

PROLEGOMENA ISTRAŽIVANJU HRVATSKOG AMATERSKOG KAZALIŠTA: PRIMJER IZBJEGLIČKIH RADIONICA¹

LADA ČALE FELDMAN
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Smatrajući da je izučavanju amaterskog kazališta, budući da pripada sferi pučke kulture i da ga nije moguće promatrati izvan konteksta svakodnevice u kojemu ono izniče, legitimno mjesto unutar folklorističkih istraživanja, unutar kojih je, međutim, relativno zanemareno, autorica na primjeru izbjegličkih kazališnih radionica govori o tome u kojoj su mjeri izvankazališni uvjeti i ciljevi često dominantan čimbenik u prosudbi njihovih nipošto zanemarivih estetskih ishoda i dometa.

Pronicatelju mnogolikih oblika duhovnog otpora ratnoj agresiji, napose grupnih, javnih, političko-promidžbenih, kazališnih i para-kazališnih (Čale Feldman 1993, 1995), što su se, isprva čak s iznenađujućom bujnošću i generičkim rasponom javili u ratnoj Hrvatskoj, ne bi smio promaknuti jedan segment suvremenoga kazališnog stvaralaštva koji gotovo u pravilu propušta biti predmetom zanimanja i kazališne kritike i teatrološke analitike, a riječ je o fenomenu neprofesionalnog, amaterskog kazališta.² I on je, naime, sporadično i gdje gdje tek u zamecima, u ovo vrijeme obavljao dio "ratne obveze", obuhvativši najranjiviji dio hrvatske ratne "baze": izbjeglice, većinom djecu, od kojih dobar dio nikada prije nije ni posjetio kazalište, a kamoli se njime sam bavio.

Propust bi bio utoliko veći, smatra li se prosuditelj izučavateljem "narodne" kazališne kulture. Kome zapravo pada u zadatac baviti se kazališnim amaterizmom? Niti dovoljno "umjetničko", niti dovoljno "folklorno", amatersko kazalište jedva da ulazi u okvir teatrološkog

¹ Zahvaljujem se svima koji su mi savjetom i razgovorima pomogli u izradi ovoga članka, poglavito voditeljici susreta zagrebačkih amatera Zdenki Đerđ-Markuš, ravnateljici "Suncokreta" Ivani Laginji, psihologu Sanji Maroević, te redateljicama Ivici Boban, Dubravki Zrnčić-Kulenović i Kseniji Rožman.

² Regina Bendix ga definira kao fenomen "kazališnih izvedbi autorskih, ispisanih komada koje izvode neprofesionalni glumci u izvedbenom kontekstu koji često nastoji konkurirati profesionalnom kazalištu" (Bendix 1989:160). Tipologija amaterskih kazališnih organizacijskih oblika i funkcija Vlade Krušića pokazuje da je nemali broj ansambala koji u svojim sredinama upravo poprimaju oblike i obavljaju zadaće uzmanjkalog profesionalnog instituta kazališne kulture (Krušić 1980:130).

akadenskog interesa, i to u trima slučajevima: bilo kao "početni stadij" i prirodni temelj profesionalizmu, bilo kad uspije dosegnuti (pravednije bi bilo reći: premašiti) estetsku razinu profesionalnih produkcija, bilo kad se u nekom aspektu dodiruje s tradicijskim životnim i predstavljačkim formama, obično tako što uprizoruje seosku svakodnevnicu i običaje.³ U prvome slučaju probija se do statusa podatka u historiografskim teatrološkim prinosima (npr. pučka crkvena prikazanja u srednjem vijeku; pučke i plemićke družine u Dubrovniku 16., 17. i 18. st; prikazanja Kaptolskih sjemeništara i isusovačko školsko kazalište u Slavoniji 18. st, diletantske družine kao izvođači slavonskog pučkog igrokaza i u Zagrebu gostujuća društva koja su prethodila profesionalizaciji hrvatskog glumišta u 19. st. - vidi Batušić 1973, 1978),⁴ ili, u drugom, kao još "živuća" činjenica, fungira kao ravnopravna, doduše egzotična pojava, u sezonskim pregledima nacionalnog kazališnog "stanja" (vidi primjerice Foretić u redovitim godišnjim engleskim izdanjima novosadske Scene),⁵ dok se u trećem, najčešće s punim pravom, kritički promatra kao proizvodnja nemuštih, idealiziranih i okoštalih patvorina tradicijske životne i običajne dinamike, te, premda kazališno neumjesna u svojem "muzeološkom" povodu i ishodu, kao "prihvatljiva" i razumljiva spontana potreba (Lozica 1991:199–201, 205–206).

Proces izgradnje zasebne metodološke paradigme primjerene izučavanju ove pojave stoga je jedva načet, kako u nas (djelomice zbornik *Pučki teatar* 1980; Krušić 1980, 1985),⁶ tako, čini se, i "u svijetu", ako je suditi prema riječima Regine Bendix, prema kojoj je istraživanju neprofesionalnih kazališnih djelatnosti zasigurno mjesto u folkloristici. No, folkloristika je s elitističkom estetikom, prema kojoj su umjetnost i amaterizam uzajamno isključivi pojmovi, razračunala u svim drugim domenama daleko odrešitije negoli u domeni kazališta, što potvrđuje pregled

³ Nedvojbeno srodan karakteru folklornoga predstavljanja jest i svojevrsni hibrid - "tradicijski kazališni amaterizam" kakav primjerice gaji mjesto Gata u okolici Splita, gdje se svake godine izvodi ista predstava, ritualno uprizorenje povijesne ritualne zgode: ustoličenja poljičkoga kneza.

⁴ Iznimka je pozornost posvećena partizanskom kazalištu (Hribar-Ožegović 1965; Galic 1987).

⁵ Riječ je tu redovito o studentskim grupama i predstavama, poslovično zaokupljenima osviještenim umjetničkim pretenzijama i eksperimentalnim oporbenjaštvom službenoj institucionalnoj kazališnoj produkciji (vidi i Krušić 1985:112).

⁶ Prešutno žaleći što je osamljena pojava koja je ionako silom svoje svojedobne profesionalne funkcije zadužena da prati uspone i padove hrvatskih amatera, Vlado Krušić je još 1985. ustvrdio: "Margina je važna, ona je dio svake strukturirane cjeline i kao takva ima svoju punu vrijednost. Danas, međutim, svjedoci smo raspada margine u glumištu, u najmanju ruku decimirani su i zakočeni mehanizmi njezine samorefleksije. Iako o margini, na žalost, ne možemo govoriti kao o nečemu suvislom, djelatnom i sebe svjesnom, marginalaca i marginalnih grupa dakako ima. (...) Konstitutivni dio margine je refleksija o njoj. Danas, na žalost, mladih kazališnih kritičara-marginalaca u Hrvatskoj nema, a oni koji to jesu, bili su to i prije petnaest godina. Eto zašto dobre marginalne grupe i predstave - a amaterizam je trenutno značajan dio te margine - teško bivaju uočene" (Krušić 1985:114).

folklorističke literature o ovom području koji nudi Regina Bendix, koji svjedoči o marginalnoj poziciji teatrologije unutar folkloristike. Prema istoj autorici, umjesto što pokušava amatersko kazalište "sравniti" s trenutačno povlaštenim koncepcijama visoke i vrijedne umjetnosti, proučavatelj bi se toga korpusa, svjestan njegove pozamašnosti i kompleksnosti, u duhu recentnih dostignuća kontekstualne folkloristike, morao zapitati:

"Koliko se vremena posvećuje pokusima? Koliko se uspješno svladavaju kazališne tehnike? Koliko je produkcija zadovoljila? (...) Zašto toliko mnogo pojedinaca želi sudjelovati u amaterskim izvedbama i to sudjelovanje pretvoriti u privremeni ili životni hobi? Što neki pojedinac dobiva glumom i kako gluma oblikuje njegov ili njezin život? O ovoj tematici istraživanja praktički nema... (...) ... analiza koja bi se temeljila na etnografiji neprofesionalne kazališne produkcije nije se nikada poduzela..."

