

Sanja Nikčević, Zagreb

# MIT | POLITIKA

## ILI NACRT TEME O SUBVERZIVNOSTI U AMERIČKOM I HRVATSKOM KAZALIŠTU

PREMIJERE  
PORTRET  
FESTIVALI  
VOX  
HISTRIONIS  
MEĐUNARODNA  
SCENA  
TEORIJA  
MI U SVIJETU  
ANEKDOTA  
NOVE KNJIGE  
SJEĆANJA  
DRAME

Osnovno pitanje iz kojeg je proizašao ovaj tekst kao nacrt teme glasi: Što će u dvije različite sredine – hrvatskoj i američkoj – “oko vlasti” (kako je to nazvao Slobodan P. Novak) prepoznati kao opasnost na kazališnim daskama? Jesu li u dvjema različitim zemljama kao politički subverzivne ili društveno opasne doživljene iste ili različite teme/ideje/estetike u kazalištu? Kako se pojedino kazalište prisiljava da poslušna diktat politike/društva?

### Amerika ili dopušteno prepoznavanje

U svijetu koji se temelji na američkom snu svako pokazivanje gubitnika mora biti subverzivno zato što je osnovna sastavnica američkog sna mit o uspjehu koji tvrdi da su pravila igre poznata i da svatko može uspjeti. Upravo zato sam u svom bavljenju američkom realističkom dramom drame koje kao glavne junake imaju *luzere* ili gubitnike, dakle osobe koji ne mogu slijediti pravila igre i uspjeti u životu, nazvala *subverzivnom američkom dramom*.

Većina teoretičara taj subverzivni odnos prema društvu najbolje uočava na onim djelima koja izravno govore o junacima koji propadaju pod pritiskom mita o uspjehu, poput *Smrti trgovačkog putnika* Arthura Millera ili *Glengarry Glen Rossa* Davida Mameta, iako taj odnos postoji u svakoj subverzivnoj drami, od Eugene O'Neilla kao rodonačelnika do danas.

Međutim, subverzivne drame prihvaćene su u kazalištu glavne struje, igraju se na Broadwayu i velikim kazalištima, kritički su priznate i ovjenčane nagradama, po njima se snimaju filmovi, a i jedan su od osnovnih američkih kulturnih izvoznih proizvoda: O'Neill, Williams, Miller, Albee, Mamet itd. su dramatičari postavljani širom svijeta. Očito da te drame, unatoč njihovoj

subverzivnosti, američko društvo ne doživljava kao dosta kritičke ili čak politički opasne.

Pitanje je kako je moguće da se i taj stupanj subverzivnosti dopušta? Kako je moguće da su prikazi neuspjeha vladajućeg američkog sna dopušteni u glavnoj struji? To više što puritanci od samih početaka zapadno europske civilizacije na sjevernoameričkom kontinentu nisu bili skloni kazalištu. Puritance je u kazalištu smetalo nekoliko stvari: ponajprije odnos putujućih glumačkih družina prema moralu, promiskuitetu i ostalim pitanjima uređenja privatnog života, zatim činjenica da je pod nazivom “kazalište” često nudena profana zabava puna golišavih žena. Najgore je ipak činjenica da se kazalište temelji na pretvaranju, na laži koju puritanci smatraju velikim grijehom. Zato su donosili zakone kojime su ograničavali i zabranjivali kazalište, ali su se glumačke družine 19. stoljeća tome dovijale najavljujući na primjer *Otela* kao “niz moralnih monologa”.

Međutim, realistička konvencija promijenila je odnos prema kazalištu u Americi. Puritanci su vjerovali da je *Božja nakana objavljena u Božjem djelovanju*. Očitavanje i razumijevanje stvarnosti važno je kao očitavanje Božjega plana s čovjekom pa je tako realni prikaz zbilje u realističkoj umjetnosti odjednom dao legitimitet i do tada “prijetvornom” kazalištu. Odatle toliko istinitih priča koje se vrlo vidljivo ističu u američkoj umjetnosti (bilo u samom djelu, bilo u popratnim propagandnim materijalima) jer one potvrđuju legitimitet priče koja se priča. Osim po pukom prikazivanju stvarnosti i socijalna dimenzija realizma, odnosno ideja da treba pokazati loše strane društva ne bi li se to društvo popravilo, odgovarala je puritanskim nazorima o svijetu. Prikazivanje stvarnog života na sceni, a naročito prikazivanje negativnih primjera iz realnog života, nikako nije “profa-

na zabava", nego pouka za gledatelje iz koje oni moraju nešto naučiti, dakle popraviti se. Odatle običaj da se poslije predstave obvezno ide na večeru i razgovara o predstavi, a dobrom predstavom smatra se ona koja može izazvati živu diskusiju za stolom.

