

# O REDATELJIMA POSTGAVELIJANSKE GENERACIJE – 30 GODINA POSLIJE

*Boris Senker*

## I.

Prije nepuna tri desetljeća, na XI. Danima Hvarškoga kazališta održanim u svibnju 1983., nizala su se priopćenja o hrvatskoj drami i kazalištu od 1955. do 1975. Dva tuceta sudionica i sudionika govorilo je o Matkoviću i Marinkoviću, Božiću, Hadžiću i Šoljanu, Fotezu i Stupici, manifestima, poetskoj drami i komediji, glumi i scenografiji. Meni je pak organizacijski odbor, koji je vodio računa o tomu da svakom važnijem području književnoga i kazališnoga života u izabranom razdoblju bude posvećeno barem po jedno priopćenje, dao u zadaću govoriti o redateljima postgavellijanske generacije. Govorio sam, pozivajući se uglavnom na Mrkonjićev esej objavljen u časopisu *Prolog*,<sup>1</sup> ponajviše o članovima neformalnoga »kartela« Gavellinih sljedbenika – Kostu Spaiću, Dinu Radojeviću, Božidarui Violiću i Georgiju Paru – te o Vladimiru Habunekui,

---

<sup>1</sup> Zvonimir Mrkonjić, »Zagrebački redateljski kartel«, *Prolog* XI (1979.), br. 39-40, str. 85-91. U istom je broju Petar Brečić objavio često citiran esej »Filozofska razglednica Gavellina teatra« (str. 76-83).

koji je išao svojim putem, mimo Gavelle i »kartela«, i Mladenu Škiljanu, koji je već 1951. bio Gavellin asistent u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, a sljedeće godine s njim režirao Eshilova *Agamemnona*, ali je ostao izvan »kartela«. Citirao sam i posve oprečne sudove o tom pokušaju uspostavljanja nadzora nad kazalištem što je na početku šezdesetih godina prošloga stoljeća ostalo bez svojega neokrunjenog suverena. Te su oprečne sudove iznijeli Violić i Paro, obojica u razgovoru s teatrologom Radoslavom Lazićem.

Paro se podosta izravno, čak i mrzovoljno, odrekao »kartela« i ocijenio ga pogrešnim potezom mladih redatelja. Iz njegova se odgovora može naslutiti kako se četvorki što je sklopila neformalni savez radi opstanka u kazalištu učinilo da je njihov skupni redateljski autoritet ugrožen mentorovim odlaskom, a ne da autoritet svakoga od njih ugrožavaju njegovi osobni nedostaci:

»Nas nekolicina pokušali smo nemoguće: oživjeti Gavellu, ustrajati na njegovu putu, raditi u njegovo ime, ponašati se kao da je još uvijek tu... Dakako da je to bilo neodrživo, pasivno i konzervativno stajalište. Bila je to linija manjeg otpora. [...] 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...«<sup>2</sup>

Violić je, naprotiv, »kartelu« pridao veliku važnost. Prema njegovu sudu, Gavela je »svojim dugogodišnjim redateljskim i pedagoškim radom ugradio u temelje hrvatskoga glumišta neka *opća estetska načela*, koja bi trebala biti pretpostavka svakoga mogućeg profesionalnog pristupa umjetnosti kazališta« te tako »zacrtao opće odrednice specifičnog redateljskog mišljenja [...] Gavellinom smrću zaprijetila je opasnost da se u

---

<sup>2</sup> Radoslav Lazić, »Od Stanislavskog do happeninga. Razgovor s Georgijom Parom o umetnosti režije«, *Scena* (Novi Sad) XIV (1978.), br. 4, str. 56.

zagrebačkom (a i hrvatskom) kazališnom životu poljuljaju temeljni kriteriji redateljskog profesionalizma i da se time ugrozi rukovoditeljski značaj estetske funkcije redatelja. Kartel je 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«. <sup>3</sup>

Formalan ili neformalan, potreban ili suvišan, »kartel« je već 1978./79., kad su o njemu raspravljali Paro, Violačić i Mrkonjić, bio prošlost, a njegovi su nekadašnji članovi postupno gradili svaki svoj autorski teatar. Godine 1983. i najmlađi od njih imao je za sobom punih dvadeset i pet godina samostalnoga redateljskog rada koje su protekle u poprilično nestabilnu kulturnom i političkom ozračju. Počeli su raditi u godinama odustajanja hrvatskoga kazališta od uglavnom neuspješnih ali ipak opterećujućih pokušaja nametanja iskrivljenog »sistema« Stanislavskog te »socijalističkoga realizma« kao jedine učinkovite metode rada, odnosno jedinoga počudnog stila u kazalištu. Svaki je na svoj način reagirao, ili izbjegao regirati, na dva utopijska projekta preobrazbe gospodarstva, društva, politike i kulture, pa tako i kazališta, naime, na studentski i ne samo studentski radikalni bunt 1968. te na liberalističko Hrvatsko proljeće 1971. Svaki se na svoj način nosio i s »olovnim godinama« u kojima smo na Hvaru i mi podnosili priopćenja o starijoj pa novijoj hrvatskoj drami.

Što sam tada mislio da shvaćam i znam o njihovoj radu?

U uvodnom sam dijelu, nakon kratkih, leksikografski sročениh biografskih natuknica o šestorici istaknutijih predstavnika »postgavelijanske generacije«, citirao poentu Parova, recimo tako, postgavelijansko-antigavelijanskoga manifesta pročitano na simpoziju *Branko Gavella, kazališni praktičar i teoretičar*, održanom 9. i 10. listopada 1970. u povodu preimenovanja Zagrebačkoga dramskog kazališta u Dramska kazalište *Gavella*. Paro je tada pozvao Gavelline »duhovne potomke« na odrastanje:

---

<sup>3</sup> Radoslav Lazić, »Režija kao samoponištenje. Razgovor s Božidarom Violačićem o umetnosti režije«, *Scena* (Novi Sad) XIV (1978.), br. 5, str. 66-67.

»Bit ćemo najveći gavelijanci«, rekao je, »ako od njegovih sljedbenika postanemo vođe«.<sup>4</sup>

»Jesu li to Paro, Violić, Radojević, Spaić, Škiljan i Habunek zaista postali?«, zapitao sam se 1983. »Ako jesu, kamo su povelili teatar?«<sup>5</sup>

O VLADI HABUNEKU ustvrdio sam da je »[bio] potisnut ustranu zbog svoje nepretencioznosti, jednostavnosti, čistoće, apolitičnosti i odsutnosti bilo kakva kazališnog programa, osim estetičkog«, koji se u nas najmanje cijeni. Spomenuo sam i njegovu nezainteresiranost za hrvatsku dramu, premda je režirao jednu od prijelomnih predstava u 1950-im godinama, naime, Matkovićeva *Herakla*, u scenografiji Boška Rašice, a poslije Ivšićeva *Gordogana* i njegovu *Ajaxiu*. Kao ponajbolji primjer njegova »perfekcionističkog« pristupa kazalištu naveo sam Molièreovu *Školu za žene* iz 1973.<sup>6</sup> Nisam u to doba imao hrabrosti javno izgovoriti te barem ponuditi za objavljivanje u zborniku i tezu da je Habunek bio marginaliziran dobrim dijelom zbog toga što je bio jedan od ključnih predstavnika *gay* estetike u našem kazalištu koju je – zamaskiranu, dakako, u »esteticizam i dekadenciju«, jer drukčije se nije ni moglo – u Zagreb 1909. iz europskoga teatra donio Ivo Raić i koja je odonda trajno prisutna u središnjoj struji našega kazališta kao njegova neodvojiva sastavnica.

---

<sup>4</sup> Georgij Paro, »Gavellin teatar i novi mediji«. U: *Branko Gavella – život i djelo*, ur. Darko Gašparović, časopis *Prolog*, Zagreb, 1971., str. 147. Na istom je simpoziju, kako piše u uvodnoj uredničkoj napomeni, »redatelj Dino Radojević [...] u kraćim crtama dao obris Gavellina djelovanja u kazalištu koje je uzelo njegovo ime«, a Božidar Violoć održao »izvanredno predavanje«, ali ni na »opetovane zamolbe nije dospio redigirati stenogram svog predavanja« te je tiskani »zbornik u tom pogledu (bio) osiromašen za jedan nadahnuti prilog« (str. 3).

<sup>5</sup> Boris Senker, »Redatelji postgavelijanske generacije«, u: *Dani Hvarškoga kazališta*, sv. XI: *Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975)*, ur. Nikola Batušić i dr., Književni krug, Split, 1984., str. 238.

<sup>6</sup> Isto, str. 239-241.