(Bendix 1989:161)

Institucionalizacija umjetnosti, napominje, potisnula je u drugi plan ideale kakve njeguju "niže" sfere popularne kulture, kao što su zabava, društvenost, kolektivno razumijevanje i komunikacija o svakodnevnim životnim uvjetima. Akademsko razmišljanje opsjednuto je definicijama i teško uspijeva razgraničiti što jest a što nije neprofesionalno kazalište, pa onda i što bi tvorilo njegovu povijest. Riječ je o kazalištu čvrsto i na posve specifičan način uklopljenom u socijalni realitet koji ga generira, kazalištu usko vezanom uz interese specifičnih generacijskih (dječje, studentsko, umirovljeničko), nacionalnih (kazalište manjina) ili profesionalnih grupacija kojih su trupe dio (Bendix 1989:160). Zato na prethodno iznesena pitanja i ne može odgovore dati klasična teatrološka analiza, pretežito zainteresirana za finalni produkt - kazališnu predstavu, a tek izuzetno za dinamiku složenoga kazališnoga procesa (Alter 1991), koji uključuje nastanak i izbor teksta, podjelu uloga, pokuse, odnos eventualno prisutnog redatelja i glumaca, odnos među glumcima, odnos između teatarskih i izvanteatarskih uloga i zanimanja, status kazališne grupe, publiku i njezinu percepciju, daljni život predstave, itd. kojim tragom valja poći žele li se dostojno osvijetliti mnogostruke funkcije što ih amatersko kazalište za neku zajednicu može ispunjati.

Prosudbena manjkavost i relativni teorijsko-analitički nemar prema ovom području prati i terminološka zbrka - može li se amatersko kazalište u svojem među-položaju, jer se gotovo uvijek dotiče i folklornog predstavljanja⁷ i profesionalne, autorske, elitne umjetnosti, barem u nekoj svojoj sastavnici (najčešće tekstem koji izvodi i osobom voditelja, organizatora, redatelja), tretirati kao "pučki teatar", u smislu u kojem se u folkloristici rabi termin "pučke književnosti" (Bošković-Stulli 1983; Zečević 1978)? Naime, termin "pučki teatar", osim kazališta u kojem izvođači potječu

⁷ Vidi zbornik *Pučki teatar* 1980. i Lozica 1991.

iz puka, obuhvaća i profesionalno autorsko kazalište za puk, tj. kazalište koje tematski zahvaća u pučki referencijski okvir, ali kojega je izvorište (institucija koja ga organizira i izvodi, pisac teksta, redatelj i glumci uprizorenja) u potpunosti profesionalno.⁸ Slojevitost mogućeg udjela profesionalne dionice u amaterskom kazališnom procesu, kao i obrazovno-generacijsko-statusno-klasna raznorodnost "puka" koji bi bio nositeljem ovog tipa kazališta, pa i jasno razaznatljive ne-tradicijske, prevratničke i elitističke pretenzije nekih amaterskih pothvata ipak kompliciraju uporabu toga termina, pa se on, i kada obilježuje amaterski rad, odnosi zapravo redovito samo na povijesno i nacionalno omeđenu dramsko-kazališnu vrstu utvrdiva podrijetla, stila i strukturnih značajki, tematike iz pučke svakodnevice, te skromnih estetskih pretenzija ("pučki igrokaz" - Batušić 1973:11–14),⁹ bez obzira na profesionalni status izvođača, te tako za nas gubi potencijalnu operativnu vrijednost, koja bi naš predmet izučavanja obuhvatila u cjelini i nedvojbeno ga smještala u zasebni odvojak folklorističkih istraživanja, s njemu pripadnom prosudbenom "opremom".

Što se hrvatskog amaterskog kazališta tiče, interes za njegov suvremeni odvjetak, iako oskudan, opravdavao se donedavna argumentom o njegovoj kongruentnosti s tada aktualnim ideološkim smjericama svjesnog, sustavnog i društveno kontroliranog nastojanja oko izgradnje samoupravne kulture "svakog čovjeka, radnika i građanina" na svakom koraku (Krušić 1980:139). Čini se da su otpori (malo)građanske kulture i u Hrvatskoj bili poveliki, jer se izlagatelj na kojega se pozivamo tuži na neprimjerenu valorizaciju i nedovoljan značaj koji se ovome fenomenu pridaje u kontekstu opće društvene stimulacije umjetnosti i kulture (ibid., 135–139). Koliko nam to upućenost u situaciju dopušta, možemo ustvrditi da se, što se tiče birokratske kontrole, ali i pomoći (financijske, edukacijske i sl) situacija nije puno promijenila nedavnom izmjenom dominantnih društvenih ideala, od kojih ne znamo koji će dio sada zapasti trenutačno nešto posustale amatere. U međuvremenu u njihovom se okrilju iznjedrila nova vrsta: izbjegličke kazališne radionice.

Sučeljenje s ovom posebnom podvrstom kazališnoga amaterizma suočilo me sa svim problemima njegovoga izučavanja koje je već iznio Krušić, svojedobni "tajnik Odbora za scensku kulturu pri Kulturno- -prosvjetnom saboru", kojega je, međutim, više od istraživačkog, zaokupljalo pitanje "opće društvene svijesti" koja prati, potiče i bdije nad ovim segmentom kulture. Iako ne mislim da je "stvaralački zadatak za

⁸ Vidi Batušić 1973. i zbornik *Pučki teatar* 1980.

⁹ Ipak, Batušićevo određenje pojma "pučki" je općenitije i moglo bi biti primjenjivo i na pretežit dio amaterskih pojava: "Epitet 'pučki' ovaj teatar sa svojim komedijama zaslužuje ponajprije, dakle, po amalgamu pisca, sredine i gledaoca, a potvrđuje ga tipološkim značajkama svojih osoba i jezičnom podlogom vlastite ukorijenjenosti u tlo iz kojega izravno niče" (Batušić 1973:15).

profesionalca i za amatera, kad se nađu pred istim tekstom u suštini jednak", kao ni da je amatersko kazalište nužno sagledavati u "kontekstu cjelokupnog kazališnog života u republici" (Krušić 1980:126), tj. barem ne samo u tom kontekstu, svakako ne prije nego što se sagledaju uži socijalni konteksti njegova izniknuća, Krušićev pokušaj tipologije kazališnog amaterskog djelovanja - prema repertoarnim usmjerenjima, tipovima organizacije ansambala, obvezama koje oni nastoje ispuniti u svojim sredinama te teatarskim modelima koje slijede (Krušić 1980:128—131), smatram dragocjenim okvirom unutar kojega se o amaterizmu može početi razmišljati. Odnos prema profesionalnoj sferi (stilske i organizacijske imitacije ili opozicije, ili pak, kako to Krušić smatra, rubljenja s profesionalizmom, i to amatera kao kadrovske i posjetiteljske "baze") zasigurno je važno poglavlje takvoga razmišljanja, ali ne i ponajveće ili ponajvažnije. Slučaj izbjegličkih radionica dobar je primjer teškoća na koje je na tom istraživačkom putu moguće naići.

