

Disciplina radnje, evokacija s fusnotama uloga vlaka, u školovanju

PREMIJERE Tož sam jutra, s početka rujna daleke 1976., ugledavši s prozora kupea vlaka oveće cigleno-betonsko zdanje što se, izdvojeno i podalje od visina novobeogradskog stambenog bloka, nevisoko ispružilo smjerom željezničke pruge te umah shvativši da je isto zdanje i ciljem moğa putovanja, a budući da je, za nepriliku, taj noćni vlak još i kasnio u dolasku, iskočio sa stepenice vagona i svladavši šljunak nasipa i šikaru pustopoljine, koja se s prozora vlaka doimala puno manjom, i napokon pronašavši ulazne dveri Fakulteta dramskih umetnosti, zakasnivši na sam početak prijamnog ispita u Grupi za pozorišnu i radio režiju, po prvi puta sreo Dimitrija Đurkovića, profesora koji je te akademske godine imao primiti klasu.

FESTIVALI Između dobre nekolicine ostalih – primio je i mene.

OBJLJETNICE Tako se jedan, teatru posvema odan apsolvant studija komparativne književnosti i filozofije Zagrebačkog sveučilišta te, čak i onom u administrativnom smislu, zauzeti djelatnik studentskog teatra 1970-ih,¹ svojoj zagrebačkoj okolini naglasivši da ide i na BITEF, s posuđenom Lebovićevom knjigom, ako ne pod miškom, a ono u torbi, i s tzv. redateljskim čitanjem *Nebesko* mu *odreda*² u strojopisu i fasciklu, na ispitu obreo, od prof. Đurkovića primljen bio te u Beogradu jedan nemali niz godina i – ostao.

RAZGOVOR Kad sam zimus, debelih četvrt stoljeća kasnije, a i nakon tućet godina nedolaska u grad svojih redateljskih studija, iskrcavši se iz taksija u nekadanjoj Ulici Ive Lole Ribara, upravo nabasao na istog profesora, nakon čašice razgovora u pustom bifeu *pozorišta* iz iste ulice shvatih da se onaj profesor s prijamnog ispita od prije gotovo tri desetljeća, i umirovljeni gospodin do mene – koji s našim nekadašnjim studentom, a sada glumcem vrne protaonističke kakvoće istog pozorišta i pustog bi-

fea³ – nasmiješeno, sigurno, neuvijeno i žustro diskutira – uopće i ne razlikuju. Čak ni u onom očekivanom smislu, u smislu – fizičkome. Pa sam se, baš kao i u prilikama onih rijetkih susreta s prijateljima iz školskih klupa, po još koji put u životu upitao: Mijenjaju li se uopće ljudi? Da li je to, ta promjena, *zapravo* – uopće i moguća? S evociranjem jednom slikom – glumcima, u doba probe, kratkog *starog* bifea na pameti, to mi se bivstveno pitanje o nepostojanju mijene postavljalo, baš eto – u izmijenjenim *datim* okolnostima bifejskim, Naime, u *ono* moje vrijeme, pusta slika, sve u podnevno radno doba probe, praznog dotičnog bifea, bila je, svoj glumišnoj imaginaciji unatoč, jednom slikom – apsolutno nezamislivom.

A s onom pustopoljinom između betona *Akademije* i nasipa pruge nisam tog rujna 1976. završio. Naime, igrala je ona i u onom užem dijelu prijamnog ispita. U tom užem dijelu gdje smo, kandidati, i – *režirali*. Usput, no u smislu tematskome za ovaj članak nimalo usputno, dapače, čak i – središnje: činjenici režiranja već i na prijamnog ispitu silno se pred neku godinu začudio – u jednom drugom bifeu, onom Akademije zagrebačke, a u kojem, baš kao i u spomenutom pustom/kratkom beogradskom, nikad zapravo i nisam sjedio, velim: nemalo se začudio – tadašnji i doskorašnji dekan te *dramsko-umjetničke škole*.⁴ A u toj činjenici čuđenja nad režiranjem već na prijamnog ispitu, svjedočim – počiva i sva nastavna razlika u pristupu dviju škola. One iz moğa rodnoga grada, u koju me, s dva ulaska u uži izbor – ne primiše, i ove u koju sam, sve preko nasipa i pustopoljine – upao. To jest: otprve. Međutim, i prije nego sam upao, nastavnu sam razliku imao shvatiti, pak i primijeliti. A ona se, razlika, već i na prijamnog ispitu imenovala, a u našim ispitnim uradcima možda gdjekad čak i očitovala, riječju i *dvoriječju*, kao *radnja-sukoba*.

Mož se pokušaj scenske primjene ispitno zadanog nam imenovanog para, između ostalih etidā užeg dijela prijamnog ispita, očitovao i u jednoj, a čijeg se sadržaja zapravo i ne sjećam. Pamtim tek da sam, obrnuvši učioničke pozicije gledališta i pozornice, nastavniciima ponudio gledateljski pogled na stražnji prozor učionice, s vanjske strane kojega se kolega kandidat uspeo pa je u liku perača prozora, između ostalih postupaka, tijekom dobrog dijela etide, i na razne načine pokušavao ući u prostoriju. Na koncu, kad mu pokušaj komunikacije s nama koji smo bili s ove strane stakla nikako nije uspijevao, on je od pranja prozora odustao, svoj perački pribor, po svoj prilici, i odbacio, na tlo skočio, pa se sve bržim korakom od prozora stao udaljavati, a najposlije i trkom potčrao onom istom pustopoljinom – put nasipa i pruge. Valjda sam mu dao uputu da trči i ne osvrće se, čega se on, profesionalni glumac,⁵ ne samo pridržavao nego je, kad je prugom, u sretnom trenu, naišla kompozicija vlaka, i baš iz smjera s kojega sam i sâm na ispit i u glavni grad doputovao, stao i – mahati. A mi smo kroz oprani prozor, baš u nekoj filmskosti *totala*, gledali i kompoziciju koja promiče i čovjeka koji od pranja prozora pobježe, pa prema vlaku trči te trči, i maše, bjesomučno maše...

Dakle, s prozora se *Akademije* obzoru pogleda nudila i ta pruga, a koja jest i prugom željezničkog pravca kojim su prometovale, istinabog – nekoć u puno većoj mjeri, i kompozicije s vagonima koje rese i oznake mnogih inozemnih željezničkih poduzeća, vagonima što putnike iz dalekih i zapadnih europskih gradova prevoze spram još daljih, pa i egzotičnih, metropola istočnih. S tog sam međunarodnog pravca, elem – sišao, a tim je pravcem onaj kolega, sve u uložu perača prozora, a i inače, kao prijamnog ispita neuspješni pristupnik – otišao.

