prostora*.¹¹

Dok su studenti u studentskoj pobuni 1968. politički artikulirali te ideje, u kazalištu se zahtjev za društvenom promjenom mogao izraziti samo novim kazališnim sredstvi-

ma. Na tragu Antonina Artauda studenti su istraživali nove oblike scenskog izraza kojima su željeli doći do snažnije izražajnosti, do novog osjećaja. Provokacija, društvena subverzija, ispitivanje osjetljivih, zabranjenih, društveno opasnih tema i uvođenje novih kazališnih znakova i načina, posebice neverbalnih (pjesme, plesa, ritma, glazbe, tijela, pokreta, stilizacije i koreografije) bile su najvažnije osobine te poetike.

Centralno studentsko kazalište

Osnivači¹² tog kazališta i prije rata su djelovali u alternativnim glumištima: Vladimir Pogačić u *Studentskom kazalištu Trešnjevka* (Miro Marotti misli da se zvalo *Omladinsko kazalište*), Vlado Habunek u *Družini mladih*, većina ostalih bili su studenti, razvojačeni partizani (poput Mire Marottija) i komunistički aktivisti. Među članovima *Dramske sekcije* na Filozofskom fakultetu bili su budući redatelj Miro Marotti, budući književnik Slobodan Novak (također demobilizirani partizan) i redateljica Zvezdana Ladika. Partijskom odlukom *Dramska sekcija* Filozofskog fakulteta postala je dio *Centralnog studentskog kazališta*. Uz partizanski *šareni program* studenti su pripremali Čehovljeve *Tri sestre*, a ta se predstava u ideološki čistom konceptu kazališta doimala kao neko *drugo kazalište*. Aleksander Flaker o tome piše: *Izvedba Triju sestara oko 1947. imala je svoje značenje. Naime, nastala je u ozračju priredbi na kojima se pjevalo Uz Tita i Staljina... i partizanskih jednočinki. (...) U toj situaciji izbor Triju sestara (...) značio je glumljenje moguće, ali dopuštene (...) ideološke alternative*.¹³ Ubrzo je unutar *Centralnog studentskog kazališta* došlo do sukoba dviju umjetničkih koncepcija, redatelj Vladimir Pogačnik zastupao je realizam, dok je Vlado Habunek branio poetsko kazalište i stilizaciju. Habunekovu inzistiranju na dikciji – *on je radio na čistom izgovoru, trudeći se impostirati glas u prednji dio usne šupljine (...) pretvarajući stihove i prozni tekst u pjevu melodiju*¹⁴ – Pogačnik je suprotstavio težnju za prikaziva-

njem stvarnoga života. Partija je pokrenula sukob kako bi se politički obračunala s dekadentima. Estetski, a zapravo ideološki prijepor, razriješen je pobjedom Vladimira Pogačnika i odlaskom Vlade Habuneka, čije mjesto je zauzeo mladi glumac i redatelj Bogdan Jerković. On će s vremenom učiniti vrijedne pomake u stvaranju studentskog kazališta. Nakon Rezolucije Informbira repertoar Centralnog studentskog kazališta, koji su činili ruski dramatičari Gorbato, Simonov, Afigonov, Gorki (s iznimkom Puške gospođe Carrar Bertolta Brechta) i lutkarske predstave *Iskušenje Sv. Antuna ili žena je davao Prospera Merimeea*, postao je nepoćudan, ruske/sovjetske autore na scenama kazališta zamijenile su drame zapadnih dramatičara (američki, francuski, njemački i talijanski autori). Predstave stvarane u predinformbiroovsko doba doživjele su osudu, bile su zabranjene ili autocenzurom skinute s repertoara.

Studentsko kulturno-umjetničko društvo Ivan Goran Kovačić (SKUD Ivan Goran Kovačić)

Po uzoru na kulturno-prosvjetno društvo stvoreno u partizanima, SKUD "Ivan Goran Kovačić" stvoren je u listopadu 1948. od studentskog folklor, zbora i Centralnog studentskog kazališta. Dramski dio društva, Studentsko kazalište, izvelo je svoju prvu predstavu *Tri sestre* A. P. Čehova (1949.). Među ostalim izvedenim tekstovima bili su *Celjski grofovi* Bratka Krefta (1952.) i *Sluge* Ivana Cankara, prije rata zabranjeni u *Pučkom kazalištu*, pa je tim izvođenjem ispravljen dug prema prošlosti. Studenti su isprva pokušavali razumjeti i primjenjivati metodu Stanislavskog, da bi njihov rad sve više karakteriziralo traženje repertoarnih novina i načina kazališnog predočavanja, koji bi bili bliži senzibilitetu suvremenog gledatelja i omogućavali drugo-

vrstu komunikaciju na temelju drugačijeg shvaćanja kazališta. To se vidjelo najviše po razigranim i maštovitim redateljskim pothvatima Bogdana Jerkovića, ostvarenim u antinaturalističkim, poetskim scenografijama Željka Zağotte, izvedenim u ponajboljim predstavama (...) Tripče de Utolče i *Novela* od Stanca, na krajnje reducirane, ali i prepoznatljive arhitektonske ili spomeničke naznake *Sponza ili Onofrijeve česme*.¹⁵ Redatelj Bogdan Jerković i scenograf Željimir Zağotta reducirali su dekor i rekvizite u Wilderovu komadu *Naš grad* da bi u inscenaciji Držičevih komada došli do minimalizacijsko-stilizacijskih naznaka arhitektonskih objekata između kojih će se glumci naći pred posve drugačijim interpretativnim zadacima nego što ih nameće naturalističko-realistička ili iluzionistička scenografija.¹⁶ Glumci, redatelji i scenografi sve više su se udaljavali od sistema Stanislavskog i otkrivali drukčiji otvoreni i totalni teatar u kojem su invencija i fantazija u službi maksimalne ekspresije umjetničke zamisli.¹⁷ Iako je tadašnju Jugoslaviju raskid sa sovjetskim blokom otvorio Zapadu, ideologija/politika i dalje je nadzirala umjetnost/kazalište. Iskoraci u novo ili ideološki nedopustivo bili su pod nadzorom, kad bi se takav iskorak dogodio intervenirala bi vlast i već gotova predstava bila bi zabranjena. To se dogodilo *Nesahranjenim mrtvacima* Jean-Paula Sartrea (1952.) u režiji Vladimira Gerića.¹⁸ Iz niza stvorenog s osloncem na Stanislavskog izdvojile su se dvije predstave: Čehovljeve *Tri sestre* i Cankarove *Sluge*, koje su pokazivale odmak od službenih sorealističnih kanona. *Sluge* je s mnogo energije, umijeća i maštovitosti režirao Bogdan Jerković,¹⁹ a *Tri sestre* Zdravko Randić. Miro Marotti je posebice izdvojio rad na predstavi *Tri sestre*. U početku glumci su upadali u klišeje; Čehovljeva rečenica nikako nije mogla zaživjeti istinskim životom, sve dok nisu otkrili postupak koji su nazvali *slikom riječi*. Prilaz psihološkoj istini bio je moguć tek kad su svladali

lako je tadašnju Jugoslaviju raskid sa sovjetskim blokom otvorio Zapadu, ideologija/politika i dalje je nadzirala umjetnost/kazalište.

svaku riječ u tekstu i otkrili njezinu sliku.²⁰ Studenti – kazališni entuzijasti su vapili za novim inicijativama, za življim oblicima kazališne kreativnosti, posvećujući naročito pozornost govornom izričaju – dakle problemu koji nije ostao bez rezultata.²¹ U razdoblju od 1950. do 1956. stvorene su idejno i izražajno vrijedne predstave po dramama Eugenea O'Neilla *Prije doručka*, Thortona Wildera *Dugi božićni ručak*, Tennesseeja Williamsa *Posljedica loše večere* i Wolfganga Borcherta *Vani – pred vratima*.²² Nakon niza komada zapadnih autora, Krleže i Držića, 1956. dogodio se rascjep u ansamblu, dio glumaca i redatelja, ponesen idejom o profesionalizaciji, odvojio se i osnovao Studentsko eksperimentalno kazalište (SEK). Glumci, redatelji i scenografi, članovi novog ansambla, jasno (su) iskazali svoje mogućnosti za daljnji razvoj i dugotrajnije djelovanje, što je bilo u opreci s ustrojstvom i normama SKUD-a *Ivan Goran Kovačić*, koje je trajanje članstva poistovjećivalo sa studentskim statusom i težilo masovnosti.²³ Studentsko kazalište *Ivan Goran Kovačić* nastavit će raditi na stari način, masovno, amaterski, kampanjski i nekontinuirano, više neće dostizati kvalitetu prijašnjih predstava (*Naš grad* Thortona Wildera, *Tripče de Utolče i Novela od Stanca* Marina Držića) ili uspjehe postignute u Erlangenu, Veneciji, Bruxellesu, Istanbulu i Parmi. Većina darovitih kazališnih umjetnika, koja je započela stvarati u *Ivanu Goranu Kovačiću* (Bogdan Jerković, Ivo Šebelić, Georgij Paro, Vladimir Gerić, Ladislav Vindakijević), ponijeli su u profesionalno kazalište nešto od istraživačkog duha studentskog kazališta. *Ivan Goran Kovačić* godinama je nastavio nezapaženo djelovati sve do pojave skupine kazališnih entuzijasta koja je 1999. stvorila predstavu *Iznajmljivanje vremena* za koju su dobili prvu nagradu na 39. festivalu hrvatskih kazališnih amatera. Otkrivši svoj osebujan stil počeli su se udaljavati od dramskog teksta i eksperimentirati, tragati za novim teatarskim formama, iskušavati fizički teatar, zvuk, teatar sjena, *new age theater* u predstavama *Ubojice ili priče o nama*, *Zapaljena glava* i *Središte kruga*.