*MLADEN ŠKILJAN*, koji je u kazalište ušao preko Francuskoga instituta i Družine mladih pod Habunekovim vodstvom, činio mi se redateljem oprečnim Habuneku, prije svega zbog mnogo studioznijega pristupa dramskim tekstovima i pokušajima pronalaženja njihove »trajne suvremenosti«. Citirao sam ključna mjesta iz nepotpisanoga, ali prema svjedočenjima suvremenika uglavnom Škiljanova »Obrazloženja programske usmjerenosti Zagrebačkoga dramskog kazališta«, objavljena 1962. u *Telegramu* te pretiskana u izvrsnom tematskom dvobroju novosadskog časopisa *Scena* (X[1974.], br. 2-3), posvećena hrvatskom kazalištu. U tom je tekstu Škiljan zagovarao »poetski teatar« s »publikom-učesnikom«, a ne »publikom-gledaocem«. Pisao sam tada i o raskoraku između njegovih uvjerljivih i dobro argumentiranih »verbalnih interpretacija« drama u kratkim esejima kojima je u programskim knjižicama običavao popratiti svaku režiju i »kazališne realizacije tih zamisli«. Primjer promašene realizacije bio mi je *Hamlet* iz 1975., a primjer uspješne Šudrakina *Glinena kolica* iz 1979., predstava u kojoj »nije bilo ni kritičarima atraktivnih dramaturških promjena teksta, ni politike a ponajmanje političarenja«, ali je, naprotiv, bilo u njoj »iznimne jednostavnosti [...] prisnosti kakva se sreće samo u ponajboljim ostvarenjima pučkog i dječjeg teatra, neobične i nepredvidive komike [...], zaigranosti i ljepote«. <sup>7</sup>

*KOSTA SPAIĆ*, drugi član Družine mladih među postgavelijancima i tumač Scapina u Habunekovoj režiji Molièreove farse godine 1940., bio je, za razliku od Škiljana, koji je, uzgred rečeno, 1940. također nastupao u *Scapinovim vragolijama*, izrazito nesklon »teoretiziranju oko umjetnosti«. Tako je, naime, aludirajući ne samo na »učene« kolege redatelje, nego i na učitelja Gavellu, pomalo podrugljivo izjavio 1962. u jednom intervjuu, ali su mu redateljska tumačenja dramskih tekstova unatoč tomu bila itekako utemeljena i konzistentna. Imao je izrazit smisao i za cjelinu i za detalj, za masovne i komorne prizore, te posebice istančan sluh. Glumci su u

---

<sup>7</sup> Isto, str. 241-243.

njegovim predstavama – a istaknuo sam ih tada nekoliko: *Priče iz Bečke šume* i *Skupa* u *Gavelli*, *Mjeru za mjeru* i njegovu dramaturgiju *Kiklopa* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, *Dunda Maroja*, *Skupa*, *Julija Cezara* i *Pavlimira* na Dubrovačkim ljetnim igrama – imali razgovjetniju i logičniju dikciju nego u predstavama drugih redatelja. Spomenuo sam da su mu se »vrata kazališnih institucija voljko otvarala« te je bio rektor Akademije, dok je Akademija još bila neovisna i imala rektora, potom umjetnički rukovodilac dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara i intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.<sup>8</sup> Nisam spomenuo da je uživao i visok ugled u Savezu komunista Hrvatske.

*DINA RADOJEVIĆA* u Zagreb je iz Ljubljane doveo Gavella. Među post-gavelijancima taj je redatelj bio poseban po mnogo čemu, između ostaloga i po tomu što se trajno vezao za samo jedno kazalište: Dramsko kazalište *Gavella*. Dakako režirao je i drugdje, primjerice *Kralja Leara*, Božićeva *Pravednika* i Ogrizovićeve *Hasanaginicu* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, Camusova *Caligulu* i prazvedbu Šnajderova *Hrvatskog Fausta* na Splitskom ljetu, a *Hamleta* na Dubrovačkim ljetnim igrama, ali kao gost. Pozivajući se na Šovagovićeve zapise o prvim sezonama Dramskoga kazališta,<sup>9</sup> istaknuo sam Radojevićev »temperament«, što je bio eufemizam za konfliktnost u radu s ansamblom i u komunikaciji s kolegama. Citirao sam, razumije se, i ključno mjesto iz Radojevićeva vehementnog priloga »šezdesetosmaškoj« raspravi »Teatar, kultura – kulturna politika, politika«, koju je u lipnju 1968. organiziralo uredništvo netom pokrenuta časopisa *Prolog*. Svjestan toga da društvo dobro čuje zveket kamenom razbijena stakla, a nesiguran u to čuje li jednako dobro i ljudski glas s pozornice, Radojević se tada pitao: »Da li da prestanem biti režiser i da se učim praviti molotovljeve koktele ili još uvijek mogu biti režiser?«. I ostao je režiser,

---

<sup>8</sup> Isto, str. 243-245.

<sup>9</sup> Fabijan Šovagović, *Glumčevi zapisi*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1977.

a posljedica te odluke bilo je i nenadmašeno *Kraljevo* s početka sedamdesetih godina. U toj je predstavi, kao i u svemu što je i prije i poslije nje radio, ustrajavao na materijalnosti scene te tjelesnosti i živoj prisutnosti glumca.<sup>10</sup> »Uživosti«, reklo bi se danas na tragu naslova Auslanderove knjige *Liveness* (1999.).

U središtu zanimanja *BOŽIDARA VIOLIĆA*, činilo mi se tada, bio je »čovjek u željeznom zagrljaju vlasti«, odnosno protagonist i antagonist u klinču u kakvu se primjerice nalaze Žandar i Pisac iz Marinkovićeve novele *Zagrljaj*, koju je Violić dramatizirao i režirao.<sup>11</sup> Istaknuo sam njegovu tezu da se »mizanscen kao autonomni elemenat scenskoga izraza mora poništiti u glumačkoj ekspresiji« te da je »najbolji kad je 'nevidljiv', kad se unutarnji raspored silnica drame poklopi s putanjama lica u prostoru«. Sve to ilustrirao sam kratkim osvrtom na nekoliko primjernih predstava među kojima počasno mjesto pripada, razumije se, praizvedbi Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* u pobočnoj dvorani Teatra &TD, scenografski preobraženoj u »tipičnu dvoranu seoskoga doma kulture«. Naglasio sam i to da Violić ne režira prema unaprijed pripremljenu »konceptu« – tu, tada pomodnu, riječ nije podnosio – nego »smisao teksta, nedosljednosti u njemu i sve potankosti oko njegova uprizorenja otkriva istom na pokusima« kad, kao redatelj, postaje »projekcija 'iskonske glumčeve potrebe za *okom* koje ga motri i prati tok njegove preobrazbe i *duhom* koji je nadzire i usmjerava prema određenom estetskom cilju'«. <sup>12</sup>

*GEORGIJA PARA* pokušao sam shvatiti i predstaviti preko izazovne (i kolektivne) režije Mihalićeve *Grbavice* u zagrebačkom Hrvatskom narod-

---

<sup>10</sup> Isto, str. 245-247. Citirano Radojevićevo pitanje, koje se, dakako, pokazalo retoričkim, objavljeno je u *Prologu I* (1968.), br. 2, str. 46.

<sup>11</sup> »Scenska obradba« *Zagrljaja* objavljena je u već spomenutom tematskom dvobroju *Scene* (X[1974.], br. 2-3, str. 229-252). Vlastite dramtizacije te novele Violić je režirao na Komornoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (1959.) te u Dramskom kazalištu *Gavella* (1974.).

<sup>12</sup> Senker, »Redateljji postgavelijanske generacije«, str. 247-250.

nom kazalištu. Nije to »najbolja Parova predstava«, ocijenio sam, a »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«, a to je, dodao sam, svaki »građanski«, »gavelijanski«, »mrtvački« teatar. Odlučio sam predstaviti Para kao osvajača novih prostora za kazalište – tvrđave Bokar za *Areteja*, palube scenografski prilagođene lađe za *Kristofora Kolumba* – istraživača i buntovnika, redatelja koji je u institucijskom kazalištu prvi radio na »otklanjanju razgovijetno i školski uzorno izgovorene riječi kao temeljne sastavnice scenskog govora i ishodišta svake glumačke akcije«, kazališnog umjetnika i organizatora koji nove prostore za kazalište i tradicionalne kazališne prostore za inovativne izvedbe osvaja i »prihvatanjem 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«. <sup>13</sup> Iz nekoga danas nedokučiva razloga, vjerojatno zbog tvrdokorna ustrajavanja na razvijanju jedne jedine teze, nisam u tom prilogu spomenuo Brechtovu »storiju« *Život Eduarda II. kralja Engleske* na Lovrijencu, nezaboravnu predstavu s izvrsnim Božidarom Bobanom u naslovnoj ulozi i songom Pere Gotoca *Ne dajte da vas zavedu* (na Brechtov tekst) koji je u interpretaciji Ibrice Jusića na poseban način korespondirao s onodobnim stanjem u društvu, politici i kazalištu. Bila je to predstava koja je našem »post-postgavelijanskom« naraštaju godinama bila i ostala mjerilo svih kazališnih stvari, unatoč tomu što je već 1973. skinuta s repertoara.