Prvo, amaterizam je sporadična i nesustavna pojava: mnoge grupe se iznenada javljaju i naglo nestaju s amaterske scene, iako ih ima i koje uspijevaju održati kontinuitet, davati po jednu novu predstavu godišnje, pa čak i njegovati vlastiti broj premijera i repriza. Taj bi kontinuitet ili diskontinuitet, kao i (financijske, socijalne, unutargrupne, estetske i sl.) čimbenike koji ga uvjetuju, svakako valjalo istražiti. Drugo, registriraju ga uglavnom pojedine organizacije, tijela, komisije i odbori, a mediji (novinska izvješća) malo ili nikako, te istraživača prati stalni osjećaj propuštene "građe" za koju jednostavno nije doznao, baš kao što je slučaj i s drugim folklorističkim istraživanjima. No, dok nam kazivači dok kazuju stvaraju tekstove usmene književnosti, kazališnu predstavu teško je pričom rekonstruirati, a amaterske kazališne predstave, za razliku od folklornog predstavljanja vezanog uz kalendarske i životne cikluse, izvode se sasvim nepredvidljivom, uglavnom o ne-kazališnim čimbenicima ovisnom dinamikom i učestalošću, a prati ih i slaba vlastita dokumentacija. Treće, nastanak predstave dugotrajan je proces, te pomna etnografska rekonstrukcija¹⁰ svih netom navedenih ključnih aspekata rada zahtijeva da se odabere malen broj grupa kojih će se rad pratiti dulje vrijeme. U naporu da za znanstveni skup o prognanicima i izbjeglicama *War, Exile, Everyday Life*, koji se održao u Zagrebu u ožujku ove godine, koliko- -toliko dokumentiram kazališni rad s izbjeglicama, raspoložujući ograničenim vremenom za taj posao, služila sam se ponajviše metodom intervjua (samo s voditeljima, ne i izvođačima!), premda sam uspjela i odgledati nekoliko predstava, što uživo,

¹⁰ Izvanredan primjer dostojne izrade takva mogućeg "dosjea" i gotovo model takve etnografije koja gotovo u idealnom omjeru i s puno sluha vodi računa i o kazališnim i o nekazališnim čimbenicima jednog amaterskog, ovaj put izrazito umjetnički uspješnog "slučaja", pruža i opet samo Vlado Krušić, na primjeru teatra "Lero" iz Dubrovnika (Krušić 1985).

što video-snimki. Moj je uvid zato bio sasvim manjkav i površan, ali vrlo poučan za daljnji rad.

Profesionalna su kazališta davala prognanicima besplatne predstave, neke su ih, "pokretnije" kazališne kuće (uglavnom dječja i lutkarska kazališta) i posjećivale u kampovima, a rijetki su svoje okupljanje i program potpuno podredili "ratnoj" svrsi, izgradivši i svoj grupni profesionalni etos i svoju kazališnu poetiku upravo i samo s obzirom na ranjivu publiku pred kojom će igrati, kao što je učinio teatar AD HOC, koji je odlazio prvenstveno na bojišnice, ali i među prognanike. Premda je donekle moguće govoriti o srodnosti u motivaciji, uporabljenim tehnikama pa čak i izvedbenom stilu, izvoditi predstavu za neku vrstu publike međutim sasvim je različito od napora da se takva publika i sama prihvati kazališnoga izraza.¹¹

Spoznaje o ljekovitom učinku bavljenja kazalištem¹² bile su moj osnovni vodič u razumijevanju: svi voditelji radionica s kojima sam razgovarala kao osnovnu su isticali teškoću da uopće okupe djecu a i da se sami adekvatno suoče s njihovim pojedinačnim (i vlastitim) "lošim" životnim pričama, gubicima, tjeskobom i agresivnošću, koja je bila dominantnim izrazom njihova poremećenog stanja, uzrokovanog i ratnim iskustvima i trenutačnim životom u pretrpanim sobama s trima generacijama na okupu,

¹¹ Augusto Boal jedan je od narenomiranih zagovaratelja nečega što bi se moglo nazvati poetikom svrshodnog prebacivanja odgovornosti za kazališni izraz na publiku samu, pogotovo ukoliko je riječ o "potlačenima", u bilo kojem smislu. I sam uključen u prosvjetni rad svojom koncepcijom i provedbom revolucionarnoga kazališta, Boal je pokušao (detaljno razrađenim sustavom vježbi i improvizacija) kazalište osmisliti kao moćni jezik razotuđenja od društveno-statusnih i profesionalnih redukcija kojima su podvrgnuti neuki i razvlašteni, dakle upravo kao medij otpora (Boal 1979:120–155).

¹² Kazalište je, naime, u neku ruku povlašteni oblik terapijske kulturne aktivnosti, što je teza koja se proteže još od Aristotelovih napisa o katarzičkom djelovanju samog prisuća fikcionalnoj prikazbi ljudskog djelovanja i njezine moderne razrade u Freuda (1985:119–127). Rast sustavnog interesa za terapiju kazalištem dugujemo J. L. Morenu, koji je s izbjeglicama Prvoga svjetskoga rata razvio sociometrijsku metodu igranja socijalnih uloga i etničkih stereotipova, nastojeći da igrom ljudi dopru o spoznaji njihove arbitarnosti. Psihodramske su aktivnosti širokoga raspona - od igara koje sugeriraju terapeuti, preko improvizirane igre uloga, tijekom koje pacijenti sami podastiru vlastite scenarije za igru (metoda koju su razvili francuski psihoanalitičari Lebovici, Diatkin i Kistenberg - vidi detaljnije u Nikolić 1983), sve do potpunih kazališnih izvedbi na temelju umjetničkih tekstova (vidi detaljnije u Attigui 1991). Psihodramskim uvidima o nužnosti osvještavanja vlastitog tijela i spoznavanju svoje unutrašnje istine kroz laž fikcije kojom je moguće bezbolno objektivirati konflikte, valja pridodati teatrološke teorije o kazališnom prikazu kao tvarnoj evokaciji *moćnih svjetova*, *alternativnih* i uvijek u nekoj mjeri *utopijskih* (Suvin 1988, 1990) što povratno kreativno utječu na evaluaciju zbilje, kao zadovoljenju temeljnog ljudskog nagona za *imaginarnom strukturacijom i restrukturacijom svjetova* znakovnom kombinacijom zbiljskih i fikcionalnih referencija (Alter 1991:222–226). Tomu se pridružuje i doprinos Victora Turnera, koji naglašuje konkretnu i neposrednu prisutnost, te sučeljenje živih ljudskih bića tijekom toga procesa, tj. kolektivno biće kazališnoga iskustva, kao čimbenik koji pobuđuje spontanu *communitas*, ekstatički osjećaj zajedništva (1989:91–108).

suočenjem sa socijalnom marginalizacijom i stigmatizacijom, problemima prilagodbe novom životu, nemogućnošću da se aktivno uključe u pronalaženju rješenja, itd. Njihovi su najčešći simptomi bili strah, regresivno, agresivno i depresivno ponašanje, smetnje u apetitu i spavanju, odbijanje komunikacije s drugima, užasavanje od tjelesnog kontakta, imaginarno ponavljanje traumatskih dojmova i osjećaj krivnje zbog toga što su preživjeli (Anić i Podgorelec 1992; Ajduković, M. 1993:246). Unatoč materijalnoj potpori humanitarnih udruga, rijetki su bili primjeri "suptilnijih" pristupa njihovim potrebama, kao i pokušaji da se premoste procijepi koji se uspostavljaju između udomiteljske i prognaničke zajednice (vidi Stubbs u ovom broju *Narodne umjetnosti*). Kazalište se tu rijetko spontano rađalo kao "radost igre i želja da se nešto kaže sudioniku s druge strane rampe", što je, prema Krušiću, osnovni zajednički uvjet i profesionalnog i amaterskog kazališta (Krušić 1980:127). To ne znači da se s manje radosti odvijalo kada se bilo prihvatilo kao kreativna alternativa dosadi, beznađu, individualnom i grupnom duhovnom rasapu. Dok je starija populacija odabirala okupljanja u zavičajnim klubovima i izvedbe svojih tradicijskih formi izvan njihova geografskog konteksta,¹³ mlađima se kazalište otvorilo ne samo kao nametnuta vrsta pomoći koju su sa sobom donijele humanitarne udruge, nego i kao neobvezatna ponuda "lokalnih"¹⁴ entuzijasta, nekih i profesionalaca, željnih aktivnoga angažmana u izliječenju vlastitih i tuđih ratnih rana.

