

oip

CARIĆ: *Govorite o "unutarnjoj potrebi za zajedništvom" kao "temeljnim preduvjetom kazališnog posla". Da li je ta temeljna potreba pojedinca u kazalištu, potreba za zajedništvom, bila pokretačem novog kazališta? Ili je, možda, to zajedništvo proizlazilo iz jednog (zajednički) osmišljenog estetskog opredjeljenja?*

VIOLIĆ: U odgovor na takvo pitanje mogu se upustiti samo ako **ga odbacim**. Odgovoriti, naime, da je smisao tog estetskog usmjerenja bio u htijenju da se ono u zajedničkom radu traži - ali ne sa konačnom svrhom da ga se i pronade! - suvremenom bi, teorijski ugođenom kazališnom sluhu zvučalo kao pravi sofizam. Razlike u prilikama i duhu vremena udaljenim gotovo pola stoljeća, tako su velike i kontrastne da ih nije moguće ublažiti iskonstruiranim analogijama. Za razliku od sadašnjega poratnog razdoblja kojemu je, pod pomirbenom oznacnicom "kontinuiteta", temeljno obilježje *održavanje* predratnoga stanja, onodobni je poratni kazališni boom bio stvoren radikalnim *suprotstavljanjem* naslijeđenim tečevinama prethodnoga "reakcionarnog" sustava. Takvo ozračje intenziviranoga kulturnog rasta pogodovalo je nastanku novih kazališta i u Zagrebu gdje je HNK, iako je sa tri svoje grane nastavilo djelovati na dvije pozornice, nije više moglo udovoljiti raznovrsnim potrebama i očekivanjima sve brojnije publike. Usprkos tome do stvaranja Zagrebačkog dramskog kazališta nije došlo ni brzo ni lako.

Ideja o formiranju još jednog dramskog ansambla rodila se odmah po završetku rata kod mladih članova HNK-a koji su djelovali u partizanskim kazališnim društinama, ali je ostala nerazrađenom na razini neodređenih razgovora i dogovora, bez ikakva posebnog umjetničkog poticaja, pa je tadašnje rukovodstvo u kulturi s razlogom ocijenilo da je preuranjena. Dio glumaca iz te grupe prešao je uskoro u druga kazališta i tako su prvi pokretači otcijepljenja od matične kuće odgodili realizaciju svoje nedozrele zamisli. U međuvremenu su 1948. u Zagrebu osnovana tri kazališta: Pionirsko, lutkarsko i jedno - prvo po redu nastanka *dramsko* kazalište - nazvano: Zagrebačko dramsko kazalište.

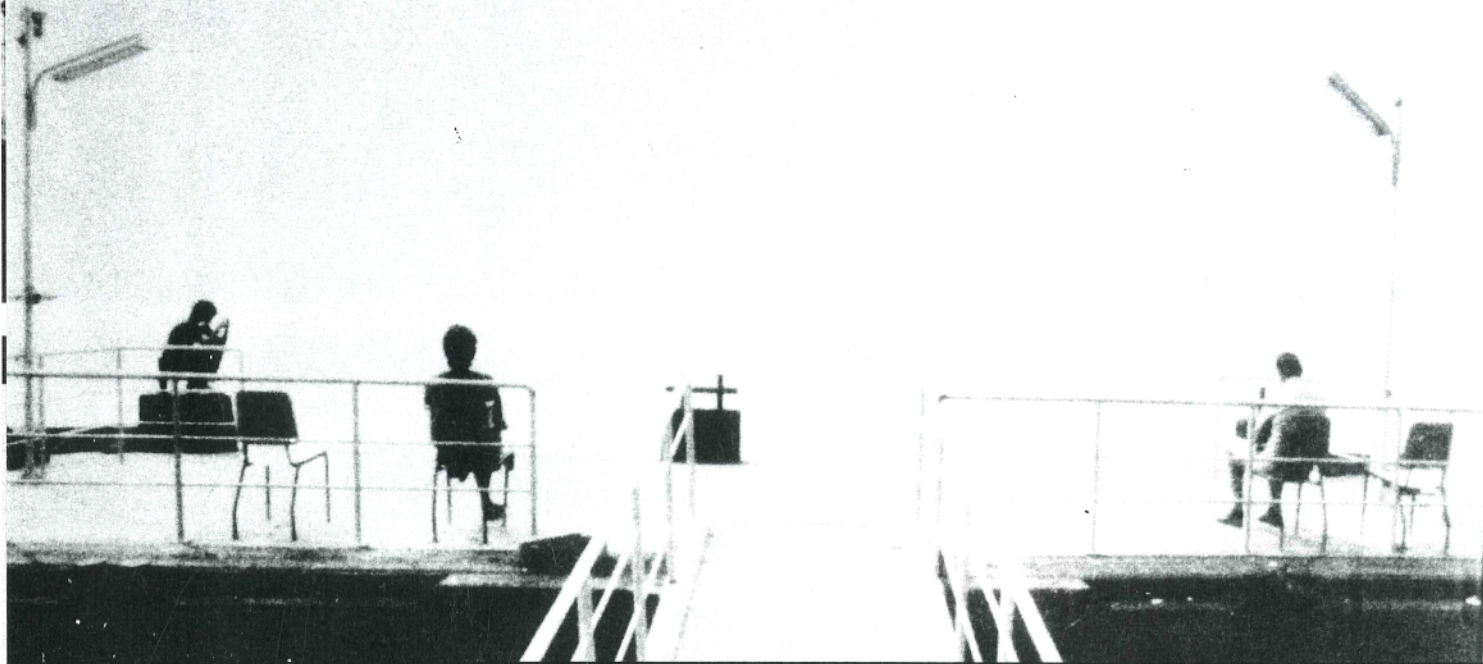
CARIĆ: *Jesu li osnivači i toga kazališta bili glumci iz HNK-a?*

izazov razine podbožidar violić

VIOLIĆ: Ne. Njegov je ansambl bio formiran od polaznika višemjesečnog glumačko-redateljskog tečaja što su ga ujesen 1947. organizirali Drago Ivanišević, te scenograf i redatelj Đoka Petrović. To je kazalište imalo pozornicu u zgradi na Kaptolu, a djelovalo je do 1950. kad se je spojilo s Kerempuhovim vedrim kazalištem. Na Kaptolu je tako stvoreno Gradsko kazalište Komedija, a naslov Zagrebačko dramsko kazalište ostao je do daljnega upražnjen, bez ansambla i zgrade. Dogodilo se to, podsjetimo se, iste godine kad je osnovana Akademija za kazališnu umjetnost. Ta mi se podudarnost čini značajnom zato što će u drugom pokušaju ideja o formiranju novoga dramskog ansambla zaživjeti u najužoj svezi s podizanjem dotadašnje strukovne glumačke škole na razinu visokoškolske, akademske ustanove.

