

Darko Suvin

O Bogdanu, o sjećanju, o teatru kao utopijskoj radosti

Bogdan Jerković, 26. 1. 1925, Zagreb – 10. 3. 2009, Zagreb

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten ...

[*Opet se bližite, nejasni likovi ...*]

— Goethe, prolog *Fausta*

Ne znam kad sam prvi puta dodirnuo Bogdana, no mislim da je to bilo u vezi s našim zajedničkim šegrtovanjem Miroslavu Felleru u koje sam ja upao 1952-54. Feller se pojavio kao meteor nekim člancima u *Republici* tih godina, a stanovao je u Kraševoj, pobočnoj uličici od Socijalističke revolucije (bivšoj i sadašnjoj Zvonimirovoj); tamo je na početku bila i romanistika Filozofskog fakulteta gdje sam studirao od 1951, i s uživanjem slušao predavanja također novodošle zvijezde (iz Pariza i Italije, šaputalo se sa strahopoštovanjem) Petra Guberine, koji nam je žustro objašnjavao kako onomatopeje poput “pif paf et pouf” nemaju stalno nego situacijsko značenje, što je onda bilo lako proširiti na ostale izraze. Oba su dakle odudarala od prilično pozitivističke zagrebačke kulturne norme i otvarali su prozore prema uvidima kurentnima u međuratnoj i neposredno poslijeratnoj Evropi: Guberina prema blago saussurevskoj lingvistici, a Feller prema Weimaru prije Hitlera, gdje je bio involviran, prvenstveno pisanjem o teoriji reklame.

To je bilo vrlo neformalno šegrtovanje, i jedva da se moglo nazvati takvime, jer niti je bilo u bilo kom vidu organizirano (bar u mom slučaju), niti su se zadavale i pisale zadaće ili vježbe. Ja bih jednostavno uzeo tramvaj, dogovor se valjda vršio telefonom, i otišao popodne na razgovor, kad mi se htjelo i kad smo obojica našli vremena. Sastanci su bili jedan na jedan, dakle ja nikog drugoga vidio nisam, samo mi je Bogdan kasnije pričao da je i on u to vrijeme sjedio do nogu Felleru i propitkivao ga za Piscatorov i ostale teatre u Berlinu, o kojima nikakvih podataka bilo nije, samo legende. (Mnogo kasnije shvatio sam, bez ikakve veze s Fellerom, da je u jednom društvu – kako se meni tinejdžeru činilo – starih gospođa koje je moja mama poslije 1945. posjećivala visoko u Jurjevskoj ulici, a ja bih koji put došao po nju, bila i Tilla Durieux, nekoć Piscatorova glumica i veza s bogatim berlinskim fi-

nansijerom; no nisam čuo da bi ikad o teatru govorila.) Ja bih MF-u donosio ponajviše pjesme, jer sam tada bio uvelike propjevao. Većina mu se nije sviđala i održao mi je impromptu predavanje o duhovnim fekalijama, tj. duhovnim otpadima i izmetu koje valja naprosto baciti u zahod kao i tjelesne; jedino je u njega postigla milost jedna pjesma po uzoru na Emily Brontë, koju sam bio otkrio u nekoj antologiji kao ekscentričnu, no po meni prvorazrednu poetesu.⁰¹ (Imao je većim dijelom pravo, mada možda ne sasvim, jer su njegovi ukusi išli ka klasičnim oblicima, eventualno s dodatkom ekspresionizma.) Zatim mi je dao na čitanje svoju knjižicu *Teorija života, svijesti i spoznaje* (ni manje ni više – nama mladima se svaka takva ekstremistička ambicija sviđala, evo nečeg novoga), te još neke članke-separate upravo o reklami i njenim seksualnim elementima (oko je prinuđeno da prati nogu ženskog modela odozdo na gore, prema erotogenim centrima), ne znam da li na njemačkome ili hrvatskome. Mogu samo zamisliti što je po analogiji pričao o teatru Bogdanu.

01 Prilažem tu pjesmu kao primjer Fellerovih kriterija. Ja sam ju sam inače bio izbacio iz rukopisa svoje *Armirane Arkadije* kao nedovoljno kvalitetnu, po mojim kriterijima izbora za neveliku zbirku g. 1988.

Mir je zemlja maglene ružičaste tišine

... and from their fate

Your fate cannot be parted:

Then journey onward not elate

But never broken-hearted.