Pokušaje cjelovitih izvedbi o kojima govorim nastojala sam zato gledati kao pojave smještene između psihodramskih seansi i "ratnih" profesionalnih predstava, tražeći im dodirne točke. Tamo gdje nisu uspjeli uroditi plodom koji bi bilo moguće pokazati, ostali su u naznakama radionice, ali bilo je i uspješnih, doradenih i scenski privlačnih nastupa, što se međutim ne bi smjelo držati osnovnim ciljem amaterskog kazališnog rada. Tu se estetski ciljevi nerazlučivo miješaju sa zabavom, socijalizacijom, psihološkom pomoći, dijeljenjem zajedničkog iskustva, te sve postaje kazališnog procesa doprinose ovim ciljevima u jednakoj mjeri i zato su jednako važan predmet zanimanja. U ovom zasebnom slučaju to znači da je valjalo voditi računa o etničkom i generacijskom sastavu grupa, društveno-ekonomskom statusu i psihološkom stanju prognanika, o organizacijskim okvirima u kojima su se bavili kazalištem, tko ih je potaknuo i vodio, koje su

¹³ O tome vidi u Zebec 1995:84.

¹⁴ Paul Stubbs pronicavo primjećuje kako se često zanemaruju probici što ih u pomoći izbjeglicama valja izvući iz činjenice da se radi o prognanicima koji s udomiteljskim krajem dijele mnoga zajednička iskustva - jezika, vrijednosti, suvremenih subkulturnih, masmedijskih i kulturnih simbola - sve snažnih čimbenika u izgradnji pojedinačnih i grupnih identiteta jednako koliko i, primjerice, lokalni folklor, koji se nameće kao nesumnjivo poštovanja vrijedan način duhovnog samoodržanja, ali katkad može u kontekstu odricanja doprinijeti stvaranju novih isključivosti i iritacija, umjesto da pripomogne premošćivanju napetosti i njegovanju kulturne tolerancije (Stubbs u ovom broju *Narodne umjetnosti*), te nipošto nije jedini primjenjivi modus kulturne interakcije.

bile žanrovske odlike produkcija, o tome kakve su se vještine zahtijevale od sudionika, te kako su se rat i izbjeglištvo očitovali kao kontekst tih predstava.

1. ORGANIZACIJSKI OKVIR. Organizacija neprofesionalnih kazališnih produkcija i radionica presudno je utjecala na gotovo sve aspekte rada. S obzirom na to moguće je govoriti o dvjema jasno razlučivim grupama. Prva skupina obuhvaća produkcije koje su se ostvarile unutar djelovanja već postojećih amaterskih trupa, u kojima su prognanici i izbjeglice sudjelovali zajedno s prethodnim članovima. Grupe su se uključenjem pridošlica mijenjale, a kazalište je omekšalo proces integracije u novu sredinu. Riječ je ponajčešće o grupama zagrebačkih srednjoškolskih domova, koji su postali mjesta smještaja prognanika već 1991. Rad kazališnih grupa registrira, prati i savjetuje Zajednica kulturno-umjetničkih društava zagrebačkog područja, koja je i priređivačem glumačkih, režijskih i lutkarskih seminara. Drugu skupinu tvore novonastale grupe u isključivo prognaničko-izbjegličkom okružju, a koje su najčešće financirale strane humanitarne udruge, katkad preko hrvatskih posrednika ("Suncokret"), i to u Puli, Grožnjanu, Velom Lošinju, Rabu i Zagrebu. Nasuprot tomu, profesionalnim kazalištima željnima posjetiti prognanike došlo je malo moralne, organizacijske i financijske potpore od hrvatskih kulturnih organizacija (AD HOC-cabaretu pomoglo je Ministarstvo obrane!), pa im se uvelike valjalo osloniti na individualni osjećaj dužnosti, odluku, volju i spretnost u iznalaženju financijskih izvora, što je u nekim slučajevima i opet značilo ovisiti o stranoj humanitarnoj pomoći.

2. VODITELJI. O prethodnom ovisili su svi ključni strateški izbori koje implicira kazališni posao - osoba koja će grupu voditi, izabrati izvođače, biti medijatorom unutargrupne društvene dinamike, eventualno nuditi predložak za igru i nadgledati čitav proces stvaranja. U slučajevima striktnog terapijskog konteksta, riječ je bila o specijalno školovanim ili za psihodramsku metodu specijalno zainteresiranim profesionalnim terapeutima, ali i o priučenim terapeutima izabranima među samim prognanicima.

U prvoj su skupini amaterskih kazališnih grupa voditelji bili srednjoškolski profesori (najčešće hrvatskog jezika i književnosti), i sami neprofesionalci, ali redovni sudionici seminara Zajednice. Primjer koji bismo mogli izdvojiti jest defektolog Gordan Hosni, voditelj grupe "Sineki" centra za "djecu s poremećajima u ponašanju", već senzibiliziran za probleme društvene prilagodbe i rad s djecom koja se uvriježeno smatraju izniklima s društvenog ruba (u doba kada su u navedeni centar stigli prognanici, mjesta im se našlo ponajviše i zaslugom činjenice da su najstariji gojenci otišli na bojišta).

Ostali, relativno spontano nastali projekti s prognanicima i izbjeglicama imali su nekoliko vrlo važnih prednosti. Vodili su ih ljudi različitih profesija, koji su svi zapravo izlazili izvan okvira svoje svakodnevne rutine: kazališno obrazovani neprofesionalci, posebno pozvani

za ovu priliku (Ksenija Rožman u Grožnjanu); strani dobrovoljci, koji su slabo baratali hrvatskim jezikom (Pula - *Cirkus*, Veli Lošinj - *Meditranska bajka*); kazališni profesionalci (glumci - Hrvoje Zalar, Rab; Džo Rapajić, Matko Raguž, Danski crveni križ kraj Kutine; redatelji - Ivica Boban, Veli Lošinj - *Meditranska bajka*); kazališni profesionalci koji su i sami bili izbjeglice (Dubravka Zrnčić-Kulenović, Veli Lošinj - *Papirnatih snova* i *Dupinova priča*) ili profesionalni terapeuti (Zlatko Bastašić, tvorac metode analitičke psihodrame lutkom, Veli Lošinj - *Dupinova priča*).

