

KAZALIŠTE — REPERTOAR — REDATELJ

Petar Selem

U sezoni 1918/19. Branko Gavella je postavio jedanaest dramskih predstava na pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta. Ne znam je li to bio čitav repertoar sezone, a ako i nije, bio je to zacijelo njegov dominantni dio. U sezoni 1950/51. Giorgio Strehler postavlja isto tako jedanaest premijera u milanskom Piccolo teatro, što je i bio kompletan sezonski izbornik. Ove je sezone pariški Théâtre Nationale de Chaillot izveo četiri premijere: sve četiri je režirao direktor kazališta Antoine Vitez. Tri namah odabrana primjera, jedan s početka stoljeća, drugi iz sredine, a treći s kraja ovoga koji živimo, pokazuju da u različitim vremenima pa i već posve različitim poimanjima kazališnog rada, još opstoji model koji hoće u jedno združiti trojstvo: kazalište-repertoar-redatelj. Uporan iako osporavan taj model odgovara načelu jedinstva; jedinstva koje evoluirala od prakticističke koncepcije kućnog redatelja s početka stoljeća, do autorskog poimanja kazališta što se iskazuje u primjerima Strehlera ili Viteza, ali koje brani svoj temeljni zalag: duboku, organsku sraštenost institucije kazališta s određenim repertoarnim nacrtom i čovjekom koji takav nacrt ostvaruje.

Suprotiva takvu načelu javljaju se načela i praksa pluralizma. Repertoar je stvar dogovora u kojem se iskazuju želje i potrebe ne samo ljudi iz užeg kruga jednog kazališta, već i šire socijalno-kulturne sfere;

u njegovu ostvarenju sudjeluju autonomne umjetničke osobe, redatelji koji za vrijeme priprema predstave žive s kazalištem da bi posao, jednom završen, u nekom drugom kazalištu, nastavili realizirati svoj vlastiti osobni repertoar. Ovakav je model argumente, i to vrlo jake, temeljio na uvjerenju u neodrživosti diktature pojedinca nad jednim kazalištem i njegovim repertoarom, ali ni kritikama nije mogao izmaći: pluralizam zna skrenuti u rastresitost, pa se i lice jednog kazališta osipa po volji privatnih nagnuća.

Treći je put predložen modelom teatra grupe. Kazalište tvori grupa ljudi združenih afinitetima, pa se u takvu već pretpostavljenom zajedništvu oblikuje repertoar i način njegova realiziranja. Bilo da režijski posao preuzimaju pojedinci iz grupe, bilo da se režija potpisuje kolektivno, jedinstvo je opet uspostavljeno — nakana kazališta, izbornika i realizacija potpuno su međusobno prožeti. Riječ je samo o različitim stupnjevima iskazivanja jedne ideje. Solucija se u jednom trenutku činila idealnom, pogodnom za dokidanje slabosti dvaju prethodnih modela. U nas se predslutnja teatra grupe već iskazala u secesiji Zagrebačkog dramskog kazališta, a posve zrelo oblikovala u prvoj fazi ITD-a, nakratko u splitskoj Kripti, na svoj način i u grupi Pozdravi. Ali, uskoro je došao na vidjelo i njen utopizam: takve grupe stvorene po afinitetima nisu bile duga vijeka. Unutar grupe moralo je doći do razlikovanja, raznosmjerja, razlaza. Ishod je bio neizbježan: gdje se grupa uspjela osloniti na neku institucionalnu strukturu ili je tijekom svog postojanja stvoriti, opstalo se, ali povratkom na jedan od dva ranije naznačena modela. Gdje se to nije dogodilo, grupa se raspala i ostalo je tek sjećanje na kratku pustolovinu.

Suvremena povijest glumišta može se dakle pratiti i kroz dijagram odnosa kazalište — repertoar — redatelj. Budući da se u sredini, kao vezišno mjesto trijade, nalazi upravo repertoar, njemu će se u ovom izlaganju posvetiti posebna pažnja. U svakom od modela što ćemo ih naznačiti vidjet će se i mjesto redatelja te ishod po cjelinu kazališnog postojanja.