Ostaje pitanje zašto subverzivne drame nisu kritične i društveno opasne unatoč prikazivanju gubitnika? Zato jer uvijek prikazuju konkretnog pojedinca koji nije uspio unutar sustava. Iako se za spomenute pisce poput Millera i Mameta tvrdi da razotkrivaju sustav i njegov okrutni mehanizam, mi na sceni i kod njih vidimo junaka koji nosi vlastitu osobnu krivicu, hamartiju, nedostatak snage u sebi, nemogućnost komunikacije, nemogućnost zaborava ili oporavka od događaja koji su junaka povrijedili u djetinjstvu ili mladosti. Budući da svi znaju pravila igre uspjeha, kad je u drami iznesena krivica pojedinca koji ne uspijeva, mi ga odmah prepoznamo kao gubitnika. Njegovo je gubitništvo tako nama na pouku, gledatelji u publici i dalje znaju da pravila mogu funkcionirati ako ne ponove gubitnikovu hamartiju ili mane. Sustav i dalje ostaje netaknut kao sustav koji omogućuje i uspjeh. Da se subverzivna drama ne bavi samim sustavom najbolji je dokaz da su gotovo sve drame (osim *Glengarry Glen Rossa*) prikazane u obitelji, dakle u privatnoj situaciji junaka i upravo u toj privatnoj situaciji pokazan je poraz gubitnika i njegovi razlozi.

Uz vjerovanje da je realizam vrijedan svojim razotkrivanjem negativnih primjera na poruku gledalištu, prepoznavanje je dakle ključ prihvaćanja subverzivne drame unutar glavne struje. Jer pojedinac se prepoznaje kao određena osoba koja ima svoje privatne razloge i kao takva je dio određenog Božjeg plana, a ne metafora propasti i gubitništva. Svi su američki gubitnici s imenom i prezimenom i govore u svoje ime. A sustav, ili temeljni mit, ostaje živjeti i dalje, netaknut, jer subverzivna drama je upozorenje pojedincu da mora paziti i ne ponoviti pogreške gubitnika na sceni.

## Zabranjeno – rušenje smisla

Ono što američko društvo ne trpi jest rušenje teme-  
lja sustava ili rušenje smisla uopće. Ponajprije teatar  
apsurda. Beckettov *U očekivanju Godota* je samo jed-  
nom došao na Broadway kao novost iz Europe. Nakon  
što su shvatili o čemu se tu radi, više nikada nije mo-  
gao doći na Broadway, bez obzira na zadržan kulturni sta-  
tus u Europi. Za Becketta i ostale apsurdiste u Americi

su rezervirana njujorška *off-off* brodvejska kazališta,  
ona do sto mjesta. Slično je i s američkim autohtonim  
teatrom apsurdna. Pisци koji su ga uspješno počeli pisa-  
ti na početku karijere (Edward Albee, Terrence McNally,  
Richard Nelson, Arthur Kopit), nakon što su poželjeli  
prijeći s *off-off* kazališta u glavnu struju napustili su taj  
stil i prešli u realističku konvenciju.

Teatar apsurdna nepoželjan je jer ruši smisao susta-  
va kao takvog. Likovi u njemu okruženi su svijetom koji  
je ne samo neprijateljski nego i nelogičan. Funkcionira  
po nekoj unutarnjoj logici koja zbunjuje i likove i publi-  
ku. Iz prikaza tog svijeta publika ne može shvatiti nikak-  
vu *Božju nakanu*, tek možda ideju da nikakve nakane  
zapravo nema. Ili nam je neprijateljska.

