

REDATELJI POSTGAVELIJANSKE GENERACIJE

Boris Senker

1.

Branko je Gavella posljednjih desetak godina nemirnoga i intenzivnog redateljskog, pedagoškog i teoretskog rada, čini se, posvetio prikupljanju, sređivanju i dotjerivanju nadasve bogate ali rasute baštine što će je ostaviti sljedbenicima u kazalištu i oko njega. Namirio je barem neke od dugova spram starije i novije hrvatske književnosti, u susretu s Brookovom režijom *Tita Andronika* provjerio temelje na kojima je »sazdana zgrada mojeg (Gavellina, op. B. S.) kazališnog gledanja«¹ Shakespeareovih drama, mnogim studijama, raspravama i esejima zakruživao svoj teorijski sustav i na Akademiji prenosio na mladi glumački i redateljski naraštaj svoja znanja, iskustva i pitanja. Režirajući u Hrvatskom narodnom kazalištu, novoosnovanom Zagrebačkom dramskom kazalištu, na Dubrovačkim ljetnim igrama i drugim pozornicama, odgajajući redatelje i glumce na Akademiji, tečajem pokusa i u svakidašnjim razgovorima, pišući, naposljetku, relevantno o povijesti hrvatskog glumišta i »psihologiji i estetici glumačkog stvaranja«, Gavella je stvorio teatar u najširem smislu te riječi. Bio je to cjelovit, neokrnjen i koliko-toliko postojan teatar, sa svojim glumcima i redateljima, s

publikom što je manje ili više kontinuirano i zainteresirano pratila njegov rad i s takozvanim »tehničkim i administrativnim osobljem« udio kojega u nastanku i opstanku kazališta kritika i povijest s nepravom prešućuju. Imao je taj teatar i školu u kojoj se obnavljao, i nekolicinu književnika što su ga snabdijevali izvornim dramama i prijevodima iz starije i novije svjetske dramske literature. Stekao je i svoju teorijsku samosvijest i kritičku savjest zahvaljujući prije svega Gavellinim studijama, predavanjima i redateljskim eksplikacijama, ali ne samo njegovim. Gavellin je teatar pet godina imao i svoju stalnu pozornicu u Frankopanskoj.² Neprijeporni »vladar kraljevstva«, kako bi rekao Duvignaud,³ bijaše naravno redatelj, što je tada značilo Gavella ili tko-god od njegovih »vazala« na kojega su voljom »sizerena«, i pod zaštitom njegova autoriteta, privremeno prelazile vladarske ovlasti.

Sljedbenici su, dakle, od Gavelle baštinili teatar. Valjalo je, kako se poslije Učiteljeva odlaska činilo redateljima što su djelovali pod njegovim okriljem, samo formalno realizirati pravo na nj, valjalo je samo »ući u posjed« toga oblikovanog, cjelovitog i osmišljenog teatra. U umjetnosti, međutim, nema nasljeđivanja. Moguće je nasljedovanje nečijeg puta, usvajanje središnjih ideja, učenje na iskustvima, poglavito poraznim, ali ne i nasljeđivanjem djela. Umjetnikova je baština neprenosiva na druge. Ona, naravno, ne gubi vrijednost, ne rasipa se ni ne nestaje. Naprotiv. Ostaje prisutna kao primjer, izazov i mjerilo, ili pak kao teret, stega i poticaj na pobunu. Bilo da je prisutna kao ono što želimo dosegnuti, bilo kao ono čega se želimo osloboditi — a ponajčešće je riječ o dvojakom odnosu jakog privlačenja i odbijanja — umjetnikova baština ne može prelaziti iz ruke u ruku, ne može postati svojinom opunomoćenoga ili samozvanog nasljednika, »kartela« nasljednika i danas aktualnih »komisija za očuvanje...«

O našem redateljskom »kartelu« i njegovu odnosu spram Gavelline baštine napisano je i izgovoreno mnogo riječi.⁴ Ovdje ćemo podsjetiti samo na podosta oprečne sudove dvojice njegovih članova o udruživanju u »kartel« kao načinu uspostavljanja vlasti u kazališnom »kraljevstvu« što se, ostavši bez suverena, opasno uzdrimalo. Godine 1978. Georgij Paro u razgovoru s Radoslavom Lazićem ponavlja jednu prijašnju ocjenu:

»Kad smo mi preuzeli na sebe Gavelline obaveze, pomalo naivno, a i komotno, očekivali smo da će se glumci i studenti odnositi prema nama kao i prema njemu, tj. zadržati manje-više poslušno-podređeni

stav. Međutim, u glumcima se nakon Gavelline smrti oslobodila izvjesna energija koja je bila potencijalno kazališno kreativna, ali mi smo je u jednom času osjetili i protumačili kao otpor. Umjesto da tu energiju iskoristimo za teatar, navukli smo je protiv sebe (...) Nas nekolicina pokušali smo nemoguće: oživjeti Gavelu, ustrajati na njegovu putu, raditi u njegovo ime, ponašati se kao da je on još uvijek tu... Dakako da je to bilo neodrživo, pasivno i konzervativno stajalište. Bila je to linija manjeg otpora.«⁵ Postojanje »kartela« Paro gotovo da i negira: »(...) držim da je (...) dat pretjeran značaj 'kartelu'; nas četvorica (Spaić, Radojević, Violać i Paro, op. B. S.) nismo se bili udružili ni na koji formalni način, sam naziv 'kartel' bio nam je pridodat (...) i ubrzo nas je osamio među kolegama redateljima, a glumcima poslužio da se počnu opirati nekom fiktivnom 'redateljskom kazalištu' (bez glumaca!?). Vrlo brzo smo se razišli, i kao redatelji i kao ljudi, što je i normalno.«⁶

Iste godine Božidar Violać, također u razgovoru s Lazićem, drugačije ocjenjuje odnos »kartela« spram Gavelline baštine:

»Gavela je (...) svojim dugogodišnjim redateljskim i pedagoškim radom ugradio u temelje hrvatskog glumišta neka *opća estetska načela*, koja bi trebala biti pretpostavka svakog mogućeg profesionalnog pristupa umjetnosti kazališta.« On je »na taj način zacrtao opće odrednice specifičnog redateljskog mišljenja i unutar njih postavio jasne kriterije redateljske profesije kao svojevrzne i autonomne stvaralačke djelatnosti u teatru. Kazališna režija je po njemu preuzela dominantnu ulogu u našem teatru, a kazališni redatelj je već po samoj prirodi svojega posla stekao položaj estetskog ravnatelja u kompleksu kazališne 'proizvodnje'. Gavellinom smrću zaprijetila je opasnost da se u zagrebačkom (a i hrvatskom) kazališnom životu poljuljaju temeljni kriteriji redateljskog profesionalizma i da se time ugrozi rukovoditeljski značaj estetske funkcije redatelja.

Kartel je bio osnovan sa ciljem da se zaštiti i očuva ta osnovna tekovina Gavellinog života i rada, kojom je zagrebačko glumište bilo izvedeno na stazu što ga spaja s putovima europskog teatra.«⁷

Prema Parovu sudu, redatelji su, udruživši se u skupinu koju je netko nazvao »kartelom«, pokušali prije svega zadržati povlašten Gavellin status u kazališnoj instituciji; htjeli su postati vođama na temelju Učiteljeva autoriteta. Prema Violaćevu sudu, riječ je o pokušaju da se očuva visoka estetska razina njegova teatra. U jednom se, međutim Paro i Violać ne razilaze: Poslije Gavelline smrti mladi su redatelji

povjerovali da su zaista baštinili cio teatar, koji, takav kakav je, oblikovan i osmišljen, čeka da ga oni preuzmu. Zabluda da se i poslije Gavelle može živjeti od njegova teatra, čak i njegovim teatrom, nije dugo trajala. Osamostalivši se, redatelji »postgavelijanske generacije« počeli su svaki na svoj način sudjelovati u oblikovanju onog segmenta hrvatske kazališne povijesti, koji, više iz navike nego u želji da mu zaniječemo vlastitost, zovemo postgavelijanskim.

Ovdje će biti riječi o šestorici redatelja: Vladimiru Habuneku, Georgiju Paru, Dinu Radojeviću, Kostu Spaiću, Mladenu Škiljanu i Božidaru Violiću. Najprije ćemo ukratko prikazati put što su ga prešli prije nego su, kako se to običava kazati, dosegli punu umjetničku zrelost. Pokušat ćemo zatim odrediti ponajviše značajke njihovih redateljskih opusa i potražiti odgovor na pitanje o tome kakav teatar stvaraju.

2

»Kazališno naukovanje« *Vladimira Habuneka* (Zagreb, 1906) traje najduže i odvija se manje ili više neovisno o Gavelli. Habunek je kao srednjoškolac nastupao u marionetskom kazalištu Mladena Širole, poslije mature pohađalo je privatne sate glume u Iva Raića, a 1925. oputio se u Pariz gdje upoznaje rad Dullina, Jouveta, Batyja, Pitoëffa i drugih redatelja te se istodobno školuje za opernog pjevača. Godine 1936. dospjeva u londonski *Old Vic*. Statira u predstavama koje režira Tyrone Guthrie, a u kojima glume Laurence Olivier, John Gielgud, Michael Redgrave i Alec Guinness. Režiju uči u studiju Michela Saint-Denisa, Copeauova nećaka i učenika, koji tada djeluje u Londonu. Iz engleske prijestolnice Habunek ponovo odlazi u Francusku, stupa u jednu od mnogih neovisnih putujućih družina što se osnivaju po uzoru na Saint-Denisovu *Compagnie des Quinze*, ali ga ratna prijetnja vraća u Zagreb. Tu pri Francuskom institutu pokreće Družinu mladih i režira *Scapinove spletke* (1939. na francuskom), *Racinea*, *Marivauxa*, *Villonovu*, *Verlaineovu* i *Rimbaudovu* poeziju i Ivšićeva *Narcisa*. Poslije prvih predstava, koje su govorene francuski, Družina glumi i hrvatski. No Habunek pribjegava neobičnoj metodi rada na pokusima. Djelo bi uvježbali u izvorniku, a zatim bi ga preveli, nastojeći i u hrvatskom jeziku zadržati »okretnost« i »francusku ležernost«.