Studentsko eksperimentalno kazalište – SEK

U pedesetima i šezdesetima kratica SEK često se čula u zagrebačkim kazališnim krugovima, među kazališnim kritičarima i mladom publikom, u Jugoslaviji i svijetu. SEK (...) kratica za Studentsko eksperimentalno kazalište. Sekovci to su studenti. Glumci (...) Studenti na kazališnim daskama.²⁴ Studentsko eksperimentalno kazalište (dalje: SEK) osnovano je 29. listopada 1956. Ambicija skupine studenata predvođene redateljem Bogdanom Jerkovićem bila je velika, htjeli su postati profesionalno kazalište. Prigodom desete godišnjice SEK-a Miroslav Vaupotić naglasio je kako su izdvajanjem željeli još nesmetanije i direktnije da razviju svoju teatarsku djelatnost u posve novom i suvremenom duhu i ruhu stvaralačkog eksperimentiranja.²⁵ Nastavili su igrati predstave, koje su stvorili ranije i prenijeli u SEK, i radili na novim projektima. Uspjeh novih premijera potvrdio je opravdanost razloga za odvajanje i otkrio vrijednosti novog ansambla. *Mladost pred sudom* Hansa Tiemayera, *Nevidljiva kapija* Otta Bihalji-Merina i *Feudalac* Carla Goldonija potvrdili su opravdanost odvajanja i umjetničku posebnost SEK-a. U programskoj najavi uz predstave tiskana je bilješka, neka vrsta umjetničkoga manifesta, putokaza prema cilju kojem su težili.²⁶ Oslobođenost na dramsku riječ, na klasičnu poetiku i metodu Stanislavskog nisu tada upućivali na kazališni izraz koji će razviti u budućnosti. *Naziv eksperimentalno kazalište nije bio samo pomodno kopiranje nekih suvremenih teatarskih pojava iz profesionalnih kazališta, naprotiv (...) nastojao je da stvori svoj vlastiti stil i princip rada (...) često avangardniji i smioniji od profesionalnog i preteča nekih u našem zagrebačkom i hrvatskom kazališnom životu i repertoaru tek kasnije od profesionalnih kuća usvojenih postupaka*.²⁷ Već tada je postojala svijest o predvodničkoj ulozi SEK-a, a profesionalna su kazališta poslije usvajala njegove avangardne postupke i načine. Dva su bitna aspekta SEK-ova koncepta kazališta: 1. uzimati na reper-

toar ona djela svjetskih i domaćih pisaca koja profesionalni teatri ne izvode i 2. smiono i scenski originalno preuzimati i kreirati domaće jugoslavensko književno naslijeđe, našu dramsku klasiku i posebnim načinom izvedbe približiti ih suvremenim gledaocima.²⁸ Slijedeći te naputke, SEK se sve više udaljuje od konvencionalnog kazališta i njegovih shema te se suprotstavlja doslovnom preslikavanju stvarnosti i teži stiliziranoj igri i poništavanju distance između izvođača i gledatelja.²⁹ Najbolji primjer takve kazališne poetike bila je predstava *Dundo Maroje* u režiji Ive Šebelića, u kojoj su renesansno određene glume i likovne opreme prvi put supstituirani suvremenom znakovnošću (...) krajnje reducirane arhitektonske naznake ili pak domišljato izrađene scenske elemente, kao npr. raznobojne kocke u *Dundo Maroju*.³⁰ I druge predstave su slijedile i ispunjavale duh tog koncepta. Od svog začetka oblikovano i usavršavano gostovanjima na internacionalnim festivalima i u stranim sredinama (...) te u konkurenciji i u kontaktima s europskim kazalištima različitog profila, posebice studentskim, avangardnim i alternativnim

Uz traganje za novim izrazom, SEK nije mogao izbjeći ni odnos prema društvu u kojem je djelovao

(...) bilo je već krajem pedesetih godina i početkom šezdesetih proteklog stoljeća svojevrsan fenomen među neinstitucionalnim kazalištima u europskom kontekstu i presudan i važan čimbenik u hrvatskim kazališnim kretanjima i događajima.³¹ Ocjena Miroslava Vaupotića iz 1966. možda je bila previše svečarska, ali je istaknula samu bit SEK-ova djelovanja. Takva ocjena nije bila usamljena, SEK je odigrao važnu ulogu u europskom pokretu studentskih kazališta, pa je s njegovim rezultatima upoznat dobar dio – Europe.³² Najpoznatije je bilo Studentsko eksperimentalno kazalište, koje se natjecalo i odlazilo van na gostovanja, na studentske festivale.³³ Kakve su bile odlike SEK-ova kazališnog stila? To su mladenački entuzijazam, fizička opuštenost, ekspresivnost, razigra-

nost, vedrina, kritičnost, suprotstavljanje rutinskim shvaćanjima književnih predložaka i glume,³⁴ SEK je bio pobuna protiv literarnog teatra, bolje rečeno protiv teatra riječi, što je u to vrijeme značilo estetsku konfrontaciju s etabliranim kazališnim stilom i razmišljanjem. Svoju je ekspresivnost temeljio na razvijenom scenskom pokretu i vehementnoj tjelesnoj aktivnosti glumaca.³⁵ Ocjena Andreja Mahečića ne odnosi se na cjelovito djelovanje SEK-a, jer je ono stilski raznoliko. U prvom razdoblju važan je bio utjecaj epskog kazališta i *commedie dell'arte*, u drugom istraživalo se poetsko kazalište, groteska, farsa i absurd, dok su u trećem razdoblju (1967. – 1969.) vidljivi utjecaji Artauda, Grotowskog, Livinga i Brook/Marowitzeva projekta *Lamda*. Pri stvaranju SEK-ova stila posebice je bio važan pedagoški rad redatelja Bogdana Jerkovića, koji je uz redatelje prve generacije Ivu Šebelića, Vanču Kljakovića, Dragu Bahuna, Tomislava Radića i Ladislava Vindakijevića dao najsnažniji pečat prvom velikom SEK-ovu razdoblju (1956. – 1962.). Jerkovićeve i Šebelićeve interpretacije oslobodile (su) komedije Marina Držića povijesne mimetičnosti, inscenacijom *Kraljeva* i drugih Krležinih ranih ekspresionističkih komada (*Adam i Eva*, *Maskerata* i *Michelangelo Bounarroti*) njih dvojica otvorili su put kasnijim novim scenskim tumačenjima u profesionalnim kazalištima. Uz traganje za novim izrazom, SEK nije mogao izbjeći ni odnos prema društvu u kojem je djelovao. Prvi je izvodio do tada neizvođene zapadne dramatičare i koristio nekonvencionalna kazališna sredstva: stilizaciju, grotesku, pokret i tijelo. Njegovo stvaranje (repertoarni izbor) slijedio je ZDK, tako je jačala stvaralačka napetost između matice i drugog/studentskog kazališta, što je potaknulo razvoj cijelog kazališta, tada (tj. 1950-ih i 1960-ih) smo imali istodobno vrlo jako institucionalno kazalište te i snažnu alternativu. To ne ide drukčije. (...) Jer sama riječ alternativa kaže da se ona mora prema nečemu odnositi. Protiv čega će ustati, ako su institucije razorene?³⁶ Uz snažne institucije snažna oporba (stu-

dentsko, drugo kazalište) stvarala je niz zapaženih predstava, redale su se izvedbe kazališnih komada Wolfganga Borcherta, Hansa Tiemayera, Đorđa Lebovića, Tadeusza Rozewicza, Yukija Mishime, Jerzya Broskiewicza, Johna Ardena i Aleksandra Popovića. Predstave su to, naime, koje ne izražavaju samo recentne kazališne tendencije navedujući se na teorijska stajališta Artauda, Grotowskog i Brooka te zagovarajući ekspresivnu kolektivnu igru, nego i predstave koje iskazuju nezadovoljstvo mladih naraštaja i svojim se buntom i protestom poistovjećuju s težnjama i usmjerenjima razbuktalog studentskog pokreta.³⁷ SEK je bio prethodnica modernog kazališta, na osnovi njegovih inozemnih uspjeha pokrenut je IFSK, koji nije samo snažno utjecao na razvoj drugog hrvatskog kazališta, nego i na cjelokupno hrvatsko kazalište.