Tako sam o šestorici Gavellinih nasljednika, dijelom i sljedbenika, govorio prije tridesetak godina.

---

<sup>13</sup> Isto, str. 250-252.



## II.

Što na početku drugoga desetljeća novog stoljeća, nakon mnogo turbulentnijeg razdoblja kroz koje smo gotovo svi prošli, svaki na svoj način dodirnuti i osjetnim popuštanjem ideološko-političke stege u drugoj polovici osamdesetih, i raspadom Jugoslavije, i ratom, i tranzicijom, i jačanjem drukčije ideološko-političke stege, i ponovno njezinim popuštanjem – i drugim neočekivanim situacijama u kojima smo se našli, a prije vjerovali da nas nijedna od njih ne može i neće zadesiti – mislim da shvaćam i znam o Habuneku, Škiljanu, Spaiću, Radojeviću, Violiću i Paru te o njihovu radu?

Što se (s) njima u proteklih tridesetak godina dogodilo? Što se (s) njima događa?

Ponajprije, promijenio se njihov status u kazalištu. Nakon Gavelline smrti, dobili su ili prisvojili vodeću poziciju u hrvatskom kazalištu te s manjim i većim pravom među sobom dijelili, uvjetno rečeno, Gavelino umjetničko, pedagoško i intelektualno naslijeđe. Ako ne i formalno udruženi, onda svakako povezani zajedničkim interesom, potisnuli su u drugi plan ostale redatelje – primjerice svoje vršnjake Vladimira Gerića, Tomislava Durbešića, Vladana Švacova, Petra Šarčevića i Joška Juvančića, a s posebnim žarom Gavellina malo mlađeg suvremenika Tita Strozzića – i obeshrabrili pokušaje povratka glumaca režiji, barem u zagrebačkim kazalištima. Njihova su se ostvarenja u prikazima predstava, esejima i raspravama o kazalištu od početka šezdesetih do sredine sedamdesetih godina, dakle u razdoblju na koje se moje ondašnje priopćenje moralo i ograničiti, uglavnom ocjenjivala prema standardima koje je uspostavio Gavella kao jedini priznati učitelj glumaca i redatelja, i jedini javno neosporavani redateljski autoritet.<sup>14</sup> U drugoj polovici sedamdesetih godina,

---

<sup>14</sup> Ne smije se, naravno, zanemariti ni trag što ga je u hrvatskom kazalištu ostavio i kratkotrajni Stupičin boravak u Zagrebu. O njemu se, međutim, govorilo uglavnom u novinskim intervjuima, a odlaskom glumačkoga naraštaja koji je u

a pogotovo u osamdesetim i devedesetim godinama, redatelji o kojima je ovdje riječ morali su postupno dijeliti hrvatski kazališni prostor s predstavnicima novoga redateljskog naraštaja, manjim dijelom zbog toga što su ih, neki i kao nastavnici na Akademiji, odgojili i obrazovali za sebi dostojne takmace, a većim dijelom zbog toga što je kazališna kritika sve glasnije zahtijevala barem »Novo« u kazalištu, ako ne i »Novo kazalište«, te zagovarala nova imena.

Autoritet i estetiku prvoga postgavelijanskog redateljskog kruga počeli su propitivati pa i osporavati: Tomislav Radić *Stilskim vježbama* u Teatru &TD, najdugovječnijom predstavom u suvremenom hrvatskom kazalištu; Petar Veček pokretanjem glumačke družine *Rhinocerus*, koja je prethodila *Histrionu*, praižvedbom Bakarićeve *Smrti Stjepana Radića* i Brechtovim *Pirom malograđanina* u Varaždinu te nekonvencionalnim dramaturško-redateljskim interpretacijama Krleže (*Gospoda Glembajevi* i *U agoniji*) i Čehova (*Galeb* i *Višnjik*); Ivica Kunčević prije svega scenom »dekonstrukcijom« Gundulićeve *Dubravke* i Čehovovim *Višnjikom* u Dubrovniku, hvaljenim i nagrađivanim »crnim« *Dundom Marojem* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu te Vojnovićevim *Maškaratama ispod kuplja* u Dramskom kazalištu *Gavella*; Miro Međimorec *Zriniškom* i dramaturzijama Kušanovih romana *Toranj* i *Naivci* s ansamblom Zagrebačkoga kazališta mladih te politički provokativnom *Svrhom od slobode* na Dubrovačkim ljetnim igrama, Šnajderovom *Metastazom* i Bakmazovim *Vježbama u Goethe institutu* u Varaždinu, Pirandellovom igrom *Večeras improviziramo* na pozornici u Frankopanskoj te ranim dramama Mire Gavrana (*Noć bogova*, *Ljubavi Georgea Washingtona*, *Čehov je*

---

njegovim predstavama nastupao nema više ni takvih podsjećanja. Skromna, prije tridesetak godina objavljena knjižica Davora Šošića (*Bojan Stupica u Zagrebu*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1984./85.) te »Zapis o Bojanu Stupici« Georgija Para, objavljen u istoj knjižici, podmiruju tek manji dio duga hrvatskoga kazališta velikom redatelju i scenografu, ali barem sprečavaju njegovo brisanje iz skupnoga pamćenja.

*Tolstoju rekao zbogom*) u Teatru &TD; Želimir Mesarić Strindbergovom *Sablasnom sonatom* u *Gavelli*, Šnajderovim *Kamovom*, *Smrtopisom* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu, s Božidarom Alićem kao uvjerljivim utjeloviteljem našega »prokletog pjesnika«, i oživljavanjem sustavno zapostavljane kajkavske dramatike; Marin Carić reinterpetacijom hrvatske i svjetske dramske klasike i predstavama izvan kazališnoga prostora poput spektakularnog Eshilova *Agamemnona* na kamenolomu kraj Dubrovnika i Marinkovićeva *Albatrosa* u salonu »vicinalnoga« broda na liniji Split – Vis. Nakon njih, i mlađi su redatelji nastavili propitivati pa i osporavati autoritet prvoga postgavelijanskog naraštaja te predstavljali novi izazov Gavellinim sljedbenicima koji su se sad našli u ulozi prethodnika. Tijekom posljednjega predratnog desetljeća, sve veći prostor u hrvatskom kazalištu izborila su za sebe i dva stalna gosta, Ljubiša Ristić i Paolo Magelli, koji su osvojili naklonost onodobnoga »kartela« novinskih i radijskih kritičara te iz njihove milosti potisnuli čak i dotad jednodušno hvaljene redatelje Večeka i Kunčevića. Tako je tijekom godina nestalo početnoga antagonizma između starijih glumaca i redatelja s jedne, a Gavellinih redateljskih nasljednika s druge strane, antagonizma koji je te nasljednike, unatoč velikim uzajamnim razlikama, na početku homogenizirao kao (neformalnu ili formalnu, ali svakako interesnu) skupinu. Umjesto toga, dinamiku i poželjno nadmetanje u kazalište su vratila prvo sve otvorenija razmimoilaženja među njima, a poslije sve izazovniji nastup mlađih redatelja.

Valja ovdje reći kako, unatoč neslaganjima i osporavanjima, unatoč katkad glasnije, katkad tiše, izraženim neslaganjem s kazališnom estetikom i politikom članova »kartela« i njihovih vršnjaka, među mladima nije bilo radikalnih »ocoubojica«, kako sebe nazivaju mlađi poljski redatelji, odmetnuti učenici Krystijana Lupe, primjerice Krzysztof Warlikowski, koji je u *Gavelli* režirao Koltèsovo *Zapadno pristanište* (1998.) i Euripidove *Bakhe* (2001.).

Ovdje i sada ipak ne bih govorio naraštaju »post-postgavelijanaca« i njihovu razilaženju s Gavellinim učenicima, pa čak ni o njihovu sve pri-

sutnijem nastojanju da u naše kazalište vrate »izvornu« Gavellinu misao te da provjere primjenjivost njegove teorije glume u praksi,<sup>15</sup> nego se vratio Habuneku, Škiljanu, Spaiću, Radojeviću, Paru i Violiću u protekla tri desetljeća.

### III.

Na početku još samo dvije napomene.

Prva. Ovi će kratki zapisi o »redateljima postgavelijanske generacije – 30 godina poslije« biti zapravo kronika nestajanja i odustajanja. Naime, trojica više nisu među nama: Radojević je umro već 1986., a Habunek i Spaić iste, 1994. godine. Škiljan se tiho povukao iz kazališta i javnoga života. Violić i Paro jedini su još djelatni redatelji iz tog seksteta, ali marginalizirani. Nema ih već godinama ni u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, ni u *Gavelli*, ni na Dubrovačkim ljetnim igrama.

Druga. Ovi će kratki zapisi biti i osobni, temeljeni uglavnom na kazališnim kritikama i kronikama što sam ih, istina neredovito, u posljednja dva desetljeća prošloga stoljeća pisao za *Prolog* i *Republiku* te dobrim dijelom objavio u knjigama *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, *Zapisi iz zamračenog gledališta* i *Pozornici nasuprot*. Zbog toga ću se, češće nego što se to dolikuje, u bilješkama pozivati na njih.