Pokretači te obnovljene ideje i opet su mahom mladi članovi drame HNK-a, ali sastav grupe znatno je izmijenjen, iz one prvotne samo su trojica: Pero Budak, Josip Marotti i Duka Tadić, a uz njih od novih: Nela Eržišnik, Drago Krča, Pero Kvirgić, Sven Lasta, Ljubica Mikuličić, Mia Oremović, Kosta Spaić, Mladen Šerment, Mladen Škiljan, Vjera Žagar-Nardelli. Pored partizana komunista među njima ima i neboraca, poratnih članova partije, kojima se otpočetak pridružuju i neki stariji glumci, vanpartijski, kao primjerice "domobran" Viktor Bek, koji je 1945. u HNK-u bio suspendiran ili u inozemstvu poznati umjetnik, povratnik Zvonimir Rogoz, te dodatno i nekolicina glumaca iz drugih kazališta. Ni prvi, dugogodišnji direktor ZDK-a, Pero Budak nije bio član partije. Najznakovitije je, međutim, što su ti mladi partizani i partijski, osnivači novoga kazališta za svoga neformalnog umjetničkog vođu odabrali starog, politički nepodobnog Gavellu. U tom se spoju njihova mladenačkog entuzijazma s njegovim umjetničkim i pedagoškim iskustvom ogleda prevlast estetskoga i etičkoga kriterija nad idejno-političkim i generacijskim podjelama, što će bitno obilježiti duh toga kazališta i utjecati na formiranje njegove fizionomije.

CARIĆ: Na čemu su ti mladi entuzijasti zasnivali svoje kriterije pri stvaranju novog, "disidentskog" kazališta?



2

VIOLIĆ: Osnivači novoga kazališta bili su učenici predratne i poratne Glumačke škole u slijedu od nekoliko generacija. Glumačka škola koja je bila osnovana 1939. i prekinula s radom 1944., odmah je po završetku rata obnovljena kao Zemaljska glumačka škola i nastavila je djelovati sve do osnutka Akademije. Gavella im je na obje škole bio nastavnik, a ujedno i redatelj u HNK-u, gdje su bili angažirani. Estetski kriteriji po kojima su njega odabrali za vođu i učitelja bili su, prema tome, formirani u zajedničkom radu na školi i u teatru. Povezanost škole i kazališta u tradiciji je hrvatskoga glumišta; od prve, Miletićeve Hrvatske dramske škole, sve su glumačke škole bile vezane uz HNK. Miletićeva je zamisao bila da se nakon završenoga studija od mladih glumaca formira još jedna zemaljska kazališna družina koja bi, kao neka vrsta filijale Hrvatskoga zemaljskog kazališta, mogla putovati širom zemlje. Osobito nadareni glumci bili bi angažirani u tom kazalištu koje bi tako "imalo u ovom društvu trajni, uvijek svježiji izvor svoga podmlađivanja". Ta zamisao nije, nažalost, bila ostvarena jer je Miletićeva škola nakon prvog dvogodišnjeg tečaja prestala s radom zbog njegove ostavke na mjesto intendanta.

Povezanost s četiri glumačke škole, koliko ih je tijekom povijesti bilo, nije našem glumištu osiguravala samo stalan priliv školovanoga kadra nego i *kontinuitet* njegova umjetničkog razvitka. Znakovito je također da su nastavnici glume na tim školama bili uvijek *djelatni* umjetnici na pozornici HNK-a. Pored glumačke škole HNK je imao i svoj Dramski studio; u godinama prije osnutka Akademije vodio ga je Tito Strozzi, koji je bio nastavnik i na školi. Neki su od najistaknutijih osnivača ZDK-a, kao Krča, Kvirgić, Lasta, Eržišnik, prije Gavellina povratka u Zagreb bili Strozzijevi đaci. Veza Akademije i novoosnovanoga disidentskog kazališta nije, dakle, sama po sebi značila novinu kao što se to ustaljeno ističe. Ona se, međutim, razlikovala po tome što je bila uspostavljena *mimo* HNK-a. Kontinuitet povezanosti škole i kazališta nije time bio prekinut, ali u odnosu na tradiciju to je preusmjeravanje označilo značajan otklon s dalekosežnim posljedicama.

Slabo je poznato, Bobi Marotti mi je pričao o tome, kako je Gavella u tijeku rata (1943) sa skupinom učenika Glumačke škole, koji su kao i on bili vezani uz HNK-a, pokušao pokrenuti Pučko kazalište. Za otvorenje su pripremali komad Hansa Halbea **Mladost**, ali do izvedbe nije došlo jer je koncem godine dio ansambla prešao u partizane. Nije se zbog toga raspalo samo to novo kazalište nego uskoro i Glumačka škola. Nakon toga Gavella je napustio Zagreb i otišao u Beč, a potom u Češku. Poslije rata, kad se "pomilovan" vratio u Zagreb, našao se u situaciji koja se činila izglednom za nove kazališne poduhvate. Potaknut otvorenjem Akademije on je kao jedan od njezinih osnivača ponovno, ovaj put uz podršku spomenute grupe svojih

politički "podobnih" učenika, pokrenuo inicijativu za formiranjem mladoga, dramskog ansambla. Prevedeno na jezik režimskih "struktura" Gavella je umjetnički stajao *iza* njih, a oni politički *ispred* njega. Ta se sprega pokazala djelotvornom: ideja o potrebi stvaranja novoga kazališta bila je prihvaćena od svih nadležnih faktora i foruma kao umjetnički i društveno opravdana. Peticiju osnivača upućenu Skupštini grada potpisali su i književnici Ivan Dončević, Jure i Marin Franičević, Joža Horvat, Novak Simić, Augustin Stipčević, Petar Šegedin, te likovnjaci Edo Murtić, Boško Rašica, Aleksandar Augustinčić i Kamilo Tompa. Znakovito je da su inicijativu za otcijepljenjem od HNK-a svojim potpisima podržali i tadašnji intendant Marijan Matković i direktor drame Mirko Božić.