I SEK-ovo kazališno djelovanje možemo podijeliti na tri razdoblja: od 1956. do 1962. i od 1967. do 1969. dogodile su se najvažnije predstave i proboji u novi izraz, dok je razdoblje između 1962. i 1967. bilo vrijeme sabiranja i pripreme. Nakon 1971. SEK je izgubio značenje koje je imao u hrvatskom kazalištu. U razdoblju nakon odcjepljenja od Ivana Gorana Kovačića stvoren je niz repertoarno i izvedbeno zanimljivih predstava koje su postizale uspjehe na festivalima u zemlji i inozemstvu (*Feudalac* i *Ribarske svade* Carla Goldonija, *Tripče de Utočje*, *Novela od Stanca* i *Dundo Maroje* Marina Držića, *Kraljevo* i *Adam i Eva* Miroslava Krleže te *Cirkus* Đorđa Lebovića). Kao jedino amatersko kazalište SEK je pozvan na proslavu 100-godišnjice HNK-a.³⁸ Nakon brojnih uspjeha i nagrada (domaćih i inozemnih), u trenutku nastupa na sceni HNK-a s predstavom *Dundo Maroje* bio je najbliže profesionalnom statusu. U vrijeme kad su se partijskim dekretima rješavala i mnogo zamršenija pitanja bilo je lako prijeći iz amaterskog u profesionalni status. Na općeučjugoslavenskom natjecanju studentskih kazališta *Beogradsko studentsko kazalište* proglašeno je najboljim i odmah pretvoreno u profesionalno,³⁹ no SEK, usprkos visokim umjetničkim

dometima i inozemnim uspjesima, nikada nije postao profesionalno kazalište. Redale su se pohvale predstavi *Dundo Maroje*: Redatelj je naime modernizmom koji se očituje stilizacijom dekora i djelomice kostima, spojio s praksom *commedia dell'arte*, ispunivši cijelu predstavu režijskim domišljajima koji su se nekad zvali *lazzi*, danas ih zovemo *gegovima*.⁴⁰ Kubusi su jedina dekoracija predstave. S njima glumci igraju, stvarajući u momentu potrebnu situaciju.⁴¹ Đorđe Šaula bio je suzdržan prema takvom istraživanju domaće klasike, no ipak je predstavu ocijenio kao eksperiment. Naravno bio je to dosljedno imenu trupe eksperiment. Istina ne u cjelini nov, jer smo modernizaciju kostima i koncepciju (...) već tu i tamo vidjeli, ali nova je svježina, mladenačka, gotovo djetinja naivna usrdnost kojom je ta cijela predstava odigrana reklo bi se ludim tempom i pustopašnim briom (...), osnovna je skupnost (...) virtuozni teatarski pasijans, šareni, atraktivan eksperiment koji inače nema dublje funkcionalnosti ni što se tiče Držića, ni renesansnog duha.⁴² Ivo Tonin pisao je kako je to eksperiment koji znači događaj na našim pozornicama. Izvedba *Dunda Maroja* moderna je duhovita, ekspresivna, dinamična, atraktivno-vizuelna rekreacija Marina Držića prvi put u historiji njegova scenskog predstavljanja moderno shvaćena, moderno koncipirana i modernim, bliskim, živim i preciznim scenskim jezikom izvedena.⁴³ Za razvoj hrvatskog modernog kazališnog izraza jednako je bilo značajno SEK-ovo *Kraljevo* (1959.). Branko Hećimović drži da je ta predstava imala prevratničko značenje u kontekstu hrvatske kazališne kulture (...) koja je aktualizirala i pospješila scensko i književnopovijesno vraćanje ranim Krležinim dramama i njihovo prevrednovanje.⁴⁴ Isto mišljenje o *Kraljevu* dijelio je Darko Suvin. Najvažnije je kod praiizvedbe Krležina *Kraljeva* da se konačno našla režija dovoljno hrabra i kolektiv dovoljno poletan da ga se ostvari na sceni. (...) Studentsko eksperimentalno kazalište Zagrebačkog sveučilišta njegovim je izvođenjem ne samo zakoračilo u jugoslavensku kazališnu povijest,

već i mnogim skepticima dokazalo da se Kraljevo može i treba tretirati kao komad za igranje.⁴⁵ Bilo je i kritičkih glasaova koji nisu bili zadovoljni tumačenjem u kojem *dinamičan spektakl izmjenjivanja pojedinih sekvenci pomoću glumačkog pokreta i osvjetljenja kao temeljnih sredstava izraza*⁴⁶ nije uspio riješiti *iskaz fantastične, halucinantne dimenzije Krležina djela*.⁴⁷ Kritika je hvalila redateljevu

Sekovci su i dalje pokušavali pronaći ključ za drukčiji scenski jezik, no više nisu mogli ponoviti maštovitost, brzinu, začudnost, fizičku lakoću, zajedništvo i zbijenost predstava prvog razdoblja.

hrabrost, i invenciju, te entuzijazam mladog ansambla, ali je zamjerala onim mjestima u predstavi gdje je režijska koncepcija krenula u realizam i naturalizam.⁴⁸ U drugom razdoblju, od 1962. do 1967., došlo je do privremenog zastoja i gubljenja kazališne vizije. Nakon prvog uspješnog razdoblja (1956. – 1962.) došlo je do smjene članova, većina studenata iz prve generacije završila je studij, napustila Zagreb i vratila se u mjesta rođenja. Tek su se pojedinci tvrdoglavo nastavili baviti kazalištem najući se da će ipak postati profesionalci. To je uspjelo skupini glumaca koju je Fadil Hadžić pozvao u novoosnovani kabare *Jazavac* (1964.), pojedinci su postali studenti AKIFU-a, a neki su i bez profesionalne diplome uspjeli ući u provincijska kazališta i nastavili se profesionalno baviti kazalištem. Redatelj Bogdan Jerković i lvo Šebelić te scenograf Želimir Zagotta napustili su amaterizam i upustili se u rad s profesionalnim kazalištima i televizijom. Preostali SEK-ovi veterani nastavili su raditi predstave s novopridošlim članovima koji su se i dalje u velikom broju javljali na audicije. Studentima je bavljenje kazalištem bilo zanimljivo zbog popularnosti SEK-a, mogućnosti da postanu profesionalci i zbog putovanja u inozemstvo. Stari i novi članovi nastavili su stvarati zahtjevne kazališne projekte, postavljali su komade nepoznatih dramskih au-

tora, otkrivali domaću i stranu dramaturgiju. Redatelj Vanča Kljaković postavio je komad poljskog pisca Tadeusza Roszewicza *Kartoteka* koji je izražavao beznade i apsurd poljske poratne zbilje i u igri tražio odmak od realizma. Za *Michelangela Bounarrotija* Miroslava Krleže redatelj Drago Bahun nije uspio pronaći pravi ključ kao što ga je nekoliko godina prije našao Bogdan Jerković za *Kraljevo*. Statična izvedba bila je sličnija operi nego drami, jer redatelj nije našao dinamično rješenje za kor, dok je glavnom glumcu nedostajala snaga za temperament i iskonsku silinu Michelangela. *Bahunova je režija sve te prizore prepustila isključivo riječi, svodeći tako dramski sukob na recitativnu monodramu*.⁴⁹ Redatelj nije uspio prevladati i zamijeniti jezičnu raskoš vizualnim znakovima, mizanscenom ili skupnom igrom, ponoviti raskošnu baroknost i koloplet slika iz *Kraljeva* ni fizičku atraktivnost *Dunda Maroja* ili *Ribarskih svađa*. I za Krležinu *Maskeratu* redatelj je bezuspješno pokušavao naći moderno scensko rješenje. Darko Suvin sazeo je iskustvo rada na tri Krležina komada (*Adam i Eva* je bio treći): *po mom mišljenju njegovom (SEK-ovom) smo zaslugom ipak uspjeli dobiti važne indicije da se, uz više maštovitog udubljanja u Krležinu misao, i njegove najranije Legende mogu u osnovi smatrati sceničnim, i postojano ih izvoditi*.⁵⁰ Nakon polovičnih uspjeha SEK-u više nisu stizali pozivi stranih festivala, ali su redatelji i glumci ipak nastavili stvarati. Tomislav Radić postavio je dvije kraće pastorele Nikole Nalješkovića, komade Jerzyja Broszkiewicza i Yukija Mishime, Ladislav Vindakijević režirao je *postatomsku* grotesku Napoleona Verikiosa *Sivim suzama jutro započinje dan* i *Baladu o velikoj smrti* Michaela de Ghelderodea. Iako su to bili dramaturški zanimljivi i scenski zahtjevni komadi, njihova tumačenja nisu postigla scens-

SEK-ove predstave sve više su nalikovale izvedbama profesionalnih institucija nego slobodno mišljenim i stvorenim studentskim predstavama.

ku svježinu ni odjek u javnosti kao prijašnji projekti. SEK je izgubio svoj prepoznatljiv kazališni izraz, nestala je *formula* koju je posjedovala prva generacija, SEK više nije bio kazalište koje iznenađuje svojom domišljatošću i inovacijama. Sekovci su i dalje pokušavali pronaći ključ za drukčiji scenski jezik, no više nisu mogli ponoviti maštovitost, brzinu, začudnost, fizičku lakoću, zajedništvo i zbijenost predstava prvog razdoblja.

