

LADA ČALE FELDMAN

Kazalište šezdesetih i »hrvatska mlada kritika«

Premda se prilaz hrvatskom kazalištu šezdesetih iz rakursa njegove kritičke refleksije može doimati nepravednim – utoliko više što je jedna od prominentnijih poetičkih njegovih struja, barem kada je o međunarodnom kontekstu riječ, iskazala izrazito nepovjerenje prema verbalnom teroru i diskurzivnoj komunikaciji uopće, zagovarajući, primjerice, kako se izrazio Sigfried Melchinger, »destrukciju kazališnog komada« kao osnovnog krivca za »kliše i tabue« koji da vladaju do-novoteatarskom pozornicom – sama osuđenost današnje perspektive da po uvide u zbivanja šezdesetih godina krene gotovo jednim preostalim tragovima – tekstovima, nužno će kritiku šezdesetih, točnije čitavu onodobnu diskurzivnu proizvodnju o kazalištu, promovirati barem u svoj nezaobilazni oslonac. Dapače, mogli bismo reći da se kazališna kritika od svojih inomedijskih posestrima, koje u svojem generičkom određenju nemaju ugrađenu prisilu plaća nad nepovratnošću umjetničkog događaja koji kritički prate, oduvijek i previše razlikovala svojom barem hipotetskom zadaćom svjedočenja o neiskazivom, dokumentiranja i tvorbe makar i nepouzdanu građu za kazališnu povijest. No to ne znači da se pritom uspjela probiti do statusa koliko-toliko autonomnog pisanog žanra koji je zaslužio da i sam za se postane znak jednog kazališnog razdoblja, a ne samo njegov marginalni i parazitski odjek, što je status za koji su se kritika pjesništva ili proze – paradoksalno, manje opterećene da nadomjestite sam predmet svojeg kritičkog mišljenja – ipak uspjele izboriti.

Ili je barem takva unekoliko različita raspodjela trajala zadugo, sve do, reklo bi se, samog praga sedamdesetih, kada – makar i nesvjesno potaknuta nekom prijelomnicom u šezdesetima – izlazi knjiga hrvatskog kazališnog povjesnika Nikole Batušića, koji se i sam istih godina kao kroničar časopisa *Republika* bavio kritikom[1], knjiga pod naslovom *Hrvatska kazališna kritika*. Bio je to prvi, a zasad ostao i jedini opsežniji doprinos priznanju tog, po općem mnijenju, tegobnog kazališnog poslanstva koje, barem u hrvatskoj sredini, nikada nije dijelilo ničije simpatije, pa niti, unatoč deklarativnom priznanju o svojoj radikalnoj su-odgovornosti za to što se na pozornici i uopće u kazališnoj kulturi zbiva, utemeljeno teorijsko promišljanje o svojim žanrovskim postulatima. Uglavnom kuđena da je stranački ili čak privatno pristrana, neobaviještena, pozornički neiskusna i jezično neekipirana, pre-prizemna ili pak pre-zaumna, kazališna kritika je u naših teatrologa zasad doživjela jedino tipološko razvrstavanje, podjelu na novinsku i časopisnu kritiku, što ju je osamdesetih uspostavio Igor Mrduljaš, u prilogu indikativna naslova »Pomutnje Talijinih suputnika«[2].

Kada je se u jednom teorijskom prilogu krajem istoga desetljeća poduhvatila semiotička analitičarka Anne Ubersfeld, u tekstu što ga je u prijevodu donio časopis *Quorum*, i opet se pokazalo da je u kritici posrijedi »osobito nepouzdan (meta-)diskurz uzme li se u obzir da ne pojašnjava svoja ograničenja ni uvjete iskazivanja, bilo da se javlja kao refleksivni diskurz koji izravno reagira na predstavu, bilo da se javlja u ruhu »prirodnosti« i »spontanosti«, kao plod nadahnutog diletanta« – diskurs, pače, koji nužno pati od nekih »ograničenja« i na koji »vrebaju mnoge zamke«. Povodom pak ograničenja, navode se »a priori zadani prostor i svrha« toga »oblika obavještanja«, zatim »ideološko-politička boja izdavača«, obvezanost »čitaočevom kompetentnošću«, »pripadnost kazališnim krugovima u kojima su sudionici kazališnog čina nužno povezani jedni

s drugima« te učestalost »identifikacije s nečijim opredjeljenjem«, s »onim što je proslavilo ovoga ili onog kazališnog praktičara ili s kulturnom klimom u određenom trenutku«. Pa ipak, autorica dopušta da su ta ograničenja »mnogo neodređenija« ako je u pitanju neki »specijalizirani sveučilišni i kulturni časopis«: i ona dakle oštro dijeli dnevnu od časopisne kritike, u kojoj je, veli, kritičaru moguće uporabiti »precizniji metajezik«, kao i načelno biti nezainteresiran za »aksiološko ocjenjivanje ili ocjenjivanje bilo stvarnog bilo željenog ideološkog značenja djela i izvedbe«. No i tu očito vrebaju neke zamke, kao što je »zarobljenost strogim zahtjevima znanstvene objektivnosti«, a njezini su kriteriji, ističe Ubersfeld, »prilično daleko od toga da budu utvrđeni«. Kritičar se nadalje obilježuje dvostrukom publikom svojih napisa, javnošću svakako, ali i publikom kazališnih stručnjaka, kojima bi »kritičar rado igrao ulogu mentora i voditelja«.

Razapeta dakle između »pedagoškog diskurza« kojim publiku što još nije vidjela predstavu usmjeruje, a čovjeka koji ju je vidio nagoni na razmišljanje, te s druge strane spomenutom aksiološkom prisilom ako se obraća kazalištaru, kazališna kritika podvaja se prema teoretičarki i u svojem »modelu pisma«, na narativni, deskriptivno-analitički karakter ako se usredotočuje na tekstovni predložak predstavi, te na različite modele – »opisni«, »aksiološko-vrijednosni« ili »asocijativni« – usredotočenja na režiju, u kojem, u idealnom slučaju, prevladava prema njoj semiološki pristup, to jest »analiza znakova predstave«, kojom će se »dovesti u odnos tekst i scenska praksa, prostor i udio glumca«. Na završetku ove kratke analize, prispijemo i do zamki: kritički diskurs može zastraniti prema »dogmatičnosti«, naracijom se »zadržati na površini«, biti »bezizražajno opširan« ili se »usredotočiti na samo jedan element«, može ne dozvati nijednu ili previše »kulturnih« ili pak »ideoloških referenci«, može, naposljetku, »zlopotrijebiti metajezik«, ili pak »pobjeći u subjektivnost, što se osvećuje kao takvo«. Jedini spas što ga Ubersfeld kritici nudi jest završni blagoslov: »ako je teatar umjetnost, to je isto i njegov kritički metadiskurz«.