— E. Brontë, *There should be no despair for you*

Mir je zemlja maglene ružičaste tišine

Što liježe po sagu žutih tulipana

Otok spokoja oko kojeg biju olovna mrveća mora

U čijim nebesima tiho pjeva visoka violina

Slatkom neizgovorivo bolnom ljubičastom ljepotom

Mir je predio gladak kao zrela breskva

Brežuljci pocakljeni jutarnjim pjevom ptica

Na čijim je vršcima nevidljivi orkestar čitavu bezglasnu noć vježbao

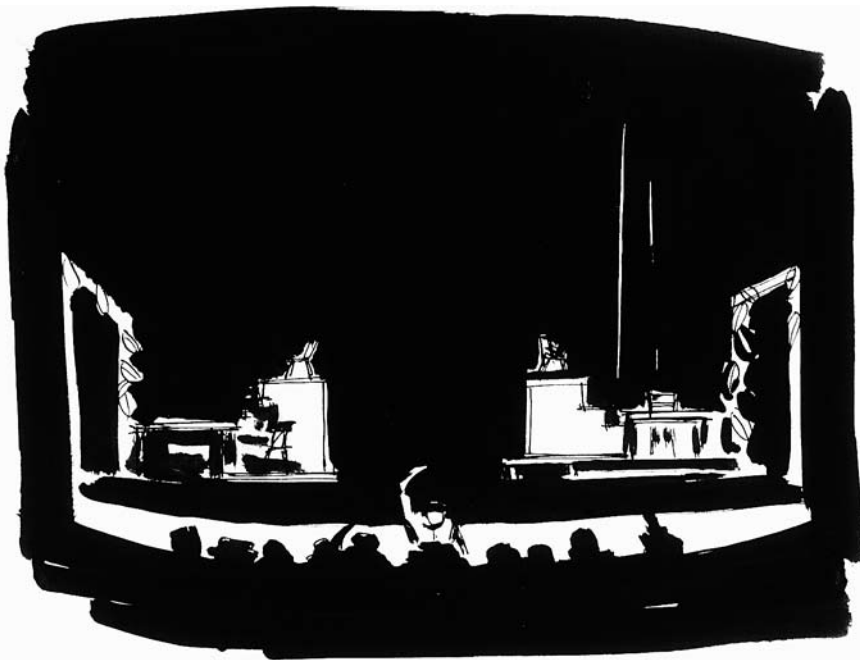
Simfonije Čajkovskog i Francka

Nad usnulim sagom žutih tulipana

Znajući da će za izvedbu ponovo morati presijecati

Glasnu pjenu šiljatih valova.

25. 2. 1953.



Skica Želimira Zagotte za Jerkovićevu režiju drame *Naš grad* Thorntona Wildera u izvedbi zagrebačkoga *Studentskog kazališta* godine 1954. Ta je izvedba imala izvanredan uspjeh i s njom započinje zlatno razdoblje našega studentskog teatra (razdoblje koje će završiti potkraj pedesetih). U prvom planu vide se obrisi orkestre sa živom glazbom i dirigentom (Marijan Arhanić u ulozi redatelja)

* * *

Trajniji i izravniji dodir desio se u studentskom teatru, koji je prvo bio kazališna sekcija omladinskog kulturno-umjetničkog društva Ivan Goran Kovačić a zatim se osamostalio kao SEK, Studentsko eksperimentalno kazalište, a gdje sam ja manje-više neformalno sudjelovao od 1951. naprosto zato što je veći broj članova bio iz mojeg srednjoškolskog razreda IV. muške gdje sam na razrednim priredbama bio dramaturg. Išli smo zajedno na ljetne ferije, jednom u Šibenik, kad se neko razbolio ja sam 1-2 puta uskočio u neku manju ulogicu, a usto sam bio, kao jedan od rijetkih članova Partije, neke vrsti gromobrana prema Gradskom komitetu i drugim instancama – sjećam se posjete jedne delegacije IGK-a ranih 1950-ih u Mesničku ulicu drugarici Stojanki, rukovodiocu “kulture”, kad smo htjeli izvesti Sartreove *Nesahranjene mrtvace*, koje sam bio čitao u prevedenome izdanju 1951. Istina, tema je bila škakljiva, izdajstvo u antifašističkom pokretu otpora. Nakon uporne, i s moje strane prilično odrešite diskusije, ona je zaključila da dramu možemo izvesti ali: “na vašu odgovornost”. Ja sam rekao fino, onda idemo naprijed, ali većina se uplašila i odustala od izvedbe. (Možda sam nepravedan, ali sumnjam da je ona ikad bila čitala Sartrea.) Jerković se malo kasnije također pojavio kao meteor u sezoni 1954-55. predstavama u studentskom kazalištu IGK, pogotovo američkim jednočinkama. Sve te predstave ja nisam vidio, jer sam bio na studiju anglistike u Bristolu te školske godine; a ako sam koju manje senzacionalnu uspio vidjeti naknadno, ništa se o tome ne sjećam. Kad sam

se vratio bio sam od jeseni 1955. teško zauzet svršavanjem studija romanistike i anglistike; 1. IX 1956. otišao sam na služenje jednogodišnjeg vojnog roka u Sentu na Tisi. (Tamo smo, tik kraj granice, čekali ruske tenkove da nakon savladavanja ustaničke Budimpešte krenu malo na jug te dokrajče i bar ravničku Jugoslaviju, koja se trebala povući u planine, a ja sam hrabrio uplašene regrute, sve zelene kao i ja, da Tito već zna što radi; no to je već druga priča.) Nakon intervala kao “slobodnog umjetnika” 1957-58, otišao sam ponovno u London gdje sam kao gladni student, bez ikakvih stipendija, sjedio u British Museumu i pravio opširne predradnje za disertaciju o Benju Jonsonu koju sam bio dogovorio sa profesorom Hergešićem zbog odjeka *Volponea* u Jouveta i Romaina; to se onda razbilo na mom siromaštvu, no odsustvoval sam i većim dijelom 1958-59. To mi je isprika što o prvim Jerkovićevim godinama u Zagrebu ne mogu ništa konkretno reći – a i o ostalima nažalost premalo.

