

Piotr Otkusz

Tamne strane svibnja 1968.

3. svibnja 1968. godine, dan nakon zatvaranja Sveučilišta u Nanterreu u pariškome predgrađu, nekoliko sati poslije odluke policije o "čišćenju" Sorbone od studenata, tri dana prije podizanja prvih barikada u Latinskoj četvrti, u legendarnoj École Normale Supérieure iz Ulice Ulm, jednoga od najglasovitijih francuskih viših učilišta, Théâtre de l'Aquarium koji je djelovao pri školi prikazao je svoju najnoviju predstavu *L'Héritier* (Nasljednik). Ansambl je 1964. godine stvorio Jacques Nichet. Na svojem je računu imao nekoliko uspjeha u zemlji (među inim, dobar prijam na festivalu u Nancyju) i inozemstvu (poput I.

nagrade na Studentskom festivalu u Zagrebu 1967. godine). Od zime 1967. godine, njegova predstava *Les Guerres picrocholines*, napravljena po Rabelaisovu *Gargantui*, igrala se na daskama Vieux-Colombier uz golemo zanimanje publike – oduševljeno odobravanje gledatelja i sklone kritike mogle su članovima ansambla biti odskočna daska za profesionalizaciju skupine i stjecanje državne subvencije koja jamči financijsku stabilizaciju. Ali – možda ne zamjećujući tu šansu, a možda svjesno odustajući od hođočaščenja ministarskim kabinetima – umjetni-studenti odlučili su započeti rad na novoj predstavi: upravo na *L'Héritier*.

Taj je poduhvat bio ostvarenje snova Nicheta koji je želio na pozornici pokazati glavne teze danas slavne sociološke rasprave Pierrea Bourdiera i Jean-Claude Passerona *L'Héritier* iz 1964. godine. Francuski

znanstvenici su dokazivali da sredina (klasa) u kojoj se rodimmo određuje našu budućnost: djeca intelektualaca bit će intelektualci, radnika – radnici i tako dalje. Po mišljenju sociologa, bilo je gotovo nemoguće domoći se prestižnih učilišta, takozvanih velikih škola (Grandes Écoles, pa i École Normale Supérieure), ako se nije odrastalo u okružju diplomata takve škole.¹ Ta je situacija rodila nerazrješive konflikte – bila je suvremeni fatum, koji je Nichet htio prikazati u predstavi.

Rad na *L'Héritier*, koji se temeljio na tehnički skupne kreacije, trajao je nekoliko mjeseci, a datum premijere bio je utvrđen još prije nego su započele studentske manifestacije. No, takav je stjecaj okolnosti prouzročio da je predstava postala jednim od legendarnih scenskih događanja 1968. godine. U najnovijoj produkciji, kasnije izvedenoj samo osam puta, glumci su prikazali dvojicu studenata koji se spremaju za ispit: Nasljednika i Ne-Nasljednika. Jednostavna opreka uporabljena u nazivima junaka postala je i osovinom na kojoj je sazdan tekst. Prvi student bio je lijep i dvoiličan, drugi – radin i dobrodušan. Prvi je znao "da se rodio da bi uspio", a drugi je smatrao da zahvaljujući marljivoj radu "svi imaju jednake šanse". Na dan ispita, koji je podsjećao na televizijski kviz (bila je to aluzija na još jednu knjigu – *Društvo spektakla* Guya Deborda iz 1967.),² Ne-Nasljednik je uspio podrobno iznijeti naučeno, ali je Nasljednik znao "ostaviti bolji dojam", iako je njegovo znanje bilo iznimno površno. U odlučnom sukobu na pozornicu su ulazile majke obojice junaka. Majka Ne-Nasljednika je nespretnim rečenicama uvjerala povjerenstvo da je njezin sin želio položiti ispit kako bi dokazao sebi i drugima da je moguća promjena njegove situacije. Majka protukandidata govorila je pak bez neugode: "Ako moje dijete ne položi, neće postati netko tko nije sada. Ostat će takvo kakvim smo ga znali oduvijek, sa svojim manama i vrlinama, ali nešto će i dobiti: otvorit će se spram drugih i taj će ga kontakt obogatiti".³ Naravno, potonje riječi toga iskaza bile su tipičan primjer retorike "povlaštenih" i izgovarane su odgovarajućim naglaskom ele-

gantnih prijestolničkih četvrti. Iako je ispitno povjerenstvo uočilo dobre osobine Ne-Nasljednika i njegove majke, prednost je ipak dalo takmacu. Taj je u završnoj pjesmi pjevao: "Tako završava komedija / Noć besanice, noć buđenja / Ako plješćete – plješćete nepravdi / Nikada nikome ne poželite uspjeh / Povučeni ste za nos / Ako plješćete – plješćete nepravdi / I mi smo sukrivci." Doista, učenici glasovite ENS-a iz Ulice Ulm našli su se u dvosmi-slenoj situaciji: može li se pljeskati priči o vlastitoj krivnji? No što se očekivalo od gledatelja? Pokajničko udaranje o prsa? Napuštanje studija? Prosvjed? I – ako prosvjed – onda protiv čega? Protiv koga?

Ipak, u svibnju 1968. završne riječi *L'Héritiera* u Théâtreu de l'Aquarium progovarale su zajedničkoj uobrazilji slabije od jednostavne, površno shvaćene opozicije Nasljednik/Ne-Nasljednik. Lakše je bilo podijeliti Francuze na dvije skupine: one koji govore "ne" i one koji govore "da". "Ne" su govorili oni koji su iz kamenih kocaka bulevara Saint-Germain formirali barikadu, podižući na njoj natpis "Barikada zatvara ulicu, ali otvara put". "Da" se stavljalno u usta preostalima: onima koji su se upravo našli s druge strane zida. Ipak, nije primijećeno – i nerado se to kasnije priznavalo – da su demarkacijske

Lakše je bilo podijeliti Francuze na dvije skupine: one koji govore "ne" i one koji govore "da".

crte označene barikadama stvarnost dijelile posve slučajno. I s jedne i s druge strane barikade koja je stajala poprijeko Saint-Germainu protezala se sveučilišna Latinska četvrt. S obje strane bio je svijet Nasljednika: studenata ENS-a i Sorbone koji su uzvikujući "ne" zapravo prosvjedovali protiv sebe. Upravo oni su kritizirali simbolično nasilje koje su opisali Bourdieu i Passeron i upravo oni su bili tvorci toga nasilja.