Meni je, a i inače u *ono* moje doba, tj. u ono vrlo pozno i vrlo relaksirano socijalističko, kada je željeznica, baš zahvaljujući i rečenom pravcu, puno solidnije poslovala – vlak bio prvenstvenim prijevoznim sredstvom, pa je i uloga vlaka, osobito onoga noćnoga, u mom beogradskom školovanju bila više no značajna. I u kasnijem životu mladog kazališnog profesionala ne baš zanemari uloga aviona ili pak ona autobusa, ne oduzeše vlaku protaonistički prijevozni i noćni primat. Naime, živio sam u *dva*, bolje reći između dva, a nerijetko i između *tri* grada, pa je vlak bio ne samo sredstvom prijevoznim nego nužnim, a ponekad i inspirativnim prostorom rad-

nim. I jedna vježba s prve godine, vjerojatno iz prvog semestra, pamtim je kao jednu od najdražih, bijaše smišljena baš u vlaku, negdje ujutro i negdje oko Vinkovaca, ponajvećeg željezničkog čvorišta negdanje države. Nastavni je zadatak bio osmisliti i scenski artikulirati prizornu cjelovitost nekog, terminologijom prof. Đurkovića – *dogadaja*, a sve metodom, naravno – neizbježne nam *radnje*, i naravno – bez upotrebe teksta, te s unaprijed, prije izvedbe, jasno formuliranim odgovorima na niz kratkih nastavnih potpitanja, kojih odgovori tu *radnju* i taj izabrani *dogadaj* zapravo i – konstituiraju. Dakle: iz vježbaonice sam za scenski pokret, vjerojatno za dozvolu i ne upitavši profesora tog predmeta,⁶ u plavetnilo učioničke zadine i cigleno crvenilo njenih zidova – dovukao stilsku garnituru salonskog namještaja i pripadajući tepih, a negdje iz hodnika i oveću palmu, pa sam, u bijeli se plastično-šustavi kombinizon iz nekog izloga zagrebačke trgovine – odjenuvši, sve sa zaštitnom maskom preko lica, u taj salonski scenski raspored, naglo otvorivši vrata i – uskočio, te, pustivši s kasetofona repetitivni refren popularne pjesmice, dovukao i ogromni usisivač, pa stao, sve po namještaju i oko njega – usisavati. Stilsku sam garnituru lijepo i postupno onda sve u kut nagurao, jedan komad namještaja na drugi nabacio, valjda i onim tepihom – pokrio, pa sam, sve uz umjereni tempo plesnog ritama pop-pjesmuljka, u prostoriju dovukao i, za ono socijalističko doba vrlo tipičnu – govornicu, a potom i – Lenjinovu bistu u tamnoj pozlati, pa sve to, s onom palmom zelenom, u moguću konferencijski aranžman kušao porazmješati. A valjda sam na koncu postupaka razmještanja, salon u konferencijski podij prisposobivši, i kasetofon ugasio, ogroman usisivač dograbio, te zalupivši vratima – kako *došo*, tako i *prošo*.

nužda sukoba, na plaži

Profesor će Đurković, kao i tadašnji mu asistent Slavko Saletović, sve vrijeme školovanja, dakle od prijamnog ispita pa sve do diplomatske predstave, pedagoški bdjeti upravo nad spomenutom elementarnom *radnja-sukobnom* nastavnom česticom, a koju su nam ne samo imenovali nego su nam je, elementarnu teatarsku česticu *radnje* i *sukoba*, zapravo, i otkrili, rekoh, već tada, sa samog studentskog početka – na prijamnog ispitu.

Dakle, rujanskih sam dana godine 1976., kada je, baš u vrijeme prijamnog ispita, umro Mao Zedong⁷, i kada je na BITEF-u gostovao Patrice Chéreau i inscenacija mu komada *La dispute*⁸, imao shvatiti i naučiti se ne samo postojanju nego i nužnosti *radnje* i *sukoba* u teatru. Oko nužnosti se *radnje* nisam baš pitao, ali u pogledu *sukoba* i nije bilo baš posvega tako. Oduvijek sklon i onim avangardističkim tendencijama kazališnim, a onda i s nemalom praksom omladinskog, studentskog i *off* teatra, pa i s upisanim i položenim onim teatarološkim kolegijem *Drama i happening*⁹ u zagrebačkom indeksu – aksiomsku nuždu sukoba u teatru nisam prihvaćao bez rezerve. Tovstonogovljevu rečenicu: *Reditelj mora uvek da ima na umu da scenski život van sukoba ne postoji*,¹⁰ – još nisam, prevedenu, mogao pročitati. Sjećam se i jedne kasnije diskusije u klasi, a na primjeru Roberta Wilsona. U jednom prizoru njegove predstave *Einstein on the Beach*¹¹ gledali smo kako se jedan iznutra neonski osvjetljen praktikabl, tek uz glasniju prateću glazbu, dobrih dvadesetak minuta, samo – vrlo sporo dizao, sve od poda pozornice pa dok, u mraku visina pozorničkog nadstropja – pogledu publike nije izmakao. Studentsko je pitanje bilo: ima li u *tom* prizoru tog vrlo sporog dizanja jednog scenografskog elementa uopće – *sukoba*. A manje-više eksplicitan profesorov odgovor bio je – potvrđan.

Ako i nisam onda, mogu se upitati sada: Iz čega proizlazi ta izvjesna radikalnost u pitanju sveopće nužnosti *sukoba*? Pokušavam i odgovoriti: Najvjerojatnije proizlazi iz tvrde vjere u *radnju-sukob*, a koja je, i izvan one čvrste pedagoško-nastavne školske svrhe, odlikovala prof. Đurkovića, pa je, upornost te vjere, nerijetko bila i – zaraznom. Riječju: prenosila se. Već i jedan profesorov izraz, primjerice: kako nešto u redateljskom ili glumačkom smislu treba – *uradnjiti*, a koji, izraz i glagol, baš kao i onaj – *usukobiti*, znam koristiti, pak mi ga je rabiti i drago – dokazuje da sam i sâm baštinikom spomenute tvrde vjere profesorove.

A u česticu se te tvrdoće zagrizlo već u užem dijelu prijamnog ispita, pa se s elementarnošću te *radnjasu*-kobne nastavne čestice moglo i *režirati*, mogućem de-kanskom i zagrebačkom čuđenju unatoč, rekoh: već – na prijamnom ispitu. Poslije intenzivnog prijamnog zagri-za ostalih osam semestara student redateljski možda ipak samo, pravilnije ili kazališno nešto manje zdravije – *žvače*.

tvrdoća ruska, s krilima

To će onda valjda reći: i nije prvenstveni problem što se u školi zagrebačkog student režije uglavnom tek na trećoj godini, dotad prepušten asistentskom gledanju nečije probe ili tlorisu svoje makete – ozbiljnije susreće s glumcima te pripušta i radu s njima, nego je problem što ga se, s nastavne i zagrebačke *razlike*, tradicijom ukorijenjene, uopće i ne podučava onom redateljskom poslu koji bi se imao zvati – radom s glumcem. A što je opet, po svemu sudeći, pedagoški i teško činiti mimo onog izostavljenog zagriža u tvrdu česticu *radnje*.

Da nauk o radnji i naslijede Stanislavskoga i nisu nastavnim praksom zagrebačke škole, to mi je bilo poznato, ali sam se baš iznenadio kad je kolega redatelj s kojim pionirski nastojim oko jednog novog studija glume, bruošima prvog semestra, a nakon njihova, upravo na temu *radnje* – višednevnog maratonskog javnog ispita, priznao da on tijekom sveg sveg školovanja na ljubljanskoj akademiji za pojam *radnje* – i nije čuo¹². Do-metnulo se tim bruošima da se, po svoj prilici, i po-grešno misli kako čar i šarm beogradske glume, a na koji su šarm, posebno hrvatska i slovenska publika, vazda bile slabe, proizlazi iz specifičnog temperameta, iz mentaliteta, ili, razvijmo misao dalje – iz kinematografskog i medijskog obilja s kojega je ta gluma tetoše-no poticana ili, na koncu, i s one nacionalne i moguće, a prisutne političke reprezentativne suverenosti. (Digresija: Gavella je u analizi nastajanja stila hrvatskog glu-mišta kod *našeg narodnog karaktera* zapažao i *neku suštinsku "neglumstvenost"* i to *na gotovo cijelom nje-govom etničkom području*.¹³ Međutim, možda se ipak može reći, uopće ne negirajući ni jedan spomenuti raz-log, ni onaj mentalitetni, ni kinematografski, ni politički (pa ni *hrvatskog*lumišnu digresiju u zagradi), još i nešto drugo, na primjer: da beogradska gluma, a podučavana na školi koja je bila svojedobna replika lenjingradske,¹⁴ dakle ruske škole – plijeni baš i s razloga *radnje*, budući da se taj, izvorno *ruski* nauk, na njoj svakako i obligat-no – podučava.