Ipak sam, kao zagrebački kazališni kritičar prije i poslije toga, čuo neka brujanja od mnogobrojnih komentara, pogotovo na senzacionalnu predstavu Wilderovog *Dugog božićnog ručka* gdje su sa scene odsustvovali skoro svi predmeti, koji bi se dočaravali mimikom. Prisjećajući se Jerkovićevih naknadnih predstava i ekstrapolirajući unazad, zaključio bih da je to bio potpuni lom sa vjerodostojnošću Stanislavskoga, u svrhu aktiviranja prilično fosilizirane gledalačke fantazije iz sigurno korisne i zaslužne, ali isto tako sigurno već starinske, da ne kažem okoštale, tradicije HNK-a. (Ovo je eksplicitno tematizirano i dovedeno u prvi plan slavnom, također potpuno pionirskom i gotovo – mada bih rekao nesvjesno – brehtovskom idejom da se *Mladost pred sudom* izvodi uz naknadno suđenje publike zbivanjima i likovima u izvedbi.)⁰² Bogdan je tu bio veliki pionir osvježavanja sceniskog jezika, zapravo prodora novog jezika koji se pozivao kako na tradiciju mimike tako na onu avangarde 1890-1940. kakvu ćemo tih godina (no mislim pretežno tek u drugoj polovini 1950-ih) početi da otkrivamo u novim stranim izdanjima Craiga, Appije, Copeaua, Mejerholda, Piscatora, Brechta itd. Thornton Wilder, mada Amerikanac, bio je posjetio predhitlerovsku Evropu i preuzeo u doba New Deal-a važne elemente avangarde za svoju dramaturgiju, čija je dva najbolja komada⁰³ Bogdan izabrao nepogrešivim njuhom (nedostaci Wilderove tehnike kao čistog formalizma postaju za moj ukus vidni u jednako slavnom *The Skin of Our Teeth*).

⁰² Studentsko eksperimentalno kazalište osnovano je 29. 10. 1956, a *Mladost pred sudom* prikazana je kao prva premijera 13. 12. 1956. u Radničkome domu pred više od tisuću gledatelja, autor teksta Hans Tiemeijer (Tiemeyer, Tiemayer). (op. ur.) ⁰³ *Our Town* (*Naš grad*) i *The Long Christmas Dinner* (*Dugi božićni ručak*). (op. ur.)

Konačno mogu ovdje navesti svjedočanstva koje sam prikupio g. 1989. u Erlangenu kad sam držao jedan od dva uvodna referata prilikom 40-godišnjice tamošnjeg studentsko-teatarskog festivala i dobio mnogo starog materijala (svi su prevodi često vrlo nemarnog novinarskog njemačkoga moji). G. 1955. tamošnji je studentski teatar izdao retrospektivnu montažu odlomaka njemačke štampe o svim priredbama 17 grupa te godine, među kojima je posljednja bila ona Studentskog kazališta I.G. Kovačić sa *Dugim božićnim ručkom*, Williamsovim *Consequences of a spoilt dinner* [Posljedice loše večere, Posljedice pokvarenog ručka] i *Novelom od Stanca*, svi u Jerkovićevoj režiji i Zagottinoj scenografiji. Lokalni dnevnik *Erlanger Tagblatt* od 1.VIII zaključio je: "Ovo je gostovanje postalo vrhunac tjedna teatarskog festivala". Rival *Erlanger Volksblatt* pisao je istoga dana: "Tako dakle treba raditi, tako se igra teatar! ... Ono što je očaravalo i što očigledno karakterizira taj jugoslavenski teatar jest toplina, mirna i melankolična uzdržanost ... Treba li još reći da je oduševljenje publike prevazišlo sve što smo u ovim danima doživjeli? Kad su se glumci i režiser revanširali pjesmom iz domovine na burni i neprestajući [nichtendendwollenden] pljesak, bilo je to više nego jedna prijateljska gesta." Slično su sudili i središnji njemački organi. *Frankfurter Allgemeine* od 8.VIII iz pera poznatog, ponešto maniriranog Wolfganga Drewsa: "[Najuspjeliji] su bili Zagrepčani, koji su Wilderov komad prikazali u vremenskoj lupi, bez rekvizita, bez šaržiranja, crpeći iz ljudske supstance. Jugoslavenski studenti donijeli su najmoderniji teatar tjedna." A berlinski *Tagesspiegel* od 5.VIII: "[Oni] su dokazali svoj smisao za stil Wilderovim komadom... kada u njemu likovi pred našim očima stare, venu i nestaju, bez upotrebe omiljenih šaržiranja iz drugih grupa" (*Presseschau* 23 i Hübner 384).

Da završim ovdje linijom Erlangena. Zapadnonjemački Međunarodni tjedan studentskih teatarata premjestio se g. 1957. u Saarbrücken, gdje je gostovao SEK s Bihalji-Merinovom *Nevidljivoj kapijom* za koju nisam našao odaziva, a 1960. definitivno se fiksirao u Erlangenu. Te je godine SEK gostovao s *Dundom Marojem* u režiji Ive Šebelice, te je onaj isti Drews hvalio "usavršeni prikaz, okriljen commedijom dell'arte, čiji je unuk Tairov a praunuk Strehler" (Hübner 394). G. 1964. i 1966. Jerković ponovo zadobiva etiketu najbolje inostrane predstave. Prvi put za režiju *Ubu roi* u izvedbi Centro universitario teatrale iz Parme, koju *Handelsblatt*