Svijet se u šezdesetim ponovno našao u nemirnom dobu; strah i nesigurnost oblikovali su osjećaj koji je tražio svoj kazališni jezik, svoje kazalište. Sekovci su ga tražili u značenju i posljedicama atomskog rata, u svemoći vlasti u Broszkiewiczzevu komadu *Imena vlasti*, pokušavali do njega doći preko Ghelderodeove groteske i Nalješkoviće- vih pastora. Stvorene su razigrane, duhovite predstave u kojima se dobro govorilo i kretalo, prostor i kostimi bili su likovno zanimljivo oblikovani, svi dijelovi predstave težili su zanatskoj dovršenosti i profesionalnosti. SEK-ove predstave sve više su nalikovale izvedbama profesionalnih institucija nego slobodno mišljenim i stvorenim studentskim predstavama. Potrajalo je neko vrijeme dok sekovci nisu otkrili da su se našli u slijepoj ulici i shvatili da rješenje nije u dosizanju profesionalnih standarda, nego u traganju za vlastitim, različitim, drugim i drukčijim oblicima kazališta i njihovoj izražajnosti. Tek kad je druga generacija SEK-a osvijestila svoje nedostatke (manjak profesionalnog obrazovanja, nepoznavanje zanata i glumačkih tehnika) i postala svjesna svojih prednosti (mašte, mladosti, sposobnosti improvizacije, snage, brzine, tjelesne vještine, zajedništva, osjećaja za suvremenu glazbu i ritam, slobodnog odnosa prema tijelu, prostoru i gledateljima), otkrila je put prema stvaranju svog kazališnog izraza. Nisu se libili eklekticizma, kršili su pravila, miješali

Nisu se libili eklekticizma, kršili su pravila, miješali stilove, primjenjivali nove metode, obrtali smisao, kratili, montirali, parodirali i ironizirali, služili se groteskom i karikaturnom, istraživali mogućnosti kolektivne igre, rušili tabue vezane uz tijelo, razotkrivali ga i progovorili o seksualnosti.

stilove, primjenjivali nove metode, obrtali smisao, kratili, montirali, parodirali i ironizirali, služili se groteskom i karikaturnom, istraživali mogućnosti kolektivne igre, rušili tabue vezane uz tijelo, razotkrivali ga i progovorili o seksualnosti. Otkriće tih vrijednosti označilo je početak novoga stvaralačkog razdoblja. U tom je smislu bila posebice značajna predstava *Hamlet* Charlesa Marowitza u režiji Momira Lukšića (1965.). Montažna verzija Shakespeare-ova klasičnog djela, izvedena u Zagrebu nedugo nakon praiizvedbe u Londonu, stvorena je u okviru projekta *Lamda* koji su u *Royal Shakespeare Company* (RSC) vodili redatelji Peter Brook i Charles Marowitz. Cilj njihova istraživanja bio je preporod kazališnog izraza, prvenstveno glumačkog, koji se u engleskom profesionalnom kazalištu našao u slijepoj ulici psihološkog realizma. Metode i

vježbe kojima su se služili i postizali začudne rezultate temeljili su na Artaudovim zamislima. Rezultat su bile inovacije u izvangovornoj glumačkoj interpretaciji, u uporabi zvuka, boje, tijela i pokreta. Iako je takvo istraživanje bilo novost u radu profesionalnog kazališta, urodilo je važnim rezultatima koji su snažno utjecali na englesko kazalište. Eksperiment je doveo do, za povijest svjetskog kazališta,

važnih predstava *US i Marat/Sade* u režiji Petera Brooka. U montažnom, dekonstruiranom *Hamletu* naglasak je bio na fizičkoj izražajnosti glumaca, na brzini igre, na unutarnjoj montaži osjećaja, na destrukciji psihologije i govoru tijela. Glumci su trebali montirati osjećaje, iz krhotina sastavljati lica i osjećaje suvremenog čovjeka i tumačiti ga suprotno psihološkoj razložnosti. Predstavu je hrvatska kazališna javnost primila s nerazumijevanjem, za profesionalne glumce i gledatelje bilo je to preradikalno tumačenje Shakespearea, u zgnusnutom i montiranom *Hamletu* nisu prepoznali samosvojan kazališni jezik

odvojen od govora, psihologije i oponašanja stvarnosti. Radom na takvom *Hamletu sekovci* su naslutili nov način mišljenja kazališta. Otkrili su slobodu tumačenja, neispitanu izražajnost tijela, glasa i pokreta, slobodu odnosa u prostoru i relativnost scenskog vremena, mogućnost

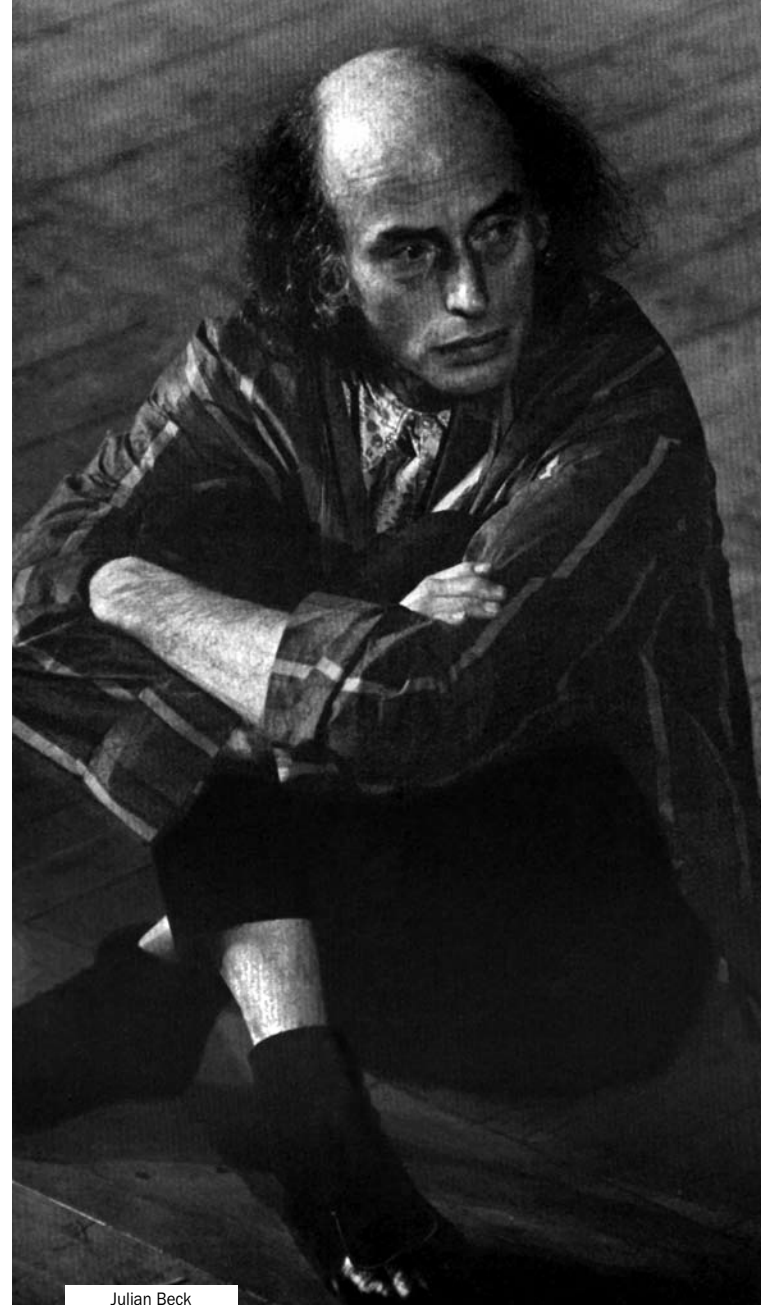
Društvena provokativnost, subverzivnost tih triju predstava i njihov avangardni scenski jezik privukli su pažnju gledatelja i stručne javnosti.