Sveukupnom pozitivnom ozračju uvelike je pridonijela okolnost što se na čelu grada nalazio Većeslav Holjevac. Pod njegovim je predsjedanjem na sjednici gradske skupštine 29. svibnja 1953. osnovano Zagrebačko dramsko kazalište (deset godina poslije Gavellina propalog pokušaja s Pučkim kazalištem!). Zbog radova na adaptaciji pozornice i gledališta kazalište je bilo službeno otvoreno slijedeće godine. Ansamblu su tada pripojeni i prvi diplomanti Akademije: Boris Buzančić, Tonko Lonza, Emil Glad, Mato Ergović, Marija Kohn, Nada Subotić, Ljubomir Kapor, Ivo Fici, nabrajam nasumce samo neke, ne sjećam se jesu li svi bili s iste godine studija. Iz godine u godinu taj se broj postupno i selektivno povećavao, po kriterijima članova osnivača koji su na Akademiji radili kao honorarni nastavnici glume. Kad sam pet godina kasnije angažiran, već nas je u ansamblu bila dobra polovina "akademaca". Nisam tada znao da je ono unutarne, neodredivo *zajedništvo* sa starijom, osnivačkom generacijom, koje nam se obostrano činilo tako razumljivim i prirodnim, bilo zasnovano ne samo na istim estetskim premisama već i na podlozi općega obrazovanja formiranoj od zajedničkih nastavnika. Gavella nam, naime, iako glavni nije bio jedini zajednički učitelj. Sastav nastavničkog zbora na Glumačkoj školi - pribroje li mu se nastavnici na Zemaljskoj glumačkoj školi - bio je (uz neizbježne izmjene što ih donosi vrijeme) uglavnom isti i u teorijskim predmetima kao i na Akademiji: Slavko Batušić, Mihovil Kombol, Ranko Marinković, Drago Ivanišević, Vladimir Filipović, Bratoljub Klaić, Josip Škavić, Jakov Bratanić. Osobnosti takvih profesora svjedoče o visokoj razini i umjetničkom duhu nastave, koja je bila izrazito usmjerena prema kazalištu. Moram usputno priznati da meni osobno takvo dobro školovanje ne daje pravo na ispriku ni za jedan promašaj ili pogrešku što sam ih kasnije u svom redateljskom poslu učinio.

CARIĆ: Zašto je u tradicionalnoj vezi škole i kazališta došlo do preusmjerenja na ZDK? Jesu li zajedničke estetske premise formirane školovanjem uzrokovale otklon od matičnoga HNK-a?

VIOLIĆ: Za razliku od one prve skupine mladih glumaca HNK-a, koja želu za otcijepljenjem

nije umjela formulirati u pismeni zahtjev, u sastavu ove druge, osnivačke, našla su se i dva mlada redatelja, Kosta Spaić i Mladen Škiljan, od kojih je potonji sastavio "Predstavku o potrebi osnivanja novog dramskog kazališta". Drago Krča uputio me da je potražim u Institutu za teatrologiju, gdje je s mnoštvom dokumentarno vrijednih spisa od istoga autora pohranjena u dva obimna fascikla. Ta Predstavka je s prikupljenim potpisima podrške bila podnesena Skupštini grada. Na petnaest tipkanih stranica u njoj se izinose razlozi i motivi pokretača, što su razvrstani i obrazloženi na nekoliko razina: od estetske i organizacijske do financijske i društveno-političke.

Predstavka polazi od konstatacije da se kazališni život u Zagrebu nalazi u krizi koja se manifestira "u velikom broju rutinerskih, sablonskih, dakle neumjetničkih rješenja, dramaturških, režijskih, scenografskih i glumačkih". Jedan od glavnih uzroka krize je monopolistička pozicija HNK-a, koje u kazališnom životu nema konkurencije. U Predstavci se stoga pledira za "pojavu i rad novoga kazališnog kolektiva, s određenom umjetničkom fizionomijom, homogenoga u smislu priznavanja zajedničkog estetskog programa (čak i onda ako bi taj program sadržavao samo najosnovnija principijelna gledanja na kazališnu umjetnost)". Monopolistički je položaj HNK-a u daljnjem tekstu prozvan *anakronim*, a postojanje takve artifičijelno stvorene reprezentativne ustanove drži se neopravdanim na stupnju tadašnjeg *kazališnog razvoja*. Loša strana tako ustrojenog kazališta u tome je što ono izbjegava svaki eksperiment na umjetničkom planu i "mora podupirati eklektizam i neki nazovi-akademizam, koji je u našoj kazališnoj sredini apsurdan". U njemu se ne stimulira razvoj različitih i međusobno oprečnih estetskih pravaca, a pogotovo ih pod istim krovom nije moguće objedinjavati "dok se oni još razvijaju ili tek nastaju, jer se oni u tim fazama moraju međusobno negirati i isključivati". HNK-u je stoga "neophodna, za njegov daljnji razvoj, artistska konkurencija", a našoj kazališnoj kulturi pored HNK-a "još jedna kazališna trupa sa serioznim, umjetničkim pretenzijama, koja će boreći se dosljedno za vlastite ideje o kazalištu i, s vremenom, za vlastitu viziju kazališta, izgrađivati vlastiti kazališni jezik". Određenost što bismo je danas očekivali u objavi estetskog programa jednoga novog teatra, u Predstavci je predočena kao potraga za ciljem prema kojemu se u ime "vlastitih ideja" teži *zajednički*, polazeći od kritike i *negacije* postojećeg stanja.