Valjalo bi dodati neke zanimljivosti glede gostujućih profesionalnih izvedbi. Profesionalce je ponajviše gonio patriotski motiv, budući da su htjeli pridonijeti moralu prognanika i ratnika na bojišnici (AD HOC- -teatar). Neki su i sami bili izbjeglice, te su dijelili istu sudbinu kao i njihova publika, kao što je slučaj lutkarskog kazališta iz Mostara, grupe "Maštaonica", u kojoj su glumci počeli glumiti kako bi i same sebe održali zdravima. I jedna i druga grupa željele su u ratu raditi ono što najviše vole i najbolje znaju. Bili su svjesni ne-estetskih ciljeva svojega kazališta. Kao što je Tahir Mujičić, začetnik AD HOC cabareta zapisao: "To je prije svega etički a ne estetički čin... zanat a ne umjetnost... vještine različitih umijeća u službi saniteta, a ne u službi sebičnog larpurlartističkog ekshibicionizma..."

3. DOB I NACIONALNI SASTAV. Velika većina sudionika u psihodramskim i kazališnim radionicama bijahu djeca i adolescenti. Odraslima su povoljni učinci ovih djelatnosti prispjeli posredno, budući da su bili prvom i na osobito emotivno snažan način uključenom prvom publikom ovih uprizorenja, kao roditelji, svojta, bivši ili sadašnji prvi susjedi. Ipak, iznimka je akcija "Sonet za mir", koju je u jesen 1991. potaknula Zdenka Đerđ-Markuš, voditeljica Zajednice KUD-ova Zagreba, u okviru recitatorske sekcije srednjoškolskih glumačkih trupa. Tijekom tih poetskih večeri, koje su se nerijetko odvijale u skloništu, djeca su u znak duhovnog otpora kazivala zajedno s odraslima svoju i poeziju hrvatskih pjesnika. Mnoštvo je prognanika pisalo pjesme o svojem prognaničkom predživotu, kao što je nakon uspjeha svojih predstava ustanovila Dubravka Zrnčić-Kulenović, kojoj su tek nakon toga prognanice povjerile tu svoju skrovitu utjehu, pristavši i da ih javno recitiraju. Odrasli, međutim, nisu sudjelovali u tvorbi cjelovitih predstava, a i AD HOC kazalište bilo je jedino gostujuće kazalište s programom za odrasle prognanike i vojnike.

Nacionalni sastav djece rijetko je bio miješan, jer se rad usredotočivao na pojedine kampove, gdje su bila smještena djeca prognana iz nekog određenog područja. Institut "Otvoreno društvo" organizirao je 1993. umjetničke radionice na Rabu s isključivim ciljem da se zbliže hrvatski "prognanici" i bošnjačke "izbjeglice". Postava *Papirnatih snova*, u kojoj su sudjelovale zajedno bosanske i hrvatske djevojčice, bila je iznenađujuća, večer prije premijere, onemogućena odlaskom Bošnjakinja, koji je neposredno uzrokovala anti-muslimanska kampanja u hrvatskim medijima tijekom

hrvatsko-muslimanskih sukoba u Bosni. Možemo samo pretpostaviti kakav su poučak o nacionalnim isključivostima mogle iz toga izvući ostale izvođačice! Ipak, čini se da su nacionalni konflikti bili manje izraženi od sukoba između pridošlica i starosjedilaca, koji se katkada u medijima prikazivao kao interregionalni sukob (npr. reportaža o Istri koja odbija udomiti prognanike iz drugih hrvatskih krajeva - razlozi su bili ekonomske prirode, jer je istarski turizam bio jedan od najvitalnijih segmenata hrvatskoga gospodarstva). Predstava *Meditranska bajka* ujedinila je djecu iz različitih napadnutih krajeva Hrvatske i Bosne, što se očitovalo u, za naše kazalište nekarakterističnom, nepurificiranom i neuzapćenom suzvučju naglasaka tijekom kazivanja replika. Sama po sebi ta je činjenica svjedočila o mogućoj kazališno-utopijskoj jezičnoj, a zatim dakako i svakoj drugoj toleranciji.

4. "SIROMAŠNO" KAZALIŠTE. Iz očitih razloga, kazališne radionice nisu mogle raspolagati svom novčanom pomoći koju su idealno trebale. Iako su humanitarne organizacije financirale neke od njih, materijalna sredstva potrebna za opremu predstave bila su izuzetno ograničena. Ta se činjenica odrazila ponajviše u izradbi scenografije, rekvizita, kostima, maski, lutki, zvukovnih i svjetlosnih efekata. Ali ona se istovremeno preobrazila u poetičku kvalitetu, jer je poticala na kreativna rješenja i donekle određivala stil tih izvedbi, njihovo čitavo ozračje, utisnuto čak i u naslovu jedne predstave, *Papirnatih snova*. Podsjećala je ta poetika na Grotowskijev zagovor "siromašnog" kazališta, kazališta- -laboratorija, asketskog povratka duhovnim vrijednostima i samoosvješćivanju pojedinaca i grupe, usredotočenja na moć zamišljajne preobrazbe svakodnevnih predmeta i prostora, na samu bit kazališnog iskustva - ljudsko tijelo koje zauzima prostor. Ta je nevoljna činjenica pridonijela i redukciji mimetičkih pretenzija i iluzionističkih učinaka, kao i naglasku na iskustvenoj i pokusnoj dimenziji kazališne prakse, koja čak nužno ne mora uključivati i publiku.

Škrta uporaba sofisticiranih kazališnih postupaka u pravilu karakterizira klasičnu analitičku psihodramu, koja se zato lako prakticirala na licu mjesta, u nespecijaliziranim prostorima koji su bili na raspolaganju (igraonice za djecu i sl.). Pokazalo se da je, s druge strane, potreba za samostalnim stvaranjem scenografije, maski, kostima i rekvizita, koja bi se nužno nametnula u kazališnim radionicama, ovdje bila utoljena prije nego što se pojavila kao problem: predstave su počele poprimati oblik upravo zahvaljujući privlačnosti plastičnog umijeća, čime je dječju pozornost bilo daleko lakše privući, budući da se većina njih ustezala od prijave za glumački angažman. Tako je, primjerice, nastala radionica na Velom Lošinju. Kako se nitko nije javio na njezin poziv na kazališno okupljanje, Dubravka Zrnčić-Kulenović počela je izrađivati origami-oblike i djeca su joj se pridružila, te su tako nastale prve lutke za njihovu predstavu. Slično se dogodilo i Kseniji Rožman, koja se također suočila s početnom nevoljkošću djece da se bave kazalištem, prigodom ljetnih umjetničkih radionica za djecu prognanu iz

Vukovara, organiziranih u Grožnjanu. Pridružila se zato likovnoj radionici, gdje je nastala scenografija završne izvedbe. Djeca su naime željela glinamolom rekonstruirati svatko svoju kuću, i tako je nastala veduta uništenog a sada mitskog Vukovara, njihovog bajkovitog mjesta izgubljenih djetinjstava i nepomućene sreće (povratni motiv dječjih crteža i osobnih priča, vidi Senjković 1993. i Povrzanović 1994., kao i Povrzanović i Prica u ovom broju *Narodne umjetnosti*). Scenografija je postala mjesto čeznutljiva okupljanja i tako su se postupno sva djeca našla u kazališnoj radionici.