Evo, napokon, i tih osvrti, prvo na trojicu redatelja koji više nisu među nama i jednoga koji više ne režira, potom na dvojicu i dalje aktivnih u kazalištu.

---

<sup>15</sup> Usp. Anja Maksić Japundžić (prir.), *Dijalozi o Gavelli*, Eurokaz festival, Zagreb, 2009. U knjizi su objavljene bilješke priređivačice i Ive Srnc s dviju »radionica za glumce i redatelje« što ih je od 4. do 8. veljače te od 25. lipnja do 2. srpnja 2008. u sklopu Eurokaza vodio Branko Brezovec.

#### IV.

DINO RADOJEVIĆ u posljednjim je godinama života *Cobrom i Bebom* (1984.) zaokružio ciklus uprizorenja sjajno lokaliziranih tekstova berlinskoga kazališta GRIPS u Zagrebačkom kazalištu mladih.<sup>16</sup> Kao jedna od tri glavne repertoarske niti ZeKaeMa, te su predstave o samosvjesnim, bistrim, zaigranim i nonkonformističkim dječacima i djevojčicama, koji ne prihvaćaju tretman na Prokrustovoj postelji zajednica utemeljenih na hijerarhiji, prisilama i klišejima, promijenile lik našega kazališta za mladež. Umjesto deklarativno odgojnoga, a zapravo propagandnog, državnog ideologijom prožetog kazališta s jedne te eskapističkih pozoričkih bajki s druge strane, lokalizatori, redatelj i glumci uputili su mladoj publici brehtovski poziv na kritičko promatranje odraslih i njihova svijeta te na suočavanje s pitanjima i problemima o kojima se dotad govorilo da »nisu za djecu«. Izvrsno surađujući s ansamblom, Radojević je režijom tog niza predstava iz glumišta prognao i maniru, recimo tako, infantilizirajućeg pristupa odraslih glumica i glumaca likovima djevojčica i dječaka.

*Snom ivanjske noći* (1984.) u kojemu je pak iz atenske šume prognao krijesnice i vile u cvjetnim haljinicama, otimajući se istodobno i snažnom dojmu Brookove glasovite predstave što sedamdesetih godina prošloga stoljeća na velikoj turneji nije zaobišla ni Zagreb, prikazao je Shakespeareov »zeleni svijet«, svijet kao opasnu prašumu gdje su instinkti, snalažljivost, samoživost, okretnost, ali i okrutnost presudni za samoodržanje. Tako je, nakon *Hamleta* i *Na tri kralja*, publici Dramskoga kazališta *Gavella* ponudio i treće kotovsko tumačenje Shakespearea i to

---

<sup>16</sup> *Cobru i Bebu* prevela je Aleksandra Brnetić, a songove prepjevao Mladen Kušec. Prijašnje su igrokaze iz tog ciklusa, počevši sa *Štrokolokom i Malapalom* u ožujku 1972., preveli Truda i Ante Stamać.

baš na tri drame koje su, uz *Otela* na trećem mjestu, najčešće izvođene u hrvatskom kazalištu.<sup>17</sup>

VLADO HABUNEK još je jedanput režirao Ivšićev tekst, naime *Kapetana Olivera* u Dramskom kazalištu *Gavella* (1985.), ali s mnogo manje strasti i mnogo manjim odjekom od praiizvedbe *Kralja Gordogana* u Teatru &TD, pa je predstava izvedena samo desetak puta. Godine 1987. ponovno je režirao i svojega omiljenog Anouilha, *Ples lopova* na drugoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta, u onodobnom Radničkom sveučilištu *Moša Pijade*, što će reći da je i dalje posezao za istom onom »francuskom metlom« kojom je prije Drugoga svjetskog rata nakanio očistiti hrvatsku pozornicu od provincijalnoga otpada, uglavnom njemačkoga podrijetla, a nakon rata od sorealističkih naplavina.<sup>18</sup> Važnijima od ponovljenih susreta s Ivšićem i Anouilhom ipak mi se čini njegova suradnja s Malom scenom Vitomire Lončar i Ivica Šimića. Marivauxova *Dvostruka nevjera* te *Letice i ljublist* Petera Shaffera, koje je tamo režirao 1990., odnosno 1992., nisu važne zbog toga što su svaka za sebe neko posebno glumišno dostignuće, premda je i u njima bilo dobro znane, habunekovski kultivirane glume, nego zbog toga što se doajen zagrebačkoga kazališta pred kraj života ponovno okrenuo mladima, što je još jedanput, kao u doba Francuskoga instituta i Družine mladih pokušavao pridobiti mladež za svoje shvaćanje kazališta. Mladi su mu se odužili omanjom monografijom, na žalost ne uzornom u svomemu žanru.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Usp. Boris Senker, *Bard u Iliriji. Shakespeare u hrvatskom kazalištu*, Disput, Zagreb, 2006., str. 163.

<sup>18</sup> Usp. Boris Senker, *Zapisi iz zamračenog gledališta*, Matica hrvatska, Zagreb, 1996., str. 91-92.

<sup>19</sup> *Vlado Habunek*, Vida i Vladimir Straža, Zagreb, 1994. Premda se Habunek navodi kao autor monografije, nije riječ o autobiografskom ili memoarskom tekstu, nego o (re)konstrukciji njegova »života u umjetnosti« na temelju njegovih napisanih i izgorenih sjećanja.

KOSTA SPAIĆ u drugoj je polovici osamdesetih godina prošloga stoljeća obnovio dramaturgiju Marinkovićeva *Kiklopa*, koja je bila jedna od najvažnijih predstava Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu nakon povratka njegovih triju ansamblala u obnovljenu zgradu, a pokušao je prema sličnom receptu 1989. ponoviti uspjeh i s jednako spektakularnom, čak i spektakularnijom dramaturgijom *Romana o Londonu* Miloša Crnjanskog u raskošnoj scenografiji Zlatka Kauzlarića Atača. Premda predstavi nije nedostajalo vizualno iznimno dojmljivih prizora, premda je Spaić znao dobro voditi Enu Begović, Božidara Bobana i ansambl, nad *Romanom* su, poput Atačevih svijetlećih natpisa i reklama, ostala visjeti pitanja: Čemu sve to? Za koga? Prije *Romana* s polovičnim je uspjehom dramaturški preradio Krležina *Vučjaka* te ga 1986. uprizorio kao Horvatov »bjesomučno-skandalozni san«. U Dramskom kazalištu *Gavella* tražio je pak aktualnost u Shakespeareovu *Kralju Learu* (1985.), s već pomalo umornim i rezigniranim Fabijanom Šovagovićem u naslovnoj ulozi, i u lakrdiji *Talisman ili Tko je bez crvene boje* (1990.) posve nepravedno zaboravljena klasika bečkoga pučkog igrokaza Johanna Nepomuka Nestroya.

Na povijesni prijelom što se poklopio s prijelazom iz osamdesetih u devedesete godine prošloga stoljeća, na rasap režima, država i sustava, Spaić je izravno reagirao trima režijama koje svjedoče o kazališnom i ne samo kazališnom stanju našega duha u to doba, o nesnalaženju u promjenama i o nepripravljenosti na ono što je tek imalo doći. Prvo je s ujednačenim i izvrsno uvježbanim *Gavellinim* ansamblom, koji su predvodili sjajni trio otočkih težaka (Ljubomir Kapor, Žarko Potočnjak i Ante Dulčić) te Aleksandar Cvjetković kao cinični Vladin Sekvestar, u travnju 1989. postavio Kosorove *Maske na paragrafima*, dramu o »venskim« bankarskim i beogradskim političkim pljačkašima hrvatskih otoka koju je 1929. redarstvo bilo zabranilo i razbilo tiskarski slog, a Dubravko Jelčić

1964. u antikvarijatu pronašao sačuvan i uvezan korektorski otisak.<sup>20</sup> Već godinama iznimno »protočna« te stoga nekonzistentna Glumačka družina *Histrion* izvela je u lipnju 1989. *Jurana i Sofiju* Ivana Kukuljevića Sakcinskog. Pozornica je bila smještena uz sjeverni zid Katedrale, na premijeri su se našli predstavnici svih političkih struja, a Spaić je o razlozima za režiju Kukuljevićeve »junačke igre« o pobjedi Hrvata nad neprijateljem s Istoka napisao ovo:

»Prošlo je oko četiri stotine godina od kako je pod vodstvom hrvatskog bana, Tome Bakača Moslavačkog, slavnom pobjedom kod Siska (1593), nad osmanlijskom vojskom pod komandom Hasan-paše Predojevića, zaustavljeno tursko pobjedničko prodiranje prema Zapadu, prema 'Evropi'. Tako se glavni strateški cilj svemoćnog okupatora, zauzimanje Zagreba, nikad nije ostvario [...] Pa kad već tako pompozno slavimo historijske poraze, onda pobjeda pod Siskom (a pobjeda u našoj povijesti nije bilo u izobilju), zaslužuje da je se sjetimo barem skromno, jednom 'histrionskom' kazališnom predstavom.«<sup>21</sup>

Na kraju, kad se oružje već bilo oglasilo, Spaić je u svibnju 1991. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu režirao Demetrovu *Teutu*, tragediju o pogubnoj neslozi roda i vještim europskim intrigantima koji sinergijski pridonose propasti male, ilirske države. Ilirsku je kraljicu utjelovila Ena Begović, koja je i u netom spomenutoj *Histrionovoj* predstavi dobila glavnu žensku ulogu. Izvedena kao velika povijesna opera, s natruhama folklora, antropološke rekonstrukcije prošlosti i političke

---

<sup>20</sup> Usp. Dubravko Jelčić, *Strast avanture ili avantura strasti*, August Cesarec, Zagreb, 1988., str. 73 i 443-445. *Maske* je Dubravko Jelčić priredio za objavljivanje u *Prologu X* (1978.), br. 38, a Miro Međimorec, koji je također od njega dobio još neobjavljeni tekst, režirao je praizvedbu u zeničkomu Narodnom pozorištu 1976.