Nezadovoljstvo estetskom situacijom proširuje se i na etičku, s kojom je najuže povezana i uvjetovana. "Sadašnja situacija HNK-a morala je upravo poticati daljnji razvoj negativnih kompleksa u odnosima u ansamblu, koji su posljedica položaja glumca u kapitalističkom društvu, i negativnih kompleksa u razvoju glumačkih ličnosti, koji se rađaju iz same prirode glumačkoga posla. Sadašnja situacija HNK-a upravo pogoduje razvijanju hipertrofiranih individualističkih glumačkih karakteristika i neiskrenih međusobnih odnosa u ansamblu, koji onemogućavaju kolektivni rad, pogoduju kanaliziranju svih interesa glumčevih u pravcu postizavanja isključivo ličnog "uspjeha" na račun ansambla i komada itd."

Ovaj kratki ulomak citirao sam ne zato što mislim da su *negativni kompleksi* o kojima je riječ bili jedan od najosobnijih, intimnih motiva koji su disidente potaknuli na otcjepljenje. Imao sam tada dojam, a imam ga i danas, da je taj privatni, ljudski razlog, koji je u Predstavci formuliran kao zahtjev za "novom etikom teatra", bio ugrađen u temelje "novih estetskih naziranja" kao najdublji psihološki sloj. On je sumirana individualna podloga *zajedništva* koje je u težnji za iskrenijim, nesebičnim odnosima među

članovima budućega ansambla postalo pretpostavkom demokratičnijeg pristupa kazališnom poslu, neopterećenog tradicionalnim hijerarhijskim i statusnim konvencijama unutar glumačke profesije.

Radilo se tu, po mom mišljenju, o latentnom sukobu dvaju inkompatibilnih *teatarskih mentaliteta*, koji u heterogenom ansamblu HNK-a nije nikad izbio otvoreno, već i zbog same činjenice što mentalitet kao naslijeđeni sklop osjećaja, predodžbi, predrasuda i navika koji upravlja ponašanjem ljudi, nije bio osviješten ni na estetskoj ni etičkoj razini. Budući da je kao pojam složen od zbroja različitih duševnih i duhovnih svojstava što su u svakom pojedincu individualno ustrojena, nije ga lako ni jednostavno identificirati u duhovnom ustrojstvu skupine kakva je kazališni ansambl. Po L. Lefebvreu - piše u Bitijevu **Pojmovniku suvremene književne teorije** - mentalitet je svojevrsna *međurazina* u klasičnom odnosu između subjekta i društva koja se reproducira putem različitih institucija koje svojom prešutnom interakcijom isrcrtavaju granice mislivog svim "individualnim slobodama". Da imam solidnije teorijsko obrazovanje pokušao bih "teatarski mentalitet" definirati kao zasebnu estetsku kategoriju koja pri oblikovanju fizionomije jednoga kazališta igra iznimno važnu ulogu. Mentalitet, naime, kao širi, složeniji pojam, pored raznih drugih fenomena uključuje u sebi i estetsku odrednicu koju nesvjesno prilagođuje i modificira, pa se kazališta iste estetske ili žanrovske orijentacije zbog toga međusobno osjetno razlikuju. Mislim da je u umjetničkom razvitku suvremenoga hrvatskoga glumišta njegov utjecaj odigrao značajniju, nerijetko i presudniju ulogu nego što smo u stanju procijeniti.

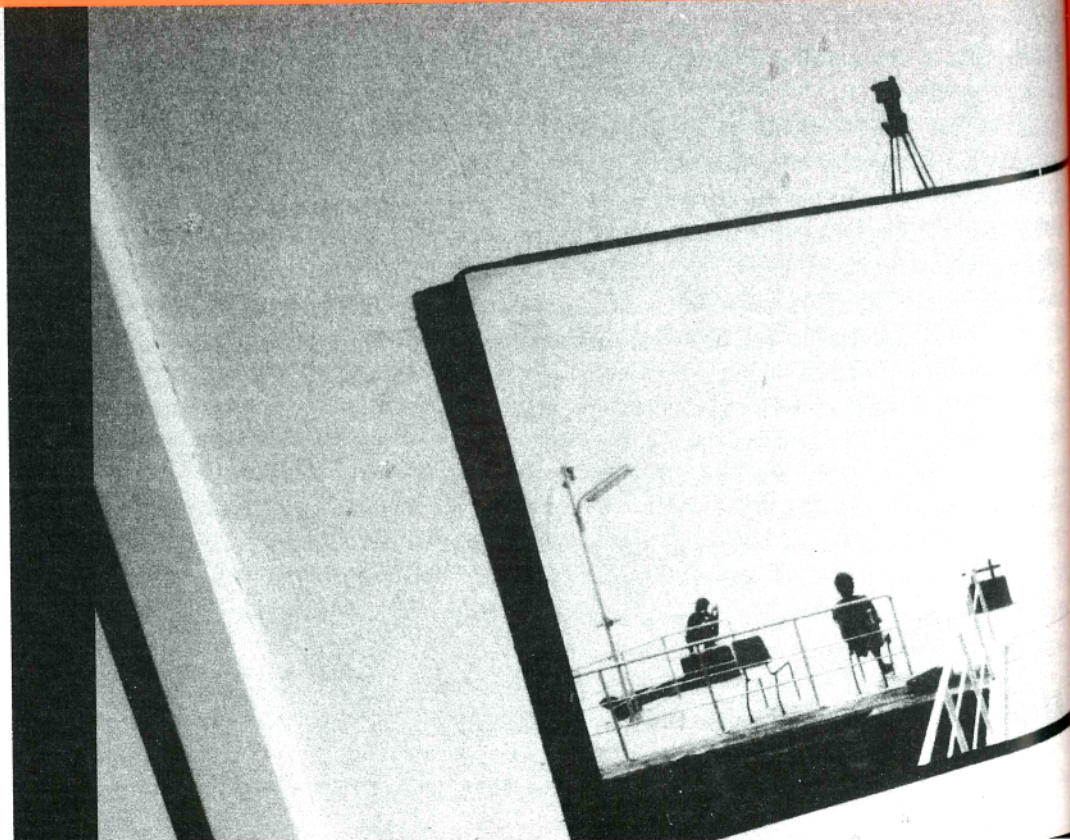
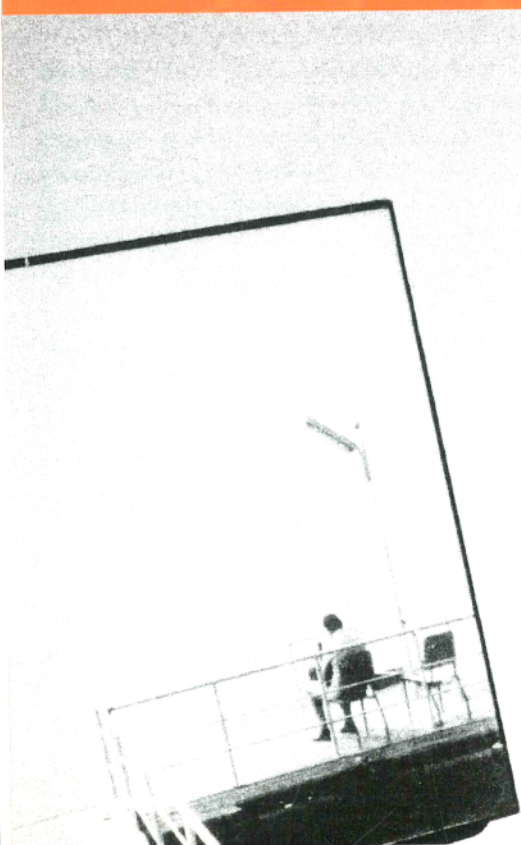
CARIĆ: *Kako biste, bez pretenzije na egzaktno određenje, opisali ta dva suprotstavljena mentaliteta?*