montaže osjećanja, slobodu pristupa tekstu, poigravanje govorom i traganje za drugim, još nepoznatim sredstvima kojima izvedbene umjetnosti, posebice kazalište, raspoložu. Hrvatsko kazalište 1965. još nije bilo spremno za nepoštivanje klasičnog Shakespeareova teksta, za njegovo razaranje i montažu. Pod pritiskom sve većeg broja avangardnih predstava koje su se događale sljedećih godina (u svijetu i na IFSK-u), *matica* je polako prihvaćala te postupke da bi ih uspješno primijenila u predstavi *Kraljevo*. Nakon *Hamleta sekovci* su nastavili s traženjem vlastitoga kazališnog jezika, da bi na posljetku stvorili predstavu *Ars longa, vita brevis* (*Duga umjetnost, život je kratak*), koja je označila početak njihovog novog i prepoznatljivog stila. Slijedile su predstave *Vietrock* Megan Terry i *Druga vrata* levo Aleksandra Popovića. Tri predstave, koje su tvorile jedinstvenu stilsku cjelinu, označile su treće razdoblje SEK-a. S gostovanjima na festivalima u Arezzu, Parmi, Istanbulu, San Sebastijanu, Wrocławu, Erlangenu i Zürichu, gdje je višestruko nagrađan, SEK se vratio na vrh svjetskoga studentskog kazališta. Društvena provokativnost, subverzivnost tih triju predstava i njihov avangardni scenski jezik privukli su pažnju gledatelja i stručne javnosti. Kratak tekst Johna Ardena od nepunih sedam stranica, dva oduzima monologa i nekoliko kraćih dijaloga, u kojem su didaskalije bile važnije od riječi, također je bio plod laboratorijskog istraživanja u projektu *Lamda*. To je zapravo bio scenarij, pretekst, podloga za predstavu koja je nastajala

pomoću mašte, improvizacija, vježbi i zajedničke igre. Tekst je otvarao široko polje asocijacija i nudio mogućnost stvaranja neverbalnih znakova. Na podlozi scenarija, u stiliziranom prostoru, zajedničkom igrom, kretanjem, tjelesnom izražajnošću, glazbom i ritmom nadopunjen je oskudan broj riječi. U SEK-u su osmišljene jednostavne glumačke pripreme i fizičke vježbe, iskorištena je živa glazba i improvizacije, stvorena je kraća pantomimska sekvenca. Predstava je doživjela velik uspjeh na domaćim studentskim festivalima i amaterskim smotrama, dobila je međunarodne nagrade i priznanja kritike u Arrezu, Erlangenu, Wrocławu, Zürichu i Istanbulu. *Umjetnost duga, život je kratak* postao je *credo* budućeg SEK-ova stvaranja. Kazališni kritičar Đ. Đurđević napisao je: SEK iz Zagreba s komadom *Ars longa, vita brevis ukazalo je na izvanredno teatarsko ostvarenje (...) gotovo do savršenstva uvježbane zajedničke igre*.⁵¹ Nakon nastupa na festivalu u Wrocławu kritičari su pisali: *Predstava je nadišla sva najsmljelija očekivanja (...) cijeli ansambli je pokazao odličnu kazališnu i tehničku efikasnost, bilo je to kazalište puno mašte i svježine, vedrine;*⁵² *Hrabra burleska, koja nas upozorava na besmisao rata;*⁵³ *Ars longa, vita brevis (...) snažan akord na zatvaranju Wrocławskog festivala.*⁵⁴ Njemački kazališni kritičar ocijenio ju je kao *ništa manje od brijantnog (...) mogli smo vidjeti stvarno tri dobre predstave (...) jednog Ardena je slijedio Mrozek, a njega Arrabal.*⁵⁵ Pohvale, međunarodni uspjesi i velik broj nastupa bili su potvrda da je SEK pronašao nov, nekonvencionalan i izražajan kazališni jezik sukladan suvremenim kretanjima u svjetskom kazalištu. U tom izrazu bio je vidljiv utjecaj *teatra okrutnosti* Antonina Artauda, Brechtova *epskog kazališta*, Mejerholdovih *biomehaničkih vježbi*, kazališnih istraživanja Judith Maline i Juliana Becka u *Living theatreu*, rad Jerzja

Mladi gledatelji prihvatili su SEK-ov kazališni izraz, jer je izražavao njihov osjećaj i razumijevanje svijeta.

Grotowskog i njegova *siromašnog teatra*, ali prije svega Brook/Marowitzeva projekta *Lamda*. Poneseni uspjehom predstave, svjesni da su otkrili svoj kazališni izraz i ponovno postali dio svjetskog kazališnog pokreta, *sekovci* su nastavili s novim projektima. U kazališnom časopisu *Tulane Drama Review* otkrili su antiratni komad montažne dramaturgije *Vietrock* američke autorice Megan Terry, koji je napisala po narudžbi kazališta *La Mamma*. To je bila preporuka više da se komad prevede i na njemu odmah započne rad.⁵⁶ *Vietrock* je bio provokativan, žestok i angažiran komad o ratu u Vijetnamu, neobično dramaturški strukturiran, neka vrsta rock-opere u kojoj su se didaskalije izmjenjivale sa songovima, dijalozi s citatima, aluzijama na opća mjesta američke kulture, na vojsku, popularne pjesme, mitove o rodoljublju i žrtvovanju. Tekst je bio dramaturški okvir, scenarij s opisom situacija ili radnje koja se morala stvoriti neverbalnim znakovima. Didaskalijama opisane dijelove teksta glumci su ispunjavali improvizacijama, radnjom, tijelom, pokretom i zajedničkom igrom. Na tragu postupaka Piscatora i Brechta, u predstavu je uveden



Julian Beck

crtni i dokumentarni film, crteže je napravio scenograf Drago Turina, a filmsku animaciju budući filmski redatelj Rajko Grlić i snimatelj Živko Zalar. Predstava je imala filmsku formu, simbol američke kulture, koju su ispunjavala tijela glumaca, stilizirani prostor, zvuk, glazba, pokret, kostimi i rekvizita. U sudaru virtualne slike i tjelesnosti glumca stvarao se *efekt začudnosti*.

Treća u nizu bila je predstava *Druga vrata* levo Aleksandra Popovića u režiji Bogdana Jerkovića. Redateljska poetika toga uglednog redatelja i promotora *novoga* u hrvatskom, ali i u talijanskom, njemačkom i poljskom kazalištu (Parma, Rim, Bolzano, Stuttgart, Düsseldorf, Wrocław i Poznan), stvarala se kroz osobno glumačko iskustvo, kroz rad u studentskom kazalištu, suradnju s Bojanom Stupicom, asistiranje redateljima Dimitriju Kjostarovu i Branku Gavelli i kroz iskustvo u profesionalnom kazalištu (kratko vrijeme bio je angažiran u HNK-u, ali nije prihvatio rutinu i kruta pravila i ubrzo ga je napustio). Na poslijetku odredio se kao zastupnik kazališta *permanentnog istraživačkog traženja suprotstavljenog okoštaloj izvedbenoj praksi, standardnom repertoaru i zastarjeloj institucionalnoj organizaciji*.⁵⁷ Nakon godina uspješnog rada u studentskim kazalištima u Parmi i Veneciji vratio se u Zagreb i oslonjen na svoje bogato iskustvo stvorio je predstavu snažne tjelesne izražajnosti i političkog naboja koja se odnosila na tek završenu studentsku pobunu. U predstavi je golotinja glumaca/glumica označila rušenje još jednog tabua u hrvatskom kazalištu, tabua o sramu i zaštićenoj spolnosti.⁵⁸ Branko Hećimović je u počecima kazališnog rada Bogdana Jerkovića otkrio najavu *siromašnog teatra* koji će razviti Jerzy Grotowski. *Neke komponente i značajke osobnih traženja i ostvarivanja drugačijeg kazališta od postojećeg, institucionalnog, što obilježava Jerkovićev rad u Studentskom kazalištu* Ivan Goran Kovačić *te još više i izrazitije u Studentskom eksperimentalnom kazalištu (...)* *prethodi Teatru ubogom Jiržija Grotowskog*.⁵⁹ Jerković je to iskustvo primijenio na stvaranje *Drugi vrata* levo. Ge-

neracija studenata s kraja šezdesetih, pod redateljskim vodstvom Bogdana Jerkovića i autora ovog rada, ponovno je otkrila formulu kojom su stvarali drukčije kazalište. Mladi gledatelji prihvatili su *SEK-ov* kazališni izraz, jer je izražavao njihov osjećaj i razumijevanje svijeta. Nažalost, i ta generacija glumaca-studenata završila je studije i napustila rad u kazalištu *te nakon 1968. i posebice nakon 1971. SEK gubi svoj stvaralački intenzitet i glasnoću istodobno s rastakanjem i gašenjem studentskog pokreta*.⁶⁰ U *SEK-u* su se i dalje stvarale predstave, ali one više nisu slijedile brze promjene moderne dramske književnosti i kazališne esetike. Novi studenti su i dalje stvarali predstave čiji izraz više nije bio primjeren vremenu postavangarde/postmoderne. Otada se *udjel Studentskog eksperimentalnog kazališta u glumišnim, studentskim i društvenim krugovima ne može (...)* *mjeriti s onim prethodnim, predvodničkim*.⁶¹ Predvodničku ulogu *SEK-a* preuzele su kazališne družine *Pozdravi, Coccolemocco, Akter i Kugla glumište* koje su dalje razvijale izraz *drugoga hrvatskog kazališta*.