U ratnim godinama Družina se drži na okupu, izvodi privatne predstave u Habunekovu stanu, ali javno ne nastupa. Publici se ponovo predstavlja poslije oslobođenja, programom na kojemu se našao i Ivšičev *Vodnik pobjednik*. Predstava, izvedena povodom omladinskog kongresa u Zagrebu, ocijenjena je »dekadentnom« i Družina se počela osipati. Habunek režira u lutkarskom kazalištu i predaje glumu polaznicima Muzičke akademije. Sredinom prve godine rada Akademije za kazališnu umjetnost premješten je na nju. Vodi glumačku klasu, vježbajući sa studentima uglavnom na vlastitim prijevodima francuskih drama i komedija. Hrvatsko narodno kazalište priznaje mu redateljski status istom 1951, kad režira Brittenovu operu *Lukrecija*. Slijedeće godine postavlja Giraudouxov komad *Trojanskog rata neće biti*. Tim je dvjema predstavama označen početak njegove redateljske prisutnosti u hrvatskom profesionalnom kazalištu. Tada mu je već četrdeset šest godina.⁸

Mladen Škiljan (Zagreb, 1921) završio je Klasičnu gimnaziju u Zagrebu i studirao na Filozofskom fakultetu. Kazališnom se umjetnošću počeo baviti u Habunekovoj Družini mladih. Poslije rata radi na Radio-Zagrebu i u Jadran filmu. Godine 1951. dolazi u Hrvatsko narodno kazalište i postaje Gavellin asistent. Već slijedeće godine zajedno potpisuju režiju Eshilova *Agamemnona*. Istodobno Škiljan počinje predavati glumu na Akademiji. Prva mu je samostalna režija *Nad ponorom* Duška Roksanđića (HNK, 1952), a prva režija u Zagrebačkom dramskom kazalištu, kojemu je jedan od utemeljitelja, Steinbeckova drama *O miševima i ljudima*, sezone 1954/55. Izvedba *Dunda Maroja* — hrabar pokušaj da se publici, navikloj na Fotezovu dramaturški, jezično i idejno pojednostavnenu preradu Držićeva teksta, prvi put predstavi razučena renesansna komedija u svojem izvornom obliku i s Kombolovom kongenijalnom dopunom — i nadasve dobro primljene *Scapinove spletke* u nama suvremenim kostimima i modernističkom dekoru Miše Račića, obje predstave iz sezone 1955/56. navješćuju da će Škiljan svoj redateljski identitet potražiti u svjesnoj i, kako se pokazalo, ne baš svagda sretno izabranom različitosti od prethodnika, uključujući Gavellu, i suvremenika.

Kosta Spaić (Zagreb, 1923) također počinje u Družini mladih, gdje 1939. glumi Scapina u spomenutoj Habunekovoj predstavi. Diplomom stječe na Filozofskom fakultetu i Muzičkoj akademiji, a pohađa i Dramski studio što ga pri Hrvatskom narodnom kazalištu vodi Tito Strozzi sezone 1948/49. Tu s Nelom Eržišnik, Dubravkom Gall, Elizom Gerner, Ljudevitom Galicom, Dragom Krčom, Perom Kvrgićem, Svenom Lastom i još

dvadesetak polaznika sluša Marinkovićeve, Filipovićeve, Ciprina i druga predavanja. Zapošljava se, kao i Škiljan, na Radio-Zagrebu, odakle ga Gavella 1950. poziva u Hrvatsko narodno kazalište za asistenta i suradnika. Prva mu je samostalna režija *Dom Bernarde Albe*, u veljači 1951. Na pozornici Zagrebačkog dramskog kazališta, u osnivanju kojeg sudjeluje, sezone 1954/55. režira *Ljubav četvorice pukovnika* Ustinova, Lorkinu *Krvavu svadbu* i Molièreova *Don Juana*. Da li stjecajem okolnosti, da li iz osobnih nagnuća, da li još pod dojmom »francuske metle«⁹ kojom je Družina mladih htjela »pomesti«⁹ provincijalizam iz zagrebačkog glumišta, bilo kako bilo, Spaić sljedećih godina režira ponajviše djela romanskih autora: Giraudoux, Anouilha, Ionesca, Pirandella i Lorke. Ne začuđuje stoga da je i prvu veliku nagradu, Nazorovu, primio za nezaboravnu režiju jednoga od najboljih djela romanskih književnosti, Molièreova *Mizantropa* godine 1960. Ranko je Marinković tada zapisao da je Spaić »domio (...) 'bitnog', autentičnog Molièrea odbacujući sve tzv. 'stilove' molierovskog teatra« i »ostvario (...) predstavu u kojoj Molièreov tekst govori direktno našoj današnjoj publici, brišući trista godina historijske distance kao nepotreban muzejski 'medij', kao suvišan, čak i štetan za jasnu molierovsku misao«.⁹

Dino Radojević (Stanišić kraj Sombora, 1927) do kazališta, točnije rečeno do Akademije za gledališno umetnost u Ljubljani, gdje tada predaje i Gavella, ne dolazi preko Klasične gimnazije, Filozofskog fakulteta ili Francuskog instituta, nego krivudavim i nimalo lagodnim pikarskim stazama, kojima ga je život gonio u ratnim i poratnim godinama. Diplomira režijom *Hedde Gabler* i, poslije trogodišnjeg angažmana u kranjskom kazalištu za koje režira Cankara, Gorkog i Shakespearea, dolazi u Zagrebačko dramsko kazalište. Prve sezone režira Millerove *Vještice iz Salema*, druge daje glumcima prigodu da se ogledaju s tjelesnim, duševnim i duhovnim ranjenicima iz Williamsove *Mačke na vrućem limenom krovu*. »Temperamentno«¹⁰ mu je ponašanje na pokusima i u dijalozima s kolegama, sjeća se Fabijan Šovagović, urodilo i prvim ozbiljnim sukobima u Frankopanskoj, a predstave će mu — napose hvaljeni *Kralj Edip* iz sezone 1962/63. — doći i do »prepoznatljivog valera, koji bi se skromno, ako to uopće postoji, mogao nazvati *stilom ZDK* (kurziv autorov, op. B. S.)«.¹⁰

Božidar Violić (Split, 1931) završio je Klasičnu gimnaziju u Splitu, studirao na Filozofskom fakultetu i Akademiji, a glumio je i u Malom dramskom studiju Tomislava Durbešića. Diplomaska mu je predstava

bila Hanušev komad *Da li je ovuda prošao mladi čovjek?*, prikazan u Gradskom kazalištu Komediya 1958. Na Komornoj pozornici Hrvatskog narodnog kazališta sljedeće godine režira svoju dramaturgiju Marinkovićeve *Zagrljaja. Zagrljaju*, Marinkovićevoj noveli, vratit će se još jedanput (1973, Dramsko kazalište Gavella), a čovjeku u zagrljaju vlasti vraćat će se mnogim predstavama. Sljedećih sezona režira Gogoljevu *Ženidbu*. Kljakovićeve *Susrete, Komediju od Raskota, Bettijevu Korupciju u palači pravde*, i druge drame u ZDK. S Georgijem Parom postavlja dramaturgiju *Idiota* u Hrvatskom narodnom kazalištu. Sezone 1963/64. iznenadio je kazališne znalce, kolege, kritiku i publiku uspješnim sceniskim oživljavanjem Šenoine *Ljubice*, olako i neopravdano otpisane komedije. Prema sudu jednog dijela kazališnih ljudi, upravo ta predstava zaslužuje da bude proglašena prijelomnom točkom »postgavelijanskog teatra«, prvim znakom redateljske punoljetnosti Gavellinih učenika i nasljednika.

Georgij Paro (Čačak, 1934) školovao se u Karlovcu, diplomirao filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu i režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost. Diplomski mu je predstava glasovita Osborneova drama *Osvrni se gnjevno*, izvedena u Karlovcu 1957,¹¹ dakle samo godinu dana poslije londonske premijere koja je znatno pridonijela preobražaju evropske dramske i kazališne umjetnosti u šezdesetima. Prvu predstavu kao diplomirani redatelj i Paro režira na Komornoj pozornici, sezone 1958/59. Postavlja dva Brechtova »poučna komada«: *Izuzetak i pravilo* i *Pravilnu liniju*, reagirajući, kako se daje naslutiti iz njegova odgovora na *Prologovu* anketu o Brechtu u Hrvatskoj, na »slavnu ali mimo-brechtovsku predstavu *Kavkaskog kruga kredom* u HNK u režiji Bojana Stupice«. ¹² Režijom dviju srednjovjekovnih farsi, *Mesara iz Abevilla* i *Ad-vokata Pathelina*, za koje mu sezone 1959/60. u Zagrebačkom dramskom kazalištu svoj prvi, groteskno izazovni dekor izrađuje Zlatko Bourek, Paro na samom početku redateljske karijere pokazuje da kazalište drži radionicom, eksperimentalnim laboratorijem u kojemu neprekidno valja nešto analizirati, tražiti, mijenjati i provjeravati. Uostalom, nije li on 1970. izgovorio rečenicu koja je tada još uvijek imala heretički prizvuk:

»Bit ćemo najveći gavelijanci alko od njegovih sljedbenika postanemo vođe«?¹³

Jesu li to Paro, Violić, Radojević, Spaić, Škiljan i Habunek zaista postali? Ako jesu, kamo su povelili teatar?