<sup>21</sup> Nav. prema: *Zapisi iz zamračenog gledališta*, str. 138-139. »Pompoznom proslavom historijskih poraza« Spaić je, dakako, aludirao na obilježavanje šestote obljetnice Kosovske bitke i Miloševićev govor na Gazimestanu 28. lipnja 1989., u kojemu je zloguko odjeknula često citirana rečenica: »Opet smo pred bitkama i u bitkama. One nisu oružane, mada ni takve još nisu isključene!«



propagande, *Teuta* je bila jedan od onih unaprijed na propast osuđenih pokušaja suprotstavljanja preporodnih, ilirskih zanosa i poziva na »stare pravice« postmodernom pragmatizmu, cinizmu i etičkom relativizmu, više u politici nego u kazalištu.

I Kosta Spaić dobio je monografiju, kao i Vlado Habunek, ali bolju, stručnije priređenu.<sup>22</sup> Objavljena su u njoj četiri pregledna teksta: »Umijeće inscenacije« Nikole Batušića, »Redatelj veličanstvena opusa« Marije Grgičević, »Glazba – nesretna ljubav« Jagode Martinčević i »Sjećanja na prijatelja« Hansa Georga Schäffera, potom Spaićev zapis o *Kiklopu* te niz kratkih prisjećanja na Spaića i njegov rad Milke Podrug Kokotović, Josipa Marottija, Georgija Para, Špire Guberine, Rade Šerbedžije, Zlatka Viteza i drugih. Teatrografija je slabija točka te monografije, dakako, bogato ilustrirane, jer se, nažalost, jedinice svode na četiri podatka: ime autora, hrvatski naslov, kazalište i godinu izvedbe, a i to s previše slovnih pogrešaka. Drugi članovi »kartela«, međutim, nisu dobili ni toliko.

Angažiran kao stalni redatelj Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, MLADEN ŠKILJAN postavio je prije povlačenja iz kazališta niz posve različitih tekstova. Zdušno je, primjerice, podupirao Amira Bukvića kao dramatičara te režirao praiizvedbe prvih njegovih drama *Stanovnici sna* (1984.) i *Homo novus* (1986.). Povezao je Dramu, Operu i Balet u nesretno izabranoj, ili možda nametnutoj, dramtizaciji romana *Kurlani* Mirka Božića, ali tom predstavom ipak pokazao da suradnja inače slabo povezanih, na neki način samo »sustanarskih« ansambala nije utopija. Režirao je autore posve različitih rukopisa: Pintera, Cankara, Horvátha, Feydeaua, Labichea, Ibsena, Shakespearea. Većinu predstava ipak ne na glavnoj pozornici, nego na takozvanim »drugim scenama«, ili u pokrajinskim kazalištima koja su se javljala kao koproducenti. *Otelo* u Škiljanovoj režiji godine 1984., s Božidarom Oreškovićem u naslovnoj ulozi te Desdemonom nezaobilazne Ene Begović i Jagom Zlatka Viteza, ponovno nije

---

<sup>22</sup> Antonija Bogner Šaban (ur.), *Kosta Spaić*, Kapitol, Zagreb, 2004.

bio velika predstava. Unatoč tomu, Škiljanovo popratno slovo i danas privlači pozornost jer je on prvi u nas taj Shakespeareov tekst pročitao u postkolonijalnom i orijentalističkom ključu te tragediju »mletačkoga crnca« protumačio kao sukob »kompetitivnog svijeta« Zapada i »djetinje, 'primitivne' prostodušnosti« Istoka. Naslovni je lik stranac, pisao je Škiljan u knjižici predstave, on je »u zapadnjačke vrijednosne hijerarhije stigao iz nekog bajkovitog orijenta, ili iz neke drevne crne Afrike, ili iz nekog našeg sna o arhetipskim osobinama ljudskosti« te je stoga za mletačku sinjoriju Drugi, »tuđinac – ne prvenstveno u geografskom, nacionalnom ni rasnom pogledu, nego s obzirom na temeljni, dubinski mentalitet«. <sup>23</sup> Malo po malo Škiljan se tiho, bez obilježavanja obljetnica, bez monografije koju je ipak zavrijedio, povukao iz kazališta i posvetio prevođenju. Njegove prijevode Aristofana, od *Ptica* (1985.), preko *Osa* (1996.), *Oblaka* (2005.) i drugih do *Vitezova* (2008.), popraćene izvrsnim filološko-teatrološkim uvodnim studijama i komentarima, kazalište još nije zamijetilo, ali u nastavi su na fakultetima nezamjenjivi.

## V.

BOŽIDAR VIOLIĆ i GEORGIJ PARO, kako je već rečeno, jedini su još djelatni redatelj iz užega kruga Gavellinih učenika i nasljednika. I ne samo to, oni su i jedini iz toga kruga s autorskim knjigama. <sup>24</sup> Paro ih je objavio čak pet: *Iz prakse* (1981.), *Made in USA* (1990.), *Theatralia disjecta* (1995.), *Razgovor s Miletićem* (1999.) i *Pospremanje* (2010.). Violić je pak autor

---

<sup>23</sup> Mladen Škiljan, [Redateljska bilješka], u: *William Shakespeare. Otelo*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1984., [str. 11]

<sup>24</sup> Zanimljive bi se knjige mogle prirediti i iz Škiljanovih tekstova, koji zaista ne bi smjeli ostati rasuti po knjižicama predstava, časopisima i knjigama prijevoda s grčkoga i drugih jezika. Tog bi se posla netko od nas morao što prije i prihvatiti.

dviju: *Lica i sjene* (1989., prošireno izdanje 2004.) i *Isprika* (2008.). Obojici su prve knjige objavljene u Teatrologijskoj biblioteci Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa, koju je uređivao Nikola Batušić. Poslije se Paro, nakon knjige *Theatralia disjecta*, objavljene u Karlovcu, opredijelio za jednoga od manjih, ali specijaliziranih privatnih nakladnika, za Disput, a Violić naprotiv za jednoga od najvećih privatnih nakladnika, za Ljevaka, kojemu je povjerio drugo izdanje *Lica i sjena i Ispriku*.

Ni Paro ni Violić, valja odmah reći, u svojim knjigama nisu ponudili čak ni fragmente ili nacрте teorijskih sustava analognih Gavellinu. Umjesto toga, pružili su čitateljstvu svaki svoje, dokraja osobno, upućeno i (samo) kritičko promišljanje suvremenoga hrvatskog kazališta te režije, glume i književnosti u njemu. Progovorio je svaki i o svojem mjestu u tom kazalištu u proteklih pedesetak godina, zagovarao svaki svoje predstave, a osvrnuli su se zgodimice i jedan na drugoga, primjerice Violić na Para i njegove režije *Eduarda II.*, *Kolumba* i *Areteja* u Dubrovniku, a Paro na Violića te njegovu *Ljubicu* u Zagrebu i njegova *Volponea* u Splitu. Pisali su, i to ne jedanput i ne uzgred, o zajedničkom učitelju i uzoru, o Gavelli, kao i o svojem tumačenju njegove teorije glume i njegova shvaćanja kazališta.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Odnos Para i Violića prema Gavelli tema je za posebno priopćenje, točnije za dva posebna priopćenja. Stoga su i Paro i Violić bili pozvani na XXXIX. Dane Hvarškoga kazališta i zamoljeni da govore o svojem odnosu prema Gavelli i njegovu naslijeđu, ali se pozivu nisu mogli odazvati, svaki zbog svojih razloga i obveza. Podsjetio bih ovdje samo na to da je za Violićevo tumačenje Gavelline teorije glume ključan »Šesti međurazgovor« u knjizi *Lica i sjene* (Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1989., str. 165-176), u kojem komentira, razrađuje i dopunjuje svoje (ponekad i mrzovoljne) odgovore na pitanja Radoslava Lazića iz godine 1976. (usp. bilješku 3). I Georgij Paro o Gavelli je najviše govorio u prvoj knjizi, *Iz prakse* (Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1981.), u nizu tekstova i razgovora što ih je okupio pod jednostavnim i točnim naslovom »Gavella« (str. 7-74). Kako je vrijeme odmicalo, u obojice su slabile želja i potreba za (raz)govorom na gavelijanske teme. Obojica su stoga razmjerno loše prošli u kritičkom osvrtu Marina Blaževića »Pogovor: gavelološki polilog« (u: Branko Gavella, *Teorija glume*, prir. Nikola Batušić i Marin Blažević, Centar