Razlog što se ruski nauk, a pogotovo analiza rad-njom kao redateljska metoda rada s glumcem, na po-dručju hrvatskog glumišta nije raširila vjerojatno leži i u Gavellinoj, nekako i nezamiječenoj – rezerviranosti spram metode Stanislavskoga, tako da istu ni u svojoj praksi, a nekmoli na svojoj školi nije kušao propitivati. Jer, Kon-

stantin Sergejevič Aleksejev je – *kodificirao tu metodu s obzirom na vlastite karakterne osobine*, a ista je *uza svu svoju genijalnost tu i tamo nejasno fundirana*, pa nam tako Gavella, sve nastavljajući rečenicu, želi na-glasiti:

“... da uza sav afinitet, koji u nama postoji za glavne oznake hudožestvenog kazališnog stila, me-du Rusima i nama postoje ipak neke razlike u temeljnom odnosu prema glumstvu kao takvom. Ro-denim glumcima, kao što su Rusi, trebat će tu i ta-mo skraćivati i suviše poletna glumačka krila, veza-ti ih za ona teže izraziva duševna stanja, dok je ro-denim 'neglumcima!' kao što smo mi, naprotiv po-trebna tu i tamo koja 'teatarska' injekcija.”¹⁵

Hoće li to reći i poručiti da *Metoda*, iznjedrena u specifičnim teatarskim prilikama, služi baš i za podrezi-vanje onih glumstveno poletnih i razmahanih (ruskih) krila, dakle: da ju je koristiti u onoj razvijenoj (ruskoj) ka-zališnoj sredini, a da nama koji smo, ne samo u pogle-du kazališnom nerazmahani, nego još i *narod je organski neglumčaki u smislu karakterološkom*,¹⁶ ta strana me-toda i nije metodom naročito primjerenom i/ili kazališno primjenljivom? Nama je, piše, *iz vlastitog karakternog fundusa tražiti...*¹⁷

Ako je Stanislavski svoju metodu brusio i praksom, a nedvojbeno jest, onda nije nezanimljivo primijetiti da u njegovoj kazališnoj praksi, kako na polju glumačkome, tako još i više, posebice u zajednici s Nemirovičem-Dan-čenkom – na području režije, protežirano mjesto zauzima, ne sumnjivo – Čehov, ali pisci kojima se veliki teo-retik glume naročito pozornički bavio bijahu i Gorki, Maeterlinck, Hauptmann, Ibsen, jedan i drugi Tolstoj, Ostrovski, Dostojevski... Na drugoj strani, onaj Gavel-linoj, u popisu od 279 njegovih režija naći ćemo tek dva Ibsenova komada, a od svih ruskih dramatičara ne više od trojice i to samo u tri inscenacije (Suhovo-Kobilin, Turgenjev, Gribojedov).¹⁸ Svakako: različiti su *fundusi* u scenskom optjecaju. Kako žanrovski, tako još više oni – svjetonazorski. Jedan je fundus ruski, tj. *rodenoglum*-stveni, a drugi je bečki, tj. *doktorfilozofijski*.

bastard žanra, u bicu

Još jedna riječ iskustva o *žanru* i *svjetonazoru*. O žanru se kod prof. Đurkovića svakako – uči. Na trećoj godini. Svjetonazor se pretpostavlja i – donosi. Već i na

prijamni ispit. To što je prof. Đurković podučavao *umi-jeću*, to će baš doslovno reći – onom prostom *zanatu* radnje, sukoba i žanra, dok ga svjetonazorone *ideje* u na-stavi i poduci i nisu nešto zanimale – držim odlikom, njegovom nemalom pedagoškom vrlinom.

Budući sam na drugoj godini studija, braneci jednog kolegu, profesoru poslao jedno prvosjedno i prilično oš-tro pismo, čijeg se sadržaja, za razliku od neugodna mu tona i opet – ne sjećam, učinilo mi se zgodnim da ovaj moj prilog, bez obzira na ton, bude baš – epistolarnog žanra. No kako za pronaći davno pismo i istražiti sadrža-je svih kutija svojih selidaba, zapravo nikad nema dosta vremena, onda se je, kao i uvijek, redateljski dovinuti i žanr promijeniti. Što sam i učinio te se, naizgled lakšem žanru *evokacije*, kao što vidite – priklonio. Međutim, kako se kod prof. Đurkovića uči i to da svaka pojedina predstava, iz svog *događaja*, ima i neki svoj vlastiti žanr, onda je i ova *evokacija*_s fusnotama neki vlastiti žanrovski bastard. Bastard koji će povezivati i u svezu dovoditi ono što, dakako – povezivo i nije. Na primjer, *evokaciju* s *fusnotom*, a *Mitu* Đurkovića s *hrvatskim* glumištem. Dakle, poslije nešto obilnijeg *fusnotiranja* zagrebačkog, prelazim na *evokaciju* beogradsku. Usput i pitanje: po-staje li uvijek, akcijom pisanja, prilog o profesoru, a koji piše njegov student, i studentova vlastita biografija? U mom žanrovskom slučaju, od autobiografije ne bježim. Dapače, prema istoj – težim. Idem dalje: evociram slije-dom, poslije prijamnog, i još neke ispite kroza koje sam, školujući se u klasi prof. Đurkovića – prošao. Evociram, postupkom *blic-sekvenci*, i neke reakcije, tj. *govorne ak*-cije nekih profesora.

Godina *prva*: insceniramo vlastite dramtizacije iza-branih pripovijedaka, a kao što to praksa studija režije i nalaže – igramo u njima. U hiperrealističkom stilu i scenskom rasporedu, čak s montiranim *cugom* koji diže prizoru zavjesu od *tila*, a kroza koju se gleda, ja režiram fantastikom prožetu tužnu priču Bobe Blagojevič naslova – *Puž* (o majci i sinu koji zauvijek nestane, po svojoj prilici otišavši u – kućicu puža).¹⁹ Evociram: Mata me Milošević, glumačka i redateljska legenda, koji je na ispit došao, pita zašto dvije boce piva na stolu. Pogledah i vidjeh da je jedna boca zelene, a druga smeđe boje, pa improvizirah odgovor o sinu koji pivo isključivo pije samo iz boce odredene boje. U zagrebačkom Lapi-dariju, gdje se ispit također izveo, u festivalskoj zgodi *Dana mladog teatra*, pamtim i dolazak na izvedbu Ljubi-še Ristića, onodobne trendovske redateljske zvijezde.

Godina *druga*: radi se Sterija i mene dopadoše *Rodoljupci*. Sjećam se jednog glasnog uzvika prof. Minje Dedića na čitačkoj probi, na točnom mjestu Sterijine diskusije. Prof. Dedić je, na vjerojatni nagovor mog profesora, dopustio – nezamislivo, tj. da ja, student druge godine režije, radim sa studentima njegove glumačke klase, a koji su u to doba već spremali svoju diplomsku predstavu.

Godina *treća*: gospoda profesorica Ognjenka Milićević (koja je, bez obzira na socijalizam, baš kao i Mira Trailović, uvijek nazivana – *gospodom*) nije se baš složila da ja mogu redateljski mijenjati žanr Brechtove jednočinke. Što će valjda nastavno reći, ako je Brecht *Istjerivanje đavla* napisao kao farsu, neka farsom i ostane. Riječu: nema nikakva razloga da se farsa redateljski skreće u smjeru neke dramskosti, da se kuša uozbiljiti, a tematski uvoditi još i neku obiteljsku i/ili generacijsku problematiku. A što sam sve, Brechtu unatoč – činio.

