

SUVREMENA GLUMA I NOVA DRAMA PEDESETIH I ŠEZDESETIH GODINA

Fabijan Šovagović

»Gluma i drama od drugog rata do osamdesetih godina«.

Podnaslov mi se čini primjerenim materiji kojom se kanim baviti. Po glumi se, naime, ne može »sjeći« u granicama desetljeća. Valja mi razmišljati o glumi i drami od onog časa kada sam je ugledao, pa do danas; o onih trideset godina »staža« u njoj; bilježiti početak čina svoje i tuđe glume i drame; vlastito sazrijevanje, subjektivnu sliku i odraz; ugao iz gledališta i pozornice. Ne isključivo kritičko ili redateljsko oko nego glumačko a o glumi. Ogdalo sebe sama, neka vrsta ispovijedi koju je nemoguće zaobići. Dijalog s partnerima u parteru i na sceni. Dijalog o njima samima. Mišljenje o piscu što sam ga igrao, koje je muke i radosti nudio u toj igri. Režija koju sam uvažavao i brisao. Mišljenje o njoj s pozornice i iz gledališta.

Gavella je u nas pisao o glumi promatrajući, doživljujući je samo iz gledališta. Kao gledalac ali i onaj koji je stvara. Govorio je kako režija mora biti idealni gledalac da bi poticala stvaralaštvo u glumi. Ja ne mogu pisati iz tog stvaralačko-poticajnog ugla. Moj će ugao patiti od stalnog uplitanja gledaoca, kritičara, glumca, pa čak i režisera, u istu stvar a stalno iz drugog položaja. Ja sam neka vrsta rotirajućeg

elementa oko sebe, iz sebe sama. Predmet koji jesam. Proizvođač i promatrač. Sad gledalac, sad čin s njim.

Neću se unaprijed složiti ni s kritikom ni s režijom. Ni sam sa sobom. I ja bih želio ostati samo idealni gledalac. Volio bih da on iz mene izlijeće stalno zadivljen i radostan. Kritičan ali sretan. Jer moja sreća u tom poslu izvire samo iz njega, toj sreći robujem, služim, ona me opčinjuje. Za sam početak u temu poslužit ću se jednim redateljskim »spornim« elementom uočavanja, tek naoko perifernim jer mi se čini da se od njega može krenuti. Zanimat će nas koliko je gluma stara i nova, koliko dobra, koliko loša.

Riječ je o Gavelli i njegovu doticanju jednog od naoko sporednih elemenata glume — o patetici:

»Pod patetičnošću podrazumijevam posezanje za negovornim, zapravo muzikalnim tonskim kvalitetama u svrhu pojačavanja govornog efekta. Takva je patetičnost bila, a i danas je još, isključena u našoj neposrednosti jezičnog izražaja. Ona se može filtrirati u govorni izražaj samo onda kada postoji već šablonski izgrađeni govorni aparat«. Neposredno iza ovog zaključka Gavella ustaje protiv zablude i mišljenja o nekoj patetičnosti naše starije generacije, glumačke neke šilerovštine kako je obično ironično znao formulirati njegov stari prijatelj Stupica govoreći uopćeno o stilu zagrebačkog kazališta. Gavella tvrdi kako toga nema, »postoje doduše komično upadljive iznimke koje su postajale gotovo groteskne. Uz tu vrstu iznimaka rodili su se naime glumci velikog suštinskog izvornog govornog potencijala, kao Fijan, na primjer, ili Ružička-Strozzi«.

»Fijan nije samodopadljivo uživao u krasoti svoga organa, niti je Strozzijeva afektivno 'pjevušila' svojim nezaboravnim glasom, već smo mi gledaoci (ja sam još kao mladić imao prilike da oboje čujem prije njihova nestanka sa scene) uživali u nepogrešivo točnom izboru prave govorne nijanse, u gotovo zorno vidljivoj ogromnoj mogućnosti tonske palete Fijanova glasa. Naša pak današnja i jučerašnja 'šilerovština' nije ništa drugo nego tu i tamo neuspjeli rezultat koncentrirane težnje za podizanjem značajnosti našeg scenskog govora«.