Iako je jedna od parola prosvjednika glasila: "Kraj Sveučilišta", upravo su francuska sveučilišta u sedamdesetim i osamdesetim godinama postala radna mjesta mnogih aktivista "naraštaja 1968." (*le soixante-huitards*) – naraštaja koji je skandirao: "Nikada ne radite!" Zato se

vrlu dugo i nije pokretala rasprava o tamnim stranama svibnja 1968. Jer, soixtandre-huitardsi su ostali vjerni jednoj od svojih parola. "Nizašto nećemo pitati, ništa nećemo moliti. Uzet ćemo. Rekvirirat ćemo!" Uzeto je i rekvirirano pravo na govorenje o svibnju 1968. Danas, četrdeset

lako je jedna od parola prosvjednika glasila: "Kraj Sveučilišta", upravo su francuska sveučilišta u sedamdesetim i osamdesetim godinama postala radna mjesta mnogih aktivista "naraštaja 1968."

godina poslije tih događanja, zajedno sa smjenom naraštaja na sveučilištima i novim valom znanstvenih publikacija, na tu se važnu pojavu protukulture može gledati iz nešto drukčije perspektive.

Naravno, nije riječ o deprecijaciji važnosti promjena.

Svibanj 1968. je najvažnija

cezura u poratnom francuskom kazalištu. Valja ipak naznačiti da su tvorci "umjetničkoga prevrata" često svoje udarce usmjeravali izvanredno neprecizno – ponekad "revolucija nije proždirla samo svoju djecu, nego i očeve".

Svibanj 1968.: početak ili sumrak revolucije

Je li svibanj 1968. bio – u kazalištu – prva etapa nove ere ili posljednji događaj prethodne epohe? Je li bio iskra koja je rasplamsala maštu francuskih umjetnika ili pak vatra u kojoj je plamtjelo podjednako ono loše i ono dobro? Samo postavljanje tih pitanja mnogima može izgledati iznenađujuće, ali još više može začuditi povijest festivala u Nancyju – kazališne smotre neraskidivo povezane s prosvjedima pod znakom svibnja 1968. E pa čini se da je najpropitivakčije i stvaralačkije razdoblje te smotre završilo prije no što su u Latinskoj četvrti podignute barikade.

Kada je 1963. godine Jack Lang inaugurirao festival, sanjao je o stvaranju cikličke priredbe koja će promovirati ansamble za koje je manjkalo mjesta na profesionalnim pozornicama. Tako se rodio Le festival international de theatre universitaire (Međunarodni festival studentskoga kazališta), koji nije trebao toliko uzrokovati nastajanje

novih amaterskih skupina koliko je odgovarao postulati ma već postojećih ansambala. Glumačka skupina Jacka Langa djelovala je već od 1958. godine. Ariane Mnouchkine je utemeljila Association théâtrale des étudiants de Paris u 1959. (već u sljedećim godinama započela je njezina općinjenost Istokom, a u 1964. nastao je Théâtre de Soleil). Na početku šezdesetih godina, Patrice Chéreau i Jean-Pierre Vincent priključili su se skupini Troupe du Lycée Louis-Le Grand koja je postojala od 1947. Godine 1964. već je djelatni ansambl Le Troupe 45 bio preimenovan u Théâtre de l' Aquarium. Moglo bi se dugo nabrajati... No, upada u oči činjenica da se još prije 1965. na zamalo svakom višem učilištu razvijalo sveučilišno kazalište koje je stremilo "novoj estetici" i da ćemo među tim skupinama pronaći gotovo sva važna kazališta povezana sa "svibanjskim prosvjedom". Ali tu iznenađenju nije kraj: već je 1967. godine Jack Lang uočio da je došlo do profesionalizacije većine inovatorskih ansambala pa je stavak zanimljive smotre *studentskih* kazališta postao gotovo nemoguć. Jer, u tim je godinama "epohe ministra Malrauxa", koje su soixtant-huitardi mrzili, institucionalno francusko kazalište sa zanimanjem pratilo razvoj novih kazališnih estetika, također i onih vezanih uz neprofesionalne pozornice, a vladini su službenici rado dodjeljivali državne subvencije amaterskim kazalištima, opravdavajući se njihovom profesionalizacijom.

Izvrstan primjer prodiranja kazališta prosvjeda *avant la lettre* u "službenu struju" francuskoga kazališta je Chéreauova redateljska karijera. Uspjesi koje je postizao radeći u studentskom ansamblu, koji je bacao ljagu na estetiku institucionalnih pozornica, bili su brzo zamijećeni: već 1966. godine Bernard Sobel predložio je mladome redatelju-amateru (Chéreauu je tada imao jedva dvadeset dvije godine i nije se legitimirao nikakvom diplomom umjetničkoga učilišta) da pripremi premijeru u javnom Théâtre de Gennevilliers. Tako je nastala provokativna predstava *Zločin u Ulici Lourcine* u kojoj se – nakon brojnih intervencija u dramu – Labicheov tekst pretvorio u optužbu gra-