Vladimir Habunek ustrajava na svom putu, koji se nalazi na rubu našega kazališnog života, potisnut u stranu zbog svoje nepretencioznosti, jednostavnosti, čistoće, apolitičnosti i odsutnosti bilo kakva određenijeg kazališnog programa, osim estetičkog. A estetički se program u nas ponajmanje cijeni. Habuneku se kao redatelju neprijeporno može štošta spočitnuti, i spočitavalo mu se. Prije svega nezainteresiranost za domaću dramsku književnost. Godine 1978. rekao je u razgovoru za *Prolog* da je »osim tekstova Mire Košutić na Akademiji postavio davno nekad u Dubrovniku *Babilonsku kulu* onoga čudaka Roksandića i u HNK-u Matkovićeve *Herakla* s Vanjom Drachom u jednom od najzanimljivijih dekora Boška Rašice i kostimima Vande Pavelić«. ¹⁴ Danas tim predstavama možemo dodati samo Ivšičeve *Gordogana* u Teatru &TD i *Ajaxu* u HNK-u. Razlog zapostavljanju domaćih dramskih autora ne bi ipak valjalo tražiti u preziru pariškog đaka i »svjetskog čovjeka« — koji u Londonu, New Yorku, Lenjingradu i Amsterdamu nije režirao u amaterskim ili opskurnim kazalištima, nego u ponajboljim glazbenim teatrima — spram jedne »balkanske književnosti«. Točnijom nam se čini pretpostavka da je riječ o nepremostivoj razlici između Habunekova shvaćanja kazališne umjetnosti i onoga što od pozornice očekuju i zahtijevaju naši dramski pisci, i što joj, konzekventno, nude.

U dječastvu naklonjen Raićevim kultiviranim i stilski besprijekornim inscenacijama »odličnog salona« i »odličnog bulvara«, a u mladosti Guthryjevim režijama Shakespeareovih drama s ponajboljim engleskim glumcima i predstavama koje rade članovi pariškog »Kartela četvorice«, napose Jouve, redatelj koji drži da je »teatar prije svega lijep govor«, ¹⁵ Habunek i sâm odlučuje svrstati se »među one koje Englezi zovu *perfectionists*«. »Mislim da svaki posao u teatru treba obaviti do kraja«, temeljno mu je stvaralačko načelo. Koji je zapravo smisao te tvrdnje pokazuju nam Habunekove predstave. Ponajbolji je primjer Molièreova *Škola za žene* izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu o tristotoj obljetnici komediografove smrti, 1973. Trinaest godina poslije Spaićeva, kako cijeni Marinković, »ozbiljnog« *Mizantropa*, u doba kad Škiljan *Umišljenog bolesnika* razumije kao »komediju apsurda — komediju o manipuliranosti«, ¹⁷ a Violić se zanosi Efrosovim Don Juanom s Kamenim gostom »u vidu najrealnijeg ljudskog stvorenja (...) bezličnoga državnog činovnika«, ¹⁸ te u Teatru &TD režira tu komediju kao tragediju ili,

barem, dramu bogohulnika, buntovnika u totalitarnom sistemu, u to nam doba Habunek prikazuje jednostavnu, skladnu, »perfekcionističku« predstavu gdje Tonko Lonza, Zlatko Crnković, Koraljka Hrs i Mustafa Nadarević izgovaraju stihove melodiozno i savršeno (korektno, s brzinom, pravilnošću i lakoćom neuobičajenima na našim pozornicama, u »osmicama« se kreću praznom pozornicom dok se u pozadini na tkanini smjenjuju pastelne boje — plava, žuta, ljubičasta — i ocrtavaju konture zgrada. Nije tu bilo nikakva kritičkog odnosa spram teksta, nikakva originalnog »redateljskog čitanja« komedije, nikakve »aktualizacije« njezine teme i odnosa među likovima. Redatelj ništa ne tumači ni ne poručuje gledaocima. Sve pravo na mudrost prepustio je autoru, a to, priznajemo, kad je riječ o Molièreu, i nije grijeh. Sebi je dao u zadatak realizaciju savršenstva na razini izraza, to jest postizanje razgovijetnog, brzog i pravilno intoniranog govora i vizualne usklađenosti dekora, kostima, svjetla, glumčeva kretanja i geste.

Habunekovski »perfekcionistička« predstava poticaj i ishodište nalazi jedino u »perfekcionistički« napisanim dramskim tekstovima, dakle u stilski i formalno brižljivo dotjeranim tekstovima. Znamo li da u našim književnim krugovima već desetljećima vlada uvjerenje kako je svaka jasno izražena skrb oko stilske i formalne dotjeranosti teksta znak pomanjkanja umjetničkog dara i misaone plitkoće autora, a stilski i formalni nemar, naprotiv, znak piščeve darovitosti, s jedne, i zaokupljenosti mnogo važnijim pitanjima negoli što su to pitanja stila i forme, s druge strane, shvatit ćemo i zašto Habunek tako rijetko režira domaće drame. Šteta je, međutim, što nije režirao ni neka od djela koja bi jamačno zadovoljila i njegov strogi ukus, primjerice glembajevske drame. Habunek cijeni Krležu, ali mu nije uprizorio ni jedno djelo. »Ranije me nisu zvali«, kaže, »a danas ne bih radio ono što mlađi mogu bolje od mene«. ¹⁹ A neprijeporno su i on, i Krleža, i hrvatsko glumište podosta zakinuti time što nismo vidjeli barem *Ledu* u Habunekovoj režiji, bolje rečeno i u Habunekovoj režiji. Kritika bi je vjerojatno negativno ocijenila i u pedesetim, i u šezdesetim i u sedamdesetim godinama, ali cio Habunekov redateljski rad i njegov odnos spram scenskom govoru daju valjanih temelja pretpostavci da bi nam ta predstava otkrila ono što nam mnoge poslijeratne režije Krležinih drama sustavno skrivaju, naime, autorovu virtuoznost u jezičnoj orkestraciji dramskih dijaloga i salonske konverzacije.

Habunek je režirao znatno manje nego što je mogao i trebao režirati u našem kazalištu, i ostao je zbog toga izvan središnjih tokova »post-gavelijanskog teatra«. Unatoč tome dao je nekoliko predstava kojih ćemo se dugo sjećati s ugodom i iskrenim poštovanjem.

Mladen Škiljan redatelj je sasvim oprečan Habuneku. Predstave su mu redovito rezultat iscrpne analize teksta, traženja njegova najdubljeg smisla i njegove »trajne suvremenosti«, konzultiranja stručne literature, promišljena izbora sustava scenskih znakova što će ponajbolje prenositi ona značenja na kojima temelji svoju interpretaciju djela i čestih dramaturških promjena teksta. Na programima Škiljanovih predstava redovito nalazimo detaljne podatke o nastanku teksta, društvenim, ekonomskim i političkim odnosima i kazališnim konvencijama u doba njegova nastanka, ako je riječ o starijem djelu, te interpretaciju ili barem skicu za interpretaciju i eksplikaciju redateljskih zamisli. Svoje shvaćanje kazališne umjetnosti Škiljan je ugradio i u »Obrazloženje programatske usmjerenosti Zagrebačkog dramskog kazališta«, tiskano u *Telegramu* 1962. Podsjetimo na nekoliko glavnih teza iz odjeljka o »poetskoj usmjerenosti« tog kolektiva:

»Sa stajališta poetske usmjerenosti, živo je ono ostvarenje koje uključuje dramski tekst, njegovu scensku realizaciju (u svim njenim komponentama) i doživljaj publike-učesnika u jedinstvenu, koherentnu cjelinu koja se kreće prema svojim vlastitim zakonitostima i koja (...) uzbuđuje i obogaćuje kolektiv gledališta i scene (nedjeljiv u tom času) saznanjima o razvojnim nužnostima i mogućnostima suvremenih društvenih struktura. (...)

Kao *književna* djela, dramski tekstovi koji zbog svoje umjetničke cjelovitosti nadživljuju svoje vrijeme trajno su suvremeni. Realizacija takvih tekstova na *pozornici* još je u mnogo direktnijem smislu suvremena, ako je prožeta težnjom za postizavanjem umjetničkog kvaliteta (kurziv autorov, op. B. S.). (...)

Ipak (...) živi dramski tekstovi nastali u trenutku i u sredini djelovanja kazališnog organizma imaju uvijek u izvjesnom smislu određene prednosti pred prijevodnim tekstovima. Poetski teatar stoga prirodno traži poticaj u što češćim susretima s domaćim dramskim tekstovima. (...)

Poetski teatar zahtijeva publiku-učesnika, a ne publiku-gledaoca. (...) Poetski je teatar, u tom smislu, sinonim za pučki teatar. (...)

Takav teatar može se ostvariti samo onda ako njegov kolektiv sačinjava društvenu grupu veoma tijesno povezanu zajedničkim stremljenjima i sklonostima, grupu u kojoj je kolektivni interes uvijek u prvom planu, jer mu se svi individualni interesi dragovoljno podređuju, grupu u kojoj se maksimalna kohezija postizava uz minimum prisile.«²⁰

Načelima suvremenosti, društvene angažiranosti i skupnosti stvaralačkog rada u kazalištu Škiljan je ostao privržen. Odstupio je, u posljednje vrijeme, samo od traženja poticaja u domaćim dramskim novitetima te ih ne režira onako često kao u doba kad je postavljao djela Gamulina, Božića, Matkovića i Ivanca.