Godina *četvrta*: iznenadila me nemala sumnjivost prof. Mijača glede moje glumačke podjele. Naime, protagonistica moje diplomske predstave (*Četvrti zid* Slavke Milovanović)²⁰ bila je odlična tzv. karakterna glumica nacionalnog teatra starije generacije, ali, profesor će Mijač, član ispitne komisije – nikad u svojoj karijeri nije bila sat vremena na pozornici, a ja joj, podjelom, upravo tu protagonističku ulogu namećem. Čemu? Isti će redatelj i profesor dometnuti kako se krivo misli da mi, redatelji, birmo, na primjer – Ljubu ili Radu, nego je stvar upravo i obratna, oni se, protagonisti, Tadić i Šerbedžija, u podjelu izaberu upravo – sami.

spomen ansambla, na kolegiju

Poslije četvrte godine intenzivirala se ona putnička priča s početka, u kojoj je protagonistička prijevozna uloga vlaka sve više dobivala, rekoh, i neke antagonističke pandane u drugim prijevoznim sredstvima. Naime, postao sam ne samo redatelj nego se zvanju, kao nešto potpunoma prirodno, pridružila i putna odrednica: redatelj-putnik. Više gotovo da i nema programske knjižice neke moje predstave, a da se ona, za jednu priliku napisana rečenica putno biografske činjenice – ne ponovi.²¹ Neka. Gradovi se i teatri – nižu, s kulinarskim nijansama hotelskih doručaka računamo, boje glasa kazališnih tajnica u slušalici razlikujemo, s karakteristikim se osobinama inspicijentata nosimo, možda tek jedno nedosta-

je: ansambl. Da. Ansambl uglavnom – nedostaje. Drugim riječima kazano, na ovim našim socijalističkim i tranzicijskim pozorničkim paralelama, redatelji, možda već i cijelo desetljeće, pak i dva ili tri – nisu dijelom ansambla, tek: od svoje podjele jedne k onoj drugoj, s koferom – ljubavnički prilaze. Ne ostaju. No, imaju li se i gdje skrasiti? S kojim ansamblom u kazališnu luku uploviti?

Kako me je ruke, za ovu *oglednospisnu* priliku, dopala i jedna davna knjiga,²² nisam, lištajući je, došao tek do imena profesorova, nego i do spomena vrijedne činjenice postojanja tzv. *redateljskog kolegijuma*, a koje je u jubilarnoj 100-toj sezoni 1960./61. SRPSKO NARODNO POZORIŠTE u Novom Sadu imalo u sastavu: Borivoje Hanauska, Milenko Šuvaković, Dimitrije Đurković i Luka Dotlić.²³ Ista knjiga, nekoliko desetaka stranica dalje, bilježi i stalne redatelje beogradskog NARODNOG POZORIŠTA u jubilarnoj 90-aj sezoni 1959./60. Bijahu to: Braslav Borozan, Hugo Klajn i Bojan Stupica.²⁴ Toliko, Zaklapam knjigu. Već dugo hrvatsko glumište ne zapošljava redatelje. Pa ni na one dvije *zakonske* godine. Vjerojatno i nema zašto. Dakle: s dobra razloga. Naime: redatelja je sve manje. To jest: i bez obzira na stalan angažman. Odnosno: i u Hrvatskoj su, gdje se *kult* režije dosta dugo o(b)državao, počeli režirati, ne samo sve to više – glumci nego, nije za vjerovati – i pisci. Vjerojatno situacija nije stubokom različita ni u svim drugim južnoslavenskim teatarskim sredinama. Istovremeno je posvuda, sve nam se tranzicijski čini, i sve manje onih pravih i zdravih kazališnih kolektiva i glumačkih ansambala. U *ono* moje doba beogradsko, dakle još za života legendarnog Radmilovića, ne samo da je gajio onu primjerenu nego je baš i legendarnu *ansamblost* imao kolektiv АРТЕЛЕА 212. U nešto kasnijim godinama, duhom je naročito kazališnog zajedništva, i onaj vrl i poletni zagrebački primjer – glumački ansambl ZeKaeMa. Ansambl, naravno i prvenstveno, uvijek okuplja protagonistički voda, ali priprijetati se je: Nema li s nedostatkom ansambala, s *neansamblošću* ansambala, moguću pupčanu vezu i spomenuti nedostatak redatelja? Ne samo da, to svakako i nepovratno, u teatrima više nema onog – redateljskog *kolegija* nego i samo sjećanje na nj, na taj kolegijalni institut moguće *ansamblosti* – bilježi te sve više biva tek jednom egzotičnom i spomenarski arhiviranom činjenicom zaklopljene knjige, sve iz onog – i davnog, i kulturnog, i radničkog, i socijalističkog – doba profesorove

mladosti. Hrvatsko glumište danas, i bez obzira na redateljsku kakvoću, nije u mogućnosti okupiti zaposlenički *kolegij* te brojčane kolikoće. Ako ne računamo jedno lutkarsko kazalište, onda su u cijeloj Hrvatskoj danas tek dva stalno zaposlena redatelja, od kojih jedan u maćihnoj kući već podugo i ne režira.²⁵

početci opskrbe, za cijeli život

Dotičuci temu kazališnih razlika, beogradskih napram zagrebačkih, problematiziram temu kojoj sam, naravno, i posebice sklon, ne samo s nekog pametnog aspekta teoretskog nego baš i sa životnog vidika i prakse vlastitoga profesionalnog angažmana, a koji se, profesionalni, upravo u granicama i (ne)mogućnostima tih razlika i odvijao. Iako zarana privučem fenomenološkom vrsnoćom jedne socijalne i teatrološkijske analize iz Gaveline ostavštine,²⁶ i mada sam kušao privlačnu mi temu artikulirati već u ono davno doba školovanja, doduše, tek – kolokvijski i seminarski, te sam o razlikama hrvatskog i srpskog redateljstva, pa onda i teatra, sve od Alekse Bačvanskog na jednoj strani pa do zagrebačkog redateljskog *kartela* na drugoj, kod dvoje profesora nešto i pisao²⁷ – ipak je ta tema ostala, ne samo s ove moje *školstvujuće* strane, dakle: uže, pojedinačne i životne, nego i s one šire, elem: opće, povijesne i teatrološke – jednom temom posve neartikuliranom.²⁸ Ipak, odakle proizlazi temeljna razlika između dva susjedna i jezično bliska nacionalna teatarska sustava? Najkraće: proizlazi s njihovih početaka. A tko stoji iza tih početaka? Piše:

“U Vojvodini je narodni život bio nošen slojem trgovačko-obrtničkog građanstva koje je mećenski izdržavalo ‘svoju’ Intelligenciju, nemajući u *narodnom smislu* ne samo nikakvog kontakta s državnim aparatom, nego štaviše nalazeći u njemu najlućeg i *otvorenog* protivnika.”²⁹

U Hrvatskoj je baš – suprotno. Narodni su kulturni činitelji dolazili upravo iz državnog aparata, iz činovništva, doduše najčešće iz onog prosvjetno-učiteljskog, ali – činovništva. Činovništvo će biti i onom glavnom nacionalnom misionarskom grupacijom. Prosvjetni će element nerijetko zauzeti i prva mjesta u kazalištu, ali ne tek ona u gledalištu. Gavela za isto zauzimanje ima i nemalog razumijevanja, jest da profesori nisu od zana-

ta kazališnog, ali ipak...³⁰ Jedno s drugim: hrvatsko je novije glumište, baš kao i mnoge druge kulturno – umjetničke zasade, ne samo u Hrvata i malih naroda, počelo iz neke elementarne ideološke inicijative, elem: kao stvar – *ilirska*, dakle *politička*. Ne i – *glumišna*. Elementarna ideološka inicijativa postaje i temeljnom idejom. Naravno da i BURGTHEATER počiva na ideji, upravo se temelji na *nationaltheaterskoj* ideji, ali osnova s koje se bečki teatar osniva svakako su i reformatorske ideje spram vlastite kazališne sredine. Čitaj: razvijene kazališne sredine! U zagrebačkih je kajkavskih Hrvata, i bez obzira na problem jezika, dodatna poteškoća bila abnormalno nepostojanje kazališta *odozdol*. To jest: *pućkog*. Ali se teatar *narodnog*, tj. i bez *puka*, ipak i po svaku cijenu – htjelo. Pa i na *novom jeziku*. Pa su se i preko novina