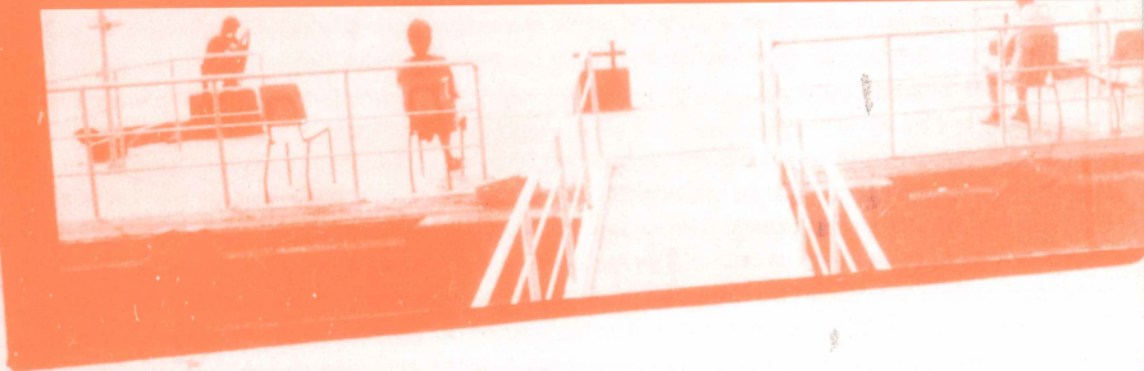
VIOLIĆ: Po svemu što je dosad rečeno *zajedništvo* bi bila najprimjerenija označnica mentaliteta novoga dramskog ansambla, dok bi haenkaovski mentalitet, u otporu spram kojega se on oblikovao, nazvao *openim*. Poticaj za to dao mi je ustvari Krča, objašnjavajući mi razloge zbog kojih su svi oni željeli otići iz Velikog teatra. Krča je najosobnije i najjasnije protumačio što je njima značilo zajedništvo. Nije se mogao sa sigurnošću prisjetiti imena i datuma, pa me uputio na Bobija Marottija koji mi je, kao ste čuli, ispričao mnogo zanimljivih pojedinosti, a uz to mi posudio ogromnu, tešku **Enciklopediju HNK-a (1894-1969)** iz koje sam sakupio pouzdane faktografske podatke u svezi s osnutkom ZDK-a. O tom kazalištu, naime, nikakve enciklopedije ni sličnoga zbornika zasad nema, vjerojatno stoga što još nije navršilo ni prvih pedeset godina trajanja. Ispričavam se nekolicini odabranih ako sam ih zamorio ponavljanjem njima poznatih povijesnih činjenica; ostalima bi, nadam se, moglo biti zanimljivo da se s njima upoznaju, kao što je bilo meni.

podisi!

Dok sam redigirao i dopisivao ovaj dio našega intervjua javili su mi telefonom da je Krča nenadano preminuo. Bio sam zgromljen. - "Kako?! Pa nedavno smo razgovarali?" - bila je prva, tupa reakcija, tipična za nekoga tko ne shvaća što je smrt. Govorio sam na komemoraciji, na sprovodu ne bih mogao. Govorio sam i kad je umro Dino Radojević, postoji tonski zapis. Krčina komemoracija nije snimljena, premda su mi novi stanari kazališta Gavela obećali da će to učiniti. Nisu, jer da tonci nisu imali vremena. Sve je bilo nebrzižljivo organizirano, na brzinu. I to je povijesni podatak o sadašnjoj situaciji našega glumišta, ružan, ali znakovit. Tužan, koji neće biti zabilježen u budućem ljetopisu toga teatra, ako i kad bude napisan. Nikad nisam skinuo s vrpce i objavio ono što sam govorio o Dinu, ne bih ni ono o Krči sve da je i bilo snimljeno. Dinu sam ostao dužan, Krči nisam smio: u ovom razgovoru on je toliko nazočan da ga bez posmrtnog teksta o njemu ne bih mogao nastaviti. Krčina smrt ne kazuje nam ništa manje o propasti i nestanku Zagrebačkog dramskog kazališta nego što nam je njegov glumački život rekao o nastanku i usponu. Zato na ovom mjestu naprasno prekinutog intervjua taj nekrolog unosim u cijelosti, kako je objavljen u **Vijencu** br. 112, od 24. travnja o.g. Mislim da ga treba uzeti kao logičan nastavak odgovora na jedno važno, umetnuto, a neizbježno pitanje.