1.1. *Repertoar kao informacija.* U nastanku našeg suvremenog kazališta, u vremenu i djelu Stjepana Miletića, nalazi se ideja o repertoaru kao stanovitom kulturnom obzoru. Svojim opsegom repertoar mora to obzorje i sam proširivati reagirajući na kulturne posebnosti sredine. Ne smije joj podilaziti, nego je obavještavanjem ispravljati. Pokazuje

I sredina previše sklonosti prema njemačkom repertoaru, treba joj ponuditi pa i nametnuti francuski, ako se previše vezuje uz jedan žanr, treba je uputiti i naviknuti na drugi. Uloga je kazališta prosvjetiteljska u najboljem smislu riječi. Prosvjeteliti, upoznati, obavijestiti o svemu bitnom što se u kazališnom svijetu dogodilo i što se događa znači kulturni prostor u kojem kazalište djeluje uključiti u tako široko i vrijedno duhovno obzorje.

1.2. Kazalište koje takav izbornik zastupa pripada unitarnom načelu. Riječ je uglavnom o jednom kazalištu, nacionalnom, gradskom, koje zbog usamljenog, dominantnog položaja i mora preuzeti zadaću da, ono *samo*, informira o *svemu*. Ako u takvoj sredini i postoje druga kazališta, ona su uglavnom zbog manjih, minornih žanrova. Kazalište umjetnosti, kazalište kulture jedno je, sa sveobuhvatnom zadaćom. U nas je takav model opstajao u čitavu međuratnom razdoblju, pa i u prvom poslijeratnom. Danas se u takvu položaju nalazi samo opera. U njoj se jednoj sjedinjuje čitava operna umjetnost, pa je ugrađivanje u repertoar načela sveobuhvatne informativnosti i ispravljanja ukusa, neophodno potrebno.

1.3. Načelno, redatelj u repertoaru-informaciji treba da se odlikuje obaviještenošću. Mora da dobro poznaje stilske osobine pojedinih epoha, određene segmente književnosti, pa se tada i po takvu kriteriju već javljaju stanovite redateljske specijalizacije. Gavella režira domaću suvremenu dramu, Shakespearea, slavenski repertoar, ali izbjegava Molièrea. Raić naprotiv njeguje francuski salonski stil i tome sukladan repertoar. Strozzi svoje literarno-stilske segmente vezuje pretežno uz njemačku školu. Habunek, kao posljednji stilski opredijeljen redatelj, uspješno slijedi francuski tijek od Marivauxa i Musseta do Giraudouxa i Anouilha da bi, kad se upusti sa Shakespeareom, bio slabije sreće. Postoje redatelji za određeni repertoar. U tom repertoaru i kroza nj najbolje iskazuju i vlastite stvaralačke osobine. Umjesto organske veze redatelja i repertoara u cjelini stvara se prisna prožetost redateljske osobe i stanovitog segmenta repertoara.

2.1. *Repertoar kao apologetski čin.* (Tendenciozni repertoar) Takav izbornik, kakav su upoznala naša kazališta u poslijeratnim godinama (u nekim se zemljama Istočne Europe, trećeg svijeta, zadržao i dulje pa i do danas), kombinira prosvjetiteljsku i propagandnu nakanu. Polazi od pretpostavke da je povijesna istina doseguta, spoznata i ostvarena, da su dvojbe jednom zauvijek razriješene (Ernst Schunacher

je još 1977. na kongresu u Ateni posvećenom grčkoj drami ustvrdio da marksizam odbacuje tragediju. Kad je jednom ostvarena spoznaja povijesne nužnosti, tragedije više nema). Konačna spoznaja istine isto tako nedvojbeno, sama po sebi, vrši izbor djela za prikazivanje. Klasika ostaje, kao trag prosvjetiteljske sastavnice i ideje o izlaganju velikih djela prošlosti na uvid širokim masama, ali posve zaleđena u svojoj klasičnosti, izolirana od bakterija suvremene sumnje. Suvremena djela, poželjna za prikazivanje, građena su na soteriološkoj okosnici: u njima se događa sukob onih koji su spoznali istinu i onih kojima to nije pošlo za rukom. Tijekom zbivanja drame ovi drugi imaju šansu da tu spoznaju ostvare. Ako to ne urade, propadaju.