“... pozivale ‘osobe, koje imaju naravnog dara i znanja i koje su vješće u ilirskom jeziku’ da se javne za glumce ‘budući da im se može pristojna platja obećati’. Četiri puta je objavljen ovaj poziv, ali se nije odazvao nitko!”³¹

Vještih u jeziku izgleda i nije, ali se htijenje *pod svaku cijenu* i tome dovine, pak brže-bolje najbližem štokavskom kazališnom susjedstvu i okrene te preko opunomoćenika *slavne* ilirske čitaonice, *Lieutenanta* Johanna Šimatovića, u Petrovaradinu svibnja 1840., s LETEĆIM DILETANSKIM POZORIŠTEM – pogodi cijenu. Tako narodni teatar u Hrvata započne – ugovorom s Petrovaradinom. Riječu: kazališni se poslovi u Hrvata najprije potanko – ugovoriše, tradicija do koje se već dugo uopće ne drži, a onda, slijedom ugovorenoga, novosadski diletant, jedan autentični *leteći* teatar *odozdol* – postanu i prvim profesionalcima kod Južnih Slavena. Posljednja točka ugovora, u *slučaju da se svide*, odmah specificirano predviđa i osnutak *stalnog* kazališta u *kojem će zatim moći da budu pristojno opskrbljeni za cijeli svoj život*.³² I prije nego su se novosadske predstave uopće i predstavile, s razloga se *ideje* nudi i predviđa opskrba za *cijeli život*. Nešto je od te ideje *stalnosti i opskrbe* za cijeli život ostalo baš i do dana današnjega. Svim aktualnim inačicama *važeećeg Kazališnog zakona* unatoč. Hrvatski su, dakle, glumci, i *prije nego su znali što zapravo znači biti glumac*³³ – postali državni namještenici. Kako u ono *narodno* doba, tako i unutar svih kasnijih vlasničkih relacija između susjednih nam država i kazališta, sve do

danas, glumci baš i rado budu, prvo i najprvo – situiranim *namještenicima*. Doduše, glumčeva potreba i za nekim državnim aktom koji statusno definira čak i njegov eventualni platni razred, uopće nije u suprotnosti s ozbiljnošću njegovih doista umjetničkih težnji, a kojima se on, težnjama, baš i do kraja predaje, sve unutar tog zemaljskog zavoda smještenog u krasnoj žutoj zgradi koja se zove – Kazalištem. Hrvatskom glumcu u toj ulozi nije uopće lako, čak mu je, na primjer, jezično baš i – teško, ali se on s uzlaznim akcentima i duljinama *kuražno* nosi, te u svojoj pionirskoj društvenoj ulozi i umjetničkoj misiji sveudilj – ostaje. Jer, ne zaboravimo, njegov *zavod* doista ima poslanje, tj. *narodnu i umjetničku Svrhu*. A to valja i izdržati. To jest: poslanje. I u danoj nam kazališnoj *misiji*, svim neprijateljskim kušnjama *medijskim i populističkim* unatoč, valja – o(p)stati. Gavelli se usjekla u pamet Kombolova konstatacija o Preradovićevoj poziciji u životu i hrvatskoj književnosti: prvo kao Srbina u ulozi hrvatskog pjesnika, a drugo kao austrijskog oficira u ulozi narodnog borca...

“... a treće tim što se je morao stalno svladavati da ne propjeva njemački, a imajući pritom stalnu svijest o nemogućnosti da tim njemačkim pjevanjem dostigne nivo njemačke poezije, dakle svijest neke naročite prisiljenosti da pjeva hrvatski.”³⁴

Nastavljam se na misao: nije li i hrvatski glumac, a u odnosu na zadanu mu normu scenskog govorenja, u nekoj časničkoj ulozi vlastitog jezičnog *samosvladavanja* te u svijesti *neke naročite prisiljenosti* da glumi na jeziku *ilirskom* upravo – u gore spomenutoj poziciji? Znači: u *njemačkojezičnoj pjesmotvoračkoj poziciji* Srbina i *austrooficira*, a koji se *namjestio* u hrvatskoj književnosti, namjestio pak joj časno – *služi*.

odgovornost licence, na prstima

No, našu su *zavod* i njegov stalni glumački *namještenik*, umjesto da u svojoj okolini nađu, *kurzivira* nam Gavella – *suradnike* u stvaranju svoje *umjetničke aparature*, preuzeli onu zahtjevu ulogu *glavnog graditelja socijalne fizionomije svoje okoline*.³⁵ Skorašnija kupnja licence bečkog opernog bala od uprave zagrebačkog HNK-a, a potpomognuta popriličnom donacijom iz gradske kulturne blagajne, te višednevno zaustavljanje pokusa i predstava, eda bi se taj *bal* tehnički i produkcijski priredio,³⁶ nalazi svoje proračunsko donacijsko opravdanje i

u onoj medijski promoviranoj svrsi, a koja se formulirala upravo kao određena investicijska socijalna potreba obrazovanja naših bogataša, ne bi li isti bogatuni *Opernbala*, kao i buduće takve društvene događaje, shvatili i kao svoju vlastitu društvenu potrebu. Kazalištu je, dakle, i dalje izgrađivati. Svoju *narod*, svoju *radničku klasu* ili svoje *bogataše*. Zapravo, doista: svejedno. Jer: *svoji smo*. Na *svome*. Socijalna nam *fizionomija nije preparirana*. Devetnaesto nam stoljeće nije završilo.

S onom Gavellinom *socioteatolozijskom* analizom na pameti, svakako ne *bez nje*, ali kadikad i *preko nje*, pitam se i uozbiljeno o kulturno idejnoj usmjerenosti onih pravaca koji su i tako entuzijastički trasirani na samim počecima modernijeg hrvatskog teatra, na tim počecima *devetnaestostoljetnim*, pa su tom teatru uopće i dali tu neku, nimalo nevažnu, društvenu ozbiljnost, a i nimalo nemalu odgovornost. Osjeća li se ta neka kulturna, ta neka idejna i društvena ili barem ta neka entuzijastička trasiranost i izvan zakupljenih loža opernog gledališta, tj. baš i na pozorični ovog stoljeća *dvadeset prvog*? U čijoj to zagrebačkoj glumi takva *plemenita usmjerenost* uopće još može izazvati – beogradsku primjedbujbu?

“Pokojni beogradski upravnik Grol, jednom je ironično izjavio da se zagrebačko kazalište ‘uvijek propinje na prste’. Da. To je bilo točno opaženo, ali ne zaboravimo da, kad se čovjek propne na prste, čini to zbog toga da bi se izdigao nad svoju okolinu, da bi time dobio bolji pregled, te bio i bolje i zapažen, i da je baš taj napor ‘propinjanja’ bio izraz inicijativne aktivnosti tog teatra, te da je bio ono što je opravdavalo sve žrtve i investicije...”³⁷

Ponavljam pitanje: U koga je u hrvatskom glumištu još te plemenite *propinjujuće i žrtvujuće* glume, te glume *ilirske* specifične težine i društvene odgovornosti? U Božidara Bobana? Šerbedžije? Kod Alme Price? Doista, možda je spomenuta prvakinja, unutar svoje generacije, a valjda i inače, upravo – *mohikanskim* primjerom te vrste *propinjujuće* odgovornosti. Zapravo: eventualnim i primjerenim i dirljivim primjerom *gavelijanskog* naslijeđa koje bi *na prste*. No, nisu li tranzicijski konzumizam i tržište oštricu te odgovorne usmjerenosti već poodavna zatupili, a i to *propinjujuće* htijenje, bez obzira na davnu beogradsku primjebdu – *prevladali*? Smijemo li se isto pitati i izvan *propinjujućeg* naslijeđa, to jest: i izvan teatra hrvatskoga? Vraćam se Stanislavskom. Ne postavljaju

li i u njegovom metodskom *ruskoglumnačkom* slučaju neka ista odgovorna pitanja?