Internacionalni festival studentskih kazališta – IFSK

IFSK je osnovan 1961. Prve godine predstave su se izvodile u Zadru i Zagrebu, a od 1962. nadalje samo u Zagrebu. *I tada je naše studentsko kazalište uhvatilo šansu da postane mjesto susreta svih studentskih kazališnih pokreta u svijetu od New Yorka do Moskve, što je bilo nevjerojatno uzbudljivo i zanimljivo, i da bude jedan od najvećih sudionika u tome*.⁶² Nakon političke i društvene konsolidacije vlast je Jugoslaviju željela otvoriti svijetu i pokazati je kao mjesto umjetničke slobode i kulturne različitosti. Radi toga su pokrenute brojne međunarodne političke, gospodarske i kulturne aktivnosti. U vrijeme otpljavanja (*detanta*) jugoslavenski političari željeli su kroz suradnju mladih prevladati posljedice svjetskog rata, završiti hladni rat, otvoriti granice, razmjenjivati robu, lju-

de i umjetničke ideje i pri tome zadržati nedirnut socijalistički sustav. Političari su željeli da svijet prihvati Jugoslaviju kao uljudenu europsku državu i prestane je držati rigidnom komunističkom diktaturom, htjeli su postati posrednici između dva dijela ideološki podijeljenog svijeta, most između njihovih kultura i povećati ugled socijalizma. *IFSK* je bio tek mali dio velike strategije otvaranja Jugoslavije koju su činili pokret nesvrstavanja, snažna gospodarska, sportska i kulturna suradnja s inozemstvom, ali i odlazak stotina tisuća *gastarbajtera* na rad u inozemstvo, na specijalizaciju, razmjena umjetnika i znanstvenika. Političari su vjerovali da će otvaranje moći nadzirati bez opasnosti za unutarnju stabilnost i sigurnost socijalizma. Vlast je zdušno poduprla i financirala zamisao o mjestu kazališnog okupljanja mladih i tako je IFSK postao politički neopasna forma dodirivanja i razmjene na mjestu dodira dvaju politički suprotstavljenih blokova. Kad su se otvorila vrata slobode i demokracije, oslobodili su se nezaustavljivi politički procesi koji su vodili do pada Aleksandra Rankovića (1966.), nastanka *Deklaracije o položaju i nazivu hrvatskog jezika* (1967.), do studentskih demonstracija (1968.) i *hrvatskog proljeća* (1971.), *olovnih godina* i na poslijetku do hrvatske neovisnosti (1990.).

Početakom šezdesetih socijalističko društvo još uvijek je ostavljalo dojam čvrste političke zajednice i nezamjenjivog društvenog modela socijalističkog samoupravljanja, kojem su se divili stranci i tek rijetki analitičari predviđali su da će otvaranje dovesti do propasti socijalizma i Jugoslavije. Tako je naizgled bezopasna kulturna manifestacija postala jedan od uzroka koji su doveli do erozije i sloma socijalizma. Za vrijeme prvih devet festivala, IFSK je ugostio 82 studentska kazališta (iz 20 europskih zemalja), koja su odigrala 166 predstava.⁶³ Koje je inovacije

donio IFSK? Najprije je među postojećim svjetskim studentskim festivalima morao pronaći mjesto za svoj organizacijski i umjetnički koncept. Odredio se kao mjesto novih kazališnih traženja i pokušaja koji pomiču granice konvencionalnog kazališta. Ubrzo se pokazalo da je takvo određenje preusko i da ne obuhvaća sve izvedene predstave. Nezadovoljstvo mladih stanjem u svijetu počelo se u kazalištu izražavati kritičkim odnosom prema društvu pa se na IFSK-u, suprotno zamislima inicijatora, pojavilo i *političko kazalište*. Do 1973. IFSK se održavao pod svojim imenom, jedne godine (1974.) pod imenom *IFSK/Dani mladog teatra*. Postao je i službeni festival *Međunarodne organizacije studentskih kazališta* (ISTU/UIU), no nije dugo nosio to priznanje, jer je 1975. prestao postojati. Početkom 1970-ih većina uspješnih studentskih kazališta

IFSK je bio tek mali dio velike strategije otvaranja Jugoslavije koju su činili pokret nesvrstavanja, snažna gospodarska, sportska i kulturna suradnja s inozemstvom, ali i odlazak stotina tisuća gastarbajtera na rad u inozemstvo, na specijalizaciju, razmjena umjetnika i znanstvenika.

brzo se transformirala u stalne kazališne skupine, u profesionalna ili poluprofesionalna kazališta (poput studentskog kazališta u Parmi) pa su se studentski festivali morali pretvoriti u mjesta okupljanja profesionalnih i poluprofesionalnih avangardnih kazališnih skupina. Nakon gušenja hrvatskog proljeća 1971. u Zagrebu je smijenjeno cjelokupno političko studentsko rukovodstvo, s njim je otišlo staro i postavljeno novo Umjetničko vodstvo IFSK-a. Marin

Čarić, novopostavljeni umjetnički voditelj, počeo je tragati za drukčijom idejom i modelom festivala. Nakon nekoliko godina lutanja, pokušaja mijenjanja koncepta i novog imena, vodstvo je ostalo bez financijske potpore, vlast više nije htjela davati novac za festival, koji je *izmica o njevoj ideološkoj kontroli*.⁶⁴ Studentska kazališta su postala profesionalna i stala kružiti po svjetskim festivalima pa ni IFSK više nije mogao funkcionirati oslanjajući se samo na amaterske (studentske) izvedbe. Novi ravnatelj Marin Čarić ukinuo je razliku između amaterskog, poluprofesional-

nog i profesionalnog kazališta, smatrao je da su to administrativna, a ne umjetnička određenja. Ni promjena koncepta nije spasila festival koji su najprije preimenovali u IFSK/*Dani mladog teatra* (1974.) i podijelili na proljetni i jesenski dio. Dvije skupine su se sporile oko koncepta

Tako je naizgled bezopasna kulturna manifestacija postala jedan od uzroka koji su doveli do erozije i sloma socijalizma.

festivala: Slobodan Šnajder ga je zamislio kao okupljanje studentskih kazališta Jugoslavije, dok je Branko Brezovec želio nastaviti iskonsku tradiciju IFSK-a: *Željeli bismo da DANI otvore mogućnost razgovora o onome što stavljamo na kazalište, tematiziranje varljivog prostora u kojem se nastojimo razaznati.*⁶⁵ Razaznavanje se nije moglo lako postići, jer su obje skupine nastojale festival dovesti na istu razinu s modernim kazališnim izrazom tog vremena. Pokušali su ga održati u nekoliko gradova Jugoslavije pa su se *Dani mladog teatra* jedne godine održavali u Rijeci, Sarajevu, Beogradu i Skopju. Maknuli su IFSK iz imena (1975.), da bi se nekoliko godina kasnije (1978.) rodila zamisao o *Danima mladog teatra nesvrstanih zemalja*, koja se zbog nestašice novca nije ostvarila. Mala skupina entuzijasta (Branko Brezovec, Gordana Vnuk i neki članovi *Kugla glumišta*) nastojala je samu ideju festivala drukčijeg kazališta održati na životu pa su projekt ponudili Dubrovačkim ljetnim igrama, koji ga je pristao udomiti. Tako se ostvarila umjetnička suradnja s *Centrom za kulturnu djelatnost omladine (CKD)* koji je financirao *Dane mladog teatra* i nastali su *Dubrovački dani mladog teatra* (dalje: *DMT*). Nakon tri godine, suživot profesionalnog festivala s dugogodišnjom tradicijom i estetskim profilom koji nije htio mijenjati i alternativno/drugog kazališta pokazao se neprirodnom te je *DMT* prestao postojati. Nastala je stanika od nekoliko godina do održavanja *Univerzijade* (1987.), kad je skupina koju su predvodili Branko Brezovec i Gordana Vnuk, uz obilnu novčanu pomoć vlasti, pokrenula

Eurokaz, festival novog kazališta. Pod tim imenom festival traje sve do danas.