Koliko god ovome laskavom, u načelu analitički neovladivom artistskom obzoru prkosio stvarni status kazališne kritike u percepciji kazališnih praktičara i svekolike kulturne i intelektualne javnosti, valja uočiti da doznačivanje uzajamne upućenosti kako u pogledu zajedničke upletenosti u odgovornost za stanje kazališne kulture tako i u pogledu, u krajnjem ishodu, zajedničkog – umjetničkog i kritičkog – karaktera intervencije u komunikacijsko polje »kulture«, pa činilo nam se ono danas i opravdanim, donekle zamagljuje povijesnu uokvirenost, a onda i privremenu svojega imperativa. On se naime očito ne može odnositi na kritiku koja nastaje kao plod salonske i prosvjetiteljske kulture 18. stoljeća ili tržišne propulzivnosti kazališta kao mjesta masovne zabave i nacionalnog hrama u 19., kad kritika cvate poglavito u dnevnim glasilima, jer čuli smo koja su u tome slučaju njezina ograničenja. Teško se može odnositi i na kritiku prvih desetljeća 20. stoljeća, kada prva avangarda izravno prkosi komercijalizmu, a onda i kritici koja ga prati svojim pedagoško-reklamnim zaostalim kasom. Može se dakle probiti tek s afirmacijom, kako Ubersfeld veli, »sveučilišnih i kulturnih časopisa«, pa stoga i nije čudo što se u punom smislu javlja upravo u povijesno-kulturnom razdoblju za Europu pedesetih, a za Hrvatsku poglavito šezdesetih godina, kada manifesti i auto-referentni iskazi počinju krasiti ne samo vizionarsko-praktičarske nego i kritičke naraštajne istupe.

Ne miješaju se tu samo aktivističke i estetičke aspiracije kazališta i njegove kritike, nego i, s jedne strane, kazališta i drugih oblika društvene i intelektualne akcije uopće, te naposljetku kazališne i kritika drugih predmetnih usmjerenosti. Doba je to zaziva ne samo novog kazališta nego i formulacije ideja o novome društvu i novom mjestu javnog intelektualca u njemu, nakon što su se u Europi slegle poslijeratne neuralgije, a u Hrvatskoj, tj. onodobnoj Jugoslaviji, ne samo popustila stega socrealističkog poetičkog dictuma, nego i prvotna sreća nad oslobođenjem od njega i pukim »otvaranjem svijetu«. Pa ako se pedesetih u Francuskoj časopis *Théâtre populaire* samo pridružio borbenim naslovima kao što su *Les temps modernes*, *Les lettres nouvelles*, *La nouvelle*

revue francaise i *Combat*, tako se i u Hrvatskoj krugovaškom pa zatim razlogaškom naraštaju, naslijeđenom *Kolu* i novouspostavljenom *Telegramu*, koji su svoje stranice redovito nudili i ambicioznijim kazališno-kritičkim napisima, krajem šezdesetih, točnije upravo 1968, naposljetku pridružio i kazalištarski *Prolog* i njegovi izmjenjivi, nipošto ekskluzivistički nastrojani, stalni i privremeni »prologaši«.

Da je *Prolog*, a osobito njegovi prvi aktivistički uvodnici, tek kazališno-časopisna rezultanta ne samo općeg kritičkog buđenja u šezdesetima nego i nastojanja da se uspostavi neka kritička prekretnica, te da pojava toga časopisa nije dakle nužno i jedino vezana uza spoznaje o europskom i prekomorskom »novom kazalištu«, nego da bi se ona mogla razmatrati u kontekstu neke zajedničke, kako se onda voljelo govoriti, »platforme« kritičkih istupa i kada su u pitanju druga umjetnička i kulturna područja, htjela je dati naslutiti druga sintagma moje najavljene teme, odrednica »hrvatska mlada kritika«. Posrijedi je naime reminiscencijama opterećena parafraza iz naslova zbornika što je također na pragu sedamdesetih htio objediniti i sumirati svekoliku kritičku praksu šezdesetih godina, ne razvrstavajući je logikom njezinih pjesničkih, prozaističkih, likovnih ili kazališnih povoda, nego se trseći od nje izgraditi u sebi nepodijeljen i neovisan mladokritički blok. Stoga će i pravi zadatak mojega priloga zapravo biti pokušaj da istrgnem pitanja kazališne kritike iz isključivo teatrološkog i kazališno povijesnog obzora te da rasvijetlim što je takva manifestna objediniteljska ambicija donijela mlađoj generaciji kazališnih kritičara. Pokušati mi je dakle odgovoriti na nekoliko pitanja: do koje je mjere takva ambicija preobrazila meta-diskurs toga naraštaja, mjeru njegove odgovornosti, subjektivnosti, ideologiziranosti, prizemnosti ili zaumnosti – svih onih prethodno spomenutih odlika i zamki što ih je sažeto ponudila Ubersfeld – a koliko se pak nužno prostro zijev između postulirane uklopivosti kazališne kritike u te zajedničke obzore i specifičnosti njezine primarne obvezanosti neposredno danoj kazališnoj praksi svojega vremena i prostora; u kojoj je mjeri pak sama ta praksa doista davala povoda tovršnim kritičkim pretenzijama, prednjačila ili pak zaostajala za svojom kritičkom sugovornicom? Naposljetku, nastojat ću izdvojiti neka ključna imena te tada novorođene, mlade kazališne kritike, imena koja su redom nastavila intenzivno djelovati i u desetljećima koja su uslijedila, a napose sugerirati koje je ključno europsko kritičko i kazališno-kritičko ime, između ostalih, posulo i kakve svoje različite autorske tragove po stilskom, tematskom i ideološkom inventaru kazališnih »mladokritičara«.