Umjesto izvlačenja iz tih knjiga teza o tomu što je u proteklih pola stoljeća ostalo isto, a što bilo drukčije u odnosu jedine dvojice djelatnih (post)gavelijanaca prema Gavelli te rasprave o naravi tog odnosa – nastavljanje, prilagodba, odbacivanje i/ili nešto četvrto – ovdje ću se ukratko osvrnuti na to što je u njihovu radu, bez obzira na zajedničkog učitelja, ostalo nepromijenjeno, a što se promijenilo u osamdesetim i devedesetim godinama prošloga te u prvom desetljeću ovoga stoljeća. Pritom ću se, dakako, pozvati na nekoliko njihovih predstava koje mi se čine ključnim, spomenuti još poneko po nečem značajno ostvarenje, a ostalo prepustiti sastavljačima teatrografija u kojima naša teatrologija i dalje oskudijeva.

Želim prije svega reći nešto o njihovu reagiranju na već spomenuti povijesni prijelom. Bilo je primjerenije od Spaićeva, kazališno i politički primjerenije. I jedan i drugi su, naime, posegnuli za tekstovima koji, svaki na svoj način, problematiziraju odnos između ideje ili, ako hoćete, ideala jugoslavenstva te njezina/njegova ostvarenja. Violić je tako 1989. režirao Bakarićevu povijesnu farsu *Smrt Stjepana Radića*, s ansamblom Zagrebačkoga kazališta mladih, ali na pozornici Satiričkoga kazališta (tada još) *Jazavac*, a Paro 1991. dramatisirao i režirao Krležinu romanesknu panoramu *Zastave* s istim ansamblom i na njegovoj pozornici. Obojica su se, dakle, opredijelili za gotovo suvremene tekstove – *Zastave* su s prekidi- ma izlazile u *Forumu* od 1962. do 1968., a *Smrt Stjepana Radića* objavljena je u *Kolu* 1970. – opredijelili su se za tekstove koji s aspekta uže shvaćene tematike ostaju u habsburškim, obrenovićevskim i karađorđevićevskim vremenima, ali su itekako aktualni zbog toga što upravo u tim vremenima tragaju za onim Turnervovim dubinskim »lomom« koji kad-tad mora burno

---

za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005., str. 241-284) u kojem autor, pročitavši uglavnom sve što je napisano o Gavellinoj teoriji glume i istonaslovnoj knjizi prvi put tiskanoj u Novom Sadu 1967., njihove tekstove smatra površnim, uglavnom anegdotskim, te prednost daje Brečićevu i Zuppinu čitanju utemeljenu u filozofiji, a posebno ističe knjigu *Kazalište suigre. Gavellin doprinos teoriji* (Antibarbarus, Zagreb, 2001.) Sibile Petlevski.

izbiti na površinu kao vidljiva »kriza«.<sup>26</sup> U obje su predstave i glumci bili izvrsni, primjerice Vili Matula, Asja Potočnjak, Aleksandar Cvjetković, Drago Krča, Đuro Utješanović i Boris Miholjević u *Smrti Stjepana Radića*, a Rene Medvešek, Pero Kvirgić, Ana Karić, Ljuba Tadić, Danko Ljuština te ponovno Drago Krča u *Krležinim Zastavama*, kako je Paro naslovio svoju dramaturgiju. Umjesto zastora, u obje su se predstave kao oznaka kraja izvedbenoga, dramskog i povijesnog vremena, zapravo vremena vjere i zanosa, spuštale rječite »ikone« – slika ubijenoga Stjepana Radića, odnosno zastave (propalih) država i režima. Objema predstavama, nažalost, nije bilo potrebno nikakvo obrazloženje. Bilo je više nego bjelodano zašto su se našle na repertoaru.

Paro i Violić još jedanput su slično reagirali u situaciji u kojoj su se ponovno našla sva hrvatska kazališta. Ta situacija nije bila nimalo kataklizmična, ali ipak nije bila ni posve nedramatična. Naime, godine 1993. proteklo je sto godina od Krležina rođenja. Oba su se redatelja odlučila uključiti u kazališno obilježavanje te obljetnice, oko koje se hrvatska kulturna i politička javnost odmah i oštro podijelila *pro & contra* Krleže. I jedan i drugi redatelj pritom su se odlučili za tekstove koji se na podosta izravan način pitaju o posljedicama što ih je po Hrvatsku i hrvatsko građansko društvo, a pogotovo po malobrojne hrvatske intelektualce i umjetnike, imao gospodarski, politički, vojni i kulturni slom Austro-Ugarske Monarhije. Paro je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, kojemu je bio i intendantom, režirao obiteljsko-društvenu dramu *Gospoda Glembajevi*, a Violić u Zagrebačkomu kazalištu mladih ratnu dramu *U logoru*. Objema je dramama, kao što se dobro zna, u središtu isti »tip Krležin [...] Figura neurasthenica furiosa sed indecisa ili Nervčik – razina utjelovljenja zgađenog hrvatskog inetelektualca s nejasnom antiburžujskom

---

<sup>26</sup> Usp. Victor Turner, *Od rituala do teatra. Ozbiljnost ljudske igre*, prev. Gordana Slabinac, August Cesarec, Zagreb, 1989., str. 142-151.

orijentacijom«. <sup>27</sup> Unatoč tom približavanju, unatoč sličnom i umjerenom kritičkom odmaku od prijašnjih uprizorenja *Glembajevih* i *Logora*, u pro-

---

<sup>27</sup> Darko Suvin, »Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije. Tipovi kao ključna razina«, *Forum XX* (1981.), br. 7-8, str. 76-77.

Od Para se, uzgred rečeno, i očekivalo da novom režijom sudjeluje u obilježavanju te obljetnice, jer je za njim već bilo nekoliko velikih režija Krležinih tekstova – od *Agonije* (1969.) u Zagrebu, preko *Areteja* (1972.) i *Kolumba* (1973.) u Dubrovniku, dramatizacije *Banketa u Blitvi* (1981.) u Zagrebu te *Maskerate* i *Putu u raj* (1985.) u Osijeku, do *Glasa vapijućeg u opereti* (1986.), *Zastava* i *Ratnih dnevnika* (1991.) ponovno u Zagrebu. Violić se našao na istom poslu i na istoj strani polarizirane javnosti premda prije i nije bio sklon Krležinim tekstovima. Njegovo je svrstavanje bilo naizgled neočekivano, a zapravo dosljedno jer se on ni na koji način, čak ni šutnjom, 1993. nije htio naći na strani Krležinih osporavatelja. Osim toga, drama *U logoru* bila je tada više nego aktualna, ali na poseban način. Prisjetio se Violić te njezine aktualnosti, ali podsjetio i na ključnu razliku između Horvatova i našeg rata, dvanaest godina nakon premijere: »Iz perspektive Domovinskoga rata, na vremenskoj udaljenosti od gotovo punih osamdeset godina, Horvata iz Prvoga svjetskog rata doživio sam kao simbolično-tragičan lik naše nesretne povijesti. Za razliku od Krležina izgubljenog protagonista koji je na fronti u Galiciji zaglavio ratujući za tuđinsku Austro-Ugarsku, mladi su suvremeni Horvati napadnutu domovinu branili u svojoj zemlji. Prepoznavanje te razlike uzбудilo me u mojem ratom probuđenom domoljublju, u njoj sam nalazio uporište za euforični optimizam: vjerovao sam u pobjedu. Dok su mladi srpski intelektualci mahom bježali u inozemstvo, hrvatski su dragovoljno stupali u redove naše buduće vojske. Nisam očekivao da će se javiti u tako velikom broju« (Božidar Violić, *Isprika. Ogledi i pamćenja*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008., str 193). Godine 2006., kad je pisao »Post scriptum« iz kojega su citirane prethodne rečenice, bio je svjestan i ovoga: »Horvatov osobni osjećaj krivnje zbog vješanja stare Rušćukove, koji je središnji problem Krležine drame, svima nam je u radu na predstavi doživljajno gubio na težini [...] Težište Horvatova osjećaja krivnje doživljajno je prebačeno na okolnost što je nedužan počinio zločin i tragično stradao boreći se u tuđinskoj vojsci. Realne težine i suštine problema postali smo svjesni kad su naši vojnici branitelji poslije pobjedničkih akcija 1995. optuživani za zločine protiv civilnog stanovništva. Prekasno za predstavu koja više nije igrala« (str. 201-202). Posredno će i na groteskan način »Horvatov osobni osjećaj krivnje« i »stara Rušćukova« oživjeti u Violićevoj režiji Matišićeve *Žene bez tijela*, u Martinu Jasmina Telalovića i Emi Ksenije Marinković.

tekla su dva i pol desetljeća Paro i Violačić išli različitim putovima što sve rjeđe vode do dviju središnjih zagrebačkih pozornica na kojima su nekoć, kao i ostali postgavelijanci, bili stalni redatelji ili redoviti gosti.