Jednostavnost i redukcija na nužno preobražena u poetiku bila je svojstvena i relativno dobro opremljenim profesionalnim produkcijama, i to ne samo iz praktičnih razloga, kao što su lakši prijevoz scenografije, kraće namještanje pozornice i slično. Je li možda razlog tomu izvjesna doza poniznosti prema onima kojni su izgubili sve što su imali? AD HOC skečevi izvodili su se na improviziranoj pozornici na stražnjem dijelu kamiona, a glumci su, umjesto u kostime, bili obučeni u uniforme pripadnika jedinice Croatian Art Forces. Sve je to, zajedno s karakterističnim grubim, namjerno naivnim i stiliziranim predstavljačkim stilom izvedbi, podsjećalo na putujuću družinu okupljenu doista ad hoc (kratica HOC inače znači "hrvatski obrambeni cabaret"). "Pučki" teatar, naime, svoj komunikativni potencijal crpi iz "jednakosti" u statusu, svjetonazoru i jeziku koji se predstavom uspostavlja između izvođača i gledatelja. Većina ovih posljednjih nije bila svjesna da su neke dijelove scenografije, na primjer, izradili elitni hrvatski slikari i kipari!

5. UPORABA TIJELA. Pokret i neverbalna komunikacija smatraju se prvotnim oblikom izraza i komunikacije svojstvenim djeci, dok se odrasli većma usmjeruju prema verbalnoj komunikaciji, potiskujući prijašnje načine dodira s vanjskim svijetom. Jedna od čestih reakcija na stres, kako se već spomenulo, jest regresija, povratak prvotnim oblicima ponašanja, kao i nemogućnost da se riječima izraze osjećaji. Zato su psihoterapeutske projekcije često uključivale kolektivno opuštanje uz glazbu, igre koje u sebi uključuju kontrolirano ili potpuno slobodno pokretanje dijelova tijela, ili ples, kao vježbe uz pobuđivanje mašte (pantomima, iskušavanja raznolikih mogućnosti tjelesnog izražavanja osjećaja) ili vježbe bez ikakve veze s nekim jezičnim sadržajem. Svrha je ovih vježbi spoznati dvosmjerni utjecaj - emocije generiraju geste, ali i obrnuto: dodir, mimička ekspresija, pokreti i tjelesni stav mogu inducirati osjećaje, kao što opuštanje mišića pobuđuje mir i samopoštovanje.

Tijelu se tako dala važnost i u većini "pravih" predstava. Riječ je izgubila svoj primat, čak i u gostujućim profesionalnim izvedbama - možda se to dogodilo zbog općeg gubitka vjere u govor¹⁵ i zbog svijesti o

¹⁵ Boris Senker, pisac AD HOC-ovih skečeva, zapisao je: "Kratki predasi između uzbuna i eksplozija ne pogoduju dugim razgovorima. Zvuk sirene ili rafal mogu prekinuti svaku

tome koliko je ideološki kontaminiran. To je osobito bilo vidljivo u predstavi koju su stvorili mladići i djevojke iz kampa u Puli, nazvanoj *Cirkus*.¹⁶ Riječ je bila o posve nijemoj predstavi (uz iznimku najava pojedinih točaka), koja je također siromaštvo sredstava okrenula u vlastitu humornu korist, zamijenivši blještavilo predmeta spektakularnom egzibicijom tjelesnih vještina (vožnje bicikla s jednim kotačem bez upravljača, žongliranje drvenim palicama, hod na štulama, prebacivanje na gredi, itd.). I sam se naslov izvedbe predočio različitim postavama tijela svih izvođača. Humorni učinci ishodili su iz diskrepancije između težine ili visine izvođača i zadatka koji je morao izvesti (naporno podizanje utega, koje zatim najmanje dijete iz grupe s lakoćom iznosi sa scene). U *Papirnatim snovima* tijela djevojčica podvučena pod plavi laneni pokrivač, sav scenografski materijal kojim su raspolagale, oblikovala su krajolik u kojem će se odvijati bajka, a djevojčice su u prekidima između prizora plesale uz izvedbu kretnji karakterističnih za igre uz brojalice.

Gostujuće su predstave također naglašavale pokret i tjelesnu komunikaciju s publikom, pozivajući je da se i sama tjelesno uključi u fikciju i razbije "kazališni ugovor", da popunja "prazna mjesta" u tekstu i predstavi, stupi u izvedbeni prostor, dodiruje glumce, preuzme neke nijeme fiktionalne uloge, ponovi sugerirane kretnje, i tako dalje, što je izuzetno težak kazališni prosede, koji zahtijeva iznimnu usredotočenost i spretnost.¹⁷

6. LUTKE. Zasebnu metodu unutar šireg područja psihodrame razvio je psihijatar Zlatko Bastašić, koji se lutkama od papira drveta i tkanine kontinuirano služi u svojoj terapijskoj praksi, kao moćnim oružjem u

priču, ma koliko kratka i sažeta ona bila. Ljudski glas ne može se natjecati sa zaglušujućom grmljavinom avionskih i tenkovskih motora. Štoviše, riječ je izgubila svaku vrijednost. Previše se laži izgovorilo tijekom protekle godine. Previše se praznih obećanja dalo. Velike su se riječi trošile ni u što i ni u koga. Zato je AD HOC riječ sveo na nužno objašnjenje, na naslov, titl ispod slike. Shvatio je da rat nije doba u kojem se priča i dokazuje, nego pokazuje i demonstrira. Oni koji su u njemu nemaju vremena za ćaskanje; oni koji su daleko od njega umorni su od izvješća i apela, protesta i žalbi. Riječ se gubi u buci i vremenu; slika hvata trenutak i zaustavlja ga za vječnost. Kada bljesne pred očima, kada se rasprsnje u nečijem umu, utiskuje dojam. Neprijatelj se odbija oružjem, saveznik se pridobija slikom. Pričat ćemo poslije." (tekst tiskan u prospektu izložbe scenografskih elemenata i lutaka ovoga kazališta u Galeriji "Mala").

¹⁶ Cirkus se izabrao kao kazališni sustav upravo zato što njegov kod nije ograničen na neku posebnu skupinu, naciju, klasu, nego ga dijele ljudi koji govore različite jezike i koji žive na različite načine" (Bouissac 1976:5).

¹⁷ Pogotovu ako je riječ o samo jednom glumcu, kao u nizu predstava koje je, kao "interaktivno-komunikativno-monodramski" tip kazališta zamislio Radovan Milanov. Glumac prepričava neku od poznatih bajki pred drvenom bačvom, otvaranjem koje se publici ukazuje minijaturna scenografija. Glumac neprestano razgovara s djecom, pušta da ona izvikuju dijelove priče kojih se navodno sam ne može prisjetiti, te izabire pojedince koji će glumiti pojedine uloge. Postupno djeca gube svaki strah od "nedodirljivog" glumca i "neprodornog" fiktionalnog svijeta, što katkad rezultira i nepredvidljivim, ali i jedva pripitomljivim izljevimima probuđene kreativnosti i nesuzdržana uplitanja.

dijagnostici, prevenciji i liječenju dječjih smetnji. Prema njemu, lutka uspjeva otkračunati i najteže zabrtvljena vrata dječje psihe, kao u slučaju autističke djece. Igrajući se lutkom, dijete odašilje poruke o zbivanjima kojih je smetnja izravnom posljedicom, o odnosima u obitelji, o svojim unutrašnjim razdorima i tajnim željama. I sam je izbor ili izbjegavanje pojedine lutke dragocjena obavijest. Prebačen u okvire igre, problem već gubi na dramatičnosti, te se bolni sadržaji lakše razrađuju. Osobita se pozornost poklanja lutkama - likovima iz bajke, budući da je bajka jedan od najvažnijih referencijalnih okvira dječjeg imaginarnog svijeta. lutka se zato očitovala kao dobrodošla teatarska tehnika u radu, omogućujući djeci istovremeno eksteriorizaciju traumatičnih iskustava, ali i maštovit rad na njihovoj izradi. Već je rečeno kako su asocijacije oko papirnatih likova, kao i upućivanje u tajne luktarskog zanata, bili povodom nastanku *Papirnatih snova*. U projektu *Dupinova priča* redateljici se pridružio Zlatko Bastašić, predloživši da se lutke izrade od odbačenih predmeta - plastičnih čaša i vrećica, cijevi i sličnog. Pokusi su pružali priliku da se psihoterapija obitelji odvije izvan represivnog konteksta psihijatrijskog kabineta. Lutke su se manipulirale individualno i kolektivno (pet djevojčica glumilo je golemu hobotnicu načinjenu od crnih plastičnih cijevi).