## Zabranjeno – politički nekorektno prepoznavanje

Iako je prepoznavanje ključ prihvaćanja subverzivne  
drame, ipak svako vrijeme nosi neka prepoznavanja ko-  
ja se smatraju politički nedopuštenima, dakle nedozvo-  
ljena. Svako vrijeme ima neke svoje pripadnike koji se  
ne smiju prepoznati.

Dugo je homoseksualna tema (kao i junaci te sek-  
sualne orijentacije) bila proskribirana pa su se čak mi-  
ljenjali dijelovi radnje, krajevi drama i filmova, ili prešu-  
ćivale osnovne motivacije likova da se uklope u čudo-  
redne kanone do granica nerazumijevanja osnovnog  
problema (odbijanje Bricka da spava s Maggie u *Mački  
na vrućem limenom krovu* T. Williama, na primjer).

Slično je i s nekim rasama i narodima. Indijanci su  
u 19. stoljeću bili prikazivani kao plemeniti divljaci.  
Širenje bijelaca i zauzimanje zemlje kao privatnog vlas-  
ništva kosilo se s osnovnim konceptom Indijanaca koji  
su vjerovali da se zemlja ne može posjedovati. Sukobi  
koji su uslijedili između dvaju različitih koncepata odra-  
zili su se i u kazalištu, Indijanac je postao opasan div-  
ljak sve do kraja 20. stoljeća. Nakon što je indijanski  
narod sveden na potpuno nebitnu manjinu uništenu al-  
koholom, opet se uvode likovi Indijanaca kao plemen-  
itih divljaka čije je iskustvo i prijateljstvo spasilo prve  
dospeljenike.

Ovo politički korektno prepoznavanje jednog naroda  
zavisilo od političke situacije ili snage pojedinog lobija.  
Židovi su medijskim pritiskom u stanju skinuti predsta-  
vu prije premijere ako u njoj prepoznaju pripadnika vla-  
stitog naroda u negativnom kontekstu (slučaj kada je u  
londonskom Royal Court Theatreu prije premijere ski-

nut tekst o Židovima kolaboracionistima u nacističkom logoru).

Neke vjerske skupine ili religije ne žele prihvatiti prepoznavanje njihovih svetih ljudi ili simbola pa je *Chorus Christi* Terencea McNallyja koji prikazuje Isusovu posljednju večeru kao *gay* orgiju, a trebao je biti postavljen u Manhattan Theatre Clubu, izazvao proteste u New Yorku i skinut prije premijere. Onda su njujorški umjetnici zaprijetili da će bojkotirati MTC zbog umjetničke cenzure. Kazalište je na kraju ipak postavilo tekst a na predstavu se ulazilo kroz metalne detektore kao na aerodromu.

## Mehanizam obrane – common sense i testiranje provincije

Američko kazalište ima vrlo jasan unutarnji mehanizam obrane protiv nepoćudnih elemenata. Budući da je američko kazalište izvan sustava državne potpore (cjelokupni fond za kulturu bio je i u najboljim vremenima manji od državne subvencije mažoretkinjama), publika je presudan čimbenik u odabiru tekstova koji se igraju. Publika financira kazalište – ono profitno (Broadway) kupovinom ulaznica, ono neprofitno donacijama.

Od samog početka američke povijesti predstave su stvarane isključivo u New Yorku, ali su se igrale na turnejama širom Amerike i stanovništvo američkih malih gradova koje je predstavu gledalo na turneji bilo je ciljana publika kojoj se predstava obraćala i za koju se postavljala.

Danas je naoko situacija drugačija jer je za uspjeh predstave važna njezina recepcija u New Yorku. Tekst ili predstava koja ne dođe do New Yorka i ne postavi se na Broadwayu nije uspjela u američkim relacijama. Uz jednu jedinu iznimku (Beth Henley, *Crimes of the Heart* – *Zločini srca*), najznačajnije kazališne nagrade (Pulitzer, Tony, New York Drama Critic Award) dodjeljuju se isključivo za njujoršku izvedbu.