2.2. Kazalište ovakva izbornika također je unitarnog tipa, čak i kad se artikulira na više mjesta u gradu. Ono je strogo podređeno vlasti i djeluje kao jedna od njenih manje ili više djelatnih ekspozitura.

2.3. Redatelj je namijenjena smjernost. Budući da je sve *unaprijed poznato*, na njemu je da već utvrđenu istinu zanatski što bolje artikulira, u skladu s jasnim i utvrđenim stilskim konvencijama. Ali, prostor izvedbe, kojim dominira redatelj, i jedino je mjesto gdje se, eventualno, može dogoditi diverzija. Ako redatelj, negdje duboko u sebi, ne pristaje na smjernost, ne vjeruje posve zadanoj istini, naći će načina da u fluidnom tkivu predstave izvede neki pomak, da prouzrokuje neki poremećaj, da negdje ubaci zrno sumnje, osobito kad je riječ o klasicima: navesti je da svojim davnim govorom izrekne pokoju danas aktualnu riječ. Onda se između redatelja i repertoara začinja napetost — i jedan i drugi u uzajamnom odnosu znače nešto različito od značenja koje im se zadaje.

3.1. *Repertoar kao aktiviranje senzibiliteta*. U nekim prijelaznim razdobljima i nije toliko pitanje kako doći do istine, koliko kako osjećati na pravi način. Ta žudnja pravog osjećanja traži svoj repertoar koji će iščekivanju odgovoriti, koji će zbudjeni ali napregnuti senzibilitet aktivirati. Repertoar se dakle oblikuje po slutnjama stanovitog osjećanja, usmjeruje se prema djelima koja će na pravim valnim dužinama odzvanjati. Osim suvremenih dozivaju se i prošli autori koji tom iščekivanju odgovaraju, hrane ga i obogaćuju. Zadnjih se godina u Europi vidjelo nekoliko takvih valova koji su jasno govorili o aktiviranjima stanovitih senzibiliteta: val Čehova, pa val Strindberga, Ibsena. U našoj su situaciji to bivali čitavi dramaturški predjeli koji su se najednom istraživali i postajali medij aktiviranja o kojem je riječ. U prvoj fazi Zagrebačkog dramskog kazališta bio je to poetski teatar Lorkin, suvre-

mena američka dramaturgija, u prvaj fazi ITD-a francuski teatar ideja u širokom rasponu od Claudela do Ionesca. Istina, kad je o ITD-u riječ, tu se aktiviranje poetskih senzibiliteta združilo s nekim naznakama idejnih upitivanja, pa će u drugom stavku o tome još biti riječi.

3.2. Kazalište takva repertoara spontano teži *različitosti*. Kad naiđe takav val, obično se učini da utvrđena mjesta nisu dostatno zračna i prozračna da prime njegovu svježinu, da je potrebno pronaći neko drugo, novo mjesto njoj primjerenije. Oba nova repertoarna vala u našoj novijoj glumišnoj povijesti koja spomenutih vezana su uz odlaske iz starih mjesta i utemeljenje novih kazališta. Ali, i u nas i u svijetu takva se radikalna težnja, čini se, smiruje. Valove koji će aktivirati nove senzibilitete nastoji se uvesti na stara mjesta, u stare kuće, sa željom i nadom da će ih iznutra obnoviti i osvježiti.

3.3. Ovakav je repertoar prije svega stvar redatelja. Između redatelja i repertoara stvara se intenzivna i kreativna veza. Redatelj je antena koja signale novog senzibiliteta prima; on je i relej koji ih mora u kontekstu jednog kazališta aktivirati. Čita u takvom ključu nova djela a u djelima prošlog pronalazi povlaštene korespondencije sa senzibilitetom trenutka. Razumljivo je i onda da kada je riječ o tipu kazališta kao što je naše, koje nije autorsko, pojedini redatelji, makar i u okvirima repertoarno polivalentno strukturiranih kuća, daju svoj pečat razdoblju. Iskazuju se kao njegovi nosioci. Nije više uopće riječ o specijalizaciji nekadašnjeg tipa. Niti se traže stil ni epoha nego posve novi senzibilitet koji će korespondirati s nemirima, žudnjama, tjeskobama i nadama prijelaznog trenutka. A to je zaista stvar posve redateljska.