AD HOC cabaret koristio se lutkom s ništa manje snažnim terapijskim namjerama i učincima. Predstavljajući u ovom crno-bijelom svijetu isključivo "loše likove" (notornu Trojku europskih ministara vanjskih poslova, četnike, srpske političare u obličju psihijatarata koje hrvatskom seljaku nastoje isprati mozak, itd.), ove su velike lutke bile inventivne, karnevaleskne karikature, koje su neprijatelja i nemilosrdni Svijet svele na inferiorne i barem fiktionalno pobjedive, a doslovno manipulirane figure koje može nadmudriti čak i najprostodušnija zagorska duša, koju je predstavljao nemaskirani glumac.

7. PRIČE, SCENARIJI I KOMADI. Srž psihodramske tehnike jest u tome da pacijenti nude vlastite scenarije za improviziranu igru uloga, u kojoj se uloge slobodno izmjenjuju unutar grupe, kako bi pacijent osvijestio "kožu" drugih koji ga okružuju. Međutim, osnovni problem nemogućnosti verbalizacije otežava ovaj proces. Tijekom vježbi za relaksaciju tijela sadržaj nudi terapeut, dok kombinacijom tehnika (izrada crteža oko kojih se kolektivno konstruiraju mogući segmenti fabule) priče same djece lakše postaju ponudom za igru. Idenična je procedura pratila nastanak *Papirnatih snova*, sazdanih u potpunosti od dječjih zapisanih ili izgovorenih asocijacija, pretočenih u stihove i replike. Radionica u Grožnjanu završila je prikazbom njezina vlastita nastanka, kroz dijalog koji su napisala sama djeca. *Mediterranska bajka* Miroslava Ilića također se nadopunjala tijekom rada. Zagrebačke predstave djece srednjoškolskih domova isto su tako bile izvedbe scenarija ili komada kojima su autori bila djeca (*Mali ali hrabri* grupe "Sineki"; *Romeo i Julija* Elizabete Brtan slavonskih prognanica unutar grupe

Đačkog doma učenica srednjih stručnih škola, *Izgubljeni* Milana Bošnjaka doma za mladiće "Lav Miškina", *Mumija* Ksenije Tomašević, u izvedbi prognanica iz Pakraca unutar grupe Hrvatskog učiteljskog konvikta).

Profesionalne gostujuće produkcije oslanjale su se na svjetski poznate bajke, uz izuzetak cabareta AD HOC, kojemu su skečeve samo za ovu priliku pisali Tahir Mujčić i Boris Senker (tekstovi objavljeni u Mrduljaš 1995).

8. ŽANROVI I TEME. Žanrovski raspon - bajke, cirkus, cabaret, travestija (*Romeo i Julija*), uz dvije ozbiljne, čak "angažirane" predstave (*Mali ali hrabri*, *Izgubljeni*). Kako se većina projekata ticala djece, teško se možemo čuditi prevlasti žanra bajke, što međutim ne treba tumačiti kao oblik eskapizma, budući da je impakt toga žanra, koji na simboličan način obračunava s okrutnošću odrastanja, daleko od njegova popularnog shvaćanja kao prezentacije svijeta u kojoj se problemi umiveno pripitomljuju i zamagljuju (Bettelheim 1976:15–38). Slične se predrasude vežu i uz cirkus i njegovu kulturnu relevanciju, kao i ostale zabavne vrste, kao što su cabaret i travestijske preradbe. Izbor cirkuske predstave osobito je zanimljiv, budući da je riječ o marginalnom i ne bez razloga marginaliziranom kazališnom sustavu, koji proizvodi, kako Bouissac pokazuje (1976), meta-kulturni diskurs što aktivno manipulira elementima kulturnih sustava, propitujući i same postulate ljudske organizacije iskustva, pa čak i temeljne prirodne zakone. Cabaret je također na prvi pogled površna umjetnost koja pjesmu i ples nadopunja vulgarnim šalama i skečevima, ali sa sasvim izvjesnim sociokritičkim nabojem i zbog toga marginalnom kazališnom poviješću, u kojoj trpi periode potpunoga potisnuća. Travestije su parazitski tekstovi koji subvertiraju visoko cijenjene književne i kulturne kodove. Međutim, ipak je indikativno da se zbilji pristupalo posredno, posprdno i na stilizirane načine, te da su se rat i izbjeglištvo rijetko neposredno očitovali u imaginariju radionica i predstava, uz iznimku grupe "Sineki", koja donosi prizore iz posljednjih dana jedne jugoarmijske jedinice. Članovi ove grupe već su uobičajili improvizirano iznositi neugodne prizore "iz delikventskog života": rezultat je, kako sam se i sama imala prilike uvjeriti, zastrašujući naturalizam, koji je katkada teško i gledati, ne samo zato što je kazališno nespretnan i amorfan, katkad čak i neukusan, nego možda i zato jer publiku na izrazito grub način sili ne samo na reviziju svojih estetičkih normativa nego i na uvid u iskustvo života kakvo možda želi previdjeti. Proširenje djelatnosti ove grupe u "Dječju kreativnu akciju" u sklopu koje nastupaju djeca iz prognaničkog sela Lekenika, koja izvode predstavu *Priče o dobru, priče o zlu*, improvizacije "iz života prognanika", pokazuje da je voditelj Gordan Hosni u ratno-prognaničkoj problematici vidio dovoljno iskupljenje za zanimljivost i šok, čime je "stručnu komisiju" godišnjih susreta doveo pred delikatna pitanja interferencije etike i estetike.

9. VANJSKI SVIJET? Publika svih ovih izvedbi bili su ostali prognanici, ljudi koji su dijelili istu sudbinu. Premda nisu uvijek s

dobrohotnošću dočekivali priliku da vide druge kako glume, pjevaju i plešu (o tome nam govori iskustvo prognaničke turneje Papirnatih snova, tijekom koje su se izvođačice morale nositi sa zvižducima i izrugivanjem, što je od njih, kako kaže njihova voditeljica, stvorilo osviještene, "prave glumice"), ipak su za mnoge, poglavito njihove majke, svojtu dojučerašnje i ponovne, prognaničke susjede, njihovo kazališno postignuće i snaga da se vesele unatoč proživljenom užasu, značili, prema njihovim vlastitim riječima, utjehu i podršku.¹⁸ No mnogi su imali prilike predstave izvesti i pred "vanjskim svijetom", pred ljudima koji su ne samo zaboravili da su prognanici među njima nego i da su to ljudi koji se žele potvrditi kao ljudska bića, te koji žele premostiti okvire i etikete koje im prisilno lijepi njihov prognanički status. Zagrebačke trupe pridružile su se redovitim amaterskim susretima i na taj se način uključile u razgovore o kazalištu koji slijede svake večeri tijekom tri tjedna, te su imale prilike obrazlagati svoje motive i želje vezane uz kazalište, a i poslušati savjete i kritike, a *Papirnatih snovi* izvedeni su izvan konkurencije na međunarodnom festivalu lutkarskih kazališta u Zagrebu.