Bogdan Jerković

iz Düsseldorfa ovako vidi 6. VIII: "Osamljeno je nadmašila ostale predstave superiorna izvedba *Kralja Ubu* od Alfreda Jarryja po parmskim studentima. Ona je omogućila potpuni, sretni kompromis između *théâtre pur* i *théâtre engagé*, ali će se zbog svoje uspješne jedinstvenosti i neponovljivosti jedva pokazati kao nenadana spasilačka mogućnost koja studentskom teatru ukazuje na nove puteve kojima bi svi mogli kročiti." (Hübner, *Int* 175). Drugi put 1966, za režiju adaptiranog Rabelaisovog *Gargantue* s istim ansamblom. Bernt Heller piše u *Süddeutsche Zeitung* od 4.VIII 1966: "Teatarski vrhunac tjedna bila je prva scenska adaptacija *Gargantue* po jednoj parmanskoj grupi. Jugoslavenski režiser Bogdan Jerković koreografirao je svoju momčad po slikama Boscha i Breughela i pustio ih da djeluju onom brzinom kakva je već odlikovala njegovog *Ubu roi*: muzika, pantomima, maska, akrobatika, sva sredstva teatra ironično su korištena ako pomažu razjasniti fabulu ... Skaredne i divovske epizode prikazane su grotesknom igrom sjena, najbolja tradicija pučkog teatra povezana je s artistikom

suvremenog poslije-brehtovskog realističkog teatra u primjerni model poučnog teatra u kojem se uživa.” (Hübner 433) G. 1967. ostalo je financiranje festivala od strane njemačkih državnih vlasti iz ideološko-političkih razloga, te ga nije bilo. Obnovljen je g. 1968. kad su za dvije najbolje predstave proglašene one Centro universitario teatrale iz Parme (a SEK je učestvovao s po meni također odličnom predstavom Ardenovog *Ars longa* u režiji Mire Međimorca), od kojih je jedna Bogdanova režija Pasolinija. *Erlanger Tagblatt* od 29.VII: “Burno je slavljen subotom uvečer režiser Bogdan Jerković sa svojom parmskom trupom nakon izvedbe Pasolinijevih *Ptičurina i ptičica* ... Pasolinijeva kritika talijanskog društva, zamotana u simbolizme, razjašnjena je u veličanstvenoj inscenaciji ... Jerković je umješno koristio komedijantske efekte, pri čemu mu je pomogla imaginativna scenska slika i prekrasno uvježbana trupa.” (Hübner 441-42)

U g. 1969. i nakon nje dolazi do sloma ovog vala studentskog teatra kao kulturno-političkog avangardizma, dijelom zbog unutarnje rascijepljenosti i zbunjenosti u njemu samome, dijelom što su se energije najboljih premjestile u politiku ili “velike” teatre (Peymann, Chéreau), no odlučnim dijelom zbog odbijanja vlasti da dalje financiraju takva nastojanja, a mjestimično i izravnih intervencija obavještajnih službi i policije.

Valja primijetiti da su Jerkovićeve režije prvo u SKUD Goran Kovačić a zatim u SEK-u djelovale u 1960-im godinama, upravo preko Erlangenskog i Parmskog te Majskog zagrebačkog festivala studentskih teatarara, kao ledolomac za cjelokupni jugoslavenski pokret studentskih i omladinskih teatarara, koji je time stekao veoma veliki inostrani ugled. Tako su u Erlangen – za koji festival jedino imam pune podatke – pozivani i učestvovali i grupe iz Beograda (Lola Ribar, Branko Krsmanović, Dramski atelje Doma omladine Vračar) te dakako SEK u drugim režijama. Pošto nitko u inostranstvu nije razumio jezik, uspjeh valja pripisati isključivo razigranosti i scenografiji (prvenstveno Želimira Zagotte) kakve je stimulirala i objedinjavala Bogdanova režija. Ne želim ništa umanjiti od zasluga tih drugih režisera poput Šebelića ili nekih Beograđana (kao Vlade Petrića) konstatacijom da su svi imali kao praoca i vjerojatnog uzora – uz strane trupe i vlastiti talent – baš takvu režiju od američkih jednočinki 1955. na dalje. A za moj ukus njegovi zagrebački sljedbenici ili suputnici, kao Šebelićeve režije *Ribarskih svađa* ili Bahunova *Michelangela* g. 1963, koje su svakako bile pristojne i u studentsko-teatarskim razmjerama natprosječne, derivativne su i osrednje. (Šebelićev *Dundo Maroje*, dopadljiv ali površan, čak se vratio adaptaciji Foteza, gdje je Držićev renesansni ekstremizam prilično otupljen.)

* * *

U Zagrebu je takvom artistskom orijentacijom, takvim odnosom prema tekstu i pozornici Jerković bio apsolutno prvi, koliko se mogu sjetiti: svi naši znameniti režiseri, od Gavelle pa ka-