Prije i pokraj, dakle, *Prologa*, kojemu ćemo se doskora obratiti, bijaše »hrvatska mlada kritika«, no u zborniku njezine ponude obreo se tek jedan jedini kazališno-kritički osvrt, tekst Petra Selema koji bi nam inače očito mogao poslužiti i kao sjajna dijagnostička karta za naš nominalni interes, budući da je naslovljen »Današnje hrvatsko glumište«, a izvorno objavljen, gle, i opet baš 1968. Prije nego što se zaputimo usporedbenim odvojcima predgovorne obznane o tome što su obzori »hrvatske mlade kritike« s jedne, a što Selemova teksta kao njezine deklarativne kazališno-kritičke metonimije s druge strane, istaknimo da su u zborniku mjesta ipak našli i tekstovi još pokojeg inače i kazališno-kritički povremeno, a u pojedinim slučajevima kasnije čak i intenzivnije uposlenog autora – tako primjerice i Zvonimira Mrkonjića, Vjerana Zuppe i Veselka Tenžere. Ti se autori ovdje redom obraćaju pjesništvu, potvrđujući, međutim, i svojim znanim mnogostranim osobnostima da su predmetne međe mladih kritičara odsad ustuknule pred samosvojnošću kritičkog idiolektu i zamalo postale – bespredmetne. Ili bi tako možda samo htio pisac predgovora *Hrvatskoj mladoj kritici*, Zvonimir Mrkonjić – zanimljivo, uza Zuppu i Antu Stamaća, revni prevoditelj njihova prijevodnog zbornika što i opet odjekuje sličnim zvonom, *Nova europska kritika*, objavljanog u tri toma u rasponu od 1968. do 1970, gdje se i opet dominacija pjesništva kao predmeta prosudbenog zora prekriva općom idejom kritike. Što bi, dakle, na istome tragu, tragu Richardovu, Heideggerovu, Friedrichovu, Blanchotovu, Pouletovu,

Bachelardovu, Sartreovu, Benjaminovu i Guardinijevu, Ingardenovu, Staigerovu, Spitzerovu, Barthesovu i Derridaovu, htjela »hrvatska mlada kritika«?

Prije svega, sudimo li po Mrkonjićevim visoko postavljenim ciljevima, namjera joj je prekinuti s kritikom kao trenutačnim »refleksom«, »montažom dojmovnih pražnjenja«, »eruditskom neu-mjerenošću i ideološkom snishodljivošću«, te ustoličiti kritiku kao refleksiju što »dolazi iz neke unutrašnje nužnosti subjekta« i vraća se fenomenološki natrag »k samoj stvari«, ali ne tek samoj stvari kritičkog povoda, nego i zapretanoj »kritičkoj svijesti svojega doba«, dakle »kolektivnom nacrtu«, »općem rasporedu svojega ovdje i sada« prema kojemu kritičar, veli Mrkonjić, »stoji nužno u pozitivnom odnosu« jer bi se inače »iscrpljivao« u svojoj osobnosti. Poima li se kritika kao stanovište s kojega se »određuje cjelokupna ljudska djelatnost«, osigurat će si »moralni maksimum« i odbiti »probitačnu nagodbu« s lažnom kritičkom sviješću i ne-kritičnošću kao takvom. Ustručavajući se da hrvatske mladokritičke napore baš označi u terminima povijesnog prijeloma, Mrkonjić ipak njezinu razliku vidi baš u »povećanju raspona suprotnosti i proturječja što tvori polje njezina djelovanja«, ali ne u smislu njojzi imanentnog pluralizma, nego baš u smislu radikalizacije jaza koji dijeli spomenuti prezreni kritički »refleks« od željene kritičke »refleksije«.

Drugo bitno obilježje, a ujedno i opetovana riječ autorova predgovora jest samoća mlade kritike, odsječenost od nasljeđa i stoga nužna upućenost na »kontinuum vlastitog nacрта« kao »okućenost njezine posebne kritičke mogućnosti«. Osamljena jer bez bliskih uzora, okrenula se »dalekim i paradoksalno razdaljenim autoritetima«, ali ne »eklektičkim pabirčenjem i difuznom eruditivnošću«: od njih ju je sačuvala težnja za pronalaskom »smisla i sudbine te samoće«, nastale nakon »nevremena nadziranog književnog stvaranja«, ali i »euforije oslobođenja od njega«. Spomenuti razdaljeni autoriteti, veli Mrkonjić, nisu bez razloga iznikli baš na rubovima filozofije i umjetnosti, kad su mladokritičari u spomenutoj svojoj težnji tražili »izvorniji smisao«, »svjesniji i odgovorniji zahvat u suvremenost«. Ali samoća i cvat usred zapuštenog terena, čak i nakon što se »raskinuo sloj dojmovne magle kritičkog impresionizma«, imaju svoju cijenu, pa u »teškoći izdržavanja samoće«, prema autoru, valja vidjeti i uzrok nekim zastranjenjima mlade kritike, kao što je »izdvajanje« kritičke »esencije prije kritičkog ozbiljenja egzistencije samoga predmeta«, pa čak i »priviđenje predmeta prije no što se on kritički iskusi«. A kako da se to dogodi kad kritičar, koliko god osjećao »ogoljelu zagonetnu prisutnost predmeta« do koje je Mrkonjiću toliko stalo, ipak u kritičkom činu uvijek »rekapitulira i vlastitu osobu«, »rasudbeni subjekt koji življenje krize svagda pretvara u mogućnost kritike«. Tako naposljetku ne ishodi kao proturječno što »zanimanje mlade kritike ... premašuje usko određenje predmeta kao **samo** književnog, kazališnog, likovnog, glazbenog itd«: primarni postaju »razgovijetnost djelatnog polja podudarnih kritičkih gesta« i »jedinstveno kritičko ponašanje«, a kritički prostor zadobiva »bitno proizvodnu funkciju«, dapače, postaje sam »prostor slobode kritičkog predmeta da se pojavi u kritičkom činu kao samobitna, neotuđiva individualnost«. Cirkularnost je tu dakle dobrodošla odlika: mlada se kritika i rodila usporedo s književnim naraštajem šezdesetih, pa zato i tek kritički otpušta kritičnost same te književnosti, tek »eksponira duh samog pisanja kao stanovito refleksivno nadvijanje nad kondiciju jezika u suvremenoj hrvatskoj književnosti«. Kasnije ćemo vidjeti da srodno cirkularno zaplitanje stupa na snagu čim se istovrsni pogon sintagmatske apstrakcije upregne i u promišljanje, primjerice, odnosa kritičnosti samoga kazališta i kritičnosti kazališne kritike, a osobito ako se u žrvanj ubaci najvruci grumen, odnos »kazališta« i »politike«: jedna od najomiljenijih retoričkih tvorbi postaju opetovane varijacije hijazmičkih premetaljki i morfoloških prenamjena riječi teatar, kritika, kultura i politika.