Nadala sam se ovim kratkim prikazom upozoriti kako je amaterske predstave nemoguće promatrati ne samo istim vrijednosnim kriterijima nego ni istim prosudbeno-kritičkim aparatom kao bilo profesionalne predstave bilo folklorne predstavljačke izvedbe, s kojim se oblicima na mnogostruke i ne uvijek lako sagledive načine rubi i preklapa. Istraživanjima potonjih studij kazališnog amaterizma ipak je bliži utoliko što bez etnografije svakodnevica nije moguća niti teatrografija kazališnog amaterizma, od kojih će nam svaki posebni segment nametnuti različitu metodološku okosnicu pristupa - jednom će to biti psihosocijalna terapija, kao u slučaju koji sam iznijela, drugi put afirmacija nacionalnog, ili generacijskog ili čak spolnog¹⁹ kulturnog identiteta, pa čak i svojevrsnog "mikro-elitizma".²⁰ Pri tome, koliko god bili istraživački trijezni i svjesni drugotnosti estetske dimenzije, ne smijemo, kao što nas upozorava Brecht, smetnuti s uma da se ne može reći kako "na umjetnost ne djeluje način na koji se ona prakticira na najnemarnijoj, najbezbrižnijoj, najnaivnijoj razini. Kazalište je tako reći najljudskija i najuniverzalnija umjetnost od svih, umjetnost koja je najuobičajenijom praksom, ne samo na pozornici, nego i u svakodnevnom životu. Kazalište

¹⁸ O tome rječito govore izvanredni dokumentarni filmovi Petra Krelje, "Suzanin osmijeh" i "Treći Božić".

¹⁹ Žensko kazalište iz Gornjeg Jesenja jedinstven je primjer takva, ruralnog feminizma - - ali njemu se pridružuje i podatak o trenutačnoj apsolutnoj prevlasti žena-voditelja i glumica amaterskih kazališnih društava, a u domeni seljačkog igrokaza i žena-pisaca (Zora Jandras iz Kupljenova već je pravo amatersko spisateljsko ime).

²⁰ Kao što je slučaj, primjerice, višedesetljetnih tradicionalnih gimnazijskih godišnjih izvedbi antičkih autora u Klasičnoj gimnaziji u Zagrebu, ili pak slučaj uporno njegovanog, a seoskoj publici i izvođačima potpuno neprimjerenog "klasičnog" građanskog repertoara KUD-a u Buševcu kraj Zagreba.

nekoga naroda u nekom vremenu mora se promatrati u cjelini, kao živi organizam koji nije zdrav ako nisu zdravi svi njegovi udovi. To je još jedan razlog zašto je vrijedno govoriti o amaterskom kazalištu" (Brecht 1981:152).

NAVEDENA LITERATURA

- Ajduković, Dejan et al., ur. 1993. *Psihološke dimenzije progonstva*. Zagreb: Alinea.
- Ajduković, Marina. 1993. "Izvori i simptomi stresa kod djece u progonstvu". *Zbornik Pravnog fakulteta u Zagrebu* 43/2–3:243–249.
- Alter, Jean. 1991. *A sociosemiotic theory of theatre*. Philadelphia: Pennsylvania University Press.
- Anić, Josip; Sonja Podgorelec. 1992. "Psihičke tegobe prognane i izbjegle djece". *Migracijske teme* 8/3–4:217–229.
- Attigui, Patricia. 1991. *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*. Paris: Denoël.
- Bastašić, Zlatko. 1992. *Lutka ima i srce i pamet*. Zagreb: Školska knjiga.
- Batušić, Nikola, ur. 1978. *Pučki igrokazi XIX. stoljeća (uvodna studija)*. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Knj. 36. Zagreb: Nakladni zavod M H: 7–31.
- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bendix, Regina. 1989. *Backstage Domains: playing "William Tell" in two Swiss communities*. Bern - Frankfurt am Main - New York - Paris: Lang.
- Bettleheim, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris: Robert Laffont.
- Bošković-Stulli, Maja. 1972. "Svijet bajke i dijete". *Umjetnost i dijete* 19–20:28–32.
- Bošković-Stulli, Maja. 1973. "O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima". *Umjetnost riječi* XVII, 3 i 4:149–184 i 237–260.
- Bouissac, Paul. 1973. "Le Cirque". U *Communication et les mass-média*. Paris: Cedex, 104–112.
- Brecht, Bertolt. 1981. "Two Essays on Unprofessional Acting" ("One or two points about proletarian actors"; "Is it worth speaking about the amateur theatre?"), U *Brecht on Theatre*. John Willet, ur. London: Methuen, 148–153.
- Čale Feldman, Lada. 1993. "The theatricalization of reality. Political rituals". U *Fear, Death and Resistance. An Ethnography of War. Croatia 1991–1992*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research - Matrix Croatica - X-press, 5–23.
- Čale Feldman, Lada. 1995. "The Image of the Leader: Being a President, Displaying a Cultural Performance". *Collegium Antropologicum* 19:41–52.
- Derđ-Markuš, Zdenka. 1995. "Kazalište kao terapija". *Defektologija*. U tisku.
- Galic, Ljudevit. 1987. *Glumčeva ratna zapamćenja*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- Hribar-Ožegović, Maja. 1965. *Kazališna djelatnost u Jugoslaviji za vrijeme NOB-a*. Disertacija. Zagreb.
- Jonjić, Pavao. 1991. "Djeca u egzilu". *Migracijske teme* 7, 2:167–172.

- Krušić, Vlado. 1980. "Mračna strana mjeseca". *Prolog* XII, 44–45:125–140.
- Krušić, Vlado. 1985. "Lero-slučaj". *Prolog-teorija-tekstovi* XVII, 1:108–123.
- Lozica, Ivan. 1991. *Izvan teatra*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- Marinis, Marco de. 1977. "The Theatrical Journey of Guiliano Scabia". *The drama review (Theatre and Social Action Issue)* T73:60–74.
- Moreno, Jacob L. 1984. *Théâtre de la spontanéité*. Condé-sur-Noireau: Epi.
- Mrduljaš, Igor, prir. 1995. *AD HOC cabaret. Hrvatsko ratno glumište 1991/92*. Zagreb: AGM.
- Nikolić, Staniša. 1983. *Scenska ekspresija i psihoanaliza*. Zagreb: Naprijed.
- Povrzanović, Maja. 1994. "Children, war and nation: Croatia 1990–1994". Paper written for the conference "Children and Nationalism". Trondheim, May 1994.
- Pučki teatar*. 1980. Vinkovci: Izdavačko grafičko poduzeće "Iskra".
- Reed, Paul. 1993. *Theatre and Everyday Life*. London - New York: Routledge.
- Senjković, Reana. 1993. "In the beginning there were a coat of arms, a flag and a pleter". U *Fear, Death and Resistance. An Ethnography of War. Croatia 1991–1992*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research - Matrix Croatica - X-press, 24–43.
- Suvin, Darko. 1988. "Izvedbeni tekst kao dijalog gledališta i scene koji pobuđuje mogući svijet". *Republika* 7/8:120–135.
- Suvin, Darko. 1990. "Locus, Horizon, and Orientation: The Concept of Possible Worlds as a Key to Utopian Studies". *Utopian Studies* 1, No. 2:69–83.
- Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra. Ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec.
- Zebec, Tvrtko. 1995. "The Dance Event as a Political Ritual". *Collegium Antropologicum* 19:79–89.
- Zečević, Divna. 1978. "Pučki književni fenomen". U *Povijest hrvatske književnosti I*. Zagreb: Liber - Mladost, 357–620.