danskoga društva, jednako oštru kao slogani studentskih i radničkih štrajkača 1968. godine. Godinu poslije (1967.) Chéreau je već imao vlastito, profesionalno, subvencionirano kazalište u pripariškome Sartrouvilleu i potpunu slobodu u odabiru repertoara i metoda rada, a gospodarenje subvencijama nije podlijevalo gotovo nikakvom nadzoru. (Uzgred govoreći, ta je sloboda dovela do katastrofe. Godine 1969. kazalište je bankrotiralo i Chéreau se morao preseliti u Italiju kako bi se sklonio pred vjerovnicima.) Nije, dakle, čudno da je 1967. godine Jack Lang odlučio promijeniti naziv smotre – završavalo je razdoblje Međunarodnoga festivala *studentskoga* kazališta. U travnju 1968. priredba je već nosila novi naziv: Međunarodni kazališni festival u Nancyju. Odustajanje od jedne riječi nije bilo toliko izraz nakane usmjeravanja smotre novim putevima, nego prije potvrda činjenice: "alternativna" estetika je uspješno osvajala institucionalne pozornice. Problem "sukoba naraštaja" – jedna od glavnih parola svibnja – ticao se subvencioniranih scena samo u malome stupnju. Za tehnikom skupne kreacije pozivali su već prije prosvjeda 1968. priznati stvaratelji – među inima Planchon i Gignoux: pioniri kazališne decentralizacije. Na toj pozadini iznimno zanimljivo djeluje sudbina projekta *Les Treize Soleils de la rue Saint-Blaise* (Trinaest sunaca iz Ulice Saint-Blaise). Još 1967. godine Guy Rétoré zamolio je Armanda Gattija da pripremi dramu o problemima prosječnih žitelja velikoga grada. Gatti, umjetnik s krajnje lijevice, autor nekoliko angažiranih drama prikazivanih šezdesetih godina na najvažnijim državnim pozornicama (među inim u Théâtre National Populaire, u Strasbourg, u Villeurbanne), stvorio je scenarij koji je nastao na temelju mnogih dugotrajnih razgovora sa stanovnicima pariških predgrađa. *Trinaest sunaca...* su, dakle, napisali sami kasniji gledatelji. Predstava, u Rétoréovoj režiji, prikazana je prvi put 15. ožujka 1968. godine u Théâtreu de l'Est Parisien – jednom od prvih i oglednih domova kulture, koji su stvarani na inicijativu Andréa Malrauxa, ministra kulture u De Gaulleovom razdoblju. Predstava je kasni-

je postala jednom od legendi svibnja 1968. Na barikadi u Latinskoj četvrti studenti su klicali: "Deset godina je previše!" pozivajući predsjednika na odstupanje. Ali, skandirali su i drugu parolu: "Pod kockom je plaža!" Bio je to citat iz *Trinaest sunaca...* koji su ostvareni u Malrauxovoj i De Gaulleovoj "katedrali duha".

To supostojanje dviju sredina – stvaratelja općeprihvaćene reputacije i mladih umjetnika na pragu karijere – bilo je moguće, među inim, zahvaljujući i objema sredinama zajedničkomu zanimanju za kazališne promjene izvan granica Francuske. Na primjer: koncept Jerzja Grotovskog upoznavali su – po prvi put u praksi na festivalu u Nancyju 1964. godine – istoodobno amateri i profesionalci. Kada je dvije godine kasnije, za glasovita boravka na Teatru naroda, prikazan *Neslomljivi kraljević*, poljski je umjetnik bio dočekan već kao redatelj podjednako priznat u amaterskoj i profesionalnoj kazališnoj sredini. Godinu poslije, Jean-Louis Barrault – već kao ravnatelj Teatra Naroda – planirao je poziv Peteru Brooku (kao rezultat tih nastojanja pojavit će se slavna *Oluja* u Brookovoj režiji s višenacionalnom podjelom). Sve se to događalo pred početak okupacije Théâtre de l'Odéona, a više od deset godina nakon početka monumentalnoga nakladničkog poduhvata: Gallimardova objavljivanja Artudovih sabranih djela.

Za tehnikom skupne kreacije pozivali su već prije prosvjeda 1968. priznati stvaratelji – među inima Planchon i Gignoux: pioniri kazališne decentralizacije.

Béjart, Vilar, Salazar!

Teško je stoga jasno izreći koji su tip revolucije na području kazališta zahtijevali prosvjednici svibnja 1968. Francuske su se pozornice mijenjale, redatelji pak – čak i oni koji su bili poznati po prepoznatljivoj i postojanoj estetici – tražili su šezdesetih godina nove načine izražavanja i novi tip kazališnih odnosa. Godine 1963. Vilar je donio iznenađujuću odluku da napusti Pariz i potpuno se preda

radu na festivalu u Avignonu. Ta ljetna smotra organizirana u pospanom, provincijskom gradiću (u to je doba neka- dašnje sjedište papa još uvijek bilo prije svega poljoprivredno mještašce koje je živjelo vlastitim, mirnim ritmom) bila je za gledatelje-stanovnike doživljaj, kakav je kasnije u Cartoucheriei kanila osigurati Arianea Mnouchkinea.

Ali Vilar nije htio samo konzervirati stare uspjehe – želio je da se zajedništvo glumaca i gledatelja, koje je uspio sagraditi još u pedesetim godinama, podvrgne novim izazovima. Umjetnik nije želio odustati od nastavka istraživanja. Istinsku prijelomnicu predstavljala je 1966. godina – tada su u Avignonu prvi put izvedene predstave ostvarene izvan Théâtre National Populaire de Chaillot. Godinu posli-

je, na smotri je pak prikazano uprizorenje kontroverznoga umjetnika povezanog sa studentskim kazalištem: Jorge Lavelli blizak Sveučilišnom kazalištu naroda (bili su to posebni tečajevi za amatere koji su na mnogo načina podsjećali na praksu festivala u Nancyju) predstavio je među inim i šokantnu i kazališno suvremenu Senekinu *Medeju* sa Xenakisovom glazbom. Vilar se nedvojbeno nadahnuo uspjesima smotre Jacka Langa u Lotaringiji i nastojao otvoriti svoju “kazališnu svetkovinu” životvornim strujama. Među inim, upravo je zato odlučio pronaći nove, komornije prostore za festivalske izvedbe: gledatelji nisu više ispunjavali samo amfiteatar golemoga dvorišta časnog Papinskog dvora, nego također i komorni Cloître de Carmen i Cloître des Célestins.