Paro je u posljednjem desetljeću prošloga te prvom desetljeću ovog stoljeća režirao niz predstava koje su izazivale krajnje proturječne reakcije. Zahtjevna i bogato opremljena izvedba dramatizacije Gundulićeva epa *Osman* (1992.), s Draganom Despotom kao dramskim tumačem naslovne uloge, okruženim članovima svih triju ansambala i više nego dojmljivom scenografijom Mersada Berbera, doživjela je (mahom politički motivirane) napade.<sup>28</sup> Napade je trpio i zbog toga što je Hrvatsko narodno kazalište godine 1997., za njegove intendature, upriličilo proslavu Tuđmanova rođendana pod naslovom *Seh križnih putov konec i kraj* u režiji Zlatka Viteza. Loša je, upravo štetna posljedica toga što je dio ljudi koji su ga zbog toga kritizirali počeo obezvređivati i njegov prijašnji rad. Prednjačili su u tomu, kao što to obično biva, oni koji nisu imali prigodu vidjeti Brechtova *Eduarda*, Grassove *Plebejce*, Mihalićevu *Grbavicu*, Grumovu *Gogu*, ali su ipak znali da te predstave nisu unijele ništa novo i ništa dobro u naš teatar. S druge strane, gotovo je jednodušno hvaljen varaždinski *Jedermann* iliti *Vsakovič* (1996.), izveden u dvorištu palače Sermage, sa sjajnim Ljubomirom Kerekešom.<sup>29</sup> Režirao je Paro i nekoliko opernih predstava,

---

<sup>28</sup> Čuo se u tom zboru i moj glas: »*Osman* na pola puta«, *Dubrovnik* N. s. IV (1992.), br. 3, str. 193-197.

<sup>29</sup> Ovako Paro opisuje kraj, ujedno i glumački vrhunac, predstave: »[...] nesretni *Vsakovič* uistinu nema više kamo nego u grob. Ali Kerekeš će i u toj situaciji pronaći još smicalica da odgodi smrt što je moguće duže, 'do posljednjeg daha', kako kaže Goddard. Baca najprije jednu cipelu u raku, pa drugu, pa nevoljko u nju silazi, ali bi odmah natrag van, pa ga malo pritisnu *Vera* i *Dela*, pa opet izviri da još jedanput udahne zrak, sve dok *Svećenik* i *Vera* ne spuste otvor na ploču groba. Međutim, *Vsakoviču* se još uvijek ne odlazi s ovoga svijeta, slabim svojim rukama pokušava zaustaviti teški grobni pokrov sve dok ga ne prekrije zauvijek. Točka na *i*. [...] Kerekešu kapa dolje. Rijetki su primjeri kad glumac odigra koncept predstave tako prožeto s ulogom i vlastitim bićem. Spontano, lako, talentiramo, istinito« (Georgij Paro, *Razgovor s Miletićem*, Disput, Zagreb, 1999., str. 118-119).

i ljetne *Histrionove* predstave na Opatovini – godine 2004. Šenoinu *Ljubicu* u preradbi Nina Škrabe, primjerice – radio je i s lutkama, dokazao dramatičnost dvaju »kronisterija« Nedjeljka Fabrija, *Vježbanja života* u Rijeci (1990.) i *Berenikine kose* u Zagrebu (1995.), ali ipak najvažnijom mi se čini postojana njegova vezanost za Krležu i krležijanske teme. Tako je na repertoar hrvatskoga matičnog kazališta ponovno uvrstio cijelu trilogiju o Glembajevima, pri čemu je prve dvije drame sâm i režirao, *Gospodu Glembajevu* u godini netom spomenute obljetnice te *Agoniju* 1998., a *Ledu* povjerio Želimiru Mesariću. S osječkim je pak glumcima postavio dramaturgiju *Povratka Filipa Latinovicza* (2000.). U Krležinoj su orbiti i uprizorenja Međimorčeve dramske kronike *Zastave, barjaci, stjegovi*, također u Osijeku (2007.),<sup>30</sup> te moje *Podvale ludosti* u Splitu (2009.). Dok sam ovo priopćenje pripremao za tisak, u siječnju 2013., Paro je s varaždinskim glumicama i glumcima pripremao praiizvedbu svoje dramaturgije nepravedno zenamarena Krležina mladenačkog romana *Tri kavaljera frajle Melanije*.

Zapisi o Krleži provlače se kroz sve knjige jedinoga postojanog krležijanca među (post)gavelijancima. Mnogo je tu osobnog prisjećanja na razgovore o dramama i dramaturgijama, o glumi i režiji, o kazalištu i književnosti,<sup>31</sup> a kratak rezime, u formi odgovora na pitanja koja smatra ključnima za određenje odnosa suvremenoga kazališta prema Krleži, dao je u »impresiji« pod naslovom »Krleža danas i ovdje«.<sup>32</sup> Pitanja su i dvojbe:

---

Rijetki su i primjeri kad redatelj ovako potanko opiše glumčev rad na ulozi i oda mu ovakvo priznanje.

<sup>30</sup> Praizvedbom je 7. prosinca 2007. proslavljen stoti rođendan Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

<sup>31</sup> Izdvojio bih iz tog niza portret Krleže na bolesničkoj postelji dan s malo riječi: »Posljednja slika Miroslava Krleže koja mi se urezala u sjećanje jest: on na krevetu, prekriven plaidom, iz njega vise plastične cijevi, glava mu nemoćno leži na jastuku, oči se na trenutke gube, pokušaj da na rastanku mahne rukom« (Paro, *Razgovor s Miletićem*, str. 90).

<sup>32</sup> Paro, *Razgovor s Miletićem*, str. 144-149.



»Zašto Krleža danas?«, »Koji Krleža danas na sceni?«, »Galicija danas?«, »Glembajevski ciklus danas?«, »Kako Krleža danas na sceni?«... Umjesto odgovora, slijede nova pitanja i nove dvojbe.

Premda nikad nije bio *apolitičan*, nego izrazito *antipolitičan* u smislu »osobnoga, oporbenjačkog prosvjeda«, »antirežimskoga redateljskog opredjeljivanja« i konzekventnoga »zauzimanja načelnoga *antipolitičkog* stajališta«,<sup>33</sup> Violić se u dobrom dijelu osamdesetih godina prošloga stoljeća kao redatelj okrenuo tekstovima o muško-ženskim odnosima i o strastima. Svjedoče o tomu, primjerice, režije *Don Juana* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu (1983.), *Maskerate* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (1987.), *Adagia* u Dramskom kazalištu *Gavella* (1987.), *Opasnih veza* i *Samostanskih užitaka* (obje 1988.) te *Mrtve svadbe* (1990.) u Teatru &TD. Nakon 1991. počeo je obnavljati stara dramska uporišta i tražiti nova. Tako se vratio Ranku Marinkoviću *Glorijom* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (2004.), u prilagodbi na koju 1990. »šjor Ranko« nije pristao te zabranio izvedbu. Vraćao se i Feydeauu (*Mladoženja Barillon* u *Gavelli*, 2002.), i još ponekom. Vratio se i »antipolitičnom« teatru te dosljednom i čistom redateljskom interpretacijom manje poznatoga teksta *Svoji smo, dogovorit ćemo se* Aleksandra Nikolajevića Ostrovskog na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (1995.), u prijevodu i izvrsnoj jezičnoj prilagodbi Vladimira Gerića, dao vjerojatno najbolji kazališni komentar »pretvorbe« takozvanoga društvenog vlasništva u privatno, odnosno tranzicije na hrvatski način. Muljko, koliko svjetovniji i prizemniji, toliko lukaviji i uspješniji potomak Molièreova *Tartuffea*, postao je u primjernoj interpretaciji Branimira Vidića utjelovljenje novoga dramskog tipa, »'poduzetnoga' Hrvata«, kako je na drugom mjestu i o drugim, živim ljudima govorio Violić.<sup>34</sup> Bez uvjerljiva obrazloženja iz

---

<sup>33</sup> Violić, *Isprika*, str. 291.