4.1. *Repertoar kao oporba*. U pojedinim razdobljima suvremenog kazališta, pa i u nas, repertoar je građen u perspektivi ideje o stanovitoj društvenoj ulozi kazališta. Kazalište u takvoj perspektivi može i mora biti mjesto gdje će se događati kritički odnos prema stvarnosti: prema društvenom ustroju općenito ili prema oblicima njegova djelovanja. Takvo kazalište može sadržavati i projekt promjene, ali i ne mora. Tekstovi koji tvore izbornik imaju dakle zajedničku vezišnu nit: njihov je stav kritički, izravno ili neizravno. Kad kažem neizravno, mislim na predstave u kojima nema izravne kritike, ali koji aktiviraju neke teme pa i neka osjećanja koje društvena moć nastoji tabuirati ili potisnuti. U nekim situacijama i najobičnije govorenje o smrti može biti oporbeni čin. U drugima to može biti govor o nekim davnim stvarima, stvarima prošlosti koje društvena moć nastoji istisnuti iz kolektivnog sjećanja.

Kazališni repertoar dakle otvara stanovit duhovni prostor, suprotan dezideratima vlasti, odnosno izvan one prostorne zone koju vlast preko ideologije kontrolira. U prvom ITD-u bilo je zacijelo takve oporbenosti, ali na jednoj egzistencijalnoj razini — razmatrala su se neka pitanja egzistencije, neka značenja smrti, neki tjesnaci povijesti koje naša kolektivna svijest još nije bila apsolvirala a koja su izmicala utvrđenom rasporedu odgovora što ih je vladajuća ideologija mogla pružiti. U novije se vrijeme javlja izravnije politički usmjeren repertoar koji je u nekim društvenim tijelima i izrijeком označen kao oporbeni. Treba ipak reći da je takva vrst političkog repertoara aktualnija u nekim drugim kazališnim kulturama Jugoslavije, dok se u hrvatskoj javlja tek sporadično, više kao odjek iz tih drugih sredina.

4.2. U naravi je stvari da se oporbeni repertoar događa u kazališnim družinama izvan velikog ustroja koji društvena moć kontrolira: pretežno su to izvaninstitucionalne grupe koje se stvaraju u blizinama nekazališnih žarišta, posebno studentskih. I naš prvi ITD nastao je uz takvo jedno žarište u situaciji oko 1968, a i neki od novijih pokušaja koje spomenuh znali su se osloniti na razne studentske centre, klubove, tribine. Otvorenost naše situacije omogućuje i iznimke: ponekad se i u srcu društveno subvencioniranih institucija dogode oporbeni repertoarski iskazi. Institucija ili ponekad izluči, izbaci iz svog krilla, pa nastavlja život u izvaninstitucionalnom ozračju koji naznačih, ali ponekad im i sama institucija diskretno omogućući da nastave u njoj postojati.

4.3. Redatelj se prema takvu repertoaru odnosi kao umjetnik ali i kao aktivist. Gotovo su zanemarivi u našoj praksi slučajevi gdje se od umjetnosti posve odustalo za volju gole poruke. Štoviše, često se nekonformizam repertoarnog odbira nastojao osnažiti intenzitetom i nekonvencionalnošću kazališnog iskaza. U povijesti suvremenog pa i našeg kazališta *mišljenje drukčije od etabliranog* zahvaćalo je i *sadržaj i kazališni iskaz* poništavajući njihovu podijeljenost. Neki od velikih zahtjeva za drukčijim, različitim kazalištem temeljili su se na zahtjevima za drukčijim društvom i životom. Redatelj je u takvom modelu ličnost koja se angažira ne samo artistički nego u rad unosi zalog i pokriva čitava svog intelektualnog i društvenog bića.