Između Škiljanovih verbalnih interpretacija dramskih tekstova, vjlanost i uvjerljivost kojih nikad nemamo razloga dovesti u pitanje, i redateljskih zamisli, s jedne strane, a kazališne realizacije tih zamisli, s druge strane, počesto nastaju lomovi. Predstave bi mu se u većini slučajeva mogle nazvati »teatom nedosegnute poetike«. Kako to objasniti? Kosta je Spaić jednom zgodom Škiljanove neuspjehe pripisao pomanjkanju »praktičnosti« i »nekakvoj nježnosti, osjetljivosti« zbog koje »na 'jačem' praktičnom problemu on zastane«. ²¹ To je tumačenje prihvatljivo, ali ne i potpuno. Njime se, naime, može objasniti dio, i to manji dio nesporazuma i nedorečenosti u Škiljanovim predstavama, primjerice glumačko razmimoilaženje s režijom kakvo smo imali prigodu vidjeti u *Hamletu* iz 1975. Ali, da ostanemo pri toj predstavi, pomanjkanje »praktičnosti« i »osjetljivost, nježnost« ne dostaju za objašnjenje ponešto nespretnog izbora scenskih znakova (doušnika u crnom, empire kostima i dekora, Fortinbrassove nacističke uniforme, na primjer) što su zbog neizbježnog sklopa za dramu sasvim irelevantnih konotacija, s kojima Škiljan, kako se čini, nije u tom opsegu računao, izazvale učinak oprečan željenome: neshvaćeni i zbunjujući, oni su većini gledalaca spriječili uvid u redateljevo tumačenje drame, umjesto da im ga omoguće. Greška je, pretpostavljamo, posljedica očekivanja da će gledaoci samo iz niza vizualnih znakova očitati redateljeve intencije. Polazeći od ideje ili, kako bi sam u to doba vjerojatno radije rekao, od »označenog«, Škiljan je došao do navedenih »označitelja« i unio ih u predstavu uvjeren da će publika, polazeći od »označitelja«, nužno doći do istih onih »označenih« koji su mu bili polazištem. Pokazalo se, međutim, da »dekodiranje«, posebice u takozvanim »otvorenim sustavima«, u kakve se ubraja i kazalište, nipošto ne mora biti ponavljanje procesa »kodiranja« s promijenje-

nim smjerom, i da su nesporazumi stalni pratilac kazališnog sporazumijevanja.

Mnogo sretniji bio je Škiljan godine 1979. s Šudrakinim *Glinenim kolicima*, također u Hrvatskom narodnom kazalištu. Ta mu režija, na žalost, nije dobila zasluženi pohvala jer u *Glinenim kolicima* nije bilo ni kritičarima atraktivnih dramaturških promjena teksta, ni politike a ponajmanje političarenja. Bilo je, naprotiv, iznimne jednostavnosti — do koje se također došlo strpljivim i promišljenim radom — prisnosti kakva se sreće samo u ponajboljim ostvarenjima pučkoga i dječjeg teatra, neobične i nepredvidive komike, prije svega u glumi Mustafe Nadarevića i Zlatka Crnkovića, zaigranosti i ljepote, pa nećemo pogriješiti kažemo li da su *Glinena kolica* najcjelovitija i najbolja Škiljanova predstava u posljednjih deset-petnaest godina.

Različito od Škiljana, Kosta Spaić teorijski ne potkrepljuje svoje kazališne režije. Godine 1962. rekao je u razgovoru s Jozom Puljizevićem:«

»(..) ja lično nikad nisam bio sklon teoretiziranju oko umjetnosti, pa prema tome ni oko teatra. Za kazališnog praktičara govoriti o teatru ima smisla ako mu taj monolog ili dijalog pomaže da sagleda prijedeni put, ako je ta svjesna stanka, predah između dva stvaralačka napona, moment sumnje ili čak umora koji će nestati s novim oduševljenjem za neki novi tekst, za neki novi igraći prostor, za neku novu publiku ili za neki novi kazališni pothvat u širem smislu.«²²

Posljednje nam se riječi čine značajnima za Spaića, jer on je nakon proslavljene režije *Mizantropa* u mnogim intervjuima — a to su zapravo jedini tekstovi iz kojih se mogu izvoditi zaključci o njegovu poimanju teatra — govorio da ga ne zanima jedna predstava nego teatar. Ponavljao je da mu je neispunjena želja: »šupa, grupa istomišljenika, kolektivni rad, kazalište koje izaziva, predstave koje se nekoga tiču.«²³ Istina, u zbilji se nikad nije skrasio u nekoj »šupi«, pa ni na mnogo izglednijim mjestima. Bio je rektor Akademije, umjetnički rukovodilac dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara, četiri je godine proveo u Baselu, u kazalištu što ga je pokrenuo Dürrenmat, vratio se u Dramsko kazalište Gavella i 1975. naslijedio Mladena Škiljana na dužnosti intendant Hrvatskog narodnog kazališta. Ako su se i jednom od Gavellinih učenika ili sljedbenika vrata kazališnih institucija voljko otvarala, onda je to bio Spaić. Premda se u njima, kako rekosmo, rijetko zadržavao

duže od tri-četiri godine, boravci mu nisu ostali bez traga. Njemačka je kazališna periodika pisala veoma pohvalno o njegovim bazelskim režijama. U nas je također na svakom od spomenutih mjesta realizirao po nekoliko predstava koje kazališni kritičari nikad ne zaobilaze pri nabrajanju najviših dometa Dubrovačkih ljetnih igara, Dramskog kazališta Gavella i Hrvatskog narodnog kazališta. To su: *Dundo Maroje*, *Skup*, *Julije Cezar* i *Pavlimir* u Dubrovniku, *Skup* i *Priče iz Bečke šume* u »Gavelli«, *Mjera za mjeru* i *Kiklop* u Hrvatskom narodnom kazalištu. Zbog čega mu predstave privlače pozornost kritike i plijene publiku, premda nemaju značajke »novoga kazališnog pothvata« niti su dio osmišljenoga »kazališnog pokreta«, što je Spaić navodio kao svrhu bavljenja teatrom? Ponajviše stoga što se Spaić odlikuje posebnim, u drugih redatelja mnogo slabije izraženim smislom za cjelinu i detalj, za prividno pulsiranje pozorničkog prostora i premještanje žarišta dramatike s pojedinca na gomilu i natrag na pojedinca, za vješto, nenametljivo spajanje i miješanje kazališnih žanrova, precizno, postupno i diskretno izvedene prelaze iz »komorne drame« u »povijesni spektakl«, iz komedije u larmoajantni komad, iz ovoga pak u »epski teatar«. Predstave mu teku polagano i čvrsto, bez hitnije, bez euforije i naglih promjena tempa, ali nikad presporo, tako da ta postojanost i ujednačenost gibanja ostavlja dojam o prisutnosti neke neidentificirane više snage, nekog fatuma koji pokreće sve likove i upravlja svim zbivanjima. Posebnost njegova redateljskog postupka, koji se prema sudu Nikole Batušića odlikuje »oslanjanjem na poetsku riječ« i »visokom kulturom scenskog govora što je postižu glumci u njegovim predstavama«,²⁴ mogla bi se ovako odrediti: mnogi redatelji žele iznenaditi gledaoce novim, neočekivanim, iznenađujućim tumačenjima dramskog teksta, žele pokazati da su u njemu otkrili mnogo više nego se u prvi mah može i pomisliti. Kosta Spaić želi, pak, polučiti dojam da se sve odigrava upravo onako kako se i moralo odigrati, da drugog načina zapravo ni nema.

Posljednja Spaićeva predstava takvog učinka bio je *Kiklop* s Radom Šerbedžijom, Zvonimirom Zoričićem, Jovanom Ličinom, Koraljkom Hrs, Krunom Valentićem i nizom članova dramskog ansambla HNK, koji su potvrdili da u velikim predstavama zaista nema »malih uloga«. Prostor se bez spektakularnih scenografskih zahvata neprekidno »širio« i »sužavao«, »rasplinjavao« i »zgušnjavao«. Jelačićev se trg pretvarao u krčmu, krčma u Ilicu, Ilica u Melkiorovu sobu, soba u kasarnu, kasarna u Maestrovu izbu, i tako slijedom. U tom su svijetu jednako dobro

funkcionirale i »masovke« u stilu političkoga, piscatorovskog teatra, i vodviljski prizori u Enkinu stanu, i veličanstven oprostajni govor Maestra s onoga skućenog, podignutog otoka svjetla u velikoj svjetskoj noći, i nušićevska komedija u kasarni, i dijalozi Melkiora i Kora u unutrašnjim prostorima svijesti.

Od praiizvedbe *Kiklopa* (12. veljače 1976) proteklo je osam godina, a Kosta Spaić ne samo da više nije režirao predstavu koja bi mu bila ravnom, nego je, kako se čini, odustao od traganja za »šupom« i »grupom istomišljenika«, te pristao na status »gosta« u institucijama, na status »najamnog radnika« u kazališnoj umjetnosti. A u *Oku* iz 1973. čitamo da je u Basel otišao upravo zbog toga što nije htio prihvatiti takav status.

4

Dino Radojević razlikuje se od trojice redatelja o kojima je netom bilo riječi već i time što se trajno vezao za samo jednu kazališnu instituciju, za današnje Dramsko kazalište Gavella. Istina, režirao je i na drugim pozornicama: *Kralja Leara*, *Pravednika*, *Vraga i dragog Boga*, *Put u raj*, *Hasanaginicu* i druga djela u HNK-u, *Zalamejskog suca* i *Hamleta* u Dubrovniku, *Caligulu* i *Hrvatskog Fausta* na Splitskom ljetu, da navedemo samo važnije, ali je unatoč tome bio i ostao prvenstveno redatelj kazališta u Frankopanskoj. U njemu je režirao uglavnom one drame o kojima je cijenio da korespondiraju sa senzibilitetom i nagućima našeg gledaoca, onakvog kakav on jest, da mu više ili manje izravno i razumljivo govore o životnim problemima s kojima se suočava, da zajedno s njim traže odgovore na pitanja što proistječu iz suvremenih društvenih, političkih i ideoloških kretanja, previranja i sučeljavanja. Takvo ga shvaćanje funkcije kazališta i njegovu mjesta u društvu dovodi s jedne strane do Millera, Williamsa, O'Neilla, Sartrea i Brechta, do Smoleove *Antigone*, Božićeva *Pravednika*, Matkovićeva *Tigra* i Šnajderova *Minigolfa*, a s druge strane do »trajno suvremenih« *Kralja Edipa*, *Hamleta*, *Mrtvačkog plesa* i *Na Tri kralja*. U intenciji Radojević je zapravo veoma blizak Škiljanu, pa i Spaiću iz šezdesetih i s početka sedamdesetih godina. Navedene Škiljanove teze o »suvremenosti kazališnog čina«, »kazalištu kao stvaralačkom naporu«, »prednosti dramskog

teksta nastalog u (...) sredini u kojoj djeluje kazalište«, »stvaralačkoj ulozi publike« i »koherentnosti ansambla« mogle bi biti okosnicom Radojevićeva nenapisanog umjetničkog programa. No, dok je Škiljan odnos kazališne umjetnosti i društva počeo teorijski i, s manje uspjeha, praktički istraživati na razini komunikacije, te se posvetio analizama scen-skih znakova, kodova i komunikacijskih kanala, gubeći postepeno iz vida autora, glumca i gledaoca i zaboravljajući da oni nisu samo elementi jednoga teorijski uspostavljenog sustava, da nisu samo »pošiljalac«, »poruka« i »primalac«, dotle se Radojević okrenuo čovjeku i životu, kruhu, zemlji, mesu i krvi.