Međutim, danas se zbog troškova produkcije veliki brodvejski hitovi postavljaju u regionalnim gradovima, a prije njujorške premijere predstava obvezno ima "probno igranje izvan grada". Neko se vrijeme igra u gradu u kojem je postavljena, a zatim putuje do New Yorka kroz nekoliko gradova. Vrlo je čest slučaj da se predstava na tom putu mijenja prilagođavajući se reakciji publike i kritike u tim manjim gradovima. Stanovništvo manjih gradova tako je tester kroz koji predstava prolazi. Nakon što prođe taj test, predstava se otvara u New Yorku

ku i tek nakon njujorškog uspjeha kreću, paralelno s njujorškim igranjem, i turneje po Americi. Dakle, unatoč New Yorku kao mjestu uspjeha, publika malih gradova i dalje je ciljana skupina za koju se predstava radi.

Tako je situacija ostala ista, jer se predstave i dalje ne postavljaju za njujoršku publiku, nego za ukus onoga što Amerikanci zovu *common sense*, "zajednički" smisao, način mišljenja i doživljavanja svijeta uobičajen za većinu. Upravo taj *common sense* određuje američku kazališnu glavnu struju i on će filtrirati sve što je nepoćudno i prije dolaska na veliku njujoršku scenu. Suviše je novaca uloženo u profitno, brodvejsko kazalište da bi producenti riskirali bilo što. Zato nije potrebna cenzura političkog tipa. Profitno kazalište vrlo pomno sluša zahtjeve tržišta i ne želi riskirati zaradu zbog bilo čega pa i umjetničkih sloboda. Čak i za neprofitna profesionalna kazališta poput Manhattan Theatre Cluba nije lako ući u vrlo kontroverznu predstavu. *Common sense* postaje tako američko "oko vlasti".

Jer nezadovoljna publika neće samo preporučiti prijateljima da ne idu u kazalište (dakle, spriječiti dotok novca), nego će i koristiti sve moguće političke pritiske: demonstracije, proteste u novinama, pisanje upravi, a radikalne skupine posezat će i za prijetnjama terorističkim napadima kao što smo vidjeli na reakcijama protivnika onih spomenutih nepodobnih prepoznavanja (skupine, rase, vjere). Takav način reakcije (osim, naravno, ovog terorističkog dijela) sasvim je legitiman prema prvom amandmanu zaštite slobode misli i izražavanja. Upravo zbog takve mogućnosti reakcije na kazališnu predstavu producenti koji su uložili nekoliko milijuna dolara u novi projekt vrlo će rijetko riskirati bilo kakvu vrstu protesta. Zato ne čudi da u profitnom, dakle brodvejskom kazalištu trenutačno vladaju mjuzikli i *revivali*, obnove koje su već jednom prošle sav put prihvaćanja i odobravanja pa je u njihovom postavljanju rizik minimalan.

Tako se američko društvo i kazalište brane od politički ili društveno nepodobnih predstava bez ikakvih zabrana, ali zatvarajući im ulaz u glavnu struju i ostavljajući im strogo kontroliran prostor malih kazališnih scena. Radi se uglavnom o njujorškom *off-off* Broadwayu koji ima propisane scene do 100 mjesta i eventualno još kojem velikom gradu jake kazališne aktivnosti, poput San Francisca. Kazališni život malih gradova u Americi (koji su najčešći oblik života u Americi) čine, osim gostovanja velikih brodvejskih predstava koje sam upravo opisala, dvije vrste kazališta: sveučilišna kaza-

PREMIJERE  
PORTRET  
FESTIVALI  
VOX  
HISTRIONIS  
MEĐUNARODNA  
SCENA  
TEORIJA  
MI U SVUETU  
ANECDOTE  
NOVE KNJIGE  
SJEĆANJA  
DRAME

lišta (kazališne produkcije Dramskih odsjeka lokalnog sveučilišta) ili pak *community theatre*, neprofitna i uglavnom amaterska kazališta lokalnih zajednica. To su po broju sjedala male kazališne scene, ali nisu uopće otvorene za eksperimente, avangarde ili politički nekorektno jer njihov program određuje publika još i više nego profitno kazalište. Radi se o stanovnicima lokalne zajednice koja također sponzorira kazalište donacijama, kupovinom ulaznica i volonterskim radom, a sjede i u upravnim odborima tih kazališta.