“Teatar nije nikakvo oponašanje, teatar je stvaran.” Ističući to kao osnovno načelo Stanislavskoga, D. Mamet još i posebno upozorava da su njegove glavne ideje o teatru ustvari filozofske. [...] K. S. Stanislavski želi da sama Metoda – čiji ciljevi jesu: stvarnost, istinitost, objektivnost – postane ‘druga priroda’ glumca. Budući da Metoda ima tako postavljene ciljeve, sasvim je logično da u glumu – ne samo s načela ‘perfektabilnosti’ do kojeg Stanislavski naročito drži – uvodi stav *odgovornosti*.³⁸

Ima li još te odgovornosti o kojoj *krasnolove* spomenuti? Ima li još neke naročite umjetničke odgovornosti? Može li umjetnička odgovornost biti našom *drugom prirodom*? Uključuje li doista umjetnička odgovornost *stvarnost, istinitost i objektivnost*? Je li u konzumizmu i na tržištu, a koji su vazda skloni onom *nestvarnom, lažnom i subjektivnom*, takva *drugoprirodna odgovornost* – uopće moguća? Što znači *redateljska odgovornost*? Ima li je? Razlikuje li se od *glumačke*? Po čemu je to neka *posebna* odgovornost? Može li se odgovornost *naučiti*? Može li se odgovornost *podučavati*? Može li se odgovornost *naikovati*? Puno pitanja. Možda tek jedan odgovor: ja sam se u ozračju stava odgovornosti školovao. I naukovao. Svakako: i kod profesora. (Da retričkim prizorom izvedbu ovog priloga ne oduljim, a čemu sam sklon, žanrovski mijenjam temu te, ako je događaj ogleda prispio u fazu tehničkog pokusa, svjetlo opet, za kratko vrijeme, fokusiram na evokaciju.)

celofan smočnice, kao škola

Bilo je na *Akademiji* još zanimljivih pojava, događaja, ispita. I ljudi. Redatelja iz *bijelog* svijeta. *BUC*: Satove su držali Efred i Jarocki. Petera sam Brooka sreo u toaletu. Predstava mu je gostovala u betonu nedovršene *akademijine* dvorane (*Les Iks*).³⁹ *DIFUZNO SVJETLO*: još nisam bio diplomirao, a profesor me zvao za asistenta. U Novi Sad. Vodio je tamo klasu režije, a na trećoj je godini prihvatio i paralelnu klasu glume, pa se oko istog profesora formirala jedna zajednička mješovita glumačko-redateljska klasa. Radio sam u toj *miks-klassi* dvije godine. Bila je to neka vrsta mog postdiplomskog usavršavanja. Trenirao sam i vještinu svakodnevnih putovanja. U prepuni jutarnji autobus uskakao u Zemunu.

Iako sam bio skloniji radu s redateljima, radio sam uglavnom s glumcima, ne tek zbog formalno mi ugovorene pozicije.⁴⁰ Rezultat su tog dvogodišnjeg rada sa studentima dvije ispitne predstave, obje, zahvaljujući i profesorovom *nastavnoproducentskom* dogovoru s čelnim ljudima⁴¹ – u profesionalnoj produkciji dvaju teatar. *KONTRALIH*: Dva srodna teksta F. X. Kroetz (Geisterbahn i Stallerhof) premijerno su inscenirana pod naslovom *Kuća strave*.⁴² Predstava je, u okviru *Dubrovačkih dana mladog teatra*, gostovala i na DUBROVAČKIM LIETNIM IGRAMA. Polako *MRAK*: služio sam tada vojni rok na novosadskoj Detelinari. Moj me *komandir čete*, jedan ambiciozan *nervčik od kapetana 1. klase*, nikako nije pustio u Dubrovnik, svim mogućim pismenim intervencijama usprkos. Možda i bolje. Predstava je radena baš za *scenu-kutiju* i teško da je itko s probom-dvije može prilagoditi vjetrometini otvorena prostora. Gostovanje je – propalo. *SVJETLO ZA NAKLON*: u Subotici je generacija diplomirala, a apsolvanti su glume, zahvaljujući upravniku Bessleru, najmanje pola godine bili u statusu koji si rijetko koji student može i zamisliti, naime – bili su i formalnim zaposlenicima NÉPSINHÁZA, tj. *na plaći*. Dramaturški posvema isprepletano režirao sam, sve i poradi dovoljnog broja uloga kojima bi studenti diplomirali – dvije Shakespeareove komedije (*Twelfth Night or What You Will* i *As You Like It*). I naslov pod kojim se predstava izvodila bio je kombinacija: *Kako vam drago ili kako hoćete*.⁴³ U predstavi su sudjelovali i mnogi drugi u subotičkom ansamblu tada zaposleni glumci, glazbenici... Možda je ovaj ispitni eksperiment s dva i u dva profesionalna teatar – eksperiment koji u pedagoškim redovima novosadske Akademije nije ni s onom minimalnom podrškom prihvaćen – omogućen upravo i tvrdim profesorovim uvjerenjem o probi i predstavi kao mogućem nastavnom modelu. Upravo *suprotno* od naslova citirane zagrebačke knjige, a koja bi teatar kao *oškož* [scholē], profesor je Đurković zagovarao načelo škole kao teatar.

Zuppin teatar koji *školom* jest ili bi to bio, i bez obzira na jaku *postmodernu* podlogu, na nagnutost k primjerima iz *antidrame*, ili na ekskurze o *performanceu* – svjetonazorski jest baš i *gavelijanski*, da ne kažemo – *fenomenologijskohegelijanski*. Naime, već i onaj fokusirani citat jedne rečenice Stanislavskoga Maxu Reindhardt (Stvorili ste veliku školu, čitavu jednu kulturu).⁴⁴ kao da zagovara jedan totalitet u kome pogled s pozornice teatra u nekom *totalu* puca i na obzor *čitave jedne kulture*, naravno – i politike. A čemu Zuppa nimalo nije

nesklon, pa se zovu politike, a kroz kulturu, nerijetko – i odaziva.⁴⁵

I dok Zuppin brevijar lucidno posloženih fragmenata mnogobrojnih citata teatar tretira kao zalihu ideja, nekom vrstom filozofijske smočnice, idealnim rekvizitarijem u kom se mnoga ideja, lijepa i pametna, iz celofana odmeta, citatno razlaže i *ogleda*, pa se, za potrebe ukoričene zimmice, sve numeriranim redom, uredno i posložiti, uz višjejezični mudroslov na onu nepresušnu *dvadesetostoljetnu* temu (korice knjige naslov podnaslovljuju i kao *ogled o subjektu*), dotle, nasuprot tom idejnom obilju što ga otvara ogledni pogon *uzvlaka* ili *propadališta* na pozornici *teatra kao škole*, zagovarano protivno načelo, ono – *škole kao teatra* i nema naročitih ideja. O tom se načelu i ne može filozofirati. Nekako je, to načelo – *bezidejno*. Možda je, to načelo, mimo znanosti i umjetnosti tek – nauka od *zanata*. I možda, mimo prvenstva svjetonazora, to načelo u teatru polazi tek od – *osoba*. Da to zagovarano načelo, kad već nije nekom *idejom*, bez celofana iz filozofijske smočnice, ne zagovara, možda i naprosto – *radnju*?