Prema njegovu sudu kazalište je umjetnost riječi, umjetnost dijaloga, ali ne habunekovski ili spaičevski ugladena dijaloza između dram-skih likova u zatvorenome pozorničkom prostoru, nego otvorenog dija-loga pozornice i gledališta, glumca i gledaoca, kazališta i društva. Sum-njajući u lipnju 1968. da je taj dijalog moguć, postavio je na svoj način, »temperamentno«, pitanje o svrsi bavljenja kazalištem u svijetu koji ne želi čuti njegov glas. Pri tom je, kao i svaki umjetnik što se suočava s ravnodušnim ili odbojnim stavom javnosti, optužio drugu stranu za »pomanjkanje sluha«, a ne sebe i kazalište za »pomanjkanje dara go-vora«. Tada je rekao:

»(...) kao režisera mene zanima nešto. Ja sam (...) govorio kako je teatar ugrožen zapravo zbog toga, jer je devalvirana riječ (...) riječ u ovom društvu, totalno ne znači ništa. To vidite i po tome što su svi ti ljudi (...) Dutschke i drugi, govorili i govorili, pokušavali nešto društvu dokazati, ali nikad na televiziji nisu mogli nastupiti, niti u novinama mogli biti objavljeni dok nisu porazbijali prozore.

Dakle, izgleda da je danas jedini mogući dijalog s društvom — razbijati prozore! A teatar je umjetnost koja ne može razbijati prozore! Teatar je umjetnost riječi. Ako ta riječ toliko ništa ne znači, da u tako važnim pitanjima života nije uspjela da se nametne društvu — što je danas s teatrom? (...) I mene zanima lično (...) odgovor na pitanje — što danas u ovom društvu, može i treba teatar učiniti? — Da li da prestanem biti režiser i da se učim praviti molotovljeve koktele ili još uvijek mogu biti režiser?«²⁵

Radojević, naravno, nije posegnuo za molotovljevim koktelom ni za kamenom. Da li stoga što je zaključio da je moguć i drugačiji dijalog s društvom? Ili zato što je odustao od iznuđivanja odgovora na radikal-

no postavljena pitanja? Ili je radikalizam bio »zanos trenutka«, a ne dubok unutrašnji poriv? Bilo kako bilo, ostao je u Dramskom kazalištu i režirao predstave u kojima je redovito naglašavao »realnost« prikazanog svijeta i »punokrvnost«, tjelesnost likova. Poetsku i poetičnu dramu Radojević nerado režira. Poeziju, čini se, doživljuje kao praznu, dokonu igru riječima bez značenja, ili kao nepotrebno ishitren govor o bitnim stvarima. Stoga on, kad ipak režira poetičan tekst, ni ne pokušava »dematerijalizirati« scenu, ni »spiritualizirati« glumca, već naprotiv još jače ističe njihovu tvarnost i tjelesnost.

Ne može se govoriti o Radojeviću a da se ne spomene *Kraljevo*. Možda su *Kralj Edip* i *Na Tri kralja* redateljski osmišljenije i homogenije predstave. Možda su u pravu oni koji Jerkovićevu režiju *Kraljeva* u SEK-u godine 1959. drže bližom Krležinoj viziji podivljala balkanskog kola na kraljevskom sajmu. Radojevićeva je predstava, međutim, postala »zaštitnim znakom« jednog kazališta pa je to, s kazališno-povijesnog stanovišta, postavlja iznad drugih predstava tog redatelja. Usporedimo li *Kraljevo* s ponajboljim ostvarenjima dramskog ansambla iz Frankopanske na kraju šezdesetih i početku sedamdesetih — *Neprijateljem naroda* i *Patnjama gospodina Mockinpotta*, na primjer — vidjet ćemo da je jedino ono moglo postati emblematskom predstavom jer je Radojević za nj pridobio i u njemu stvaralački angažirao cio ansambl, cijelo kazalište. I prije i poslije premijere bilo je nevjerica, otpora i ironičnih odmak. Tako je, manje ili više, u svakome kazališnom poslu. Govorilo se da glumci ne žele »igrati scenografiju«, da su to »ifskovske tjelovježbe« a ne dramski teatar, i tome slično. Na pozornici se, međutim, predano ili barem disciplinirano glumilo i statiralo, i nadživjelo desetljeće, što je u našim kulturnim i kazališnim prilikama zaista rijetkost, poglavito uzme li se u obzir broj sudionika izvedbe Krležina djela.

U četrdesetak predstava, koliko ih je režirao od 1958. do sredine sedamdesetih, Božidar se Viočić počesto vraćao svojoj omiljenoj, ako ne i središnjoj temi koju smo nazvali »čovjekom u zagrljaju vlasti«. Vlast se ovdje, naravno, ne smije poistovjećivati s političkom vlašću, jer Viočića kao redatelja ne zanima samo drama vlasti politike i političara nad ljudima. Zanima ga jednako intenzivno i drama vlasti muškarca nad ženom i žene nad muškarcem, moralnog opredjeljenja nad čovjekom, gomile nad jedinkom i jedinke nad gomilom, ideologije nad onima što su

je stvorili i onima koji joj se opiru. Zanima ga i vlast razuma nad silom i sile nad razumom, Kottova Velikog mehanizma povijest nad pukom, ali i nad vladarima. Režirajući, kao da želi odgonetnuti i tajnu »zagrlja-ja« dramskog pisca, redatelja, glumca, lika i gledaoca.

Budući da ga zanimaju svi ti zagrljaji — duhovni i tjelesni — u koje se ljudi bacaju slučajno ili namjerno, iz neznanja, straha, ljubavi, pohote, pohlepe i prijetvornosti, i u kojima ostaju »do smrti« (dramaturške), Viočić svoje predstave redovito oblikuje oko dramskih likova, točnije rečeno oko parova, trija ili kvarteta nerazdvojno povezanih i sučeljenih ličnosti: Pisca i Žandara, Tartuffea, Orgona i Elvire, Raskoljnikova, Sonje i Porfirija Petroviča, Mockinpotta i »onih gore«, Don Jere, Glorije i Kozlovića, Rikarda Trećeg, njegovih žrtava i duhova što ga tjeraju u smrt, Bukare i Škoke, Madone i Malog... Od dekora, kostima, svjetla, mizanscene, riječju od onog aspekta kazališne predstave što su ga stari naši kritičari zvali njezinom »vanjskom napravom«, Viočić prije svega zahtijeva čvrstu logičnu vezu s likovima i odnosima među njima. U razgovoru za *Scenu* rekao je:

»Moji pogledi na režiju u prostoru neodvojivi su od mojih pogleda na režiju u cjelini. Idealni mizanscen bi morao biti prostorna slika dramaturških odnosa među licima. To znači da se mizanscen kao autonomni elemenat scenskog izraza mora poništiti u glumačkoj ekspresiji. Kao i režija, on je najbolji kad je 'nevidljiv', kad se unutarjni raspored silnica drame poklopi s putanjama lica u prostoru.«²⁶

Sukladno tome, predstave mu se međusobno razlikuju toliko koliko i dramska djela što ih je režirao. *Vesele žene windsorske* (Dubrovačke ljetne igre, 1972) razigrao je po cijelom parku Muzičke škole, podigavši na središtu poveliku drvenu kuću koja se rastvarala i zatvarala pomoću skrivenih vitlova. Molière—Tudišćevićeva *Tarta* (Kazalište »Marina Držića«, Dubrovnik, 1970) izvodio je u klasičnom salonu koji se, međutim, neočekivano raskolio u trenutku kad se i *Tarto* (*Tartuffe*) dramaturški »raspada« jer autor u nj uvodi glasnika, koji u ime Malog Vijeća (Kralja) na samom pragu nepovoljnog — zapravo i jedino logičnog — ishoda drame spašava domaćina i njegovu obitelj od licemjera, a komad od cenzure. U *Rikardu Trećem* (HNK, 1978) likove na pozornicu izbacuju krvavocrvena vrata pakla. Izvrsna maska i gluma Pere Kvrđića, Krešimira Zidarića, Emila Glada i drugih članova »Gavelle«, kostimi i dekor Zlatka Boureka i glazba Igora Kuljerića, prožeti i sje-

dinjeni Violićevim shvaćanjem djela, pretvorili u Weissove *Patnje gospodina Mokinpotta* u neodoljivo komičnu i nadasve tužnu klaunijadu. Za *Henrika Četvrtog*, dramu što završava dvjema proturječnim i jednako istinitim tvrdnjama — »Lud je!«, »Nije lud!« — postavio je u Teatru &TD pozornicu između dvaju gledališnih prostora, pokazavši tako i floortom glumišnog prostora da se drama Pirandellova razumnog luđaka može zaista promatrati s dvaju sasvim oprečnih stanovišta. Za *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja* dostajala mu je neugledna, pobočna dvorana istog kazališta, koju je Miše Račić s nekoliko naznaka (parole, rasklimani ormar, redovi drvenih klupa, radioprijemnik iz prvih poratnih godina) pretvorio u tipičnu dvoranu seoskog doma kulture. I baš u tom golom, siromašnom i skućenom prostoru, koji kao da je dopuštao samo jedan osnovni razmještaj likova — Bukara i njegova svita za stolom, narod skupa s gledaocima na klupama, a učitelj (intelektualac, pisac i redatelj) na svojoj stolici u kutu — u takvom je prostoru Violić ostvario najosobniju, najcjelovitiju i najgledaniju svoju predstavu, predstavu kojom se i Ivo Brešan potvrdio kao jedan od najboljih dramskih autora u novijem našem kazalištu.