Mrkonjić prostor mladokritičara osvaja dakle zajedno s prostorom nove književne generacije koja se prema njemu, za razliku od ideologiziranih i kontra-ideologiziranih književnih pedesetih, konačno vraća književnoj samobitnosti, baš koliko i kritika kritičkoj, pridružujući se prvoj

u zajedničkom »prostoru svojevrsnog **književnog** mišljenja«, tako da se »književna mogućnost« zaoštava »do kritičke refleksije« i obrnuto. Što pak onda omogućuje da se ustvrdi kako obje, baš prodorom u »dublje tijelo svojega iskustva« uspijevaju »na širem planu saobraćati s temeljnim diskursom zbilje«. Zapamtimo ove riječi, jer one će ostati Mrkonjićev credo i kazališnim povodima, osobito u već spomenutoj diskusiji o kazalištu i politici, kada će istim retoričkim zahvatom pokušati pomaknuti »oslobodilačku praksu teksta« – bilo pjesničkog ili kazališnog djela – »iznad svih instrumentalističkih i ideoloških prakticizama«. Zasad se okrenimo svojem drugom naznačenom pitanju – kako je Petar Selem, jedini kazališni kritičar zbornika najavljen ovim visokoparnim idealima, ostvario Mrkonjićev »obrat krizne intuicije u konstruktivni stav građenja iz samih elemenata krize«?

Naravno, već rekosmo da će nam Selem možda usput pomoći i da dobijemo sliku o »tadašnjem hrvatskom glumištu«: ako je suditi po njemu, hrvatskom su kazalištu šezdesetih malo ili nikako značila strana gostovanja, osnutak Dubrovačkih ljetnih igara i nominalno dopušteni, kako Senker u svojem pregledu toga razdoblja formulira, »tematski, jezični, stilski, dramaturški, generički i ideološki pluralizam«: Selemova je prva teza potpun intelektualni i umjetnički rasap kazališne kulture, nastao odlaskom Branka Gavelle i uvjetovan društvenom administrativnom i financijskom nebrigom, u kojoj međutim kazalište ipak nipošto ne bi smjelo vidjeti svoj alibi, jer bi tako propustilo sagledati »stanovite anakronističke strukture« koje ga priječe da iz krize iziđe. A kamo, u kojem pravcu, u uvjetima u kojima kazalištu publiku otimaju »automobilski vikend i televizijska lagoda«, paradoksalno Talijinu hramu ipak pritom konačno prepuštajući isključivost estetske svrhe? Zakratko se spotakavši o pitanja »stila« pojedine kazališne kuće kao »bitne kohezije raznorodnih elemenata što se očituju u njenim predstavama«, Selem će svoj »konstruktivni stav«, koji bi se, kako čusmo od Mrkonjića, morao izgraditi »iz samih elemenata krize«, oblikovati kao sljedeći ideal-aksiom: »čovjek će danas sa scenskom umjetnošću uspostaviti dodir jedino ako mu ova dubokom istinitošću svog stava, jasnoćom svoje svrhe i namjere, čistoćom svoje vizije, strastvenošću svoje strepnje, pokaže ponosno lice življenja«. Daleko dospjesmo od Mrkonjićeve književne samobitnosti, »značenjskih struktura« i »refleksivnog nadvijanja«, ali brzo ćemo se isto tako strovaliti u kazališne praktikalije: Selem će od svoje izriječkom priznate »idealizacije« brzo potonuti u priručni rječnik u kojem se »rade dobre predstave« ako je »čovjek« kojim slučajem »talentiran«, »repertoar« se napada da je servis »slučaja«, »privatnih sklonosti« i »školske lektire«, društvena situacija naziva »provincijalnom«, ističe da kazalište iziskuje »kolektivno stvaralaštvo«, a zatim zaziva redateljeva osjetljivost prema glumčevoj ličnosti i njegovom, ponovno idealiziranom, »intelektualnom sudjelovanju« u emfatičnom frazom okrštenoj »realizaciji jedne kazališne vizije«.

No čim se kritičar pokuša približiti opipljivijem karakteru postulirane jedinstvenosti »stila« i »vizije«, uteg predmetne samobitnosti gurnut će ga opet neumoljivo dolje: druga, naime, važna okosnica Selemova teksta kojom se pokušava uspostaviti dijagnoza krize jest napad na ono što naziva, začudo – barem s obzirom na »re-teatralizaciju« teatra što ju je proklamirala »druga avangarda« istih godina – »fetišizacijom kazališne prakse«, koja da je raskinula »organske veze sa sredinom, književnošću, filozofijom i čitavim svijetom u kojem se formira današnja misao i stvara današnja umjetnost«. A kako je došlo do tog raskida? Najprije je hrvatski teatar, u težnji da se odupre socrealističkom »dosadnom, pogrebničkom scenskom svijetu«, htio ostvariti »slobodu igre«, ali »razmahanom gestom« i »deformiranom govornom linijom«, »neo-stilom commedie dell'arte« u kojem se »u krikovima, zavijanjima i pištanjima, tekst beznadno gubio«. Zatim je to isto »zanatski« orijentirano nastojanje uspjelo kontaminirati i »tradicionalni, realističko-psihološki način glume«. Sve u svemu, ostali smo, veli Selem, u »zatvorenom teatru«, zatvorenom prije svega za misao, a ona bi, dakako, morala u kazalište priteći prije svega preko teksta, i to hrvatske književnosti, nažalost, u šezdesetima očito sve to rjeđeg stanovnika hrvatskih pozorni-

ca, zbog razlaza koji nije nastupio uslijed efemernih financijskih pitanja, nego koji se zbio u sferi »relevantnih estetskih i misaonih razilaženja«: hrvatski se pisci nisu mogli odazvati kazališnim »ispraznim igrarijama«.