Krležino *Kraljevo* u izvođenju *Studentskoga eksperimentalnog kazališta (SEK-a)*, scenografija Želimir Zagotta. Prema sjećanju sudionika jedna od najuspješnijih izvedbi održana je na otvorenome u Zagrebu, na Trgu Stjepana Radića 18. rujna 1959, s iznutra osvijetljenim vitražima crkve sv. Marka kao pozadinom

snije njegove škole u Zagrebačkom dramskom kazalištu na dalje, mislim da su po takvoj smjelosti vremenski kaskali za njim. Svi su bili, ili bar počeli prakticirati kao, iskreni poklonici Stanislavskoga, ne samo zato što je on bio od sovjetske ideologije, moćne u FNRJ-u 1945-48. pa i nekoliko godina dulje, nametan kao jedini horizont nego i zato što su Stanislavski i njegov MHAT stvarno bili svjetski vrhunac građanskog “psihološkog naturalizma” (kako ga je točno zvao Bogdan), sa svim prednostima i nedostacima koji iz toga proizlaze; Gavelle je čak svojatao da je nezavisno došao do sličnih uvida i da mu je to Stanislavski prilikom gostovanja u Zagrebu 1920-ih godina ustvari priznao. Stoga se cijela tradicija, zbog koje su napr. Krležine *Legende* 1920-ih godina u Zagrebu tako neshvaćeno i neslavno odbijene, spontano mogla nastaviti, i k tome afirmirati kao politički kreposna i orna za državno financiranje. Jerković je kao uvjereni i od drugih mnogo naobraženiji marksist ili komunist u esteti, za to slabo mario: ili točnije, primio je baštinu Ibsena i Čehova kao neospornu bazu i osjetio da sad valja poći dalje, koristeći druge paradigme. Da upotrijebim slavnu izreku Piscatora kad je 1920-ih godina inscenirao Schillerove *Razbojnice* davši vođi bande Mooru masku Trockoga, nedavnog komandanta Crvene armije: “Htio sam pokazati kako 130 godina od Schillera do danas nisu sitnica”. I Bogdan je osjetio da 60-70 godina nakon Ibsena nisu sitnica: u međuvremenu je publika bila proživjela dva svjetska rata i socijalističku revoluciju (danas bih ja rekao polu-socijalističku, ali i to je za zaostali Balkan bila ogromna stvar). Prema tome, kad je Dramsko kazalište pola tuceta godina kasnije insceniralo u



Frankopanskoj Ionescove *Stolice*, gdje je na sceni bilo mnogo stolica, dva glumca, a svi ostali likovi odsutni, imaginarni, to je već bilo poznato od Jerkovića. Stoga je platio i cijenu avangardista, posebno visoku u kolektivnoj i skupoj umjetnosti kao što je teatar, gdje valja imati ne samo talenta nego i umijeće da se sviđiš financijeru, svetopetarskim ključarima (a liriku možeš pisati i sam, u mansardi): povrijeđenost, jal, intrige, hajke, odbacivanje u “periferna” kazališta u svakojakim malim salama, i slično. Cijeli je život Bogdan bio naprosto tabuiziran od glavnih hrvatskih teatarara, kao periferički ekscentrik sumnjive vrijednosti. (Najprije te izguraju u periferiju materijalno, onda te proglase perifer-nime po vrijednosti.) Pošto mu talent nije bio ništa manji, iako sasama različit, od Spaića ili Para, a toga je bio svjestan, sigurno mu to nije najlakše padalo.

Dobar primjer cehovske uskogrudnosti bila je zabrana sudjelovanja u teatarskim ansamblima za polaznike prve godine Kazališne akademije, na koju su se sekovci tužili (kasnije godine Akademije su i tako bile prezaposlene, i *ad hoc* im se dozvoljavalo tu i tamo glumiti u probranim ansamblima). Razlog za to navodno je bilo “iskrivljavanje”, naime skretanje s pravog odgojnog puta (sve ovo po izvještaju *Mladosti* iz aprila 1962, *Odjeci* 8). Za mene, unutar razumnih granica, ograničavanje interferencije s brucošima može imati svoje opravdanje, no recimo u anglosaskoj tradiciji nitko ne bi sanjao regulirati njihovu upotrebu slobodnog vremena, osim možda u vojnim i svećeničkim školama (moram priznati da su suvremeni turbokapitalisti tome doskočili trkom za novac i karijeru). Ali zagrebačka je Akademija za kazališnu umjetnost bila prava tvrđava i idejni centar “gavelizma”, te je ljubomorno pazila na potpunu indoktrinaciju pola-

znika. To nije bila jedna od mnogih škola, nego isključivi put kojim je mladi glumac (nakon spontanog partizansko-amaterskog vala, iz kojeg su došla neka od naših najboljih glumačkih imena) mogao ući u hrvatske teatre, dakle stopostotni monopol. Tu se radi o dobroj austrijsko-apsolutističkoj tradiciji po kojoj je svaka škola bila stup režima (jer su škole tradicionalno bile za izabrane koji će sutra biti dio vladajuće klase, najviši srednji ili niži). Praktički ovo obrazloženje za glumce ne stoji: što više iskustava to bolje, a potvrda toga jest da su napr. iz studentskog teatra samo u mojoj zagrebačkoj generaciji došli takvi glumci kao Vanja Drach, Marija Kohn, Ljubica Jović, itd., kao i gotovo cijeli ansambl budućega Jazavca. A fakat, poznat svima koji su poput mene sudjelovali u raznim žirijima za amatersko-teatarska natjecanja, jest da smo poneke od najboljih, često nagrađivanih, mladih iz njih uskoro vidjeli kao studente Akademije. Amaterski teatarski pokret, izrazito pučki i vrlo popularan u gotovo svim gradovima, nije se mogao ugušiti, ali se mogao prevesti u “treću ligu” (nakon provincijalnih teatarara) i svojevrsni geto. Studentski je teatar bio idejni i kvalitetni vrhunac tog amaterizma, te po estetsku ortodoksiju najopasniji. Otud sankcije.