Ako od dekora i mizanscene zahtijeva da budu »prostorna slika dramaturških odnosa među licima«, onda nema dvojbe o tom da će u njegovim predstavama i dijalog — dakle izgovorene riječi dopunjene iz njih proisteklim »gestama i grimasama« — biti shvaćen kao »akustička i (u manjoj mjeri) vizualna slika« istih odnosa. Ocijeni li da je autor iz bilo kojeg razloga u dijalogu iznevjerio vlastiti dramaturški »kostur« djela, Violić će mu promijeniti tekst ili će ga, kad je riječ o suvremenom piscu koji pristaje na suradnju, uputiti da to sâm učini. Ne čini to samovoljno, proizvoljno, u želji da dokaže intelektualnu i dramaturšku nadmoć. Promjene u tekstu također ne smijemo držati ni dokazom redateljskog potcjenjivanja dramskog teksta. Naprotiv. Bit ćemo bliži istini kažemo li da Violić ni dramatičaru ne dopušta potcjenjivanje vlastitog teksta i nehanjan odnos spram dijaloga.

Iz dosad rečenog mogla bi slijediti dva zaključka. Prvi, da je Violić po pozivu više dramaturg, književni i kazališni kritičar nego redatelj i, drugi, da on na sva pitanja ima unaprijed, u samoći čitanja, smišljene odgovore. Ni jedan ni drugi zaključak ne bi, međutim, bili točni, jer Violić smisao teksta, nedosljednosti u njemu i sve potankosti oko njegova uprizorenja postupno otkriva istom na pokusima kad, prema vlastitim riječima, kao projekcija »iskonske glumčeve potrebe za

okom koje motri i prati tok njegove preobrazbe i *duhom* koji je nadzire i usmjerava prema određenom estetskom cilju,²⁷ doživi susret napisane riječi s glumčevom osobnošću i glumca s pozornicom, najjednostavnije rečeno, istom kad je u kazalištu.

Osmoga siječnja 1972, petnaest mjeseci poslije citiranog poziva Gavellinim sljedbenicima, Georgij Paro, Ivica Boban, Marin Carić i glumački ansambl, sastavljen uglavnom od studenata Akademije, premijerno prikazuju *Grbavicu* Stjepana Mihalića na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta. Bila je to, najblaže rečeno, zbunjujuća i neobična predstava. Uz program gledaoci su dobili i dva letka s izvodima iz Artaudova »Kazališta okrutnosti« (Prvi manifest). Žuti je letak zahtijevao promjenu kazališnog govora (u širem značenju te riječi), a crveni da kazalište »pruži gledaocu istinite precipitate snova, gdje se njegova sklonost zločinu, njegove erotske opsesije, njegovo divljaštvo, njegove tlapnje, njegovo utopističko poimanje života i stvari, pa i sam njegov kanibalizam, otvaraju na jednom planu, ne pretpostavljenom i iluzornom, nego unutarnjem«.²⁸ U programu, ne sasvim uobičajeno za naše kazalište, tiskano je dvadeset devet artaudovskih »Radnih načela«, na formulaciji kojih su radili Paro, Ivica Boban i Carić.²⁹ Pozornica za izvedbu *Grbavice* nije bila opremljena dekorom, nego se na njoj nalazilo samo nekoliko redova kosih praktikabla. Nekostimirani i nenašminkani glumci izgovarali su i didaskalije i replike na način koji je sugerirao povratak u neko čisto, iskonsko, predjezično stanje gdje se riječ svodila na krik što još ne zna za foneme, već funkcioniра kao onomatopeja, kao tonski, fonetski odslik stvari. Mimika, geste i scensko kretanje bijahu sukladni takvom govoru.

Grbavica nije najbolja Parova predstava. Ona nije ni htjela biti »dobrom predstavom«. Bila je, naprotiv, smišljena i izvedena kao provokacija, kao prosvjed protiv teatra koji živi od dobrih predstava i za njih. Provokativnost joj nije bila u načinu izvedbe. On zapravo nije bio osobito nov, kako za Para, koji je tada već imao iza sebe *Caligulu* i *Theater March 26, 27* u Santa Barbari, tako ni za našu publiku, koja je već vidjela *Ars longa, vita brevis* u Međimorčevoj režiji i podosta sličnih predstava na IFSK-u. Provokaciju, kazališnu i društvenu, predstavljao je izbor mjesta za takvu predstavu. Očekivalo se da će izvedba *Grbavice* u Hrvatskom narodnom kazalištu, hramu umjetnosti koju se njom željelo osporiti, izazvati barem skandal, ako ne i kazališni prevrat.

To se, međutim, nije dogodilo. Predstava je našla svoju publiku, svoje kritičare i zagovornike, ali ne i kazališne sljedbenike. Poslije *Macbetha* u Dramskom kazalištu Gavella sezone 1972/73. i Krležina *Kristofora Kolumba* u ljetu 1973. u Dubrovniku, njezinim je tragom prestao ići i Paro.

Grbavica je tek jedna u nizu postaja Parovih kazališnih traganja. Izdvojili smo je zbog toga što su u njoj najjače izražene dvije značajke njegova redateljskog rada: odbacivanje tradicionalnoga — »građanskog«, »gavelijanskog«, »mrtvačkog« — teatra i osvajanje novih prostora za kazalište. Na prvi se pogled čini da se potonja značajka ne može dovesti u svezu s izvođenjem *Grbavice* u HNK-u. No pretpostavimo li da Paro u to doba predstave što su se izvodile na pozornici najstarije nacionalne kazališne institucije nije cijenio teatrom, barem ne pravim, živim teatrom, onda postaje jasno da je pohod *Grbavice* na tu pozornicu bio pokušaj njezina osvajanja za moderan, živi teatar, točnije rečeno za onaj teatar koji su autori »Radnih načela« nazvali mitskim. Radeći sljedećih mjeseci na Grumovu *Događaju u gradu Gogi* s profesionalnim ansamblom Hrvatskog narodnog kazališta, Paro je uvidio da to nije nimalo lagan zadatak pa se okrenuo drugim prostorima. Tvrđavu Bokar u Dubrovniku osvaja Krležinim *Aretejem*; režijom *Kolumba* prenosi kazalište na palubu broda »kostimiranog« u »Santa Mariju«; ansambl »Komedije« pridobiva za svoje shvaćanje teatra *Svetim Aleksijem Brezovačkog* i, s manje sreće, Freudenreichovim *Graničarima*.

Nove prostore za kazalište Paro osvaja stvaranjem predstava na mjestima gdje ih ne očekujemo i koja drugi redatelji nisu cijenili prikladnima za uprizorenja dramskih ili glazbeno-scenskih djela. Postojeće pozornice za novo kazalište ne osvaja međutim samo predstavama što se načinom izvedbe i umjetničkim nakanama bitno razlikuju od na njima uvriježenih i očekivanih predstava, nego i prihvaćanjem umjetničkih i administrativnih poslova u institucijama kojih repertoar, stil i ustrojstvo nisu nimalo bliski njegovu poimanju kazališta, te njihovom postupnom preobrazbom i, kako se pokatkad čini, destrukcijom.³⁰

O raskidu s tradicijom »građanskoga«, »gavelijanskog« teatra po-najbolje govore dvije značajke Parovih predstava i kazališnih planova iz sedamdesetih godina. Prva je otklanjanje razgovjetno i školski uzorno izgovorene riječi kao temeljne sastavnice scenskog govora i ishodišta svake glumačke akcije. Druga je htijenje — vezano istina više za

nerealizirana, borgesovski sročena kazališna »maštanja«, a manje za ostvarene predstave — da se kazalište u kojemu se pozornica i gledalište, glumac i gledalac, tekst i izvedba, izvedba i promatranje dovode u svagda iste, dobro poznate, »konvencionalne« odnose zamijeni teatrom što će biti otvoren za skupne autorske, glumačke, redateljske i gledalačke eksperimente s neizvjesnim i nepredvidljivim rezultatima. No kazališna zbilja nije pripravna svaku »riječ« stvoriti »djelom«, pa Paro gotovo istodobno u razgovorima za dnevne listove spominje niz zaista kafkijanskih izvedbi *Procesa* s po jednim »uhićenim« i »privedenim« gledaocem a u Teatru &TD režisera Weissovu dramaturgiju tog romana s Ivicom Vidovićem u ulozi Jozefa K. kao poprilično nekafkijansku predstavu (sezona 1976/77).