Profesorov sam nauka, po kome se kazališna škola vodi i kao kazališna proba, a isproban na one dvije školske novosadske godine, rado i zagovorno uveo kao princip novopokrenute osječke glumačke škole. Misao potiče za osnivanje – nakon pola stoljeća – još jedne kazališne škole u Hrvatskoj, ne bez otpora od one prve, formulirala se i jednim citatom:

*Doista: hrvatsko glumište je subjekt koji iz brojnih razloga, uglavnom sociopolitičkih, ideoloških i ekonomskih, od samoga početka naginje melankoliji – pisao je aktualni dekan naše jedine glumačke škole, a: Melankolija je oblik depresivnog ponašanja.*⁴⁶ Pokušaj realizacije potrebe za još jednom specifičnom glumačkom školom, svakako je i jedan pokušaj protiv melankolije. Uza sve probleme glumačke propedeutike taj će pokušaj umjetničku nastavu kušati voditi ne samo iz pragmatične prakse, nego i po mogućem modelu uzorna kazališnog pokusa.⁴⁷

epilog naukovanja, za XXI. stoljeće

Sjećam se kako se profesor fascinirao činjenicom da ćemo mi, ondašnji studenti režije, biti redatelji i XXI. stoljeća. Do novog je *milenijuma* trebalo još sijaset godina pa tada, nakon računanja, to kod mene i nije izazi-

valo naročite fascinacije. Kažu da u umjetnosti nema *ab ovo*. Pa ni u zanatu. Samo – nastavljamo. To nam je zadaća. Poslanje. Poslanje nauka.⁴⁸ Stoga, u svojim poznim godinama, a u stoljeću *dvadeset prvom* – nastavljam jedan stari nauka, naravno i – profesorov, kako onaj *radnja* sukobni, tako i ovaj *školateatarski*. Taj nauka o radnji i nije naročito zabavna ni spektakularna vještina. Nerijetko bude baš i suhoparan. On je kao trening, baš – *disciplina*. Kazališna disciplina. Kod prof Đurkovića disciplina se radnje nikad nije prometnula u radnju discipline. Sâm sam (bio) nešto stroži.

Osječki studenti vrlo sustavno uče o radnji, a škola im je, i s nedostatka zgrade, ali i s koncepta nastave – stalno u nekom teatru: osječkom, zagrebačkom, čak i beogradskom. Ne samo s one moje dosjetke i žanra nego baš i *doista*, sa svladane discipline radnje, s osječkim je studentima Mita Đurković vrelom, dakle: dijelom i – hrvatskoga glumišta. U XXI. stoljeću.

Zlatko SVIBEN⁴⁹

¹ STUDENTSKO JE SATIRIČNO GLUMIŠTE, sve zahvaljujući jednom prevedenom članku jednog estetičara u jednoj antologiji (Etienne **Souriau**, *Kocka i kugla* [u:] **Sabljak**, T., *Teatar XX stoljeća*. Split-Zagreb: Matica hrvatska, 1971., str. 131.), zadobivalo tih godina i novo ime, prestajući bivati satirično angažiranim refleksom ugaslog studentskog pokreta i teatra 1960-ih, estetski se stalo profilirati i postajalo – KUGLA-GLUMIŠTEM.

² Tu za prijamni ispit zadatu *dramu u dva dela* pronašao sam na polici zagrebačke Knjižnice Bogdana Ogrizovića u izdanju novosadskom. Knjige danas ni u spremištu više nema, a spomen na nju nosi tek katalog pa i onaj računalni, navodeći: Dorde **Lebović**, *Nebeski odred*. Novi Sad: Sterjino pozorje, 1959. Izdanje je sadržavalo i fotografije iz predstave SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA koju je 1957. režirao upravo Dimitrije Đurković. I u slučaju te novosadske predstave, a i inače pri navođenju teksta, u više se vrela, uz Lebovića, izriječkom spominje i koautorstvo Aleksandra **Obrenovića** (ljubaznošću mr. sc. Vesne Krčmar i Ljubomira Stanojevića provjerila se i najpouzdanija *Spomenica 1861-1961: Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu*, Novi Sad, 1961., tj. str. 535. i 544.).

³ Riječ je, naravno, o Tihomiru Staniću u bifeu ATELJEJA 212.

⁴ Prof. dr. sc. Vjeran Zuppa.

⁵ Tadašnji glumac Albanske drame skopskog TEATRA NA NARODNOSTITE, čijeg se imena, za razliku od prezimena, i mogu prisjetiti. Nije položio prijamni ispit.

⁶ Bio je to nezaboravni Dragoslav Janković Maks.

⁷ U ono se doba ime kineskog komunističkog vođe i radikalnog marksističkog teoretika (1893. – 1976.) transliteriralo kao Mao Ce-tung (čak: Tung).

⁸ Mislim da sam tada po prvi puta bio u beogradskom NARODNOM POZORIŠTU, no gledanje je s drugih razloga, onih redateljskih, bilo vrlo poticajno, pak će, četvrt stoljeća kasnije, rezultirati i jednim repertoarnim potezom: kao umjetnički voditelj HRVATSKE DRAME riječkog HNK-a Ivana pl. Zajca isti sam komad Pierrea Carleta de Chambaina de Marivauxa iz 1744. stavio na repertoar. Između *Prepirke* i *Raspri* prevoditeljica Višnja Machiedo priklonila se potonjem naslovu. Redatelj je bio Janusz Kica, a riječka hrvatska prazvedba 9. 11. 2001.

⁹ Naslov teatrološkog kolegija dr. Maje Hribar Ožegović, a koji sam odmah odabrao i upisao na studiju komparativne književnosti Filozofskog fakulteta, ranih 1970-ih.

¹⁰ Georgij **Tovstonogov**, *Ogledalo scene*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1984., str. 87.

¹¹ Prikazana na 10. BITEF-u 22. 1 23. 9. 1976. Bio sam čvrsto uvjeren da sam to gledao na nekom kasnijem BITEF-u. Ali me *Hronologija* Tristana **Harašića** ([u:] **Stamenković**, V., *Kraljevstvo eksperimenta: Dvadeset godina Bitefa*. Beograd: Nova knjiga 1987., str. 266. i 267.) uvjerila u svu nepouzdanost sjećanja i crno na bijelom mi dokazala da sam upravo te moje prve *prijamnoispitne* godine, kad još bruciošem nisam ni postao, na tom 10. izdanju festivala, koji je bio i *Teatrom nacija*, gledao neke predstave kojih se i ponajviše sjećam (Ljubimovljevi *Hamlet*, Beckettova režija *Godota*, Brookovo *Pleme Ik*, spomenuti Chéreauljevi *Marivaux* i *Wilsonov Einstein*).

¹² Radi se o Tomiju Janežiću i studentima glume i lutkarstva na novopokrenutoj Umjetničkoj akademiji Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku.

¹³ U zagradama se ispričavajući što je “skovao tu zaista nelijepu riječ” Gavella *neglumstvenost* tumači: “... ako glumstvenosti kao takvoj dademo kao temeljnu karakteristiku, naravno u njezinu primarno životnom istupanju, neko isticanje samoga sebe tuđoj pozornosti, neko uvjerenje o svojoj vlastitoj naročitoj zanimljivosti.” Branko **Gavella**, *Hrvatsko glumište (analiza nastajanja njegovog stila)*, Zagreb, Zora, 1953., GZH, 1982., str. 32.

¹⁴ Što je za jednog studijskog posjeta Grupe za pozorišnu i radio režiju Lenjingradu i njihovoj školi bilo, već i usporedbom popisa nastavnih predmeta – vidljivo. Taj se put u *rusku* zimu, valjda s početka 1978., pamti i zbog susreta studenata s citiranim Georgijem Aleksandrovicom Tovstonogovom, redateljem i pedagogom.

¹⁵ B. Gavella, *nav. dj.*, str. 96.

¹⁶ *Isto*, str. 33.