Svakako je Jerković bio mnogo omiljeniji ili bar priznatiji u inostranstvu, prvenstveno mislim u Italiji (gdje je dulje radio s raznim kolektivima u Parmii) te u Erlangenu, gdje je upoznat preko predstava o kojima je gore riječ, a bio je, po materijalima koje imam, stalni gost 1960-ih godina, među ostalim s Compagnia del Collettivo iz Parme, koja je čak uzeta za primjer kako iz studentskog teatra može nastati slobodna teatarska grupa (Hübner 340).

* * *

Moje upoznavanje Bogdanovog scenskog rukopisa bilo je dosta ograničeno, temelji se prvenstveno na njegovoj inscenaciji Krležinog *Kraljeva* te na naknadnim uvidima u materijale. Na ovoj razdaljini nemam nažalost osnove da ga meritorno analiziram indukcijom iz detalja, no po mišljenju jednog od stalnih simpatizera i suputnika SEK-a, mog prijatelja Vaupotića, ta je inscenacija “po grandioznosti zamisli najuspješniji poduhvat” ovog ansambla (4). Ja se s time, koliko mi znanje seže, sasvim slažem. Stoga bih se – poopćujući i pojednostavljujući besramno na temelju fragmentarnih sjećanja, slika izvedbi, napisa mojih i tuđih o njemu – sasvim preliminarno odvažio da zabilježim slijedeće:

U prvom redu, to je bila dinamički razigrana režija. Da bi se mogla razigrati, ona je znatno očistila i oslobodila scenski prostor. Ako pogledamo slike Zagottine scenografije, zasigurno nastale u dogovoru s Jerkovićem, vidjet ćemo da scena izgrađuje iz dopadljivo obojenih materijala lakih metala ili drva jedno središnje ili dva postrana prostora za fokusirano igranje, mada se onda može igrati i okolo i između njih. Zidova uopće nije bilo, svi su prostori bili otvoreni, nikakvo vlasništvo nije otežavalo liko-

ve. Glumački su pokreti trebali biti laki, gotovo plesni, poput dobrih klizača trebali su obigravati cijelo natjecalište. Gdje god moguće uz takvu su se koreografiju koristile scenske muzike i/ili se pjevalo. Koji su sukobi prožimali Bogdanove fabule? Bar jedan, možda i glavni, zajednički nazivnik komada kojih se on prihvatio nalazi se na osi Erosa i Thanatosa, dakle afirmacije jednog veseloga, a pokatkad i melankoličnoga vitalizma, naime vitalizma koji zna za cijenu poraza i smrti te je zato dvostruko uporan i jak. To se vidi već u posizanju za Wilderom, a pogotovo za Dürrenmattom i Krležinim "griblerom" Michelangelom. U terminima teatarske povijesti, to je linija za koju se može pretpostaviti da vuče korijen (da ne idemo u plemenske spektakle) iz helenskih satirskih igara, italičkih atellanskih farsi, srednjovjekovnog teatra misterija i mirakula, te kulminira u plebejskom humanizmu Renesanse, a zatim, nakon njenog poraza, u fabularno i agenski šabloniziranoj ali gestovno i mimički rafiniranoj *commedia dell'arte*. (Ne želim ovdje povlačiti paralele Jerkovića s velikim razdobljem sovjetskog teatra jer, kako spomenuh, za Mejerholda, Ohlopkova ili Tairova tek se krajem 1950-ih godina u zapadnoj Evropi počelo nešto znati, mada im je on tipološki sigurno blizak, a nije isključeno da je za nekoga uspio vidjeti neku dokumentaciju.) Bogdan je mislim bio Panonac, kao i Krleža, ali su mu temperament i orijentacija odlučno sredozemni, on teži k toplini i otvorenosti Juga. Zato je i pronašao mnogo afiniteta za veliki teatar poslijeratne Italije, teatar Strehlera (koji je počeo nakon rata u studentskom teatru Trsta!), Darija Foa, braće De Filippo i tolikih drugih velikana. Ta njegova težnja ima iste duboke korijene kao Slamnigova teza da jugoslavenske književnosti nisu (ili bar hrvatska književnost nije) ni istočna ni zapadna, a pogotovo nije srednjoevropska, nego da je u osnovnoj orijentaciji južna. Ja bih pošao i dalje te ustvrdio kako Titova orijentacija na "južne" nesvrstane, nasuprot sjevernom Istoku i Zapadu, potječe iz iste porodice. Suprotno Novalisu koji je tvrdio "Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg" (Prema unutra ide tajanstveni put), Bogdanova parola bi mogla biti "Nach Süden geht der geheimnisvolle Weg" (Prema Jugu ide tajanstveni put): Afrodita uzlazi, uzdiže se iz mora. Čehov je mjestimice, svojom vodviljskom žicom i ljubavlju za Krim, vrlo blizak takvom Jugu, dok Ibsen i razni berlinsko-pariško-londonski naturalisti uopće nisu (zato su englesku scenu obnovili disidentski Irci, od Wildea i Shawa nadalje).