I tako se jedini kazališni mladokritičarski prilog ovog zbornika, za volju, kako Batušić u svojoj knjizi Selemovim povodom sugerira, »bliskosti filozofijskoj kritici«, morao vratiti književnosti i opovrći samu samobitnost svojega predmeta, ne uspijevajući zorno predočiti ni promisliti što bi zapravo bila relevantna estetska i misaona preobrazba njegovih »anakronističkih struktura«, ako ne upravo revizija očito ipak i Selemu još uvijek neupitne pretpostavke kako je kazališni fenomen utvrđeni odnos između zadanih veličina institucije, redatelja, teksta i glumca – o »istinitosti stava«, »stil« i »viziji« da i ne govorimo. Mogli bismo, dakako, tu njegovu snimku stanja, koliko god se Selem ovdje predstavljao kao reprezentativan za kazališni odvjetak mladokritičarske refleksije, smatrati ipak tek pojedinačnim i izdvojenim stavom, kada nas na programatskim stranicama novostvorenog časopisa *Prolog* iz 1968. – inače časopisa koji će tih godina ugostiti ključna nova kazališnokritička imena poput Slobodana Šnajdera, Vjerana Zuppe, Zvonimira Mrkonjića, Darka Suvina i Mani Gotovac, a doskora i Petra Brečića – ne bi dočekalo ne toliko slično nezadovoljstvo koliko podudaran uvid u glavni uzrok kazališnoj krizi.

Naime, svojim izazovnim naslovom »zašto istupamo?« novo je uredništvo pod vodstvom Darka Gašparovića također pokušalo novo stanje refleksije o kazalištu ambiciozno formulirati u terminima borbe za »vlastiti stav, estetičku platformu i opredjeljenje u današnjem neobično kompleksnom povijesnom i kulturnom trenutku«, i ono ističući težnju da »istupi kao jedinstvena grupa s jasno i beskompromisno izraženim vlastitim kritičkim stavom«, no kada se u verzalom istaknutim riječima pokuša pronaći što je stožer te obećane jasnoće i beskompromisnosti, tog, pače, pandana Mrkonjićeva »mišljenja književnosti« u naglašenom **»mišljenju teatra«**, i opet ćemo dospjeti do istog do čega smo dospjeli i u Selema, naime, do **»autohtone dramske riječi«** koja se **»mora otvoriti prema odlučnom i beskompromisnom kritičkom angažmanu u bitnim i presudnim etičkim, socijalnim, političkim, moralnim i egzistencijalnim pitanjima vremena i prostora«**. Ta nas referencijalna više nego strukturalna kritička usmjerenost možda i ne bi toliko čudila, kad ne bismo uskoro čuli kako će za volju njezinih ambicija ipak morati ustuknuti ona prva, estetska platforma, nominalno jednako jasna i beskompromisna, s obzirom na to da uvođničari u istom tekstu smatraju kako je u korijenu, dakle, otvaranja *Prologova* prostora kritičkoj refleksiji zapravo »stav da je nužno ... objavljivati i izvoditi one tekstove koji po svojoj vrijednosti ne mogu zadovoljiti stroge estetičke kriterije«, a sve u svrhu »stilskog i jezičnog izgrađivanja... nacionalnog kazališta«.

Zapravo, i sam je *Prolog* svoj naslovni znamen sročio asocijativno dozivajući naslov avangardnog Vojnovićeva dramskog teksta *Prolog nenapisanoj drami*, ne razumijevajući međutim izgleda baš puno od njegova smisla, s obzirom na to da je posrijedi prvi hrvatski dramski tekst koji je još 1929, uvelike obuzet Pirandellovim anticipacijama kazališnih eksperimenata, eksplicitno predvidio i u punom smislu te riječi dekonstruirao onu prije spomenutu, a po mladokritičarima očito nepoznatu »anakroničnost kazališnih struktura« pozornice-kutije što je u kazalištu šezdesetih stala izbijati na vidjelo, dospijevajući u sam fokus novoteatarskih prevrata, izrazito ratoborno postavljenih u pitanjima dramskog jezika, stila i očuvanja nacionalnih »totalnih« institucija bilo koje vrste, pa onda i kazališta.

Tako je *Prolog* dospio u svojevrsnu shizofrenu poziciju: s jedne strane revno je težio da na svojim stranicama objavi priloge Brooka i Grotowskog, Melchingera, Handkea i Mayera, Sartrea i Barthesa, kao i da se iz broja u broj posveti novonastalom domaćem kompleksu studentskog kazališta i studentskih festivala kao što su MIFSK I IFSK, a s druge je strane svesrdno nastavio pratiti tekući profesionalni repertoar, kao i nastojao njegovati zagubljeni duh negdašnjih au-

tohtonih kazališnih prosvjetitelja, vraćajući se jednoj po jednoj krucijalnoj figuri »nacionalnog kazališta« – tako Miletiću, pa Demetru, pa Šenoi – makar to ujedno značilo itekako plaćati kritičarski danak »anakronističkim strukturama«. Uza svu raznolikost, otvorenost časopisa prijevodnim prilozima, angažman na okupljanju intelektualaca izvan uže kazališne sfere, osobito filozofa i književnika, na pitanjima »kritične sudbine naše kulture«, kulturne politike i politike uopće, napose, dakako, »političke drame«, *Prolog* nije uspio iznjedruti nikakav autonoman, »jasan i beskompromisan«, nekmoli »radikalan« projekt »mišljenja kazališta« na posve drugim institucijskim, organizacijskim, a onda nužno i estetskim osnovama nego što su one koje su bile svojstvene tekućem hrvatskom kazališnom životu, a kojim su njegovi suradnici inače bili tako izraženo nezadovoljni. Izuzetak su tek dva napisa o studentskom kazalištu, Mire Međimorca i Željka Falouta, te članak »Tjelesno u kazalištu«, također Mire Međimorca, koji je svoj rad sa SEK-om na jednoj od najprovokativnijih predstava tih godina, *Ars longa, vita brevis* po Johnu Ardenu, pokušao smjestiti u kontekst američkog i europskog novoteatarskog vala, razumijevajući zajednički movens Livingovaca, Brooka, Grotowskog, Tomaszewskog i Strehlera potpuno suprotno ključnom *Prologovu* prvotnom istupu, naime kao ideju »kazališne umjetnosti nezavisne i samosvojne prema drami i dramskom piscu«.