Repertoar IFSK-a možemo podijeliti u nekoliko skupina: *pučko kazalište*, *teatar apsurdna, groteskni teatar, dokumentarni i politički teatar*. Na njegovim programima izvodile su se *suvremena drama* Bertolta Brechta, Sławomira Mrożeka, Francisca Arrabala, Samuela Becketta, Harolda Pintera, Michelea de Ghelderodea, Alfreda Jarryja, Eugenea Ionësca, Friedricha Dürrenmatta i Petera Weissa; *poetska drama* Vladimira Majakovskog, Federica Garcije Lorce, Bulata Okudžave, Ivana Gorana Kovačića i Želimira Falouta te *klasička* (Sofoklo, Euripid, Marin Držić, Pedro Calderón de la Barca, Carlo Goldoni, Nikolaj Gogolj, Miroslav Krileža i Branislav Nušić). Četvrtu su skupinu činile predstave koje su se temeljile na književnom predlošku, pretekstu, scenariju ili improvizaciji. Na IFSK-u su se izvodile najznačajnije hrvatske studentske predstave koje su se mogle mjeriti s ostalim studentskim kazalištima toga vremena.⁶⁶ Od gostujućih predstava valja upozoriti na nekoliko inačica predstave *Kralj Ubu* Alfreda Jarryja, komada koji je imao veliki utjecaj na svjetsku kazališnu avangardu i moderno hrvatsko kazalište.⁶⁷ IFSK je bio i mjesto promocije mladih svjetskih dramatičara, u Zagrebu su prikazani komadi Sama Sheperda i Jeana Claudea van Italiea u izvedbi *La Mamma*, mladih dramatičara Staffana Roosa (Švedska), Lodewijka de Boera (Nizozemska), Ecateline Oproiu (Rumunjska) i Bulata Okudžave (Sovjetski Savez). Prvi put su se predstavili i budući renomirani kazališni redatelji Claus Peymann s predstavom *Dan velikog mudraca Wua* Bertolta Brechta u izvedbi Studiobühne Hamburg, i redatelj Andrei Serban, s predstavom *Ja nisam Eiffelov toranj* autorice Ecateline Oproiu iz Bukurešta, kao i komadi slovenskog autora i redatelja Dušana Jovanovića. Na početku *mnogi su smatrali događaje u njegovoj scenskoj nadležnosti posve perifernima za zagrebački, a nekoli i sveukupni hrvatski glumišni život.*⁶⁸ Jedan od takvih, redatelj Božidar Viočić, osvrnuo se na

IFSK i ideje koje je taj festival promovirao: *Kakvo stvarno značenje mogu imati u nas rasprave o Ionescu, Brechtu, Beckettu, o avangardi i Grotowskom kad je u našim predstavama glavna osoba još uvijek kazališni šaptač? I kakvu svrhu imaju nadmudrivanja o eksperimentalnoj režiji i suvremenom glumačkom izrazu kad iza rasklimanih i loše izvedenih kulisa na našim pozornicama vlada rasulo, nered i dezorganizacija. Naše je kazalište ugroženo ordinarnim provincijalnim diletantizmom.*⁶⁹ Viočić je držao da je smiješno govoriti o *eksperimentalnoj režiji i suvremenom glumačkom izrazu, o avangardi i Grotowskom* dok se naše profesionalno kazalište *raspada i ugrožava ga diletantizam*. S tim dijelom njegova stava se slažemo, ali se pitamo za kakvo se kazalište zalagao Viočić? Ono u kojem prostor omeđuju oslikane kulise s početka dvadesetog stoljeća, u kojem je vladao nered *glumačkog samoupravljanja*, lažni moral i strah od vlasti, neprofesionalnost, rutina i strah od istraživanja i promjene, kazalište u kojem su rijetki imali hrabrosti progovoriti o važnim društvenim, političkim i egzistencijalnim pitanjima, u kojem se drukčija zamisao primala s porugom, redateljska metoda različita od uobičajene s nepovjerenjem i otporom?! Suprotnost takvom kazalištu bilo je kazalište istraživanja i nezadovoljstva kakvo je promovirao IFSK, Artaud i Grotowski, kazališna avangarda, *drugo kazalište*. Redatelj Božidar Viočić rugao se kazališnoj estetici s kojom se zapravo slagao? Ironija s kojom je govorio o eksperimentu i avangardi nije mogla sakriti istinu da su upravo neke od njegovih predstava bile vrhunski eksperiment i avangarda. Nikola Batušić nije bio tako zajedljiv: *Nakon najplodnije djelatnosti ove smotre, što seže do 1967. god., pokazalo se da su mnogi zagrebački scenski eksperimenti svoju pravu premijeru doživjeli upravo u okvirima IFSK-a. Tu su se potvrđivala i zagrebačka studentska kazališta. (...) U SEK-u je ostvareno niz zanimljivih predstava od kojih je ona J. Ardena (Ars longa, vita brevis) u režiji M. Medimorca 1967. god. postala bojnim pokličem kazališnoga pokreta*

*mladih. (...) Tu se stvarao onaj odvojak hrvatskoga glumišta koji je na zasadama Artauda, donekle i Brechta, preuzetih odjeka livinga pa i natruhama happeninga, glasno, premda često ne i dovoljno obrazloženo, odbacio tzv. literarni teatar.*⁷⁰

Kakvo stvarno značenje mogu imati u nas rasprave o Ionescu, Brechtu, Beckettu, o avangardi i Grotowskom kad je u našim predstavama glavna osoba još uvijek kazališni šaptač?