Slijedeće je teoretiziranje moje, ali se nadam i mislim da bi orijentacija i senzitivnost Bogdana Jerkovića bili veoma slični, i da mu terminologija ne bi bila nespojiva s mojom. Prostorno i, ako hoćete, epistemološki naturalizam pretpostavlja, prvo, zatvorenu prostoriju, gusto napućenu posjedima, posjedovanjima i opsjednutostima (to se naziva psihologijom), koje sve dovode do antagonističkih sukoba. Drugo, individualističku ontologiju, u smislu da je svemir sazdan od atoma a društvo od jedinaca kao strateški središnje jedinice, koja ipak onda ima to nezgodno svojstvo da mora nastupiti masovno za bilo kakav efekt. No ti su efekti (tijela u fizici, grupe ili klase u društvu) sekundarni i tako reći estetski nedostojni: najviše do čega se Ibsen može

dovinuti jest da pokaže otpor pojedinca prema aglomeraciji, kao u Nori ili u "neprijatelju naroda". Konačni je horizont takve dramaturgije i slike svijeta Smrt, ili (oplemenjeno estetikom): tragika. Tako ide svijet i tu se ništa ne može, Sudbina je iznad ljudi i bogova. Komika je nakon, recimo, epohe Beaumarchaisa i Nestroya prepuštena trećerazrednim farsama za niže klase, vodvilju, ili u najboljem slučaju sentimentalnim komedijicama. Nasuprot tome (uza sva preklapanja i sive zone koje ovdje zanemarujem), pučko-koralna dramaturgija, čiji je pedigree dulji i slaviji od građansko-individualističke, u biti je komična, naime vjeruje u realnu mogućnost pobjede Erosa i nekakve anarhoidne slobode na otvorenom zraku (Brecht je iz Augsburga, Schwaben, najsjevernijeg izdanka mediteranskog bankovnog sistema i baroka). Smrt će doći, kao Brechtovom Baalu, ali nije važna u poređenju s punim životom, a u Sudbinu se može intervenirati, poput Pometa i Petrunjelice. Kad pogleda na zatvorene živote, ova je dramaturgija i scena duboko ironična. "Sloboda počinje s ironijom", lijepo je i točno rekao Victor Hugo: primjer u Bogdanovoj režiji može biti scena zagrebačkih purgera u krčmi "Lepe naše" iz *Michelangela*, čiji su ideali žena (pokorna ili kurva), trokrotnica, i 100 malih i 60 velikih lađa kralja Tomislava (po Klaiću, kojeg sam još i ja učio u povijesti 1946); a ja bih za takvu ironičnu dramaturgiju svojatao i Čehova, prije i protiv Stanislavskoga. Ti su scenski prostori, kao uvijek u slobode, otvoreni prema Nepoznatome, pa je za mene najdirljivija scenica te izvedbe Krleže bila prekogrobna ili imaginarna pojava "bijeđe djece" koja recitiraju brojanicu "Došla majka s kolodvora, a dija dija de!" (to je Strindbergov trag).

Ne bih htio biti krivo shvaćen: Jug ovdje uopće ne znači mjesto rođenja, prebivanja ili čak "krv" (dakle *Blut und Boden*): radi se tu o orijentaciji, afinitetu, izbornim naklonostima po Goetheu. Za Bogdana i bar dio moje generacije to je značilo, po Marxovoj *Kritici Gotskog programa*, da su sloboda svakoga i sloboda svijtu dvije nerazdvojne Janusove glave, da su im horizonti nerazdvojni. Pretpostavili smo (naivno utopijski) da je sloboda svijtu izborena u Narodno-oslobodilačkom ratu 1941-45. a zatim u Titovom otporu Staljinu, te da se možemo koncentrirati na pučki široku slobodu svakoga u zajedničkoj cjelini. Dakako da smo svi mi znali za protusile, ne samo u prošlosti Cankara, Nušića ili *Pisama strijeljanih* (sve rane izvedbe Jerkovićeve) nego, i to sve više, u sadašnjosti – otuda njegovo posizanje za Majakovskim i Dariom Foom. No bar do 1970-ih godina ja sam sasvim nedijalektički vjerovao da u povijesti djeluje napredak (kao što je vjerovala i buržoazija od Francuske i Industrijske revolucije nadalje, pa žalost čak i Hegel), a mislim da ni Bogdan nije bio od toga daleko, jer je to bio horizont ove generacije. Teško sam se i vrlo kasno dovinuo do spoznaje da Mao Cedong ima pravo tezom da postoje krupne "suprotnosti unutar naroda" (striktno po Lenjinu). Bogdan, koji nije otišao iz Jugoslavije, nego je na našem tlu ustrajao, možda je tu gorku pouku shvatio prije mene, ali izravno ga o tome ništa ne znam.