Američkim autorima nitko nikada nije branio da nešto pišu, ali ako žele ući u glavnu struju, ako žele dospjeti do Broadwaya, autori će sami odustati od nepoćudnih stvari i okrenuti se temama koje prolaze. Broadway je tako najveći mamac jer koliko god oni koji nisu na Broadwayu preziru taj *potrošački i populistički* vid kazališne umjetnosti, sirenskom zovu Broadwaya kao jedinog pravog izvora zarade i slave u kazalištu Amerike ipak nitko ne može odoljeti.

## Pomicanje granica tolerancije

Unatoč dopuštenom prepoznavanju, subverzivna slika Amerike ipak nije lako prolazila na sceni. Većina danas kulturnih i temeljnih tekstova subverzivne drame izazvala je šok (Eugene O'Neill), a neka i odbojnost kada su se pojavili (E. Albee *Tko se boji V. Woolf?*), pa ne čudi da su Miller i Albee, svoje premijere doživljavali na europskim scenama prije američkih.

Zanimljivo je vidjeti da s vremenom glavna struja pomiče granicu tolerancije pa su tako danas homoseksualne teme legitimne kao i homoseksualni junaci u dramama drugih tema (ali ne i negativni prikazi homoseksualne zajednice). Prag tolerancije u slikanju žene na sceni promijenio se od vremena kad glavnoj junakinji u drami Susan Glaspell *Alison's House – Alisonina kuća* obitelj oprašta ljubav prema oženjenom muškarcu tek nakon njezine smrti ili kad se Albeejeva drama *Tko se boji Virginie Woolf?* napadala tekstovima naslovljenim "Samo za pokvarene žene", dok je u spomenutoj drami *Zločini srca* žena oslobođena iako je pokušala ubiti muža, a pri tome je imala i ljubavnika.

Pojedine skupine pak koriste kazalište u svoje svrhe pa postavljaju politički nepodobne teme isključivo da svrnu pažnju na vlastitu skupinu ili problem, ali dok god su same skupine marginalne, i njihovo je kazalište na razini *off-off* Broadwaya. Ako pak skupina ipak uspije ući u glavnu struju i postati punopravna ili ravno-

pravna, njihovo kazalište (kazalište njihovih tema) ulazi u iste odnose kao i glavna kazališna struja o kojoj govorim u ovom tekstu.

## Hrvatska ili zabranjeno prepoznavanje

U Hrvatskoj je potpuno suprotna situacija od američke jer je kod nas "oko vlasti" za socijalističke Jugoslavije i komunističkog političkog sustava (a odnos "oka vlasti" nakon uspostave samostalne hrvatske države i kazališta zasebna je tema) bilo doslovno to: politika, politički sustav i njegovi predstavnici koji ustaju u obranu sustava. Oni bi reagirali upravo na prepoznavanje koje su otkrivali na sceni kao na najveću moguću opasnost. Taj strah od prepoznavanja ima nekoliko zanimljivih faza: nedopušteno prepoznavanje "pozitivnog neprijatelja", negativnog junaka (ili kasnije drugova) i negativnog političkog sustava.

U vremenski prvoj fazi socijalističke Jugoslavije glavna opasnost bila je prepoznavanje "pozitivnog neprijatelja" jer je u to vrijeme neprijatelj imao samo jednu moguću "politički podobnu" ulogu – biti beščutan, bezobziran i opasan. Tako su zbog pametnih ili sućutnih neprijatelja imali problema Marijan Matković zbog drame *Na kraju puta* ili Kulundžić zbog zločinca Trećeg Reicha koji se preobražava u dobrog čovjeka u drami *Čovjek je dobar*, iako je s vremenom tema "pozitivnog neprijatelja" poraženog u ratu prestala biti tako intrigantna jer poraženi neprijatelj nije dramski zanimljiva tema osim ako se piše po nalogu. S vremenom su i ti nalozi oslabili jer poraženi neprijatelj nije dovoljno jak izvor opasnosti da bi ga "oko vlasti" potenciralo. Kasnije su se otkrili novi neprijatelji pa je bilo problema s pozitivnim prikazom likova koje je vladajući sustav smatrao neprijateljima. U Hrvatskoj je to uglavnom bilo vezano uz nacionalne povijesne junake (posljednja noć P. Zrinskog i K. Frankopana u *Noći urotnika* Mire Gavranca, *Smrt Stjepana Radića* T. Bakarića).