2





doživotni početnik

U spomen glumcu Dragi Krči

Sastali smo se u dva navrata nekih mjesec dana prije njegove iznenadne smrti. Ne shvaćam i ne vjerujem da je otišao zauvijek, tako naglo, bez najave. Zašto je smrt postupila tako nepristojno s čovjekom kojemu je pored dobrote i srdačnosti pristojnost bila jedna od zamjetnih odlika? Mnogo smo predstava radili zajedno i ne sjećam se da je ikada u poslu podigao glas, svadao se ili psovao, bio razjaren. Ima još takvih ljudi u kazalištu, rijetki su doduše, ne kažem da je bio jedini, ali kod Krče je to bilo čudno zato što je bio temperamentan, strastan glumac, koji je uvijek radio u povišenoj temperaturi, s nekim apriornim uzbuđenjem što bi povremeno prerاسlo u nemir, u nezadovoljstvo postignutim, pri čemu nikad nije gubio strpljenje ni volju. Taj je mladenački eros bio temelj njegove glumačke osobnosti, intimni razlog bavljenja glumačkim poslom koji je držao pozivom na "opću mobilizaciju". Po tome znamo da mu je pristojnost bila znak urođene finoće duše, a ne stečenoga kućnog odgoja. Glumačkom se pozivu predano i revno odazivao do posljednje uloge. Za nagradu je zaslužio sreću što ga eros mladosti nije izdao u starosti. Nije li ga smrt zbog toga zagrlila na spavanju? Je li nam utjeha što se požurila da preduhitri patnje dugoga, staračkog bolovanja? Jest, ako su nam radosti života spale na sabiranje utjeha.

Sastali smo se ta dva posljednja puta, pošto se s veseljem odazvao molbi da razgovaramo o nastanku Zagrebačkog dramskog kazališta (sada Gavella). Bio sam započeo pisati o tome, ali sam zapeo već na početku, pa sam ga pozvao da mi pomogne, htio sam od njega kao jednoga od glavnih osnivača saznati izravno nešto više od onoga što sam znao kao novak koji je u tom kazalištu bio angažiran sedam godina poslije njegova osnutka. Poteškoća za mene nije bila samo u nedovoljnom poznavanju činjenica, iskrsnula su pitanja na koja nisam nalazio jasnoga odgovora. Oba smo puta razgovarali oko četiri sata (koliko su nam nekad trajale probe), ne mogu dakle prepričati ni mali dio osmosatnoga razgovora. A sad, kad ovom tužnom prigodom pokušavam izdvojiti ono što je najosobnijega rekao u svoje ime, uviđam kako to ustvari čak ni formalno, gramatički, ne bi zvučalo vjerodostojno. Sva su mu objašnjenja i odgovori na ključna pitanja bili u množini: MI, izgovoreno često s malom izduženim *i*, koje kao da je progutalo uskliknik. Ne, nije tu bilo zabune zato što smo se gotovo četiri desetljeća jedan drugome obraćali sa *vi*, a ni lažne, u četiri oka bezrazložne skromnosti. Skromnost je nepotrebna čovjeku koji je s dostojanstvom cijeli život izdržao u svom uvjerenju. A *mi* je bilo Krčino uvjerenje, temelj njegove glumačke etike i estetike, koje su za njega i za grupu osnivača toga našeg prvog drukčijeg kazališta bile nerazdvojne i međusobno ovisne.

Kao student romanistike, prije nego što sam se odlučio za kazalište, vidio sam ga u naslovnoj ulozi Roblèsova **Montserrata**, pa u Krležinu **Vučjaku** kao Horvata i potom kao Aurela u **Ledi**. Poslije njega teško mi je u tim ulogama bilo zamisliti drugoga glumca. Ne samo meni. Visok, mršav, blijed, plavih očiju, bujne i neukrotive plave kose, strastan, zanesen, upečatljiv. Publika ga je voljela, naročito mlada, posebice ženska. Tražio sam da mi objasni zašto je na početku tako uspješne karijere, kao mladi, već afirmirani "prvak drame" otišao iz HNK-a. - "Nama to nije bilo dovoljno, ne mislim reći da nam nije laskalo imati uspjeha, kome to nije drago, pogotovo u teatru, ali mi smo htjeli raditi drukčije, više zajednički, ne svaki za sebe; natjecati se tko će biti bolji, to nam je bilo glupo, smiješno. Prvak drame, to je kao da si operni tenor, solist. Nelagodna nam je bila ta solistička izdvojenost u kojoj se na sceni osjećaš prepušten samom sebi bez podrške partnera. Bojali smo se gotovosti, dovršenosti, postignutog statusa prvaka koji te obvezuje da ga braniš kao tenisač mjesto na ATP ljestvici. Za naš posao to je samoubojstvo. Mi smo htjeli raditi *problemski teatar*, gdje uloga nije jedini i konačni cilj glume. Zato smo se željeli odvojiti od opere i opernosti, smetalo nas je to sustanarstvo, stalan propuh na pozornici, uvijek odnekud dopiru glasovi pjevača, iz velike pokusne čuje se orkestar, koraci i razgovor s mosta u nadstroplju, vatrogasac po zgradi traži rupu gdje se zavukao trubač koji isprobava svoju dionicu, a pri tom stalno netko nepoznat iz polumraka u gledalištu špijunira probu. Mi smo trebali tišinu, sabranost, zajedništvo u kojem ćemo čuti jedan drugoga, da bismo čuli sebe. Glumac ne može sam uvježbavati ulogu kao solo dionicu. Vidjeli ste, znate, radili smo zajedno, ja sam nemoćan bez partnera i redatelja. Izgubljen sam ako ne znam zašto radim ulogu, zašto se radi predstava."