¹⁷ “... tražiti elemente koji će nam omogućiti da se bar malo približimo jedinstvenim dostignućima hudožestvenika. Svi moji dosadašnji teoretski pokušaji, kao i ovi reci, imali bi bar nešto pridonijeti tom cilju.” (B. Gavella, *nav. dj.*, str. 96.)

¹⁸ Usp. *Spisak uloga K. S. Stanislavskog i Spisak in-*

scenacija K. S. Stanislavskog [u:] **Stanislavski**, K. S., *Moj život u umjetnosti*. Zagreb.; CeKaDe, 1989., str. 393. i 399. Također: *Popis režija Branka Gavella* [u:] **Batušić**, N., *Gavella: književnost i kazalište*. Zagreb: GZH, 1983., str. 287.

¹⁹ Iz zbirke priča: Boba Blagojević, *Sve zveri što su s tobom*, Beograd: Nolit, 1975.

²⁰ U produkciji OTVORENOG POZORIŠTA novobeogradskog Doma kulture "Studentski grad" praižvedba je bila 28. 12. 1980.

²¹ Rečenica glasi: *ostvario preko četrdesetak predstava u kazalištima* – te obično krene s juga i inozemna istoka – u *teatrima Bitole, Skopja, Niša, Leskovca, Beograda, Vršca, Novog Sada, Subotice, Sarajeva, Tuzle i Zenice*, a završi tuzemno, zapadno i sjeverno – kao i *Dubrovnika, Splita, Zadra, Rijeke, Zagreba i Osijeka*.

²² Pavao **Cindrić**, *Hrvatski i srpski teatar*. Zagreb: Lykos, 1960.

²³ *Isto*, str. 153.

²⁴ *Isto*, str. 190.

²⁵ Treći sam zaposleni egzemplar dugo bio i sam, tj. redateljem u ansamblu, onom riječkom (u kojem, za dugih osamnaest sezona, napravih i svoje najdraže predstave), tj. sve dok me aktualna intendantica nije, s jeseni 2003., u točno dvije rečenice obavijestila da sa mnom više neće produživati ugovora.

²⁶ Branko **Gavella**, *Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu* [u:] »RAD JAZU 353« [Zagreb], god. 1968. Autor je "... u razgovoru s Marijanom Matkovićem naglašavao kako su to tek prva dva poglavlja velike studije, u stvari knjige, koju piše na temu..." – bilježi Nikola Batušić (napomena u istom *nav. dj.*, str. 5.).

²⁷ Kod dr. sc. Mirjane Miočinović i kod dr. sc. Dragana Klaića.

²⁸ Valjda je s moje strane i zadnji pokušaj u tom smislu propao kad posljediplomske studije iz područja dramaturgije, a koje sam na Fakultetu dramskih umetnosti svojedobno upisao – nisam završio, već ih – prekinuo. Ratne prilike unutar raspada bivše države još i nisu bile na pomolu, eda bi to bilo valjanim jednim izgovorom što *profesorki* iz prethodne bilješke nisam *opću* i uopće neartikuliranu temu i za temu *vlastite* radnje – predložio.

²⁹ B. Gavella, navedena *Socijalna atmosfera...*, str. 32.

³⁰ "U procjenjivanju intenzivne penetracije tzv. 'profesorštine' u naš kazališni život, ne smetimo s uma ni to da su ti profesori, ako i nisu bili stručnjaci u pogledu glumačkom, bili stručnjaci literarni." (B. Gavella, navedeno *Hrvatsko glumište*, str. 63.)

³¹ P. Cindrić, *nav. dj.*, str. 57.

³² *Isto*, str. 59. Ugovor citira i o njemu Slavko **Batušić** (*Bez maske i kostima* [u:] »SCENA« [Zagreb], god. 1950., br. 1, str. 53.), tek kad isti članak prenese u knjigu, više neće tvrditi da historiografi prezime petrovaradinskog ugovarača krivo citiraju, nego da se dotični "... na Ugovoru potpisao kao Štimatović što je, izgleda, lapsus calami." (Isti, *Hrvatska pozornica: Studije i uspomene*. Zagreb: Mladost, 1978., str. 23.)

³³ B. Gavella, navedeno *Hrvatsko glumište*, str. 23.

³⁴ B. Gavella, navedena *Socijalna atmosfera...*, bilješka ³ na str. 16.

³⁵ *Isto*, str. 26.

³⁶ U subotu, dne 29. siječnja 2005.

³⁷ B. Gavella, navedeno *Hrvatsko glumište*, str. 101.

³⁸ Vjeran **Zuppa**, *Teatar kao σχολή* [scholē]: *ogled o subjektu*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2004., broj 92 na str. 65.

³⁹ I opet na onom 10. BITEF-u s *prijamnog* ispita, v. bilješku ¹¹.

⁴⁰ Nazvalo me – *stručni saradnik za predmet Gluma na srpskohrvatskom jeziku*. Mnoge sam stvari radio i s kolegom Milanom Pletelom, koji je otprije bio profesorov asistent. Kratkim radom na Dramskom odsjeku novosadske Akademije umetnosti nisam stekao neko nastavno zvanje.

⁴¹ U slučaju DRAMSKOG CENTRA novosadskog SNP-a s Nikolom Petrovićem, a u subotičkom slučaju NARODNOG POZORIŠTA-NÉPSINHÁZ s Primožem Beblerom.

⁴² Na zaslon mi je mobitela ažurno došla poruka Ljubomira Stanojevića s ovim podacima, a na kojima toplo zahvaljujem: *Kuća strave*, premijera. 23. 5. 1981., SNP, DRAMSKI CENTAR – DRAMA u Veselom teatru "Ben Akiba" = 7 puta, 656 posjetitelja; 1981./82. = 13 puta, gostovanja u Vršcu i Dubrovniku, 917 posjetitelja, ukupno 20 predstava u 2 sezone i 1573 gledatelja.

⁴³ Druga ažurna SMS poruka u prethodnoj bilješki spo-

menutoj osječkom urednika kazališnih izdanja donosi: *Kako vam drago*, premijera. 4. 3. 1983., NARODNO POZORIŠTE-NÉPSINHÁZ, Subotica, Drama na srpskohrvatskom jeziku = 11 predstava (uključivio 1 gostovanje u N. Sadu), 3158 posjetitelja.

⁴⁴ V. Zuppa, *nav. dj.*, broj 56 na str. 47.

⁴⁵ "Godine 2000. objavio je *Bilježnicu*, ogled o europskoj i hrvatskoj kulturnoj politici, koji je 2001. objavljen i na engleskom (*Notebook*)." (*BioBibliografija* [u:] *nav. dj.*, str. 186.)

⁴⁶ Vjeran **Zuppa**, (*Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta, ili: Štap i šešir*. Zagreb: GZH, 1989., str. 76.

⁴⁷ *Nastavni plan i program studija GLUMA I LUTKARSTVO* Osijek: [ispis], 2003. i 2004., str. 3. *Plan* su i *program*, kao i mnoge aktualije oko studija, uglavnom dostupni i na kazališnom portalu (<http://www.teatar.hr>).

⁴⁸ Kako se osječki studenti na prvoj godini (osnovni zadatak studijske godine: *RADNJA-SUKOBI*, metoda: *RAD GLUMCA NA SEBI*) na raznim kolegijima bave Goetheom, a za glumački i lutkarski ispit i njegovim *Wertherom*, svoj sam kolegij iz kazališnog odgoja, te prve akademske 2004./05., a prema naslovima Goetheova obrazovnog romana, nazvao *KAZALIŠNO NAUKOVANJE S WILHELMOM MEISTEROM*, odnosno, u 2. semestru – *KAZALIŠNO POSLANJE S WILHELMOM MEISTEROM*.

⁴⁹ U Zagrebu, veljače 2005., a završeno 3. ožujka 2005.