Anticipirajući postulate svibnja 1968., Vilar se odlučio opredijeliti za “suglasje umjetnosti” – počeo je organizirati ne samo kazališne predstave nego također i koncerte, izložbe, filmske projekcije (postao je među inim promicatelj novoga vala – godine 1967. je na Vilarov poziv Jean Luc Godard prikazao svoj najnoviji film, kasnije neraskidivo povezan sa svibnjem 1968. – *Kineskinju*). No, od 1966. godine, najvećim avinjonkim događajima postali

su redoviti nastupi ansambla Mauricea Bédjarta. Koreograf na pragu svjetske karijere vjerovao je – jednako kao Vilar – da kazalište može prestati biti umjetnost za usku, elitnu skupinu primatelja. Obojica su maštali o masama u kazalištu i obojica su bili svjesni da scenska umjetnost mora odgovarati na probleme suvremenosti. Godine 1967. Bédjart je u Avignonu prikazao predstavu *Messe pour temps présent* (*Misa za sadašnjicu*), u kojoj su ritmovi vojnih marševa usmjeravali pozornost većega dijela gledatelja prema ratu koji se vodio u Vijetnamu. Sam Vilar je već 1964. započeo organizirati susrete s gledateljima čijom su temom trebale biti veze kazališta i politike. U festival-

sku su tradiciju ušle svakodnevne rasprave publike s političarima i umjetnicima o suvremenim problemima u Verger d'Urbain V. Nakon uspjeloga festivalskog izdanja iz 1967., Vilar je odlučio nastaviti s promjenama: već je u rujnu te godine pristupio, sa svojim najbližim suradnikom Paulom Puauxom, radu na programu za sljedeću godinu. Ciljevi

su bili jasni: željelo se nastaviti suradnju s mladim umjetnicima, pokušavalo se proširiti repertoar uključujući u nj drugačije kazališne estetike, nastojalo se nastaviti s razvijanjem razmišljanja o odnosima između politike i kazališta. Krovno geslo bilo je pak “kreacija”. Vilar je od prve festivalske sezone želio da susreti u Avignonu umjetnicima budu prigoda za stvaranje novih uprizorenja – nije htio da se prikazuju isključivo predstave koje su već vidjeli gledatelji drugih kazališta. Ta koncepcija “kazališne kreacije” (festivalski ravnatelj odavno je rabio taj naziv) savršeno je pristajala mnogim postulatima reformatora iz šezdesetih godina: predstava nije industrijski proizvod i rad na njezinu stvaranju mora protjecati u ozačaju stvaralačkoga usredotočenja.

I tada, tijekom jednoga od prvih programskih sastanaka, Vilar je predložio Paulu Puauxu da pogleda nastupe Living Theatrea (koji je u jesen igrao u pariškom Théâtreu 347)

i eventualno započne pregovore o sudjelovanju na festivalu u Avignonu u srpnju 1968. godine.⁴ Američki je ansambl iza sebe već imao brojne turneje po Europi u kojoj je izazvao neizmjerano zanimanje gledateljstva. Upravo je zbog pozitivnih mišljenja koja su stizala od prijatelja Jean Vilar smatrao da će se poziv Living Theatrea uklopiti u promjene festivala u Avignonu koje su trajale već nekoliko godina. Slično je mislio i Paul Puaux koji je, nakon što je pogledao nastup Amerikanaca, započeo službene pregovore. Julian Beck bio je oduševljen perspektivom suradnje s festivalom. Kao svoj prilog smotri, koja se organizirala od 1947. godine, predložio je obnovu dviju produkcija i pripremu – djelimično tijekom rada u Avignonu – posve

nove “apsolutne kreacije”: *Paradise Now*. Dana 18. siječnja 1968. potpisane su uzajamne obveze. Stoga nije istina da je Vilar promijenio repertoar festivala zbog svibanjskih zbivanja: upravo je Julian Beck, doznajući za pariške prosvjede, istupio s molbom za promjenu uvjeta ugovora.

Štrajkovi i prosvjedi su u Francuskoj trajali još od kraja 1967. godine, ali njihovi inicijatori bili su poglavito radnici. Studenti i dio intelektualaca uključili su se u nemire kasnije. U siječnju 1968. na Sveučilištu u Nanterreu došlo je do glasovite razmjene mišljenja između ministra za pitanja mladeži i sporta te Daniela Cohn-Benditea, tadašnjega studenta toga učilišta u pariškoj okolici. Predstavnik vlasti, upitan za politiku njegova resora u pitanjima seksualnoga obrazovanja mladeži, predložio je Cohn-Benditu da skoči u bazen “kako bi se izivio”.⁵ Od toga događaja studenti su se postupno uključivali u svefrancuske prosvjede. Prvoga svibnja, Julian Beck, svjestan da situacija u Francuskoj izmiče nadzoru vlasti, telefonski je kontaktirao Puauxa kako bi ubrzao datum dolaska livingovaca u Avignon za dva tjedna: ansambl, koji je tada boravio u Italiji, trebao je započeti avinjonjski rad na *Paradise Now* već 15. svibnja. Vilar se suglasio i odlučio platiti iz festi-

valskoga proračuna produženi boravak umjetnika u Avignonu.

Ali, brzo se pokazalo da rad na “totalnoj kreaciji” zapravo nije započeo. Beck je napuštao stari grad na Rhoni i putovao u Pariz – postao je jednim od glavnih govornika u Odeonu koji je od 16. svibnja bio okupiran. Za to su vrijeme u Avignonu započeli prijevori između njegovih stalnih stanovnika i livingovaca. Za provincijski gradić koji je očekivao “kazališnu svetkovinu”, boravak umjetničke komune iz Amerike predstavljao je izvor nebrojenih skandala na običajnom planu. Šokiralo je puno toga – “od libertinskoga morala” umjetnika do njihove “neprijemne odjeće” i zaprepaštavanja zamalo potpunom golotinjom

na javnim mjestima. Često su se članovi Livinga šetali gradskim uličicama pod utjecajem droga i alkohola. Prisutnost same skupine (trideset devetoro glumaca i devetoro djece) Avinjonci bi možda i uspjeli podnijeti –

sam Vilar je nastojao ublažavati napetosti, posredujući svojim autoritetom između policije, građana i umjetnika – ali s vremenom je u grad počelo dolaziti sve više studenata koji su ranije prosvjedovali u Parizu i sada u Avignonu pronalazili slobodu postupno gušenu u Latinskoj četvrti. Kada je polovinom lipnja žandarmerija “oslobodila” Théâtre de l'Oden, puno bivših okupatora kazališta odlučilo je – nedvojbeno i zbog Becka – pretvoriti bivše papinsko sjedište u slobodnu tribinu. Avinjonci su se počeli osjećati kao stranci u vlastitome gradu.