Ja sam teatar začeo gledati također kao mladić negdje u svojim šesnaestim godinama. Susreti su to na osječkoj sceni, pamćenja glumaca koji nisu bili Fijanova, vjerojatno, kalibra pa sam već za prvih gledalačkih sudova znao i lučiti za sebe Aligera, a odbijati Domančića upravo na istoj razini osjetljive »patetičnosti« ili »realizma« koji je dopirao sa

scene. Kao budući glumac već sam rigoroznije sudio jednom i drugom od režisera Gavelle.

Ta dva različita djelovanja, opredjeljenja za i protiv, postala su mi opsesija mnogo veća kada sam došao u Zagreb na svoje srednjoškolske izlete u kazalište, te mi je jedan Šembera u Merkadeu bio još više realističan glumac od Aligera, a Cilić manje patetičan od Stjepana Dobrića, rasnog komičara iz istočnoslavonske, usuprot Ciliću iz kajkavske varijante. Nastranu i to što sam zamijetio već iz prvog rafiniranijeg lučenja ravnomjernih sklonosti ka šmiri u jednoga i drugoga. Osijek se u ono vrijeme još »nosio« mnogo prgavije sa Zagrebom, pa mi je upala u oči i obrnuta slika. Zapazio sam nemogućnost nošenja jednog Grkovića kao Ignjata Glembaja s Acom Gavrilovićem u istoj ulozi. Ja sam po istom kriteriju bio za Acu jer je upadanje Grkovićevo u osječku predstavu upravo po mjeri patetičnosti stršalo. Nije to bio stil mojega mladićkog »modernog« viđenja teatra realističkog. Naravno da sam se osjetio potvrđenijim u tom iznašašću kada mi je Akademija za kazališnu umjetnost u Zagrebu preko dvije-tri generacije studenata koje sam zatekao potvrdila tu osjetljivost. Oni su, naime, tada žestoko ratovali između »'pedagogije' Grkovića i Gavele«.

Moj je dolazak u profesionalnu glumu u Zagreb i glavni razlog osnivanja Zagrebačkog dramskog kazališta vidio u bijegu od patetičnosti starije generacije HNK prema mjeri realistične generacije ZDK. Gavela i mladi s kojima je krenuo bio je za mene upravo onaj koji ne zna patetično režirati, dok su još uvijek Božena Kraljeva, Grković i Vika Podgorska znali patetično glumiti. Tito Strozzi je bio veliki ali stari glumac u Shakespeareu, patetična glumatajuća strast u krpama nasuprot upravo genijalnoj realističnosti u »Ledi« Miroslava Krleže. To Strozzijevo dvojstvo nisu mogli proizvesti ni Viktor Beck ni Mila Dimitrijević. Oni su pak bili nosioci realistične moje beskrajne simpatije, idoli vlastitih izražajnih želja za ono vrijeme. Oni naprosto nisu znali biti patetični. Čak je i Kutijaro imao mjeru »uskakanja« u izraz zastarjelosti da bi tek Azdak svemirski vrisnuo u moj ideal.

Za Victora Becka bili smo pak svi. Sven Lasta nas je uvjeravao kako to nije gluma ravna Kutijarovoj, nismo vjerovali. Voljeli smo Petričića i njegov realizam.

Danas pak mislim da je u toj istoj mjeri bio patetičan i Petričić zato što ja to onda nisam zamjećivao. Mene taj »otklon« muzičke palete

kod njega nije smetao. Tako je i pretpostaviti da ni Gavella nije vidio Fijanovu patetičnost u mjeri prvog susreta s talentom Fijanovim i četrdeset godina proteklog vremena kada je o njoj sudio u knjizi »Hrvatsko glumište«. U vrijeme te prosudbe, naime, on je režirao Strozziiju spomenutog Urbana, a Stupica spomenutoga Azdaka (i jednu i drugu ulogu bez traga »šilerovštine«). Siguran sam da bi se i Fijan približio tom rezultatu da su kojim slučajem takva pomicanja uobičajena i moguća.

Na tim bi primjerima bilo uputno raspravljati o režiji i glumi, o čvorištima njihovih sudara i suradnji. Strozzi sam sebi nije mogao izrežirati bespatetičnoga Kralja u »Hamletu« kao ni Šajloka Jozi Petričiću, pa se na tom primjeru mogu analizirati sudari stare i novije glume kao i režije. Najbolji pak realistični rezultati dolaze neovisno o dobi realizatora. Strozzi je postajao patetičan prema zrenju. Viktor Beck ostajao je prema tom istom zrenju bespatetičan. I Gavella i Stupica režirali su svoje najbolje uloge i sebi i glumcima u zreloj, da ne kažemo podmakloj dobi. Njihovi realistični, moderni i za našu generaciju bespatetični rezultati nove glume bili su naš mladenački ideal.