Stoga se i u kazališnoj kritici potvrdilo ono što je za kritiku suvremenog pjesništva, i opet 1968. ustanovio Zvonimir Mrkonjić, i ne sluteći koliko će se te riječi moći obušiti na njega samog, da naime nije uspjela »uspostaviti svjestan i samobitan kritički odnos« prema svome predmetu, dopustivši njegovim neprepoznatim i slabašnim avangardnim izdancima da je retroaktivno »razotkriju kao jednu od svojih prijedjenih faza«[3]. Tako je simptomatično da je i Mrkonjić, inače po profesiji dramaturg u kazalištu Gavella, svoje ponajbolje tadašnje kazališno-kritičke refleksije posvetio upravo dramskim djelima, pišući, primjerice – paradoksalno – o Držićevoj virtualnoj, dramaturški ugrađenoj, no ne i eventualno izvedbeno ostvarenoj ili ostvarivoj »teatralnosti«. Uopće, ako se cvat pojmovne apstrakcije, već znan iz Mrkonjićeva spomenutog predgovora, na području pjesništva pokušao osloniti barem deklarativno na tvarnost jezika kao »duboko iskustvo« pjesništva šezdesetih godina, kojim ono upravo ostvaruje svoj zauman doticaj s »temeljnim diskursom zbilje«, onda će se istovrsna kritičarova retorička postava, kada na red dođe odnos kazališta i politike, preciznije, na političku dramu, uvijek oslanjati upravo na samu esenciju »teatralnosti« kao ključnu sponu s »diskursom zbilje«. Uvid u ključne izvatke iz Mrkonjićeva doprinosa *Prologovoj* diskusiji o odnosu kazališta i politike otkriva, međutim, da »esenciju teatralnosti« – ili, drugdje, »istinsku teatralnost« – vidi prije svega kao »dosezanje prolaznosti«, »otkriće prolaznosti i propadljivosti diskursa naše sadašnjosti«, kao što i sam teatar vidi »kao mjesto na kojemu se pad u banalnost, taj neautentični oblik čovjekove bačenosti, pretvara u utjelotvorenu, oslobođenu prolaznost«, pa stoga i ne čudi što i političnost kazališta nalazi u nekoj »izvornoj ideološnosti koja ne bi bila drugo do li teatralnost sama zatečena u činu svoje scenske prisutnosti«, što je ponavljana teza koja se u svojoj pritajenoj i neizravnoj političkoj dimenziji ponajbolje kristalizira u sljedećem odlomku:

»Kazališni je čin uvijek i prije svega neka apsolutna imanencija, imanencija svih sredstava kazališnog stvaralaštva ... imanencija, dakle, cjelokupnog motora proizvodnje scenskih značenja. Ali, s druge strane, kazališni čin nije nešto prema čemu bi se stvarnost, pa bila ona neposredno politička, odnosila kao prema nečem izvanjskom. (...) Ova dva sustava ne bi bila u uzročno posljedičnoj vezi već u suodnosu: jedna gesta, riječ ili ideja preneseni iz jednog od tih dvaju sustava u drugi pokreću niz potpuno neovisnih posljedica objašnjivih samo ustrojem sustava. (...) Ostaje otvorena mogućnost da, stvarajući u kazalištu mi iznutra, iz samog kazališnog čina, kritički utjelovimo neke stvarnosne datosti, da se senzibiliziramo stvarnošću pa, ako hoćete i politikom kao sistemom znakova što ima svoju određenu teatralnu vrijednost« (1969, 14-16).

Teatralnost kao imanencija u koju se naposljetku utapa i sam »diskurs zbilje«, jednako kao i spomen »scenskih značenja« i »sistema znakova« lako će nas napatiti na udaljeni europski autoritet Mrkonjićevih novokritičkih priključaka, jedino naime njezino veliko ime koje se ikada sustavno bavilo kazalištem, ime Rolanda Barthesa, čiji je *Nulti stupanj pisma* već zasigurno imao velika udjela u Mrkonjićevu promaknuću »refleksivnog nadvijanja nad kondiciju jezika« kada je na redu bila književnost. Provodna se naime nit Barthesova kazališnog interesa, probuđenog u vrijeme nastanka spomenutog eseja, upravo i razaznaje u dvojnoj odanosti kazalištu kao s jedne strane mjestu bogata kompleksa primarno autoreferencijski upošljivog znakovlja, a s druge kao povlaštenom poprištu obznane ljudske prolaznosti, smrtnosti i propadljivosti. No posrijedi je odanost koja nikada, možda i zbog razumljivih olakotnih okolnosti, nije propuštala gore spomenutu ideologičnost iz nedefinirane »izvorne« prometnuti u itekako povijesno uočljivu, objašnjivu, a onda i promjenjivu kategoriju.

Barthesovo me dakle ime dovodi do posljednje točke moje argumentacije, naime do hipoteze kako su novi tonovi što ih u hrvatsku kazališnu kritiku šezdesetih godina unose, uz Mrkonjića, Darko Suvin, Petar Selem, Vjeran Zuppa, Mani Gotovac ili Petar Brečić – kritičari koji nastavlja o kazalištu pisati ili se njime baviti u desetljećima koja slijede – zapravo umnogome srodni ambicijama, stilu, odabranim temama i toposima spomenutog francuskog strukturalističkog i poststrukturalističkog teoretičara, koji se kazališnom kritikom bavio, kako rekosmo, u ranoj fazi svojega spisateljstva, pedesetih godina, naprasno je napustivši zgrožen nemogućnošću tada aktualnog francuskog kazališta, ponajprije »popularnog kazališta« Jeana Vilara, ili da povuče konzekvence njegovih kritičkih opaski, ili pak da mu podastre dovoljno novih dobrih razloga da se njime na takav način nastavi baviti. Jedan je zlobnik svojedobno na račun hrvatskih kazalištaraca kritičara sročio podrugljivi distih: »U našoj kritici pravi je art pisati mudro ko rolan bart« i, čini se, nije promašio, premda bih osobno tome pitanju prišla s dobrohotnošću analitika koji u toj činjenici vidi svjetlije poglavlje hrvatske kazališne kritike, koje bi se možda moglo i pomnije istražiti nego što je ovdje meni moguće, pa bih stoga tek naznačila čime bi se takva teza možda mogla potkrijepiti, uzevši, dakako, u obzir sva ograničenja i zamke koji su u uvjetima post-socrealističkog ozračja, ali i u uvjetima još mogućih zabrana – primjerice, *Prolog* ju je zbog sudjelovanja nekih suradnika u studentskim zbivanjima na sveučilištu doživio nakon puka dva broja – vrebali na mladokritičarski naraštaj.