Beck je koristio situaciju koja mu je jamčila snažnu poziciju u pregovorima s organizatorima festivala: s obzirom na glumački štrajk koji je trajao već više tjedana, Vilar je morao s rasporeda skinuti sve francuske predstave. Želio je ipak da se priredba održi – ponavljao je da su tijekom Francuske revolucije kazališta igrala i da bi to trebalo biti uzorom Avignonu. Ipak, program se smanjivao i na plakatima su redom precrtavani ansambl: Vilar je mogao računati samo na američki Living i belgijske Bédjartove plesa-

Manje-više istodobno u Avignonu su se pojavili plakati koji su klevetali festival i njegova ravnatelj

če. Manje-više istodobno u Avignonu su se pojavili plakati koji su klevetali festival i njegova ravnatelj – najvjerojatnije su ih napravili pariški studenti umjetničkih škola, na papiru koji su – kako su uvjerali Paula Puauxa, moleći ga za materijale – trebali koristiti za pripremu festivalskih novina posvećenih raspravama u Verger d'Urbain V. Teško je reći kada je Vilar shvatio da je Beck smjerao uništiti festival. Je li to shvatio na otvorenju, kada su pridošli prosvjednici pokušavali onemogućiti nastup Balleta du

XX siècle (Svetkovina proljeća, 17. srpnja 1968.)? Predstava koja je otvarala festival igrala se pod golemim pritiskom i uz nevjerojatnu buku koju je stvarala skupina što je stajala na ulazu

u Papinsku palaču. Neki su čak pokušali osvojiti vrata i prodrijeti u gledalište. Zahtijevao se slobodan ulaz na predstave – Vilar, možda prvi put toga ljeta – rekao je: ne. Besplatne ulaznice bile su u srpnju 1968. vjerojatno jedini konkretan zahtjev koji su iznijeli prosvjednici. I premda bi svođenje sukoba u Avignonu na financijska pitanja bilo banalno, taj problem ne valja ni prešutjeti. "Supermarket kulture" – od te se optužbe morao braniti Vilar dok je odlučno tražio nadzor ulaznica. Nije bila riječ samo o sigurnosnom pitanju (ograničen broj mjesta). Vilar, iako je bio deklarirani komunist, višekratno je naglašavao pitanje "poštivanja cijene umjetnosti". Ulaznice su u Avignonu bile jeftine, ali – po redateljvu mišljenju – nužne. Beck je bio drugoga mišljenja. Premijera *Paradise Now* 24. srpnja pretvorila se u veliki miting nezadovoljstva, dok su naguravanja u gledalištu – između gledatelja s ulaznicama i onih bez njih – trajala sve vrijeme nastupa. Među inim, i zato danas tako malo znamo o umjetničkoj strani izvedbe. Bèjart, želeći pomoći Vilaru i shvativši da će Living otkazati sljedeće izvedbe, odlučio je organizirati dodatne predstave Balleta du XX siècle. Iako su mnoge od njih nezadovoljnci pokušali prekinuti, plesači su izvedbe uvijek doveli do kraja. Nema dvojbe da bez Bèjarta i njegova sasta-

va Vilarov festival ne bi izdržao napetosti svibnja 1968. Living je festival napustio uvečer 31. srpnja i – kako je ironično i ogorčeno pisao Puaux – oputovao s "cijelom svotom proizišlom iz ugovora koji je predviđao devetnaest predstava, zaigravši samo pet puta". Očito je Beck nešto naučio od gledatelja koji kupuju u "supermarketu kulture" – moglo bi se zlobno primijetiti. Émile Copferman pisao je da se tijekom nastupa američke skupine u Avignonu "iluzija konzumirala skupa s banknotama čije je spaljivanje Living Theatre uzaludno tražio".⁶

Godine 2006., obilježavajući pedesetu obljetnicu nastanka festivala u Avignonu, televizija Arte pripremila je dokumentarni film posvećen povijesti smotre.⁷ Podsjetio nas je na slogan koji bi mnogi radije zaboravili, a koji je nekoć bio gotovo jednako popularan kao poklik: "Zabranjeno je zabranjivati!" Tu je devizu izvikivao dio prosvjednika za trajanje političkih rasprava koje su 1968. godine organizirane i u Verger d'Urbain V.: "Bèjar, Vilar, Salazar!" Nitko poslije 1968. godine nije htio preuzeti odgovornost za autorstvo parole koja je dva umjetnika izjednačavala s portugalskim diktatorom.

Ali u tom ćemo filmu pronaći i jedan drugi potresni prizor. To je jedna od političkih rasprava koje je Vilar organizirao u Verger d'Urbain V. Redatelj je okružen gomilom prosvjednika koji ga optužuju za "silovanje društvene mašte". U umjetnikovu obranu ustaje obična žena koja govori s jakim, južnim naglaskom: "Znate li kako sam upoznala kazalište? S Vilarom! Upravo on mi je otvorio oči, proširio obzorja. On nam je stvorio jeftine predstave. Predstave koje nisu započinjale prekasno. Upravo on je stvorio ovaj festival."

Ne-Nasljednici ili Ne-Publika

Ove rečenice stanovnice Avignona skreću pozornost prema drugom velikom problemu pokrenutom tijekom svibnja 1968.: dostupnosti umjetnosti. Mnogi ansambli, koji nisu prekinuli svoj rad (glumački štrajk započeo je 21. svibnja) u najužarenijem razdoblju sukoba, odlučili su

"Ne-Nasljednicima dati pravo na kazalište". U povijest su ušli nastupi skupine Ariane Mnouchkine u tvornicama (s *Kuhinjom* Arnolda Weskera). Ali ne smije se zaboraviti da su često upravo radnički sindikati takve oblike promicanja kulture gledali skeptično – zajedništvo intelektualaca-

Podsjetio nas je na slogan koji bi mnogi radije zaboravili, a koji je nekoć bio gotovo jednako popularan kao poklik: "Zabranjeno je zabranjivati!"

prosvjednika i radnika bilo je prividno. Ponekad ansambli ne bi bili pušteni u prostore okupiranih tvornica, drugi put bi pak radnici kritizirali konkretne postupke "prosvjednika-Nasljednika". Tako je bilo u Lilleu, gdje su sindikalci pristanak za nastupe u tvornici uvjetovali prestankom okupacije Théâtre du Point-neuf (okupaciju su provodili studenti želeći stvoriti vlastitu "slobodnu tribinu" po uzoru na Odéon).