5.1. *Repertoar kao dijagram glumačke situacije.* U nemirnim vremenima koja živimo i mijene su brze, pa i povraci. Kao jedan od tih povrataka, kao predah u zadihanoj kazališnoj pustolovini našeg doba, treba vidjeti povratke iskonu kazališnog umijeća, to jest glumcu. Kad

nastane trenutak zasićenja političkom angažiranošću, iskanjem novog senzibiliteta, kad se izvori novog učine istrošenim, kazalište se vraća glumcu i postavlja ga opet u vlastito središte. Repertoar se onda oblikuje kao nekoć, po glumcu i zbog glumca. Sofoklova se *Antigona* stavlja na repertoar ne stoga što bi nam u određenom času morala kazati nešto bitno o odnosima vlasti i pojedinca (iako može i to) već prije svega stoga što postoji glumica koja mora odigrati Antigonu. Isto za Edipa, Skupa, Hamleta, Cyranoa. Repertoar, dakle, u globalu zacrtava dijagram glumačke moći. U ITD-u, kad je iscrpio zanos angažiranosti, repertoar se oblikovao prema glumcu, posebno tada Šerbedžiji i Vidoviću. Ovih dana, usporedo s drugim tendencijama o kojima je bilo riječi, tendenciju glumačkog repertoara možemo zamijetiti kao jednu od *bitnijih* u hrvatskom glumištu. Cyrano je postavljen zbog Nadarevića, inače posve efemerni bulevarski tekst Sara ili krik Ianpuste zbog Subotićke i Rošićke. Pri odбору Leara zacijelo se mislilo na Šovagovića. Glumačka realnost postaje realnost repertoara.

5.2. Tip kazališta koje tako gradi repertoar nužno je institucionalan ili klasičan. Povratak se očituje i u vraćanju stanovitoj klasičnoj shemi organizacijskog ustrojstva. Pa se čak i razuđenost kazališne topografije grada, onakva kakva je nastala iz posve drugih pobuda i poticaja, počinje pretapati u svjetlu tradicionalne sheme. Zagrebačka podjela, na primjer, koja je nastala kao vremenska sukcesija raskola (Gavella pa ITD) danas se gotovo svodi na staru shemu velikih, nacionalnih ili gradskih kazališta koja igraju za glumca velik, klasični repertoar — HNK i Gavella, Cyrano i Lear, i na ona manja, privatnija, u kojem se glumački iskaz i njegova virtuoznost ne moraju nužno oslanjati na veliku književnost — ITD i bulevarska Sara, već gdje mogu na neki način funkcionirati samo po sebi.

5.3. Redateljeva funkcija postaje također klasičnija. Raspon njegove nazočnosti može biti vrlo širok, ali jedno je neizbježno: da redatelj, u svojoj zamisli, mora nužno valorizirati i nešto drugo izvan vlastite, posve autonomne ideje režije, mora voditi računa o jednoj u igru već uvedenoj vrijednosti, a to je glumac koji tvori okosnicu predstave. Režija mora dakle biti, na stanovit način, skromnija. Glumac se ne može uzimati isključivo kao materijal režijske kreacije. Ali, reko, postoji raspon. U glumačkom kazalištu režija može (i morala bi) zadržati sav svoj stvaralački intenzitet i glumačku moć usmjeriti po smislu i funkciji cjeline. Štoviše, trebala bi se bogatiti permanentnom interakcijom s jakom glu-

mačkom ličnošću. Na drugom je kraju tog raspona krotko povlačenje režije, njeno svođenje na funkciju sređivača nekog općeg prostora u kojemu će se razmahati glumački napon. I teško je ponekad tu razlučiti samozatajnost režije od prekrivanja njene neznačajnosti alibijem glumčeve slobode.

U stvarnosti ovi odnosi repertoara, tipa kazališta i uloge režije, nisu tako jasno razlučeni kako je to, zbog strukture i preglednosti, urađeno u ovom tekstu. U određenim razdobljima postoje tek ponešto dominantnije tendencije koje nipošto ne isključuju suživot ostalih. Ove naznake će možda tek pomoći da se uoči dijagram njihovih odnosa u suvremenoj povijesti hrvatskog glumišta.