To u isto vrijeme govori da patetičnost nisu samo »komično upadljive iznimke koje su postajale gotovo grotesknima« nego da se i takvim iznimkama može ispraviti mana.

No mi smo razmišljanje o patetičnosti ubacili namjerno da bismo došli do pitanja stare ili nove glume, odrednica koje tako radikalno sukobljuju dolazeće generacije, iznašašća koja se stalno iznova pronalaze, blokovi koji zakašnjavaju jednima, a dopijevaju drugima. S Vikom Podgorskom, koja je nama upravo bila »iznimka«, imao sam priliku, pošto sam je gledao, igrati zajedno na sceni. Partner na sceni sada je bio s mnogo manje razlika između moje i svoje glume. Onih razlika koje sam mogao uočavati iz gledališta. Da li sam ja podlegao ili ona novom ili starom načinu? Ona je mene grabila kao partnera koncentracijom, ja sam žalio što je nemam u toj količini. Počeo sam, dakle, namjerno od Gavellina uočavanja da bih prosljeđujući za sebe posumnjao u njega zbog različitosti uglova iz kojih je mjerena, zbog različitosti vremena u kojima smo je susretali.

Patetika je, dakle, i svjesno nesvjesno uvjerenje, jer je to i realizam. Božidar Boban nije Zvonko Lepetić bez obzira na to što su obojica s juga. Lepetić tek iz iskonskog realizma može u patetiku, Boban iz patetike može jedino u realizam. To je nagonski izbor bez kojega se

ne može. Samo kritika može tražiti da se te različitosti izjednače (baš tamo gdje bi ona to htjela), ne uviđajući da upravo sudari takvih nemogućnosti rađaju naše kazališne mogućnosti.

Bobi Marotti i Ivan Šubić godine 1954. u Steinbeckovim »Miševima i ljudima« bili su glumci realisti, iako je Marotti veći patetičar od Šubića. Šubić nije zapravo ni znao što je patetika. S obojicom je realizam zapravo nosio Victor Beck, najstariji i najtočniji. Sva su trojica djelovala usklađeno. Nakon petnaest godina u tom istom teatru na predstavi »Dantonove smrti« Josip Marotti i Drago Krča bivaju patetičari, i stara gluma prema novom Lepetiću. Prema njemu kompariramo patetičnu igru i Marottija, Krče, čak i mladog Krnjajića u »Zločinu i kazni« Dostojevskoga. Krča je pak realist u odnosu na Kvrgića u »Savonaroli« Jovana Hristića. Opet stara i nova gluma, da ne slijedimo ostale skokove najznačajnijeg u obje domene fenomenalnog Kvrgića. Glumac Gribov iz »Mrtvih duša« Gogoljevih na gostovanju hudožestvenika tih godina bio je fantastično realističan. Po godinama jednako star kao i njegova kolegica Tarasova, alias Ana Karenjina. No mjera njezina rješavanja glume Stanislavskog odvela ju je u pretpotopnost patetike kao da to dvoje glumaca nisu ista generacija, ista škola. Kažu da snažni glumci znaju obraniti svoje greške. Sačuvati se od suvišnog zla, pobjeći od njega a da ga stalno vidimo kako ih prati i kako mu uspješno izmiču.

No Gavella u vezi s tom našom začkoljicom o patetici i traženju nove glume ne spominje slučajno »neposrednost jezičnog izražaja«. Znamo koliko je on »visio« na jeziku. Osnova glume jest jezik.

Vika Podgorska nije glumila na materinskom jeziku. Ona je Slovenka. Ona govori sa samo dva akcenta.

Josip Marotti, također Slovenac, nosit će isti problem, tek nešto olakšan jer je kao dijete došao na područje na kojem će se izražavati. To je problem pravih »stranaca« koji su naučili hrvatski književni jezik. Pa i taj su književni jezik učili u »neknjiževnoj« gradskoj sredini kajkavskoj, zagrebačkoj. Upravo će taj jezični bučkuriš rađati ne manje teškoće i u njoj rođenim glumcima, jer to neće biti ni njihov književni jezik. To su nijanse dijalekatskih karakteristika od kojih se sastoji njegovo glumište. Zagreb je centar tog bučkuriša, pa mu je tako vlastiti jezik »stranac« na vlastitoj pozornici.