Jer, veze "svijeta rada" i kazališta bile su u Francuskoj dosta neobično složene. Postojalo je golemo nepovjerenje radnika spram mnogih umjetničkih postupaka i nedvojbeno je Ariane Mnouchkinea imala pravo kada je tvrdila da je puno štrajkača, koji su pogledali njezinu predstavu prvi put u životu sudjelovalo u kazališnom događaju. Vjerojatno nijedna zemlja Zapadne Europe nije poslije rata učinila toliko u korist demokratizacije gledališta kao Francuska. Upravo je na tu činjenicu upozorila građanka Avignona koja je izjavila da joj je baš Jean Vilar pokazao kazalište. Nisu Ariane Mnouchkinea i alternativni ansambli povezani s okupacijom Odéona prvi igrali za radnike – od ranih poratnih godina jedan od ciljeva subvencioniranoga kazališta, koje je nastajalo u Francuskoj, bilo je nastupanje za one koji prije nisu sjedili u gledalištu. Preteča je bio Jean Vilar, koji nije samo sa svojim ansamblom putovao u tvornice, nego je i ugošćavao radnike u Théâtre National Populaire u Parizu, započinjući predstave toliko ranije da bi se gledatelji stigli vratiti kući i ispavati prije novoga radnog dana. Naravno, Vilarovo djelo, koje je postajalo uzorom novim pozornicama koje su nastajale u provinciji, imalo je

u sebi prizvuk utopije. Ali upravo je taj idealizam zbližavao njegove postupke postulatima svibnja 1968. Za to su vrijeme oni koji su najglasnije zahtijevali revoluciju u kazalištu i inicirali okupaciju Odéona, poput Jean-Jacquesa Le-bela i Paula Virilija, raspirivali nenaklonost spram svih kazališnih institucija, neovisno o njihovom prinosu politici "demokratizacije gledališta" (možda su stoga studenti, koji su se iz Odéona preselili u Avignon, tako snažno i sljepo kritizirali Vilara).

Među inim, u svezi sa sve odlučnijom kritikom subvencioniranoga kazališta koju su upućivali prosvjednici stojeći ispred spuštene željezne zavjese u Théâtreu de l'Odéon, trideset četiri ravnatelja većine državnih scena odlučilo je sastati se radi usvajanja zajedničkoga stajališta. Mjesto susreta bio je Théâtre de la Cité u Villeurbanneu, koji je vodio Roger Planchon. Njegova postignuća su se činila idealnim argumentom u polemici s prosvjednicima. Redatelj je stvorio instituciju neupitne, u svijetu uvažene umjetničke reputacije, koja se usto nalazila u srcu radničkoga predgrađa. Od 1964. tu su se redovito igrale skupne kreacije, u sezoni 1966./1967. Armand Gatti je prikazao pacifističku predstavu

V comme Vietnam (Kao Vijetnam) i još pred "izbijanjem svibnja" izvedena je *Kuhinja* u režiji Mnouchkine... U Villeurbanne su doputovali zamalo svi koji su posljednjih godina utjecali na sustav francuskoga kazališta: od inicijatora susreta – Gabriela Moneta i Huberta Gignoux – preko Jeana-Louisa Barraulta do Guya Rétorija i Patricea Chéreaux. Tražio se izlaz iz krize.

Sudionici susreta su nakon burnih rasprava predstavili javnosti tekst koji je bio svojevrsna dijagnoza stanja francuskoga kazališta u svibnju 1968. – bila je to takozvana *Deklaracija iz Villeurbanne* (25. svibnja). Ravnatelji su se suglasili s nekim studentskim zahtjevima (zatražili su,

među inim, porast dotacija za kulturu, reformu školstva), ali su iznijeli i vlastitu interpretaciju paradoksa na koji su ukazali Bourdieu i Passeron, pozivajući se na parolu "naslijedene kulture". Priznali su da gospodarska podjela u društvu utječe na nove podjele – kulturne i međugeneracijske. Ali, najzanimljiviji prijedlog *Deklaracije* bio je pojam koji se – svjesno ili ne – nadovezuje na ideju Ne-Nasljednika. Umjetnici okupljeni u Villeurbanneu zamijetili su postojanje Ne-Publike. Pisali su: "S jedne strane postoji publika, naša publika – aktualna ili potencijalna, ovisno o pojedinačnim situacijama (to znači, publika na koju se može računati ako se poduzme stanovit dodatni napor u smislu cijene ulaznica ili veličine promotivnih kampanja). Ali, s druge strane postoji Ne-Publika: velike mase ljudi koji i dalje nemaju nikakva pristupa ni šanse za skori pristup fenomenu kulture u obliku koji taj fenomen poprma u gotovo svim slučajevima".⁹ Iako su autori teksta ukazi-

Ali, s druge strane postoji Ne-Publika: velike mase ljudi koji i dalje nemaju nikakva pristupa ni šanse za skori pristup fenomenu kulture u obliku koji taj fenomen poprma u gotovo svim slučajevima".

vali na moguće reforme sustava, ipak se nisu uzdignuli iznad razine općenitosti. Međutim, iz *Deklaracije* izbija stanoviti pesimizam. Čini se da su tekst redigirali autori svjesni da se ciklus koji su opisali Bourdieu i Passeron ne može prekinuti: Ne-Publika će uvijek postojati. Nikada Ne-Nasljednik neće položiti prijamni ispit za ENS-u i nikada kazališno gledalište neće biti demokratizirano. Susret u Villeurbanneu je donio svojevrsno buđenje. U Planchonovu kazalištu su se okupili umjetnici od kojih su mnogi ranije težili potrazi za širokom publikom i nisu shvaćali napadaje koje je na njihovu adresu upućivala slobodna tribina u Odéonu. Nakon svibnja 1968. i nakon *Deklaracije* došlo je do stanovitoga "skidanja čarolije": paradoksalno, sve se manje kazališta upuštalo u potragu za Ne-Publikom. Već 1969. godine, Chéreau, kojega su podjednako cijenili nezadovoljnici okupljeni u Odéonu i redatelji tvorci *Deklaracije iz Villeurbannea*, napisao je, pozivajući se na svoja iskustva

u Sartrouvilleu, da je pomirenje umjetničkih istraživanja sa zahtjevima širokoga gledateljstva nerealno.⁹