Drugi problem bilo je prepoznavanje "negativnog junaka". U realističkim djelima koja su nastajala nakon Drugoga svjetskog rata, pobjednik je morao biti dobar, pametan, bez ikakvih sumnji. Slučaj problema zbog nesavršenih junaka bila je Dončevićeva *Kazna* u kojoj glavna junakinja *pijucka rakiju s ustašama diskutirajući o pravdi*, a pri tome je zaručnica partizanskog borca.

Političko se kazalište ne može graditi na bivšem neprijatelju, ali ni na bivšem pobjedniku, jer ono svoju dramsku tenziju nalazi u onome što se događa danas,

u kritici sustava koji određuje život onoga tko sjedi u publici. Tako je dramatičare zanimala kritika sustava u kojem smo živjeli i njegove anomalija. Pa je i "oko vlasti" bilo uglavnom zabavljeno traženjem slike negativnih junaka, odnosno, vrlo brzo, negativne slike "naših drugova" ili zaštićenog naroda.

Ostarjeli Heraklo Marijana Matkovića u istoimenoj drami doživljen je kao ostarjeli Tito. Unatoč vapajima Ive Brešana da nije nikada nikoga konkretnog opisao, najrazličitiji drugovi doslovno su prepoznavali (sebe ili bivali prepoznavani) u njegovoj paradigmatičkoj drami *Hamlet u selu Mrduša Donja*. Kušanova *Svrha od slobode* bila je nepoćudna zbog zaštićenog naroda koji je opisivala u negativnom svjetlu.

Treća faza nepodobnog prepoznavanja bila je svako spominjanje represije sustava. "Okolo vlasti" je u metaforici sustava, dalekog u vremenu ili prostoru, prepoznavalo konkretno naš sustav i tumačilo ga kao izravan napad, od Šoljanove *Dioklecijanove palače* i prikaza ti-ranskog vode naroda koji uništava bilo kakvu slobodnu misao ili različitost mišljenja, Fabrijevih *Reformatora* koji su prikazivali problem Lutherove protureformacija, ali su smatrani opasnim zbog prikaza krize vode, *Gospodara sjena* Jelačić Bužimskog s totalitarnim društvom u kojem je teško pobjeći od uhoda koje nadgledaju ljudske živote i misli ili Bakmazovog *Ozračja*, prikaza totalitarnog političkog sustava.

## Pojedinac kao paradigmatička žrtva sustava

Prepoznavanje u hrvatskom kazalištu nije samo subverzivno, nego je i politički opasno jer je pojedinac uvijek prikazan kao paradigmatička žrtva sustava. U prikazanom svijetu hrvatske političke drame ne postoji mogućnost sretnog i slobodnog života ni pod kakvim uvjetima. Pojedinac nije osoba koja stradava zbog svojih grijeha, nego jednostavno zato što je sustav takav da ne daje nikakve šanse za opstanak pojedinca. Upravo zato imena nisu odraz osobnosti kao u američkoj drami, nego bi mogla biti (a nekada i jesu) tek funkcija junaka kao žrtve. Sustav koji je prikazan na sceni uvijek je neprijateljski raspoložen prema pojedincu i loš, ali ne kao u apсурdu zbog nepoznatog boga kojeg nema, nego kao odslika konkretnog političkog sustava koji smo živjeli, odnosno kroz prikazivanje konkretnih moćnika koji su sustav nosili.

Međutim, poučeni iskustvom problema s realističkim dramskim kazalištem koje je bilo potpuno izloženo

u svom prepoznavanju, autori su od šezdesetih sve više odlazili iz realizma, ili barem iz drame, u naoko benigne žanrove. Najpoznatija je bila komedija, koja je u šezdesetima, kako kaže Mrkonjić, iz farse prešla u političku grotesku, jer su se autori služili upravo kodom komedije da bi u nju upisali subverzivnost prema političkom sustavu, a slično se događalo i s povijesnom dramom.