<sup>34</sup> Isto, str. 345.

uprave Kazališta, »komedija Ostrovsskog izvedena je samo četiri puta, a onda je šaptom pala«.<sup>35</sup>

I Violić je, kao i Paro, usporedo s dramama režirao opere te radio s lutkama, ali nije to prije bilo pa nije odjednom ni postalo njegovo područje. Za njegov je redateljski rad u posljednjih dvadesetak godina ipak najvažnija opsegom razmjerno skromna suradnja s Matom Matišićem u kojemu je, unatoč velikoj razlici u godinama, prepoznao sebi po mnogo čemu bliskog dramatičara (i skladatelja), kao prije u Brešanu. Počelo je s praizvedbom dugo odgađane »rustikalne travestije« *Anđeli Babilona* u Dramskom kazalištu *Gavella* (1996.). U tekstu »Apologija ovce. Razgovor o *Anđelima Babilona* Mate Matišića (s prepričanim sadržajem i osam glosa)«, koji je dopisivan usporedo s njihovim susretima na novim predstavama pa valja mu dodati i »Post scriptum« iz godine 2006., Violić o tomu što ih je zapravo povezalo na jednom mjestu kaže i ovo:

»Tekst, koji je tematski bio usmjeren na oštru kritiku vlasti, navodio nas je da govorimo o ljudima i pojavama što nas okružuju. Bilo je to u proljeće 1996., nepunu godinu dana od akcije Oluja i pobjedonosnog svršetka rata. I nas dvojica smo bili zahvaćeni općom euforijom zbog ostvarenja 'stoljetnoga hrvatskog sna': imali smo, napokon, svoju slobodnu, samostalnu državu. Ali taj san se, na žalost, ostvario u stvarnosti koja je iz dana u dan otkrivala njegovo sve turobnije prizemljeno naličje. Usporedo s bitkama u kojima su branitelji, mahom mladi ljudi, ginuli na bojišnicama, otpočela je 'privatizacija', ta bezočna, od Sabora ozakonjena pljačka društvene imovine (s unaprijed predviđenim rokom zastare). A do tog roka – 'tko je jamio, jamio je!' – kako se cinično našalio gojazni hrvatski general. Fantastično! Pod egidom slobode i demokracije zavladao su opći grabež i neljudska bezobzirnost. [...] Matišić je bio zgranut: aktualna je stvarnost moralnom nakaznošću prestigla i nadmašila satirični tekst koji je prethodno zamislio i napisao.«<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Isto, str. 239.

<sup>36</sup> Isto, 288-289. Gojaznost u kazalištu Božidara Violića, od Jonsonova Volponea do Matišićeva Gradonačelnika, bila bi zanimljiva tema. Nije nikakav slučaj što on u *Ispriči* kao dvije neispunjene redateljske želje spominje upravo

Zgranut i razočaran zbivanjima bio je i Violić pa je iz predstave glasno odjeknulo ne samo zgražanje nad korumpiranim političarima i malo prije spomenutim »'poduzetnim' Hrvatima« nego i duboka osobna povrijeđenost ljudi koji su shvatili da su doživjeli isto što već dva-tri stoljeća doživljavaju kazališne »naivke« u ljubavnim melodramama – bili su zavedeni, iskorišteni i odbačeni, a vjerovali u obostranu iskrenost osjećaja. Suradnju su, izuzme li se Violićevo angažiranje Matišića kao skladatelja i gitarista, nastavili u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu sa *Svećenikovom djecom* (1999.), dramom o duševnom slomu svećenika koji bušenjem prezervativa pridonosi mnogim začecima, a vlastitu je ljubavnicu u mladosti potaknuo na pobačaj, te prvim dijelom Matišićeve *Posmrtno trilogije*, dramom *Sinovi umiru prvi*, o naraštaju žrtvovanom u ratu, ponovno u *Gavelli* (2005.). Zasad je posljednja točka njihove suradnje drugi dio iste trilogije, *Žena bez tijela*, u Zagrebačkom kazalištu mladih (2012.), drama o ratnom zločinu, osjećaju krivnje i pokušaju iskupljenja. Kritiku, točnije ono što je od kritike u nas ostalo, Violićeva je režija čak i razočarala. Iznimka su pohvalne riječi Mire Muhoberac:

»Božidar Violić, gavelijanac i član legendarnog redateljskog kartela, vodi predstavu inteligentno i vrhunskim redateljskim umijećem, temeljeći je na prohodu svijesti i savjesti, na istraživanju putova koje je prouzročio četnički zločin.«<sup>37</sup>

---

dva velika, možda i najveća »žderača« svega, svačega i svakoga – »predatora«, reklo bi se danas – u modernoj, odnosno avangardnoj drami, a ti su Jarryjev Ubu i Brechtov Baal.

<sup>37</sup> Mira Muhoberac, »Predstava o smrti«, *Vijenac* XX (2012.), br. 488 (15. studenoga), str. 23.

## VI.

Postgavelijanci o kojima sam prije tridesetak godina govorio na Dani-  
ma Hvarškoga kazališta nastavili su ići, dok god je to koji od njih mogao,  
svaki onim smjerom kojim se uputio nakon kratkoga razdoblja zajedništva,  
a ono je ionako ponajviše bilo statusno, mnogo manje estetičko, a nimalo  
svjetonazorsko. U njihovu je radu bilo promjena, ali ni u jednom primjeru  
nije došlo do dramatičnog prevrata, ni u jednom se primjeru nije iz korije-  
na promijenio pristup režiji. Je li tu riječ o dosljednosti, skučenosti naših  
kazališnih prilika, inerciji, pomanjkanju hrabrosti – pitanje je za posebnu  
raspravu. Bilo kako bilo, Habunek, Škiljan, Spaić, Radojević, Violić i Paro  
ostali su u granicama svojega osobnog (razmjerno visokoga) prosjeka, a pri-  
donijeli su tomu da se i u, najblaže rečeno, nesigurnim vremenima hrvatsko  
kazalište ne spusti ispod dopustive razine, da se dokraja ne komercijalizira  
i ne trivijalizira. Međutim, nijedan od njih više nije dosegnuo, a kamo li  
nadmašio vrh, zvao se on *Škola za žene*, *Kiklop*, *Glinena kolica*, *Kraljevo*,  
*Život Eduarda II.* ili *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Kako je  
vrijeme odmicalo, rečeno je, Gavella im je postajao sve dalji. Gavella je  
k tomu, moguće i zato što su se baš njegovi učenici i nasljednici od njega  
sve više distancirali, istina, ne toliko govorom protiv njega koliko šutnjom  
o njemu, dugo bio stran i novim redateljskim naraštajima.

»Danas ima vrlo malo, ili uopće i nema, redatelja koji i pomišljaju na Ga-  
vella kad rade predstavu... pisao je Paro u »Prolegomeni za Gavellinu klasu«  
godine 2001. »To je posve prirodno. Nekad smo bili izloženi samo njegovom  
utjecaju, danas su mladi redatelji izloženi svim mogućim kazališnim utje-  
cajima, koji ih mogu inspirirati. Gavelli za utjehu, danas ni Stanislavski ni  
Peter Brook ne znače mnogo mlađim generacijama redatelja. Nama pak za  
utjehu mogu reći kako slična iskustva imam predajući režiju u Americi. I za  
američke su studente Brook i Grotowski samo arheologija. Pa ipak, mislim  
da može biti korisno da se današnji studenti pozabave dr. Brankom Gavellom,

koji još uvijek može biti smjerodanim izvorištem glumačkog i redateljskog zanimanja, možda više kao korektiv nego kao inspiracija.«<sup>38</sup>

I tu se, ponavljam, u novije vrijeme nešto počelo mijenjati. Svjedoče o tom spomenuta radionica Branka Brezovca te članci i knjige Sibile Petlevski, Marina Blaževića i drugih, ali njihov odnos prema Gavelli nije tema ovog priopćenja.

## ON THE DIRECTORS OF THE POSTGAVELLIAN GENERATION AFTER 30 YEARS

### *Abstract*

At the 11<sup>th</sup> Hvar Theatre Conference, in May 1983, the author gave the paper on four Gavella's disciples and his followers, the members of so called 'Zagreb Theatre Cartel' (Dino Radojević, Kosta Spaić, Božidar Violić, Georgij Paro), and on two directors who worked in theatre in the same period, but did not belong to the informal Cartel (Vladimir Habunek, Mladen Škiljan). Giving this paper after almost three decades, in the Part I he re-examines his previous evaluation and interpretation of their personal aesthetics and their contribution to the Croatian theatre in 1960-es and 1970-es. In the Parts II and III he analyzes changes on the Croatian political and cultural scene and the influence of these changes on institutional position and artistic authority of these six directors in Croatian theatre, especially in the late 1980-es and the early 1990-es. Part IV is dedicated to the three deceased directors (Radojević, Habunek, Spaić) and one who has retired from theatre (Škiljan). The work of two still active directors (Violić, Paro), decreasing in quantity since 1980-es to the present, is considered in the Part V. The focus is on Paro's constant interest in plays and novels by Miroslav Krleža, and on Violić's work with younger playwright and composer Mate Matišić. The conclusion is given in the Part VI.

---

<sup>38</sup> Georgij Paro, *Pospremanje*, Disput, Zagreb, 2010., str. 11.