Tamne strane

Za trajanja vijećanja u Villeurbanneu, 30. svibnja, Planchon je obaviješten da studenti koji marširaju iz smjera Lyona žele zauzeti Théâtre de la Cité i otpočeti njegovu okupaciju. S naporom je uspio uvjeriti gomilu od pet tisuća prosvjednika da ostanu ispred otvorenih vrata kazališta. Bio je to vjerojatno jedini trenutak kada je Planchon odgovarao Publiku i Ne-Publiku od prelazanja preko praga Théâtre de la Cité. Ali, vodio ga je običan strah od posvećenijega uništenja zgrade. Barrault, koji je živio u Villeurbanneu, opisao je sudionicima susreta koliko je Odéon stradao tijekom okupacije. Pustošenja, koja su bila posljedicom isticanja parole "Ex-Odéon je slobodna tribina", bila su, uostalom, općepoznata, okupacije kazališta pretvorile su se u pravu mrlju u Francuskoj. Ipak, vrata većine zdanja zatvarali su sami umjetnici i činili su to upravo stoga da zaštite zgrade i njihovu opremu – tako nije učinjeno samo u Opéri-Comique, koju su prosvjednici mrzili, nego i u Théâtreu National Populaire Georgesa Wilsona. Potpuno pustošenje zgrade Odéona ostavlja sjenku na bučnim parolama koje su se izvikivale ispred željezne zavjese. Uostalom, i sama okupacija upravo toga kazališta pokazuje koliko je svibanj 1968. bio spontan pokret i često lišen konkretne ideologije. Zašto je zahtjev za revolucijom na pozornici bio okrenut protiv kazališta koje je revolucionaliziralo kazalište? Valja postaviti ovo pitanje: koja je bila cijena pretvaranja Odéona u slobodnu tribinu? Ta nije riječ isključivo o trošku četverogodišnjega popravka koji se izvodio na teret smanjenja subvencija drugim pozornicama. Jer, ne može se zaboraviti da je za okupaciju zgrade najviše platio Jean-Louis Barrault (koji je nota bene zagovarao da studenti koji su okupirali zgradu ne snose posljedice). Koliko projekata Barrault nije uspio realizirati zato jer se morao rastati s ravnateljskim mjestom? Koliko je vremena izgubio da bi povratio izgubljeni položaj?

Slično su vrlo prozaično za svibanj 1968. patili Jack Lang i njegov festival u Nancyju. Godine 1969., strahujući od ponovnoga razbuktavanja studentskih prosvjeda, reducirana mu je državna subvencija. Otada se festival trebao održavati svake druge godine. I nadalje će biti mjesto predstavljanja najvećih kazališnih postignuća (1971. tamo će biti prikazan *Deafman Gance* Roberta Wilsona), ali pozicija mu je oslabila.

Slična je kriza nakon skandala iz 1968. dotaknula i festival u Avignonu. Neki uostalom tvrde da se sam Jean Vilar više nikada nije oporavio od uvreda koje je čuo od studenata. Ljetna "kazališna svetkovina" trebala je predstavljati iznimno razdobljem u životu Avignonaca, ali poslije sezone sa sudjelovanjem Living Theatrea ostvarenje toga cilja postalo je nemoguće. Godine 1969. gradske ulice zaposjela su brojna ulična kazališta i kazališta na otvorenom, vrlo različitih umjetničkih razina. Zidovi kuća iščeznuli su pod bezbrojnim plakatima, noćnu tišinu remetile su gomile ljetnih gostiju, čije se ponašanje nije puno razlikovalo od ponašanja američke skupine: rodio se off festival. Od kraja šezdesetih godina sve je više Avignonaca nastojalo pobjeći iz grada za održavanja obaju festivala koji su se odvijali usporedno. U gledalište su zasjeli prolaznici u potrazi za ljetnim kazališnim doživljajima. Trijumf Publike i poraz Ne-Publike?

Godine 1975. Daniel Cohn-Bendit je pisao o svibanjskim događajima: "Svi smo bili sretni dok smo posjedovali svijest o našoj snazi. Upravo taj osjećaj snage stvorio je ozračje svetkovine i barikada. U tom skupnom pražnjenju, kada je sve bilo moguće, nije bilo ništa prirodnije od nove jednostavnosti i relacija među prosvjednicima, posebice između momaka i djevojaka. Sve je postajalo lako, jednostavno."¹⁰ Čini se da je upravo to blagdansko ozračje, shvaćeno ne kao ritualni ili religijski doživljaj, nego kao bezbrižni tulum, postalo glavnom idejom svibnja 1968. Kasnije se pokušavalo vratiti upravo njemu. Ne samo na ulicama Avignona nego i u Nancyju. Nije slučajno glavni događaj festivala u Lotaringiji u travnju 1968. godine bila

refleksivna i asketska *Fire Bread and Puppets*. Godinu poslije, ulicama Nancyja ovladao je već radosni – iako također politički angažirani – Teatro Campesino. Sličnim je putem krenulo još nekoliko kazališta: Théâtre de Soleil, Théâtre de l'Aquarium ili Grand Magic Circus i druga, koja već ipak – osim ozračja skupne igre – nisu gledateljima znala ponuditi išta posebno.

U međuvremenu je mnoga kazališna revolucija, na koje je pozivao svibanj 1968., prikočena. Bilo je to povezano i sa slabljenjem položaja kritičara: prije su bili tretirani u ravni s književnicima – sada, nakon što su se pojavili često posve slučajni autori, razina kazališne kritike bila je degradirana. Najviše je u tome trpilo istraživačko kazalište. U to se uvjerio i Grotowski – njegovu predstavu *Apocalypsis cum figuris*, prikazanu u Parizu 1973. godine, većina je mladih novinara ismijala. Iako ni sami umjetnici nisu bili zadovoljni svojom igrom, nema dvojbe da na ocjene tiska nisu utjecali samo slabija forma izvođača i pogrešan odabir prostora.