Najbolje je to pokazati na primjeru komedije kao afirmativnog žanra. Komedija kreće od idealne i harmonične slike svijeta koju remeti jedan problem (obično neka nezadovoljena želja), ali se kroz peripetije i uz pomoć pomagača glavnom junaku na kraju ponovno uspostavlja ona početna harmonična slika svijeta obogaćena dodatkom ostvarene želje. Raspon želja uglavnom je zadovoljavao nagone tijela i srca i kretao se uglavnom u okvirima čovjeka kao seksualnog bića, bića tijela.

Naša je komedija u obliku političke groteske kretala od naoko pozitivne slike svijeta koja je zapravo bila prikriivena negativna slika svijeta, a zatim se ta negativna slika pogoršavala iz zla u gore do konačnog kraja, koji je označavao jasno i potpuno razotkrivanje one početne slike svijeta kao lažne i opasne. Želje koje u hrvatskoj političkoj komediji nisu zadovoljene izraz su čovjeka kao političkog, a ne seksualnog bića: potreba za slobodom, za izražavanjem vlastitog ili drugačijeg mišljenja. To su želje čovjeka duha, a one se nikako ne mogu ostvariti u svijetu koji se prikazuje. Hrvatska politička komedija tako nam ne pokazuje mehanizme uspjeha pojedinca, nego naprotiv, mehanizme loma glavnog junaka. Ako i postoji ljubavni zaplet, on je sporedna radnja koja također stradava pod posljedicama politike.

Budući da se u svim spomenutim dramama (komedijama, groteskama, farsama, povijesnim parabolama ...) doista radilo o odnosu pojedinca i društva, i to o političkoj opresiji nad pojedincem, bez obzira na formu za kojom su autori posezali, radilo se o političkom kazalištu prema definiciji pojma. Autori su u drame doista upisivali subverzivnost prema političkom sustavu ili moćnom pojedincu, pa i u one najbenignije zabavljačke žanrove, ili su pak bježali u metaforiku da bi progovorili o stvarnosti. Publika je prepoznavala te kodove političke subverzije pa je tako i "oko vlasti" bilo u pravu prepoznavajući u tim predstavama opasnost.

S druge strane otpori teatru apsurdna bili su kod nas kratkotrajni. U početku su protesti protiv beznadne slike svijeta opravdavani potkopavanjem morala radničke klase, ali je "oko vlasti" ubrzo shvatilo da apsurd nije bio opasan. U njegovu rušenju sveopćeg smisla kao ta-

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

TEORIJA

MI U SVIJETU

ANEKDOTE

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

kvog nije bilo mogućih konkretnih prepoznavanja ni pojedinaca ni sustava.

## Mehanizam obrane – u ime naroda

Načini napada na nepoćudne ili nepodobne imali su nekoliko razina. Jedna je bila medijski napad. To se dogodilo Brešanovu *Hamletu u selu Mrduša Donja* kojeg je anonimni komentar napao u glavnoj informativnoj televizijskoj emisiji, Dnevniku, dvije godine nakon što je predstava postavljena u Teatru ITD.

Druga vrsta napada bila je glas radničke klase koja je izviždala predstavu ili odbila tiskati neku knjigu. Treća je bila neka vrsta "samokritike" – pritisak preko kazališnih ljudi, onih koji su po službenoj dužnosti (kao ravnatelji) ili dobrovoljno bili zaduženi za vezu politike i kazališta. Ti su se napadi odvijali unutar vlastitog kolektiva, ali i na festivalima (slučaj gostovanja Škrabe-Mujičić-Senkerove *Histo/e/rijade* na MES-u). Napadi nikad nisu išli službeno iz partijskih vrhova, iako su mnogi išli na razgovore u Centralni komitet gdje bi se manje ili više dobronamjerno objašnjavalo o nepodobnosti pojedine predstave ili druga.