Urbani iskrivljeni gradski kajkavski njegove sredine nije ništa manje »neprijatelj« književnom jeziku hrvatskome od onoga s kojim se

rvu spomenuti »strani« glumci Vika Podgorska ili Josip Marotti. Tito Strozzi ili Relja Bašić, kao rođeni kajkavci, nemaju manjih teškoća kada svoj materinski jezik »prevode« u književni. I sam je Gavella režirajući osjećao tu muku jer je i on režirao na »stranome« jeziku. Vrlo je često pravio velike smijurije, olakšavajući tako vlastite muke onima na pozornici (koje su bile veće).

Glumcu Stroziju taj jezik tako igra uvijek u dva prijevoda. Kao rođeni kajkavac on prevodi Shakespearea na drugi — naučeni a teško usvojivi — književni jezik. To je igranje prijevoda prijevoda. To je igranje onoga trećeg jezika u redosljedu trenutne složenosti materijala u njegovoj glavi. Naravno, da ta glava kasni vareći tri problema i da bi kašnjenje »ispunila«, ona — »pjeva«. U tim pjevajućim pauzama rješava nadolazeće probleme, također pripremne za »iduće pjevanje«. Ona gubi, kasni za partnerom, ritam i tempo predstave u cjelini dovodi u pitanje; ona je patetična, staromodna i prema njoj smo okrutni, kako se to Titeku i dogodilo. Sudili su mu oni koji se s tim problemom nisu rvali, koji se nisu mučili svojim rođenjem po mami nesvjesni ili svjesni preskakanja njegovih drugih pravih mogućnosti. U svom točnom okviru imao ih je manje, ali nije on bio kriv za to. Tako je Urban u »Ledi« nadoknadio sve njegove muke nad stihovima prevedene na hrvatski. Umjesto stihovanog četvrtog prijevoda, u Urbanu je jedan jezik, njegove i Krležine matere, i na tom jedinstvenom materijalu zajedno, s identičnim režiserovim materijalom, Titek leti u najveće poetske glumačke mogućnosti.

No taj »problem primjer« spominjem i zbog sličnosti i prisnosti materijala s kojim smo se zajednički mučili u dosta partnerstava na sceni Relja Bašić i moja malenkost. Relja je uvijek bio ustrašena figura kada se ticalo korektura Bratoljuba Klaića, njegova glumačkog složenog materijala, vrlo sličnog onome u Strozija. I on se izdulji gotovo fizički kada je u pitanju dugi uzlazni naglasak jer i on svladava četiri akcenta na račun dva koja mu je mati ostavila. Sudari su tek nešto manji jer i varijanta hrvatskoga književnog jezika donosi upotrebom ublažavanja, prilagodbe, one su danas već učinile svoje prema pomirenju svojih ekstremno uperenih kopalja, kakva su bila u vrijeme Strozija i Vike Podgorske. Kako se gubi autentični dijalekat, nivelira mu se urbana varijanta u nešto što će se s vremenom lakše svladati.

Tu sredinu, shodno većem sluhu za jezik, svladali su neki tipični a osobni glumci snažne individualnosti, kakav je Sven Lasta, na primjer,

koji je imao sličnih problema ali ih je znao i preskočiti. Svladavao ih je drugačije, njegova sredina upravo ne smeta ni jednima ni drugima. No tipični primjer Strozziya spominjali smo i zbog toga što nam taj kut gledanja preko jezika donekle korigira Gavellinu ocjenu koju je u vezi patetike spominjao pod imenom »komično upadljivih iznimaka«. Strozzijevom slučaju više bi, a po toj logici, odgovarao tretman »mučno upadljivih iznimaka«.

One su, doduše, bivale groteskne, ja sam im tražio muku jer sam ih gledao iz ugla pozornice a ne gledališta. Širenje dvaju akcenata i učenje dvaju jezika dramatičnije je na prostoru scene. Tu su komične i mučne varijante mnogo prisutnije jer im se sabire i ona muka koja se zadaje odozdo iz gledališta — režiserova. I Gavella je režirajući i sam sebi stalno »prevodio«, više slušao nego gledao svoje glumce, više »terorizirao« nego iskonski stimulirao, mučio se s teškoćama nego imao posla s gotovim stvarima, preduvjetima za pravi posao. Svjesno ili nesvjesno odlazio bi u patetiku.