5

Pečat »postgavelijanskom kazalištu« dale su ponajvećim dijelom predstave u režiji Vladimira Habuneka, Georgija Para, Dina Radojevića, Koste Spaića, Mladena Škiljana i Božidara Violaća. Bilo bi ipak nepravedno ne spomenuti da su vrijedan obol hrvatskom kazalištu šezdesetih i sedamdesetih godina dali Tomislav Durbešić, režijama Genetova *Balkona* i nekolicine Ionescovih tekstova na pozornici Teatra &TD, Vladimir Gerić, koji postavlja Handkeova *Kaspara* i Šoljanovu farsu *Dioklecijanova palača* u istom kazalištu, Joško Juvančić, prije svega kao redatelj Stoppardove komedije *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* u kojoj su se, također na pozornici Teatra &TD afirmirali Rade Šerbedžija i Ivica Vidović, zatim Bogdan Jerković, Petar Šarčević i redatelj takozvanih pokrajinskih kazališta: Vlado Vukmirović, Ante Jelaska, Ivan Marton i drugi.

Redatelji postgavelijanske generacije zadržali su u kazalištu središnji položaj, koji su baštinili od Gavelle i, što je još važnije, ponovno izborili za se u trenutku kad su shvatili da Učiteljeva baština ne može postati njihovom svojinom nego samo uzorom ili izazovom. Onoliko slobodni i neovisni u izboru djela koja će režirati, pozornica gdje će ih postaviti, glumaca i drugih suradnika s kojima će raditi koliko su im to uopće dopuštali podosta kruto i neprilagodljivo ustrojstvo naših kazališta, financijske, društvene i druge okolnosti u kojima su djelo-

vali, redatelji postgavelijanske generacije razvili su svaki svoj vlastiti način rada te stekli stvaralačku samosvojnost i neovisnost, kako u odnosu spram velikog prethodnika tako i u međusobnim odnosima. Ako nasljedovanje i nastavljanje Gavellina redateljskog i pedagoškog rada, skupa s tendencijom povezivanja i manje ili više formalnog udruživanja u »kartel«, obilježava prve godine njihove prisutnosti u našem kazalištu, onda su oslobođanje od Gavellina postumnog utjecaja i međusobna razilaženja, čak i sučeljavanja, glavne karakteristike njihova umjetničkog, pedagoškog i administrativnog ili organizacijskog djelovanja na kraju šezdesetih i početku sedamdesetih godina.

Unatoč tome što posjeduju svoj umjetnički identitet i relativnu slobodu izbora mjesta rada, suradnika i djela koja će uprizoriti, ni jedan od spomenutih redatelja nije stvorio svoj teatar ili, točnije rečeno, ni jedan nije potaknuo stvaranje teatra kojemu bi on bio idejnim, umjetničkim i administrativnim voditeljem. Gotovo svi su formalno članovi neke kazališne institucije. Paro je u »Komediji«, Violać u Zagrebačkom kazalištu mladih, Škiljan u Hrvatskom narodnom kazalištu, Radojević u Dramskom kazalištu Gavella. Ali jedino se o Radojeviću i Škiljanu može reći da su se i stvaralački trajnije i čvršće vezali za te institucije. Postojana suradnja između redatelja i dramskog pisca iznimka je a ne pravilo u »postgavelijanskom teatru«. Ni suradnja s jednim scenografom ponajčešće ne premaši tri-četiri sezone. Zašto? Zašto ni jedan od redatelja o kojima je ovdje bilo riječi nije okupio desetak ili petnaestak glumaca, jednoga dramskog pisca, scenografa, najpotrebnije »tehničko« i administrativno osoblje, zaposjeo neku »šupu« ili baraku te nekoliko godina sustavno radio na stvaranju novog, drugačijeg teatra? Napominjemo da to začuđuje već i stoga što ni Paro, ni Habunek, ni Violać, ni Spaić — gotovo bismo se usudili reći ni jedan redatelj koji drži do svojeg zvanja — nije zadovoljan stanjem našeg kazališta, napose ne odnosima u kazališnim ustanovama.³¹ Pogledajmo što o tome kažu dvojica redatelja kojih smo sudove o »kartelu« citirali u prvom odjeljku ovog prikaza.

Georgij Paro: »Često mijenjam suradnike. Kad dodem do tačke zajedničkog sporazumijevanja oko nekog projekta bez mnogo riječi, jer se poznamo, jer znamo što svatko od nas misli, jer imamo svoje šifre, to je zvjezdani trenutak suradnje, nakon kojeg, što se mene tiče, obično slijedi kraj. U toj se idili obično krije i opasnost navike, šablone, zatvorenosti mišljenja. (...) Svaka promjena stimulativno djeluje na reda-

telja. Redatelj u stalnom angažmanu u nekom teatru nužno mora iscrpiti svoje interesovanje za uvijek iste glumce, i vice versa. Nije čudo što su Gavella i Stupica bili tako često u pokretu.«³²

Božidar Viočić: »Problem očitio imade svoju socijalno-psihološku pozadinu, koja bi se mogla svesti na pitanje društvenog vrednovanja umjetničke ličnosti i političkog povjerenja koje joj se poklanja. Ni Gavella ni Stupica nisu imali svoga kazališta. (...) Pitamo li se danas: zašto je moralo biti tako? Zašto ta dva umjetnički *profilirana* teatra nisu mogla biti ostvarena u dvije kazališne kuće s dva ansambla, kako to biva svugdje u svijetu, na tzv. istoku i zapadu? Zar ta dvojica genijalnih redatelja (...) nisu mogli dobiti odgovarajuće administrativne direktore koji bi im bili pomogli da realiziraju svoje stvaralačke projekte na jednom mjestu u *svojem* NAŠEM (!) kazalištu. (...) Moramo priznati da u toj gluposti ipak (!) ima neke metode, zar ne? (Kurziv i verzal autorov, op. B. S.)«³³

I ovom prilikom Paro i Viočić daju oprečne odgovore na isto pitanje. Opredijelili bismo se za Viočićevo tumačenje. Naime, čini nam se da redatelj Gavelline, Stupičine ili Viočićeve i Parove vrijednosti može do svojeg teatra doći u kazališno, kulturno i društveno veoma razvijenoj sredini, gdje »privatizacija« takve vrste i opsega nikoga ne može ugroziti ni preplašiti, ili pak u sasvim nerazvijenoj sredini koja nema drugog izbora osim polaganja nade u »prosvijećeni apsolutizam« jedine kompetentne osobe. A mi smo, kako je znano, »u razvoju«. Imamo premalo kazališta a da bismo i jedan njegov dio prepustili nekoj razmjerno zatvorenoj skupini stvaralaca. S druge strane, imamo ga previše a da bi samo jedna iznimna ličnost mogla njime ovladati.

¹ Branko Gavella, »Londonski kazališni dojmovi«, *Književnost i kazalište*, prir. Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Viočić, Zagreb 1970, str. 157.

² Prva predstava u Zagrebačkom dramskom kazalištu (danas Dramsko kazalište Gavella) održana je istom 30. studenog 1954. Ansambl je, zbog građevinskih radova, prije gostovao na drugim pozornicama u zemlji. Vlastita zgrada otvorena je izvedbom Krležine *Golgote* u Gavellinoj režiji. »Dovršivši u proljeće 1959«, piše Zvonimir Mrkonjić, »svoje dvije posljednje predstave, *Zatvorene sobe* Grahama Greena i Držićeveu *Tirenu*, Gavella odlazi iz ZDK da se onamo više nikada ne vrati. Otišao je ogorčen, u prvom redu na mlade redatelje, koji su spočitavali da unosi dezorganizaciju, a zatim, neizravno doduše, i na glumce, koji ništa nisu učinili da njegov odlazak spriječe«. (Zvonimir Mrkonjić, »Zagrebački redateljski kartel«, *Prolog XI*, 39—40, 1979, str. 87.)

³ Usp. o tom: Jean Duvignaud (Divinjo), *Sociologija pozorišta*, prev. Branko i Jelena Jelić, Beograd 1978, str. 664—676.

⁴ Čitatelja upućujemo prije svega na navedeni Mrkonjićev tekst u *Prologu*.

⁵ Radoslav Lazić, »Od Stanislavskog do happeninga. Razgovor s Georgijem Parom o umetnosti režije«, *Scena XIV*, 4, 1978, str. 56.

⁶ Isto, str. 58.

⁷ Radoslav Lazić, »Režija kao samoponištenje. Razgovor s Božidarom Viočićem o umetnosti režije«, *Scena XIV*, 5, 1978, str. 66—67.

⁸ Svi podaci o Habunekovu životu i kazališnom »naukovanju« navode se prema razgovoru što sam ga s njim vodio za *Prolog* (X, 36—37, 1978, str. 75—85). O drugim se redateljima piše na temelju građe iz Kazališnog arhiva i enciklopedijskog izdanja *Hrvatsko narodno kazalište 1894—1969*, ur. Pavao Cindrić, Zagreb 1969.

⁹ Ranko Marinković, »Molière bez historijske maske«, *Geste i grimase*, Zagreb 1979², str. 49.

¹⁰ Fabijan Šovagović, »Stari dani Zagrebačkog dramskog kazališta«, *Glumčevi zapisi*, Zagreb 1977, str. 40.

¹¹ Na nekim se mjestima navodi da je Parova diplomatska predstava prikazana u Osijeku. Vjerodostojnim držimo autorizirani popis Parovih režija tiskan u prilogu spomenutog razgovora s Radoslavom Lazićem.

¹² »Hrvatski režiseri i Bertolt Brecht. Anketa«, priredili Branko Matan i Vlado Krušić, *Prolog X*, 35, 1978, str. 121.

¹³ Georgij Paro, »Gavellin teatar i novi mediji«, *Branko Gavella — život i djelo*, ur. Darko Gašparović, Zagreb 1971, str. 147.

¹⁴ Boris Senker, »U potrazi za perfekcijom. Intervju s Vladom Habunekom«, *Prolog*, str. 81.

¹⁵ Usp. o tom: Jaqueline Jomaron, »Louis Jouvet«, u: *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Milano 1980, str. 233—234 i: Louis Jouvet, *Rastjelovljeni glumac*, prev. Ana i Vlasta Gotovac, Zagreb 1983.