Krčino *ja* se, kao u zadnjim rečenicama ovoga ukratko prepričanoga ulomka iz naših razgovora, gotovo u pravilu izdvajalo u mucavim opravdanjima, zaobilaznim ispričama za nešto što netko s razlogom može smatrati njegovim glumačkim nedostatkom koji bi on profesionalnošću možda i mogao i morao prevladati, ali neće jer je uvjeren da mu bez njega bavljenje glumom nema smisla. Ni jedno ni drugo nije netočno: zbog toga što je po konstituciji bio *glumac-partner* Krča je u glumačkoj *suigri* smišljeno i s unutarnjim pokrićem izgradio i razradio osobnu strategiju rada na "ulozi u predstavi". Svim se je partnerima davao podjednako i - bez obzira na veličinu

i važnost uloge - poticao ih da mu zauzvrat dadu nešto svojega kako bi od toga uzeo ono što je njemu potrebno da bi im ponovno imao što ponuditi. Tako je radio, i jedino je tako znao i mogao napraviti ulogu. Ta nesebična razmjena sebičnosti po naivnosti i nevinosti podsjeća na dječju razmjenu pikula, praćka, automobilčića ili olovnih vojnika, gdje se vrijednost predmeta određuje po subjektivnoj procjeni njihove upotrebljivosti u zajedničkoj igri. Redatelj je Krči bio potreban da ga usmjerava i nadzire u toj razmjeni, da pazi kako u *suigri* s partnerima ne bi došlo do sebičnog nadmetanja na račun pisca.

Krča nije bio skroman kad je govorio *mi*: prvo lice množine izražavalo je istinu o njemu i o svim osnivačima novoga kazališta, objedinjavalo je u najsazetijem obliku ideju *zajedništva* koje je bilo estetska pretpostavka i temeljno načelo rada. Po ljudskim i glumačkim značajkama Krča je u tomu prednjačio, bio je *primus inter pares*, kako reče Zvonimir Mrkonjić. "Prvak drame" HNK-a preobratio se u *protagonista zajedništva* Zagrebačkog dramskog kazališta. To načelo zajedništva usvojili smo i provodili i mi, svršeni studenti Akademije kad smo postali članovi ansambla. Generacija osnivača prihvatila nas je kao mlađu braću, svi smo u starom Gavelli imali zajedničkog učitelja kojega su disidenti iz središnje kazališne kuće odabrali da im bude umjetnički vođa. Poznata je njihova povezanost s Akademijom, o njoj se dosta govorilo i pisalo, kao što je poznato, sami su to priznavali, da njihov teatar nije imao definiranoga estetskog programa.

- "Kad smo odlučili otići iz HNK-a, - objašnjavao je kao da dokazuje - mi smo vjerovali i očekivali da će nas zajednički pristup poslu, u kome ćemo svi moći slobodno griješiti i eksperimentirati, prije ili kasnije dovesti do otkrića jednog drukčijeg, našega kazališta. Danas to nekome može izgledati čudno, možda i smiješno, ali nama je zajedništvo bilo program. Svi smo tako mislili i osjećali, i svi smo tako radili, svatko na svoj način, već prema tome kakav je tko čovjek i koja vrsta glumca. Pa i vi, naši stalni režiseri, niste bili isti, ali u tome smo se slagali, to nam je bilo osnovno. Zato smo mi glumci na probama pažljivo pratili i one scene koje nisu bile naše, bili smo kritični jedan prema drugome, otvoreni i strogi, tako smo se međusobno ispomagali i učili."

- "Meni je to kao početniku jako odgovaralo, - priznao sam, radio sam s manje nesigurnosti i nelagode, pa sam tako ulovio vas i ja učio režirati." - "A mi smo, neki, postali pretjerano autokratski, nikad nam nije bilo dosta vraćanja i ponavljanja. Rekao je to s prizvukom nostalgije, kao da žali za vremenim kad se tako radilo, bez pritisa i žurbe da se predstava što prije "izbaci", bez tjeskobnog saznanja da će premijerom biti skončan nedovršen posao. Volio je probati i kad mu nije išlo od ruke. Nije pokazivao znakove zamora, koncentracija mu nije popuštala, bio je zaigran od početka i zaigran do kraja. Njegovoj bi predanosti i uživanju u probama pristajao naslov Efrasove knjige **Repeticija, ljubov moja!** Često sam imao

dojam da ga nepotrebno prekidam i ispravljam, ali to nije bilo točno, jer on je to najčešće činio sam, naglo, kao violinist koji spusti gudalo kad čuje da svira falš. Kod svakoga se takvog prekida ispričavao partnerima, zažmirio bi dok je u glavi listao tekst do mjesta od kojega će nas zamoliti da vratimo "još jedamput". Ali ako bi istu pogrešku ponovio nekoliko puta, nije uvijek vraćao od istoga mjesta. Postupao je tako zato što je ulogu radio polazeći od sebe, pa je pogreške ispravljao u vraćanju duljih, rjeđe kraćih ulomaka teksta, u njima je tražio onaj pravi, svoj početak s kojim će moći točnije nastaviti i slijediti zacrtanu putanju lika. Za njega se uloga sastojala od niza takvih početaka-nastavaka koje je pokušavao u sebi sastaviti i sobom ih povezati.

Krča nije polazio od sebe zato da bi lik prilagodio sebi, kako to rade mnogi izvrsni glumci (o kojima se površno zaključuje da u svakoj ulozi "igraju sebe"). Nije bio ni "karakterni" glumac što sebe ugrađuje u zamišljenu predodžbu o osobi koju igra. Ne sjećam se ni jedne njegove uloge koju je napravio na tzv. "vanjskoj karakterizaciji", premda se činilo da su neke po tome bile prepoznatljive. Pokušavao je zamisliti sebe kao osobu koju igra: kakav bi on, Krča, bio da je Danton, Trigorin ili Falstaff. Nije se po Stanislavskome "uživljavao" u lik, nego se u predstavljanje Krče-Dantona, Krče-Trigorina, Krče-Falstaffa, ugravao govorenjem njihova teksta.