Napadi su uvijek išli kao obrana sustava, njegovih temeljnih vrijednosti ali u interesu naroda koji se u to vrijeme zvao "radnička klasa". Osnovna teza komentara koji je anonimno objavljen u Dnevniku i napao Brešana bila je da se Brešan *izruguje izvornim načelima socijalističke borbe za čovjeka, da kroz parodiju izruguje narodnu vlast i da su to reakcionarne teze.*

Osim razlike u odnosu prema prepoznavanju razlika, u hrvatskom sustavu represije bila je i u odnosu prema novcu. Kazalište je u komunističkoj Jugoslaviji bilo jako subvencionirano državnim novcem i nikada se nikome nisu ukinule dotacije zbog nepoćudnosti. Ali budući da je politika potvrđivala funkcije ravnatelja kazališta, na tom se planu moglo djelovati. Dakle, micali su se ljudi s rukovodećih mjesta, nekim ljudima nije se omogućavalo da dođu na scenu ili javno djeluju, a predstave su se skidale. Budući da su svi umjetnici bili u stalnom radnom odnosu, oni su s jedne strane bili zaštićeni jer im je materijalna podloga života bila osigurana, ali su isto tako bili dostupni.

Za razliku od Broadwaya kao mamca apsolutnog uspjeha, mi smo imali mjesto unutar sustava koje je omogućavalo rad i ostale beneficije, dok je izvan sustava bilo jako teško živjeti. Tako je naš mamac bio strah od gubitka mjesta unutar sustava. Druga vrsta

mamac bio je mogući dobitak neke pozicije kao nagrade za poslušnost i slijeđenje želja "oka vlasti".

## Zaključak

Osnovna hipoteza bila je da će Hrvatska i Amerika reagirati na različite stvari jer različito funkcioniraju i mehanizam "oka vlasti" i kazalište samo. Istraživanje koje je ovdje izneseno u osnovnim crtama pokazalo je da je doista različito i definiranje opasnosti i reakcija na nju. Amerika ne dopušta diranje u osnovni mit, Hrvatska u politički sustav ili pojedince kao metafore političkog sustava. Najzanimljivije je da je istraživanje pokazalo obrnutu proporcionalnost reakcija.

Iz uvjerenja da i negativni primjeri mogu poslužiti kao sredstvo otkrivanja Božjeg plana i biti na pouku publici, američko kazalište dopušta na sceni konkretno prepoznavanje jer je propali pojedinac zbog svojih mana sam kriv za svoj poraz, pri čemu sustav ostaje netaknut. Međutim, Amerika ne dopušta rušenje mita kao takvog, što se najbolje vidi na primjeru teatra apsurda. Nepodobne teme ne puštaju se u glavnu struju kazališta koja donosi novac i slavu, nego postoje na rubovima američkog kazališta, što sve koji žele uspjeti navodi na samokorekciju.

Hrvatsko kazalište pak ne dopušta prepoznavanje kao takvo: bilo pozitivnog neprijatelja, negativnog junaka (kasnije drugova) ili sustava samog. Prepoznavanje je bilo nepoćudno jer u hrvatskim političkim dramama pojedinac nije osoba koja strada vlastitom krivicom, nego paradigmatička žrtva sustava koji mu ne daje šansu za opstanak ili sretan i slobodan život ni pod kakvim uvjetima. Autori su se vrlo brzo iz realističke dramske konvencije povukli u benigne žanrove (komedija, farsa, groteska) ili metaforiku (povijesna drama, reinterpretacija klasike), upisujući u najrazličitije žanrove političko kazalište i kritiku sustava. To je kao takvo očitavala publika, ali i "oko vlasti" dešifrirajući kodove političke subverzivnosti i prepoznavajući pojedince i sustav. S druge strane, otpori teatru apsurda bili su kratkotrajni jer to rušenje sveopćeg smisla vrlo brzo nije bilo pravo prepoznavanje pa, dakle, nije bilo opasno. Discipliniranje nepodobnih išlo je uz pomoć medija ili samih ljudi iz kazališta koji su bili zaduženi za vezu između politike i kazališta. A represija nije značila nedostatak novca kao u Americi, nego izbacivanje iz sustava (javnog djelovanja ili stalnog zaposlenja) ili gubljenje pozicija, što je bio dovoljan mamac za poslušnost.