- ¹⁶ »U potrazi za perfekcijom«, *Prolog*, str. 84.
- ¹⁷ Mladen Škiljan, »Komediya apsurdna — komediya o manipuliranosti«, (*Hrvatsko narodno kazalište*, premijerni časopis), sezona 1976/77, br. 3.
- ¹⁸ Igor Mrduljaš, »Kazalište, umjetnost sjena. Razgovor s redateljem Božidarom Violićem«, *Prolog* X, 36—37, str. 99.
- ¹⁹ »U potrazi za perfekcijom«, *Prolog*, str. 84.
- ²⁰ Mladen Škiljan, »Obrazloženje programatske usmjerenosti Zagrebačkog dramskog kazališta«; nav. prema: *Scena* X, 2—3, 1974, str. 207—209.
- ²¹ *Vjesnik*, 2—4. kolovoza 1975.
- ²² *Telegram*, 20. lipnja 1962.
- ²³ *Vjesnik u srijedu*, 23. srpnja 1975.
- ²⁴ Nikola Batušić, »Spaić, Kosta«, *Hrvatsko narodno kazalište...*, str. 618.
- ²⁵ »Teatar, kultura — kulturna politika, politika (Razgovor održan 3. lipnja 1968, op. B. S.)«, *Prolog* I, 2, 1968, str. 46.
- ²⁶ »Režija kao samoponištenje«, *Scena*, str. 69.
- ²⁷ Isto, str. 65. Kurziv autorov.
- ²⁸ Antonin Artaud, »Kazalište okrutnosti (Prvi manifest)«, prev. Vlasta Batušić.
- ²⁹ »Načela« su pretiskana u *Prologu* (IV, 15, 1971, str. 14—17), ali im je broj smanjen na dvadeset osam.
- ³⁰ Misli se ovdje na kazalište Komediya, Dubrovačke ljetne igre i Sterijino pozorje.
- ³¹ Sudimo tako prema uobičajenim odgovorima na pitanja novinara i kritičara o »današnjem trenutku našeg kazališta«.
- ³² »Od Stanislavskog do happeninga«, *Scena*, str. 59 i 61.
- ³³ »Kazalište, umjetnost sjena«, *Prolog*, str. 95.

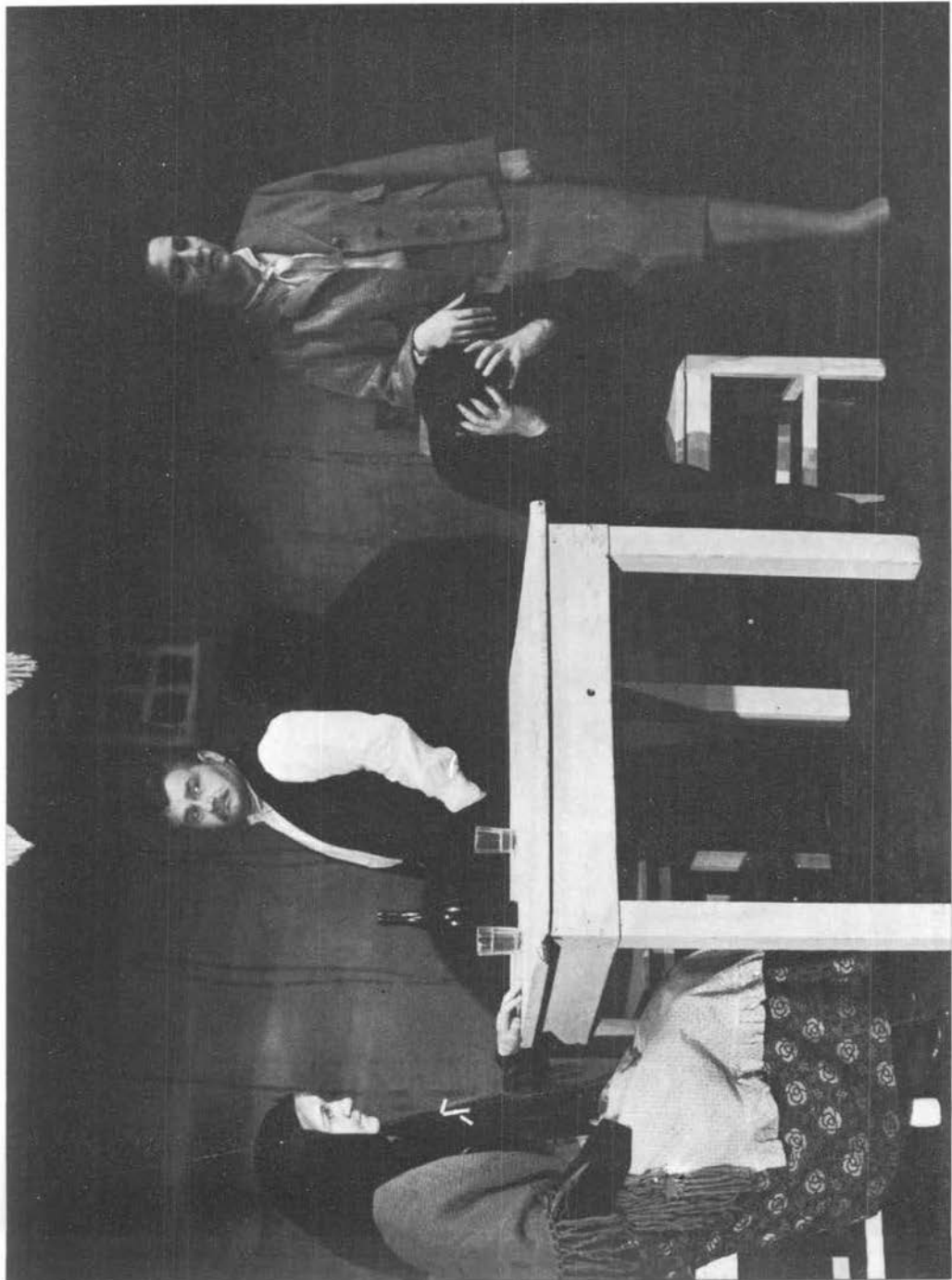














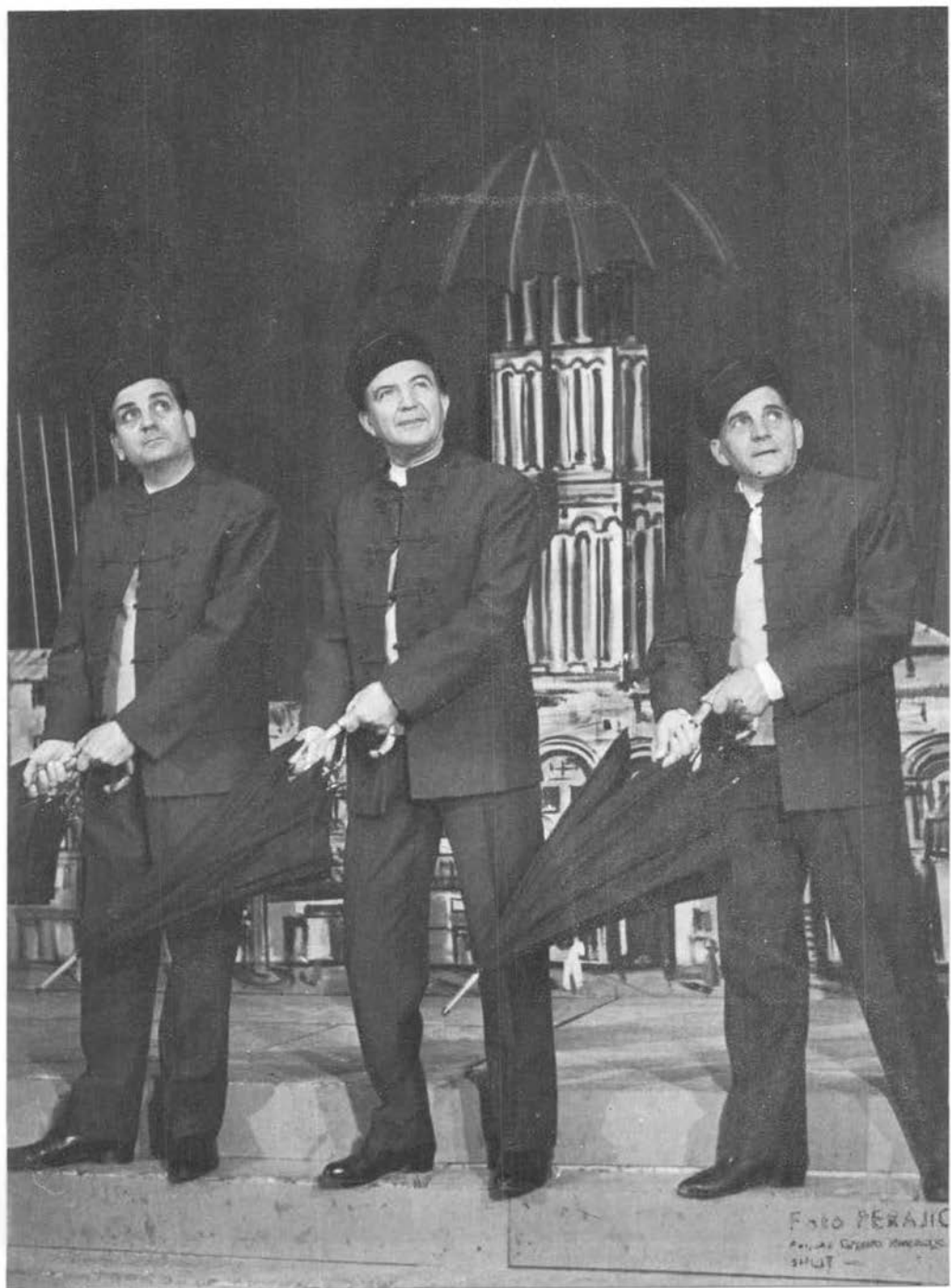


Foto PERAJIC
Foto del Gruppo Nazionale
SPUT