Već i sam Festival d'automne (Jesenski festival), na kojemu je prikazivana *Apocalypsis cum figuris*, također puno govori o pobjedama i porazima svibnja 1968. Nezadovoljnici su tražili slamanje prijestolničke prevlasti u umjetničkome životu – a u međuvremenu je najvažnijom kazališnom smotrom sedamdesetih postala upravo pariška priredba (prvi je put organizirana 1972. godine). Povlašteni je publika stekla novu povlasticu: Ne-Publika je ostala Ne-Publikom. Završne riječi *L'Héritiera* nisu izgubile na vrijednosti: "Tako završava komedija / Noć besanice, noć buđenja / Ako plješćete – plješćete nepravdi / Nikada nikome ne poželite uspjeh / Povučeni ste za nos / Ako plješćete – plješćete nepravdi / I mi smo sukripci".

Zašto je zahtjev za revolucijom na pozornici bio okrenut protiv kazališta koje je revolucionaliziralo kazalište?

Pucajući naslijepo

U *Razgovorima na kraju stoljeća*, Czesław Miłosz iznosi svoja sjećanja iz Amerike gdje su 1968. godine hipici klicali: "Paradise Now!" Rekao je: "Godinu 1968. sam vidio na Berkeleyju. Bilo je to vrlo zabavno – u stanovitom smislu. Dopotovao je jednom profesor iz Bugarske, oči mu se šire i govori: Pa ovo je beskrajni karneval. (...) Stajao sam jednom na prozoru s Njemicom koja je pamtila još Hitlerova vremena i gledali smo kako studenti pale knjige. (...) Rekla je: Ovo me na nešto podsjeća".¹¹ Za Francuze je svibanj 1968. također bio "beskonačni karneval", ali bilo je i onih koji barikade u Latinskoj četvrti ili okupaciju Odéona nisu gledali s iznenađenjem.

Čini se da je upravo to blagdansko ozračje, shvaćeno ne kao ritualni ili religijski doživljaj, nego kao bezbrižni tulum, postalo glavnom idejom svibnja 1968.

vremenim, lipanjskim izborima za Narodnu skupštinu, degolisti su osvojili 9,6 milijuna glasova, a partije ljevice – 9 milijuna. No podjela desnica/ljevice nije bila stvarna, a u svakome slučaju i ne jedina granica koja je označavala suprotne strane barikade. Ta Vilar, kao i znatan dio sudionika zasjedanja u Villeurbanne, bili su deklarirani komunisti, a okupatori Odéona su tvrdili da su njihovi neprijatelji "građanski uzurpatori". Kasnije se na zastavama pojavila nova parola: "Poželite ostaviti Komunističku partiju tako da je napustite jednako čistu kakvom je bila kada ste poželjeli ući u nju". Svibanj 1968., revolucija kao iz priručnika, umnožavao je neprijatelje i sve apsurdnije cementirao vlastite redove. Jednoga se dana na zidovima pojavila novo geslo: "Svi smo mi njemački Židovi." Iako je svibanjski prosvjed za njegove sudionike poprimio oblik karnevala i tako ostao i upamćen, ne bi valjalo ne primijetiti i to da je prouzročio također i konkretne štete.

Nije mi, naravno, do toga – kako sam naznačio u uvodu – da omalovažim postignuća svibnja 1968. Kroz posljednjih se četrdeset godina na tu temu pisalo puno i mnoge su činjenice neprijeporne. Tim prije, ne želim proširivati svoja razmatranja na široki društveni kontekst. Ipak, valja imati na umu da je u Francuskoj pokret svibanjskih prosvjeda prije svega proizlazio iz neslaganja s "patrijarhalnim modelom Francuske", koji su vladajući nudili tijekom trideset poslijeratnih godina, tijekom takozvanih "trente glorieuses", u kojima je imponirajući razvoj gospodarstva izazivao veliki nesklad u strukturi društvenoga bogatstva. Rastuća gospodarska provalija vodila je napetostima o kojima se nerado govorilo. Ali na području kazališta, naglasci su se razmještali drugačije. Pedesete i šezdesete godine bile su za subvencionirana, avangardna i artistska kazališta neobično uspješna – dok je istodobno broj gledatelja privatnih bulevarskih kazališta neprestano opadao. Svibanjski su prosvjednici sve teatre strpali u istu vreću. Takva potpuna negacija je, naravno, temeljno pravo prosvjednih pokreta, ali ne može donijeti jednake pozitivne rezultate. Nedvojbeni poraz svibnja 1968. bio je i u izostanku promjena u estetici i funkcioniranju privatnih pozornica – a upravo je to kazalište ostalo doista najveći neprijatelj onih koji su okupirali Odéon.

Preveo s poljskoga Mladen Martić



¹ Usp. Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Reprodukcija: elementi teorije sustava obrazovanja*.

² Guy Debord, *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967.

³ *L'Héritier*, tekst komada ansambla Théâtre de l'Aquarium, u: *La Décentralisation théâtrale*, urednika Roberta Abiracheda, Actes Sud, 2005.

⁴ Usp. Paul Puaux, *Avignon 68* u: *La Décentralisation théâtrale...*

⁵ Jean-Pierre Le Goff, *Mai 68, héritage impossible*, La Découverte, 2002.

⁶ Usp. Émile Copferman *L'avant-Mai: une crise rampante*, u: *La Décentralisation théâtrale...*

⁷ *Cour d'honneur et champs de bataille*, scenarij: Michel Viotte i Bernard Faivre d'Arcier, režija: Michel Viotte, Arte France, 2006.

⁸ *Déclaration de Villeurbanne*, Fond Planchon, Bibliothèque de France.

⁹ Usp. Patrice Chéreau, *Une mort exemplaire*, "Partisants", travanj-svibanj 1969.

¹⁰ Daniel Cohn-Bendit, navod iz: David Bradby, *La Théâtre en France de 1968 à 2000*, Honoré Champion, 2007.

¹¹ Czesław Miłosz, *Razgovori za kraj stoljeća 1*, razgovarali Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski, Znak, Kraków, 2000.