U Krčinu glumačkom postupku znalci su mogli prepoznati Gavellin utjecaj. Na početku karijere, radeći s Gavellom nekoliko velikih uloga, usvojio je njegovu "tonsku metodu" zasnovanu na *govoru*. Taj "akustički faktor glumčevog materijala" za Krču je doživotno ostao temeljnim izražajnim sredstvom, ali uvijek bavajući ulogu on je usvojenu metodu primjenjivao na izrazito osoban način. S vremenom je, naime, prestao izravno ispravljati izgovoreni tekst, govor mu je postao istančanim sredstvom samokontrole, instrument unutarnjega sluha kojim je provjeravao istinitost glumačke intencije. Zato je sam sebe neumorno prekidao i pri tom zatvarao oči: u mraku je tražio svoj "tonski" čist početak. Zbog te je čistoće izlazio iz uloge, ponavljanjem scene pokušavao se vratiti u stanje iz kojega je u glumu želio ući *iznova*: kao početnik. U idealnoj perspektivi glumac bi svakom ulogom trebao ponovno postati glumac. Ali tko to može?

Gavella je zarana zapazio tu Krčinu osobenu sklonost, pa ga je već druge godine po osnutku Zagrebačkog dramskog kazališta pozvao na Akademiju za honorarnog nastavnika glume. U početku su zajedno vodili klasu studenata prve godine, ali Gavella je ubrzo svome mladom asistentu prepustio da to radi samostalno. Boljega propedeutičara doista nije mogao naći. Krča se pokazao darovitim pedagogom koji je pomogao i sebi da shvati i osmisli vlastiti glumački postupak. Nitko bolje od njega nije znao uvoditi početnike u fenomen glume, nitko ih s toliko razumijevanja ne bi mogao uputiti u tajne otkrivanja unutarnjeg praga koji razdvaja *privatnost* od glume, pomoći im da osvijeste prijelaz od sebe prema ulozi i dokuče u čemu se privatizirana uloga bitno razlikuje od individualne glumačke interpretacije. I kad je među posljednjima od osnivača otišao iz svoga kazališta, ostao je na Akademiji gdje je kao stalni nastavnik gotovo do pretkraj života radio s početnicima na prvoj godini.

- "Jeste li vidjeli Izbacivače? - upitao me ushićen - Koliko energije u tim momcima! Fantastični su! Ima toliko talentiranih, mladih glumaca. Trebalo bi ih usmjeravati, okupiti, da se ne izgube i rasipaju..."

Kao glumac i pedagog Krča je bio izraziti gavellijanac, točno je shvaćao što to za njega

znači i znao je bitne stvari o Gavellinu načinu rada, ali nije volio o tome teoretizirati. Pretpostavljao je da nešto ne znam, a ja to doista nisam znao, pa mu je bilo stalo da mi kaže kako on nikad nije bio Gavellin učenik, kao ni Sven Lasta ni Pero Kvrđić. Njima je u Zemaljskoj glumačkoj školi i u Dramskom studiju nastavnik glume bio Tito Strozzi. Gavella se tada još nije vratio u Zagreb i bili su njime fascinirani kad je s njima radio u predstavama HNK-a.

- "Sven, Pero i ja, mi smo zapravo bili Strozzijevi đaci. Jako sam volio Strozzića, bio je tako dobar čovjek, a kao glumac ležeran, inteligentan, s mnogo refleksa i fantazije, tekst je učio kao vodu."

Obradovao se kao dijete kad sam mu rekao da sam ih prvi put vidio igrati zajedno u **Montserratu**, a poslije i u **Ledi**.

- "Toga se sjećate!? Strozzi je igrao kapetana Izquierda. Kako je samo jeo jabuku kad me preslušavao kao zarobljenika! Uh! Sjajno!"

Nisam se sjećao jabuke, ali neću zaboraviti kako mu se lice ozarilo kad mu je u pamćenju uskrsnula slika tog prizora.

Priznao sam mu, i sad mi je zbog toga teško, kako sam se spremao pisati o njemu, samo nisam znao kako. Glumac je konkretna, živa osoba, ali o glumi je teže pisati nego o glazbi: sve je kod glumca paradoks o njemu, i što je glumac bolji paradoks je veći. Mene je kod Krče intrigirala fizička promjena koju je doživio kad se udebljao i od prozračnog, vitkog Miljenka i Horvata postao krupni Galilej i Danton, a potom još deblji Volpone i Falstaff. Rekao sam mu da sam taj nenapisani tekst namjeravao nasloviti "Dva tijela jednoga glumca". Bio je iznenađen, vidjelo se, ali odviše fin da mi to pokaže.

Odgovorio je neizravno kako mu je Gavella poslije Horvata u **Vučjaku** dao Aurela u **Ledi** da humornim odmakom neutralizira u sebi neurotičnu Horvatuovu grčevitost. A poslije Horvata U logoru Spaić mu je dao glavnu ulogu u **Sedam godna vjernosti**.

- "Vodili su brigu o meni, imao sam sreće."

Da, imao je sreće, no da nije imao glumačkoga humora debljina mu ne bi pomogla da magistralno odigra Falstaffa, kao što mu mršavost i bujna, plava kosa nisu bile presudne za dva nezaboravna Horvata.

Poslije našega posljednjeg razgovora shvatio sam da sam bio u zabludi. Bio sam njegov zadnji bruceš. Otkrio mi je smisao vraćanja početku. Podučio me kako glumac ima uvijek samo jedno tijelo na raspolaganju ma koliko se ono tijekom života mijenjalo. Glumca koji u svakoj ulozi polazi od sebe te promjene ne mogu zbuniti, mogu biti samo poticajne. S tim jednim, *svojim* tijelom on živi glumačku mladost, zrelost i starost. I s njim umire. Smrt tijela smrt je glume.

Ne mogu procijeniti koji je gubitak za naše glumište veći, što je ostalo bez Krče glumca ili Krče pedagoga. Žalostan sam i ostat ću mu vječno dužan što ovaj tekst o njemu nisam znao napisati za njegova života. Pišući ga postalo mi je jasno kako ujedno pišem i posmrtno slovo jednom našem velikom kazalištu koje je propalo i nestalo u nepovrat. Osim naziva Gavella od njegova duha nije ostalo ništa. Ima nas još među živima za koje je zbog toga Krčin odlazak dvostruko tragičniji.

- Eto, tako. Sad možemo nastaviti gdje smo stali.

(*Nastavak slijedi*)