* * *

Ovdje valja da smjestim i kako sam jednom grdno razočarao Bogdana. Bilo je to u doba poleta teatra Komedija na Kaptolu s kojim sam ja još 1954. bio surađivao prevodeći za Tita Strozija Johnsonov *Volpone* (ili bar njegovu glavnu radnju, jer za satiričnu podradnju sa Sir Politick Would-be on nije htio ni znati, htio je igru seksa i pohlepe). Držao sam, i napisao, da se u svojim okvirima i horizontima Komedija dosta dobro snašla, a pogotovo mi se svidjela izvedba *Kiss me Kate* [*Poljubi me Kato*] sa Sandom Langerholc. Negdje u doba moje asistenture i predavanja teatrologije na Filozofskom fakultetu, dakle 1959-65 (jer sam 1965-66. otišao na Fordovoj stipendiji u USA, za vrijeme kojeg izbjivanja sam onda propao na reizbornosti za asistenta), on je bio stekao simpatija i podršku od nekih elemenata u tom ansamblu i predložio mi je da se natječem za upravo oslobođeno mjesto direktora, gdje bismo onda usko surađivali. Mislim da je to bilo nedugo nakon mog nastupa na fakultetu, tj. valjda 1960-61. ja sam predavao, pisao knjige (bilo ih je pet prije reizbornosti, sjećam se), pisao doktorat, i nakon kraćeg predomišljanja odbio sam. Za pravu aktivističku vojnu protiv postojećeg zagrebačkog teatra mislio sam, i danas mislim, da grupica oko Bogdana nije imala snage, a jedino bi ona prevladala moju veoma duboku odbojnost prema administriranju i "rukovođenju", mješavini komandiranja i laskanja, bez kojeg u teatru po pravilu ne ide. E da smo imali veću i jaču frakciju, gdje bih ja mogao biti samo "umjetnički direktor" a ne i upravnik menažerije, teško da bih takvu zamamnu ideju bio odbio. No ovako sâm, bojim se da je moj aktivizam uvijek bio skoro isključivo intelektualan, najvažniji u životu mi je bio moj spoznajni rad, a mira i koncentracije za nj jedva da bi se moglo imati kao direktor zaraćenog i uskoro poraženog teatra u Zagrebu.

Tih je godina Bogdan mnogo režirao po raznim dalmatinskim teatrima i u Parmi, ja sam trčao po zapadnoj Evropi i Istočnom Berlinu, te na Sterijina pozorja u Novi Sad, slušao teatrologiju na Sorbonni itd., a 1967. sam otišao u sjevernu Ameriku. Dobljih daljnjih veza nismo imali.

Zadnji put sam Bogdana vidio 1980-ih godina u posjeti Zagrebu, do koje je po pravilu dolazilo od maja na dalje, po nekoliko dana prije odlaska na mjesec-dva u Malom Lošinj. Otišao sam u mali stan gdje je živio s Marijom, negdje na istoku grada potkraj Zvonimirove, i srdačno smo razgovarali. Mislim da je već pobolijevao. Zajednički fundus asocijacija bio se vrlo stanjio, ja sam, osim pisanja o Brechtu i SF, bio prešao na teoriju teatra i kulturne ideologije (recimo). Jedan nije znao što je drugi radio i kakva su tu žarišta interesâ, a verbalno se to ukratko ne da nadoknaditi. No simpatije su ostale iste. Udaljenost od nekadašnjih suboraca poput Bogdana Jerkovića jedna je od cijena kakve svaki emigrant zna da plaća.

04 Ilustracije uz prilog Darka Suvina izabrao je i popratne tekstove napisao Branko Matan. (op. ur.)



Prizor iz Jerkovićeve režije P. P. Pasolinija – *Ptičurine i ptičice* (Uccellacci uccellini), C. U. T. Parma, premijera 1967.

Retrospektivno, mislim da smo se u Zagrebu, na tlu bivše i nama drage federalne Jugoslavije, horizonta nesvrstavanja i samoupravljanja, naše radosne i auroralne mladosti, na koncu sastajali kao rasuti veterani izgubljene borbe, od kojih je svaki proživljavao poraz otišavši zasebnim putem, spasavajući što se u izolaciji moglo. Borba je ta pak bila pravedna, bila je za ljepotu kao srž slobode. Kako i zašto smo je izgubili, u svjetskim razmjerima, o tome pokušavam pisati od 1990-ih naovamo.

Bj me se danas doima kao potonuli kontinent, metonimija jednog cijelog potonulog svijeta, arhipelag poput Polinezije čiju bi lijepu i veselu klimu trebalo ponovno otkriti – bar onoliko koliko to dozvoljavaju arhivi i još prisutna usmena povijest – na radosno znanje današnjim mladima.

P. S. Razmišljajući o ovom sastavku pitam se koliko li mu valja vjerovati na osnovi ovakvog ipak kratkog (prekratkog) poznanstva, i nakon 40+ godina. Ne znam, naši interesi i želje boje naše viđenje. No, minimalno, čini mi se da je idealna orijentacija koju Bogdanu pripisujem prilično slična bar jednoj njegovoj tadašnjoj orijentaciji, a je li imao još pokoju koja mi je promakla ne bih mogao reći. Usto, možda važnije, idealne orijentacije veoma je nelako ostvariti u atmosferi većinom ipak drugorazrednih teatarâ, sa skromnim ljudskim snagama i financijskim sredstvima; iznimke bi tu mogle biti neke predstave u SEK-u do 1961. i neke u Parmi. Za mene, ono za što jesam siguran da je ostvario, tim više zaslužuje pažnju i divljenje.

Citirana djela

- Hübner, Marlies. *Studententheater im Beziehungsgeflecht* Diss. Univ. Erlangen-Nürnberg [1987] (kao Hübner)
- Hübner, Marlies. *Internationales Studententheater in Erlangen 1946-1968.* Erlangen: Planungsausschuss zum 40 Jahrestag, [1989] (kao Hübner Int)
- *Odjeci u našoj i stranoj štampi o desetogodišnjem djelovanju Studentskog eksperimentalnog kazališta* (anonimni tiposkript 1966, 10 strana)
- *Presseschau.* Erlangen: Planungsausschuss der Theaterwoche Erlangen, 1955.
- Vaupotić, Miroslav. *Deset godina SEK-a Zagreb, 1956-66.* (tiposkript 1966, 6 stranica).

Srdačno zahvaljujem Branku Matanu na slanju mnoštva pisanog i slikovnog materijala.⁰⁴