Sve nas je to dovelo i do onih koji tih problema nisu imali. Oni su, po mojemu mišljenju, i mogli stvoriti stil zagrebačkog kazališta koliko god to izgledalo paradoksalno jer su to uglavnom doseljenici u taj grad.

Osnivanjem prvih glumačkih škola dvadesetih godina, pa Akademije za kazališnu umjetnost pedesetih godina, počinje proces proučavanja jezika na višoj, autentičnoj osnovi. Glumci govore svoj jezik materinski, potiskujući brigu oko prijevoda i ostalih teškoća. Tako sam stigao do svoje bliže i dalje generacije i njezinih problema. Slavonci Drach, Subotić, Bogdanović, Ergović, Ličina, Glad, Buljan, Fici itd.; Dubrovčani Hajdarhodžić, Kohn, Lonza, Kapor itd.; Krajišnici, Ličani Kojađinović, Čejvan, Šerbedžija, Kvrgić, Valentić, Serdar, Sokolović, Nadarević itd.; južnjaci Boban, Vidović, Guberina, Krstulović, Dvornik, Martinović, Podrug itd. Tu je generaciju pak zahvatio drugi kompleks. Ona je imala i svladala osnovu ali je nije mogla autentično izraziti preko autentične i točne literature koja bi joj prethodila ili je slijedila. I ta je literatura bila nedostatna. Književnost je njezina bježala od nje.

Za tu svrhu ispitivanja bit će nužno zadržati se na pojavi novog Zagrebačkog dramskog kazališta razlozima i posljedicama njegova osnutka i rada.

Već smo spomenuli osjetljivost na staru glumu i uvjerenje koje je gonilo mlade da se drugačije provjeravaju. Oni su otišli iz stare

kuće sa čovjekom koji je unaprijed znao da se skok iz stare u novu glumu ne čini preko noći, pa da čak možda i nije stvar samo u tome. On je stoga startao s Krležom i to mladim kojega je provjerio već dvadesetih godina, čak pred samim visokim žirijem Stanislavskog. Krleža, međutim, nije pisao novi komad za start novog kazališta, a niti se pojavio novi mladi pisac koji bi nemir srodnih duša izbacio i iz sebe. Tematika je krenula u prvi svjetski rat, a generacija je na pozornicu stupila neposredno iz završenog drugog rata. Tu svoju temu, osim manjih uglavnom sporadičnih ticanja, za cijelog trajanja ZDK nije imao. Pa i s Krležom mladim startalo se ali mu zreliji radovi nisu slijedili, nije se nađeni startni stil mogao preko nove generacije na Krleži potvrditi. Simbolično rečeno, Kraljevo ga je završilo u toj istoj kući, i to opet s mladim Krležom poslije trideset godina.

Kako ga je Krleža obilazio a novi se pisac nije našao, stil se ZDK odbacio na tuđu literaturu.

»O miševima i ljudima« Stejnbecka, »Mačka na vrućem limenom krovu« Williamsa, »Vještice iz Salema« Millera, »I Ledar dođe« O'Neila, »Palača u korupciji pravde« Uga Bettija, predstave su novog realizma ZDK. To su suvremenici koji preko svog realizma stižu u najveće dosege mladog ansambla i pune gledalište, te postaju sinonimi preko kojih se stil potvrđuje. Ostaju prve i zadnje drame iz tek završenog rata, iz Revolucije. Najbolja je drama tog perioda »Povlačenje« Mirka Božića i »Na kraju puta« Marijana Matkovića. Tako su Matkovićeva »Trojica« i danas moguća u održanju dramskog luka jednočinke, cjelovitijeg nego su to spomenute drame u činovima. Kasnije će Raos Ivan napisati iskreni »Autodafe moga oca« ali ćemo dramatiku naći tek u trećem »epskom« činu, a slično je i s »Pravednikom« Mirka Božića gdje će se taj čin nalaziti na drugome mjestu.

»Kuća Narančica« Grge Gamulina darivat će još manje dramskih naboja. Sve te drame nisu izazvale neki novi stilsko-interpretativni ni sadržajno-emosivni stres.