- 1 Hans-Thies Lehmann, Postdramsko kazalište, Zagreb-Beograd, 2004, str. 66: *U Zapadnoj Njemačkoj takozvana faza rekonstrukcije pogodovale je upitnom ograničavanju kulture i kazališta na nepolitički humanizam (...) vrlo se stidljivima još uvijek čine ovašnji eksperimentalni pokušaji.*
- 2 Dubravka Vrgoč, Gdje je alternativna scena?, Vjesnik, 8. 12. 1990.
- 3 Boris Senker, Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941-1995., Zagreb, 2001, str. 29.
- 4 Dubravka Vrgoč, Gdje je alternativna scena?, Vjesnik, 8. 12. 1990.
- 5 Isto.
- 6 Petar Selem, Otvoreno kazalište, Teatrolgijska biblioteka, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1979., str. 37.
- 7 Dalibor Foretić, Onkraj institucije, Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas, Krležini dani u Osijeku, 1995., prva knjiga, HNK Osijek, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, HAZU, Osijek-Zagreb, 1996., str. 206.
- 8 Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga treća, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU/AGM, Zagreb, 2002., str. 480.
- 9 Petar Selem, Otvoreno kazalište, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Teatrolgijska biblioteka, Zagreb, 1979., str. 39.
- 10 Ibid.
- 11 Uredništvo, Zašto istupamo?, Prolog br. 1, ožujak-travanj 1968., str. 3-5.
- 12 Bili su to Vladimir Pogačić, Vlado Habunek, Zvezdana Ladika, Miro Marotti, Miroslav Vaupotić, Slavenka Čučuk, Josip Sudar i Milivoj Pilja.
- 13 Aleksander Flaker, Čitajmo Čehova, Vijenac, god V, br. 91, 3. srpnja 1997., str. 30. (A. F. piše o „Četiri drame“ A. P. Čehova koje je priredio i s ruskoga preveo Čedo Prica, Školska knjiga, Zagreb, 1997.)
- 14 Miro Marotti, Novostvorena glumačka osobnost, ArTresor Naklada, Zagreb, 2003., str. 24.
- 15 Repertoar hrvatskih kazališta, treći dio, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU, Zagreb, 2002., str. 480.
- 16 Branko Hećimović, Nove konotacije u režijama Bogdana Jerkovića, Krležini dani u Osijeku 2005., HAZU, Zagreb-Osijek, 2006., str. 279.
- 17 Ibid.
- 18 Tekst je bio zabranjen, jer se Jean-Paul Sartre priklonio Staljinu i oštro napao Tita i tzv. jugoslavenski revizionizam.
- 19 Miro Marotti, Novostvorena glumačka osobnost, ArTresor naklada, Zagreb 2003, str. 29.
- 20 Isto, str. 30: *Da je interpretira koji preuzima junakovu dušu, nemoguće dovesti do tjelesne i duhovne istine te da nije moguće doći do osmišljene međusobne igre – kao jedine*
- scenske istine, ukoliko nije kao podloga za takvu metodu svladana svaka rečenica u tekstu – svaka riječ u rečenici
- 21 Miro Marotti, Novostvorena glumačka osobnost, ArTresor naklada, Zagreb, 2003., str. 33.
- 22 Uz Vladimira Pogačića, Bogdana Jerkovića i Vladu Habuneka, kao redatelji su se okušali budući radijski redatelji Miro Marotti i Radojko Ježić, kasniji filmski redatelj Zdravko Randić, kazališni redatelj i prevoditelj Vladimir Gerić, kazališni redatelji Vjekoslav Vidošević i Georgij Paro, filmski redatelj Marijan Arhanić, filmski kritičar Ivo Škrabalo, televizijski redatelj Davor Mladinov te glumac i prevoditelj Vjenceslav Kapural.
- 23 Repertoar hrvatskih kazališta, treća knjiga, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU, AGM, Zagreb, 2002., str. 480.
- 24 Glumci bez pozornice, Večernji vjesnik, lipanj 1958.
- 25 Miroslav Vaupotić, Deset godina SEK-a (Prilog povijesti Studentskog eksperimentalnog kazališta) 1966. Govor na proslavi 10-godišnjice osnivanja SEK-a, arhiv SEK-a.
- 26 Repertoar hrvatskih kazališta, treća knjiga, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU, AGM, Zagreb, 2002., str. 503: *U čemu je eksperiment? Da li u posebnom načinu interpretacije? Originalnosti scenografskih rješenja? Odgovor je jedan: U otkrivanju snage misli i ljepote dramskog djela, a interpretacija, scenografija (...) samo su sredstva da se to postigne (...) SEK u kazalištu i kazališnoj umjetnost vidi ostvarenje autorove misli otkrivanjem njene vrijednosti. Ne postoje stari i mladi, suvremeni i nesuvremeni, eksperimentalni i neeksperimentalni pisci. Postoje misli i djela koja nešto znače ili ne znače za sva društva i vremena. Otkriti ih, smjelo im prići, znači izvršiti eksperiment.*
- 27 Miroslav Vaupotić, Deset godina SEK-a (Prilog povijesti Studentskog eksperimentalnog kazališta) 1966. Govor na proslavi 10-godišnjice SEK-a, arhiv SEK-a.
- 28 Repertoar hrvatskih kazališta, treća knjiga, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU, AGM, Zagreb, 2002., str. 503.
- 29 Ibid, str. 503.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid.
- 32 Miro Marotti, Novostvorena glumačka osobnost, ArTresor Naklada, Zagreb, 2003., str. 34.
- 33 Marija Grgičević, Novine ne podnose hermetične tekstove, razgovarao Zlatko Vidačković, Vijenac, br. 281, 9. prosinca 2004.
- 34 Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga treća, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU, AGM, Zagreb, 1990., str. 503.
- 35 Andrej Mahečić, Trideset godina Teatra ITD, Teatar ITD, Zagreb, 1994., str. 5-6.
- 36 Marija Grgičević, Novine ne podnose hermetične tekstove, razgovarao Zlatko Vidačković, Vijenac, br. 281, 9. prosinca 2004.
- 37 Repertoar hrvatskog kazališta, knjiga treća, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU, AGM, Zagreb, 1990., str. 504.
- 38 U Hrvatskom narodnom kazalištu: M. Držić, *Dundo Maroje*, izvodi Studentsko eksperimentalno kazalište, Vjesnik, 3. IV. 1961. *kao jedini amaterski ansambl koji će predstavom Dunda Maroja nastupiti na velikoj pozornici slavijenika. (...) U modernoj scenskoj postavi stiliziranim kostimima i pokretnom dekoru, naše je kazalište s ovom predstavom postiglo veliki uspjeh kako kod nas tako i u inozemstvu.*
- 39 Miro Marotti, Novostvorena glumačka osobnost, ArTresor Naklada, Zagreb, 2003., str. 26. *Beogradsko je studentsko kazalište odmah nakon finala bilo proglašeno profesionalnim.*
- 40 Ivo Hergešić, Tri uspjeha, Vjesnik, 26. IX. 1961.
- 41 P. H., Modernizirani Dundo Maroje, Večernji vjesnik, 7. svibnja 1958.
- 42 Đorđe Šaula, Dundo Maroje, Studentsko eksperimentalno kazalište, Narodni list, 23. svibnja 1958.
- 43 Ivo Tonin, Dundo Maroje uspjeh jednog eksperimeta, Studentski list, 27. svibnja 1958.
- 44 Branko Hećimović, Nove konotacije u režijama Bogdana Jerkovića, Krležini dani u Osijeku 2005., str. 280.
- 45 Darko Suvin, Dva vida dramaturgije, Biblioteka Razlog, Zagreb, 1964., str. 157-158.
- 46 Darko Gašparović, Dramatica krležiana, Cekade, Zagreb, 1989., str. 196.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid.
- 49 Ibid, str. 197.
- 50 Darko Suvin, Dva vida dramaturgije, Biblioteka Razlog, Zagreb, 1964., str. 162.
- 51 Đ. Đurđević, Izvanredno ostvarenje, Borba, 22.VII. 1967.
- 52 Boleslav Taborski, Zycie literackie, 1967.: *The performance surpassed most daring expectations (...) the entire ensemble has shown an excellent theatrical and technical efficiency, it was theater full of imagination and brightness.*
- 53 Jozef Waczkow, ITD, 1967. *A galant burlesque,awaking to the nonsense of war.*
- 54 Sztandard Mlodych, Poland, 1968.
- 55 FAZ, 1967. *Ars longa,vita brevis (...) nicht weniger brillant (...) drei wirkliche gute aufführung sehen? Wo sonst folgt einem Arden ein Mrozek und diesem ein Arrabal.*
- 56 Helen Stewart, osnivačica i umjetnička voditeljica eksperimentalnog kazališta *La Mamma* sa svojom je trupom 1965. sudjelovala na IFSK-u, sudionici i gledatelji bili su oduševljeni izvedbom jednočinki *Chicago* Sama Sheparda, *Pavane* Jean Claudea van Italiae i *Homo Rochellea* Owensa, ali još više buntovnom životnom i kazališnom filozofijom trupe i osobnom karizmom Helen Stewart-La Mamme.
- 57 Branko Hećimović, Nove konotacije u režijama Bogdana Jerkovića, Krležini dani u Osijeku 2005., HAZU, Zagreb-Osijek, 2006., str. 277.
- 58 Ibid., str. 280: (...) *ogoljelo tijelo pretvara u krik. U krik koji će potresno odjeknuti u Zagrebu, kao i u Beogradu u danima studentskih demonstracija, pa i u Wroclawu, unatoč cenzorskim intervencijama na tkivu predstave.*
- 59 Ibid., str. 280.
- 60 Repertoar hrvatskih kazališta, treća knjiga, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU, AGM, Zagreb, 2002., str. 504.
- 61 Ibid.
- 62 Marija Grgičević, Novine ne podnose hermetične tekstove, razgovarao Zlatko Vidačković, Vijenac, br. 281, 9. prosinca 2004.
- 63 Darko Gašparović, Bilten 10. IFSK-a, Zagreb, 1971. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest kazališta HAZU.
- 64 Repertoar hrvatskih kazališta, treća knjiga, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU, AGM, Zagreb, 2002., str. 533.
- 65 Bulletin, Dani mladog teatra, broj 1, str. 3, 1975. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest kazališta HAZU.
- 66 *Ribarske svađe* Carla Goldonija, *Michelangelo Bounarroti* i *Maskerata* Miroslava Krleže, *Ars longa, vita brevis* Johna Ardena, *Vietrock* Megan Terry, *Druga vrata* Ivo Aleksandra Popovića (sve u izvedbi SEK-a), *Uski put prema dubokom sjeveru* Edwarda Bonda (ZDK), *Svrha od slobode* Ivana Kušana (Dubrovačke ljetne igre), *Događaj u gradu* Gogi Slavka Gruma (HNK) i *Badenski poučak o sukladnosti* Bertolda Brechta (Dramska grupa V. gimnazije i prijatelji, kasnije Coccoleomocco).
- 67 *Kralja Ubua* Alfreda Jarryja postavljala su profesionalna i amaterska kazališta u Dubrovniku, Zagrebu (Komediji i ITD-u), Sisku (Daska) i na Splitskom ljetu (lutkarska izvedba; režija i kreacija lutaka Zlatko Bourek). U svakom od pojedinačnih tumačenju Jarryjeve avangardne farse iskušani su različiti kazališni postupci, od stilizacije i farse do grotesknih Bourekovih lutaka.
- 68 Nikola Batušić, Povijest hrvatskog kazališta, Školska knjiga, Zagreb, 1978., str. 512.
- 69 Božidar Viočić, Lica i sjene, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Teatrolgijska biblioteka, Zagreb 1989. Knjigu i međurazgovore priredila Andrea Zlatar, četvrti međurazgovor, str. 96.
- 70 Nikola Batušić, Povijest hrvatskog kazališta, Školska knjiga, Zagreb, 1978., str. 512.