Prije svega, Barthes je i kao mladi kazališni kritičar, podudarno spomenutim hrvatskim imenima, započeo nošen intelektualnom baštinom egzistencijalizma i fenomenologije s jedne, marksizma s druge strane, te jednako bio zatravljen dvojakom, estetsko-političkom popudbinom kazališnog fenomena što je zarana evocira kao zaboravljeni meritum svake kazališne diskusije, opetovano podsjećajući svoje moguće istomišljenike na komunitarne ideale grčke tragedije – igrom slučaja, jednoga od prvih kazališnih interesa i mladoga Vjerana Zuppe iz *Studentskoga lista*, ali i kasnijeg revnog potpornja Brečićeve začudne hipertrofije estetskih dometa i ritualnih implikacija folklorne *Paške robinje*. Skeptik prema avangardi te zagovornik utopijskog spoja zahtjevnosti klasičnog repertoara i pučke prihvaćenosti, Barthes je nakon pariških kazališnih gostovanja Berliner ansambla postao, nadalje, veliki pobornik brehtijanske poetike. Tome će se odvjetku društveno-umjetničkog, a onda i kazališno-kritičkog nazora, primjerice, i Darko Suvin trajno životno posvetiti, započevši već pedesetih kazalište promatrati u rasteru svoje radikalne razdiobe »dvaju vidova dramaturgije« (usp. napise okupljene u Suvin, 1964), jedne, zatvorene i građansko-individualističke te druge, otvorene, pučkog teatra u najširem smislu. Kasnije, međutim, suprotno francuskom oduševljeniku za spektakularnost »čistih označitelja« sportskih natjecanja, hrvanja, varijetea, vodvilja i akrobatike, Suvin će iste ove pojave svrstati u »nefabularnu ili adijegetičnu grupu djelatnosti« koju ne može obuhvatiti njegova fenomenologija mehanizma kazališne recepcije, jer da posrijedi nije kazalište (usp. Suvin, 1989). I Barthesu je, kao i Selemu,

kritička meta prije svega »anakronizam kazališnih struktura« i njihova homološka sprega s institucionalnim, društvenim i mentalnim građanskim sklopom, samo što će kritike francuskoga autora daleko analitički preciznije i konkretnije od Selega ukazati što u pojedinoj predstavi svjedoči o tome da je na djelu »zatvoreno« kazalište građanskog pedigrea. Izravno napadajući »malograđansko i građansko društvo«, Barthes je u njegovim osiromašenim ili obrazovno evoluiranim slojevima ipak htio vidjeti zametke nove, odrasle, aktivne publike, dok Selem u njoj vidi tek zabludjela konzumenta automobilskih vikenda i televizije, ustručavajući se da pribjegne kompromitantnom socrealističkom pojmovniku i povrijeđeno hrvatsko građanstvo izloži jednako strogoj ocjeni. Barthes je, nadalje, bio sklon da se kazališnim povodima odmetne od pomnije analize pojedinačne predstave na esejistički teren načelne kritičke refleksije koja će u kazališnim obrascima prepoznati simptome globalne kulturne bolesti, što je strategija koju je kasnije u analizi slijeda poetičkih desetljeća Dubrovačkih ljetnih igara nastojala upregnuti i Mani Gotovac, ustanovljujući različite globalne metaforičke analogije između državne i ambijentalne politike toga festivala (usp. Gotovac, 1986).

Barthes je, međutim, u svojim kritikama prije svega inaugurirao, kako bi se Ubersfeld možda izrazila, osebujan »model pisma«, u kojemu sve vrvi imenicama s velikim početnim slovima kao što su Država, Novac ili Povijest, kakav će u različitim inačicama i s različitim interpretacijskim dometima nastojati kreirati i Vjeran Zuppa i Mani Gotovac i Petar Brečić, a koji bi se u njihovu slučaju, opet zlobno, dao sažeti Tenžerinim lapidarnim riječima upućenima Zuppinoj kritici pjesništva – »apriorizam do apriorizma«, naime nizanje apodiktičkih sudova koji vrludaju od fenomenologijskih preko stilsko-strukturnih do socioloških sudova bez prave ambicije da se ijednome od tih mogućih metodoloških odabira doista odgovornije i ekstenzivnije posveti (usp. Tenžera, 1995, 63–65). Naposljetku, Barthesova je najintrigantnija kazališno-kritička inovacija svakako bila sposobnost koja će, doduše drugim, ali i kazališnim povodima, najbolje doći do izražaja u njegovim istovremenim *Mitologijama*, naime da naizgled umjetno izdvoji djelić kazališnog mehanizma – tako prostor i dekor, osobu ili lice glumca, zastor ili kazališni kostim – te da zatim iz njegove raznolike kazališnopoeitičke uporabivosti iščita profinjene ideološko-estetičke reperkusije. Na istovrstan će način i Brečić pokušati organizirati svoje filozofeme, primjerice, i oko kostima i oko prividno periferne kazališne konvencije kao što je zastor, nazivajući ga dotadašnjom »sitnicom teatarske pojave« kojoj će sam pridati težinu »velikog šuma diobe u udaru razlike« (Brečić, 1997, 13 i 15). Ukratko, dok Barthes nakon nepuna desetljeća svojega angažmana prekida s kazališno-kritičkom djelatnošću, priznajući da ga je unatoč tome kazalište i dalje obuzimalo više nego ikoja druga umjetnost (»Na križištu čitavoga djela, možda Kazalište«, izjavljuje u *Roland Barthes sam o sebi*), ali prije kao veličanstvena, produktivna metafora napregnute objave prolaznosti i smrti negoli kao ostvarena ili čak ostvariva praksa na francuskoj pozornici, naši su se kazališni kritičari pokazali njegovim blijedim imitatorima ponajviše stoga što su revno nastavili slijediti tu pronađenu nit metaforičke obuzetosti kao svoje sigurno zaklonište i od kakve plodne vlastite kritičke nesigurnosti. Ne htijuci promotriti uime koje to publike progovaraju, igrajući se ideološke mimikrije u odnosu na državnu politiku doduše socijalističko-ideološki nadzirane, ali ipak građanske kulture te ostavivši mjesto mogućeg hrvatskog novog teatra u stanju što bi se dalo obilježiti onom glasovitom i već isluženom Brookovom sintagmom – stanju konceptualna »praznog prostora« – hrvatski su mladokritičari doista uspjeli tek potkrijepiti ono prethodno spomenuto Mrkonjićevo izdvajanje kritičke »esencije prije kritičkog ozbiljenja egzistencije samoga predmeta«, to jest »priviđenje predmeta prije no što se on kritički iskusi«. Doduše, dugoročno gledajući, to se u njihovu slučaju možda i nije ispostavilo kao posve pravedan sud, s obzirom na to da su mnogi od njih doskora postali, makar i privremeni, dramaturzi, ravnatelji i intendant različitih hrvatskih kazališnih kuća, no jesu li pritom ujedno ostvarili i novi teatar za koji su se kao kritičari zalagali, drugo je pitanje.