Najbolji roman Ivana Kaleba »Divota prašine« bit će dramatiziran ali ne i scenski uprizoren. Božić će kasnije s romanom otići dalje i snažnije nego ga je mogla zabilježiti scena.

Drama nije dala roman, nije kriknula do »Jame« Ivana Gorana Kovačića.

Prvu satiru komedijicu piše Joža Horvat. Od »Prsta pred nosom« i tu je bolji film »Ciguli Miguli« ali ga nećemo vidjeti sve do naših

dana. Dolazi ponešto mekši — uporni i trajni — Hadžić koji ispunjava dvadeset godina sam sve napuštene prostore do Brešana i »Mrduše Donje« koju od »Ciguli Migulija« dijeli dvadeset godina. Glumci do Mrduše su odigrali to malo uloga, s kojima nisu bili zadovoljni. U Matkoviću radije igraju »Vašar snova«, a tako je i s »Ljuljaškom u tužnoj vrbi«.

Avangarda pak dolazi također s novim problemima. Tako se prvi Ionesco uvodi s Habunekom na mala vrata Komorne pozornice HNK uz mnogo buke i otpora, a »Čekajući Godota«, čeka, kasni, odgađa izvođenje i pokušava desetak godina te već splasnuo biva realiziran na sceni HNK. Isti je komad u Beogradu bio na repertoaru petnaestak godina, a u Zagrebu dvije. Prvo snažnije dizanje avangardne zavjese donosi Škiljanov »Svršetak igre« jer od četiri lika sve su kreacije na dobro utvrđenoj realističnoj osnovi koja se savršeno uklapa u novu tematiku. Točnost ne izmiče jer avangarda je upravo vraća i oslobađa, glumac ju je dugo nosio zapretanu. Nitko, naime, dvadesetak godina nije pisao na domaćem realizmu o kući kod kuće. Od Budakove »Mečave«, kojem je Jole bio lik ali i suprotstavljeni Perina također u domaćoj se drami i kod Budaka do takvih likova ne dolazi. Pero Budak sad piše »Tišina snimamo« u kojem Pero Kvirgić i Nela Eržišnik doduše »snimaju« ali bolji film od kazališta. Skok je to, bez obzira na uspjeh kod publike, naniže pa Beckett može i mora skočiti naviše.

Uz »Svršetak igre« s Marottijem, Kvirgićem, Kohnovom i Šubićem pomnije i konkretnije doživio sam i sam Ionesca preko »Stolica« kojima sam dijelio epizodu govornika uz dvoje velikih glumaca Nelu Eržišnik i Peru Kvirgića. Satima sam promatrao kako se natječu okrutno i plodno, uz radosni smijehak Koste Spajića.

Vanča Kljaković istog trenutka na mjesto Godoa donosi svoga Boboa. Mi smo to primili, ali Bobo nije postao Godo. Ivica Ivanac piše »Zašto plačeš tata« pa je i konstrukcija i rečenica tanka. Drugo djelo »Odmor za umorne jahače« uz avangardu utječe se i klasici, pa je to uspješna repriza našeg Don Juana, značajna drama koju smo igrali drugi put i koju ćemo još igrati. Tom se rezultatu približio tada u Parizu živući Jure Kaštelan svojom dramom »Pijesak i pjena« koja doduše zapljuskuje likove poezijom ali ne i radnjom. Osobito u izrazu ona je pokušala pronaći nove valere osovljenom realizmu, bila je nešto što i današnje samogalamdžije u tom stilu može ušutkati. Naime, na

toj se predstavi mladost isprsilu Gavellinu iskustvu i bila ponosna, pa je Kosta Spajić primio pohvale od mudrijeg starca ali i mali upozor kako je i starac u mladosti slične stvari pokušavao. Ona je, dakle, mirila i suprotstavljala generacije, pa nam danas služi kao upozorenje kako se u teatru rijetko pronalazi nešto »novo«. Gavella je blagoslovio naš napor. Ali je stvari ipak ponovno obrnuo. On je suprotstavio stare vrijednosti novom Kaštelanu. Dao je Galicu da režira »Svoga tela gospodar«, »pučku« dramu čiju će režiju potpisati ali neće u tome zdušno sudjelovati. Gledalište istog trenutka reagira buđenjem i podrškom, pa se ponovno ne zna na kojem smo to avangardnom, odnosno klasičnom putu. Današnjica s takvim teatrom završava.

(SKICA ZA KNJIGU)