Literatura

- Barthes, Roland (2002) *Écrits sur le théâtre*, Paris: Éditions du Seuil.
- Batušić, Nikola (1971) *Hrvatska kazališna kritika*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Blažević, Marin (2006) *Produkcija i recepcija novoga kazališta u Hrvatskoj*, doktorska disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Gotovac, Mani (1984) *Tako prolazi Glorija*, Zagreb: Cekade.
- Gotovac, Mani (1986) *Dubrovačke mišolovke*, Zagreb: HDKKT.
- Mrduljaš, Igor (1980) »Pomutnje Talijinih suputnika«, ur. temata »Hrvatska poslijeratna kazališna kritika«, *Prolog* XII, 43, 9-13, 14-104.
- Mrkonjić, Zvonimir (1970) uvodna bilješka u: *Hrvatska mlada kritika*, ur. T. Slavica, Zagreb: Izdavački centar mladih »Marko Marulić«, 5-14.
- Mrkonjić, Zvonimir (1968/2002) »Hrvatsko poratno pjesništvo i njegova kritika«, u: *Antologija hrvatskog književnog eseja XX. st.*, prir. M. Šicel, Zagreb: Disput, 237-246.
- Mrkonjić, Zvonimir (1985) *Ogledalo mahnitosti*, Zagreb: Cekade.
- *Prolog* (1968)
- Selem, Petar (1970) »Današnje hrvatsko glumište«, u: *Hrvatska mlada kritika*, ur. T. Slavica, Zagreb: Izdavački centar mladih »Marko Marulić«, 38-53.
- Senker, Boris (2002) *Hrestomatija novije hrvatske drame*, Zagreb: Disput.
- Stamać, Ante i Zuppa, Vjeran (1968-1972) *Nova evropska kritika* I, II i III, Zagreb: Nakladni zavod »Marko Marulić«.
- Suvin, Darko (1964) *Dva vida dramaturgije*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Suvin, Darko (1989) »Paradigmatika dramaturškog prostora«, *Novi prolog*, br. 14-16, 98-105.
- Tenžera, Veselko (1995) »A isprika za sebe?« i »Arhiv i kronika«, u: *Preživljuje dobro pisanje*, Zagreb: Znanje, 63-65 i 98-100.
- Ubersfeld, Anne (1989) »Preobrazba kritike«, *Quorum: časopis za književnost*, V, 5-6, 675-676.
- Zuppa, Vjeran (1989) *Uvod u fenomenologiju hrvatskog glumišta ili Štap i šešir*, Zagreb: Grafički zavod hrvatske.

Bilješke

[1] Iako zaslužni prvak u pokušaju da se hrvatska kazališna kritika razmotri u svojoj punoj povijesnoj protezi kao legitiman publicistički ako ne i književni žanr, kada se sam lati kazališne kritike, Batušić je, sudimo li prema, primjerice, Tenžerinim zamjedbama, daleko od prijelomnih i prevratničkih nastojanja, »više je ravnodušni ljetopisac nego strasni komentator Trenutka uz koji su vezani svi povodi kazališne kritike« iz čijih se napisa uhodane metodologije – »prvo dramska književnost (samo domaća), a potom njena kazališna sudbina« razvidi da mu kritička perspektiva pruža »samo djelomičnu sliku vrijednosti hrvatskog kazališta« te da predstavlja »više popis njegovih iskušenja i neupornih traženja, nego temelj njegova rasta« (Tenžera, 1995, 98).

[2] Tekst je dio bloka što ga je isti autor uredio pod nazivom »Hrvatska poslijeratna kazališna kritika« u časopisu *Prolog* iz 1982.

[3] Za potvrdu te, Mrkonjiću ukradene formulacije kada je u pitanju kazalište, usp. doktorsku disertaciju Marina Blaževića *Recepcija i produkcija novog kazališta iz 2007.* te gorčinu odnosa prema tada novorođenoj ili mladorođenoj kazališnoj kritici iz perspektive i nekih pionira (Ivica Boban) i čitave plejade nasljednika druge kazališne avangarde šezdesetih godina u *Razgovorima o novom teatru*, ur. M. Blažević, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2007. Primjerice, evo što veli Ivica Boban: »U to

vrijeme bilo koja radikalnija dramaturška intervencija u tekst nije bila dopuštena i predstavljala je prijestup, prije svega sankcije one kritike koja je u to vrijeme uglavnom bila usuglašena s vladajućim akademskim ili političkim centrima moći. Bilo koji tjelesni teatar i izraz u to vrijeme, a i dugo prije, osim klasičnog baleta, imenovan je kao »niža i marginalna« vrsta izraza i teatra, u najboljem slučaju kao manje važan eksperiment, čak etiketiran kao dekadentan, uvezen, »fizički« mutav, nedostojan »visokog teatra« i duhovne nadgradnje, a samim time negativno obilježen i izoliran« (*ibid.*, 147-148).