



:)

BOŽI DAR VIOLIĆ ISPOD RAZLIČNE KRIZE

RAZGOVARAO MARIN CARIĆ

FOTOGRAFIJA TONI URODA

(:): Poziv da sudjelujem u radu redakcije novog kazališnog časopisa dobio sam otprilike u vrijeme kad sam se spremao održati nastupno predavanje na Odsjeku kazališne režije Akademije za dramsku umjetnost. Prihvatio sam poziv da vodim tzv. redateljsku klasu (redateljski praktikum) i da budem članom uredništva *Glumišta*. Studij režije i problemi koje je časopis trebao otvoriti, počeli su se dodirivati u mojim razmišljanjima: što se to danas događa s profesijom kazališnog redatelja u jednakoj mjeri tiče kao nastavnika i kao urednika. Poželio sam, dakle, razgovarati o tome s čovjekom kod kojeg sam nekoć u toj istoj redateljskoj klasi studirao i s kojim sam i kasnije imao sreću dugo razgovarati, točnije: slušati njegove neizrecivo zanimljive monologe.

Božidar Violać bio je jedan od najistaknutijih hrvatskih kazališnih redatelja u vremenu izrazite karizme redateljske profesije, u vremenu koje je imalo izvanredne glumce, ali kojemu je vrhovnim kriterijem ipak bio redatelj (Mada se radilo o redateljima izrazito literarnog opredjeljenja, usudujem se misliti da je redatelj bio nekom vrstom nadkriterija i samom piscu!). Čini mi se da tu povlaštenu poziciju redatelj nije zloupotrebjavao: nije se, naime, ponašao kao nametljivac, već kao vođa skupine narazličitijih umjetničkih individualnosti kojima je cilj bio zajednički, kojemu je, štoviše, zajedništvo bilo cilj. Gdje je nestalo tog zajedništva? Kako se redateljska profesija marginalizirala? Što se dogodilo s redateljem?

U posljednje vrijeme gotovo u svim kazalištima režiraju glumci, dramaturzi, scenaristi, scenogarfi, dirigenti, kostimografi, neke su od tih predstava diletantske, neke izvrsne. Oduvijek su glumci režirali, ali to nije imalo negativni predznak koji kao da nam poručuje da redatelj više i nije potreban. Nedavno mi je jedan istaknuti glumac starije generacije, član prosudbene komisije za dodjelu Nagrade hrvatskog glumišta, otkrio da prosudbena komisija nije dodijelila nagradu za režiju jer da "nije bilo predstave u kojoj se vidjela režija". Ta me izjava glumca kojega poštujem duboko zabrinula: ona pokazuje da glumac više ne doživljava redatelja kao partnera u zajedničkom kreativnom procesu. Nije li to guranje redatelja iz pozicije člana obitelji u poziciju gosta?

VIOLIĆ: Ne znam kako bih odgovorio na vaše pitanje, složeni je je nego što se na prvi pogled čini. Drago mi je što ste se kao redatelj odlučili postaviti ga otvoreno. Nagradu hrvatskoga glumišta za režiju u protekloj sezoni dobio je, da vas podsjetim, stranac, a i predstava u režiji drugog stranca nagrađena je kao najbolja. Mislim da su obje nagrade zaslužene (što često nije slučaj), ali ne vjerujem da je to razlog što se ove sezone broj stranih redatelja gostiju udvostručio. Za domaće redatelje moglo bi (za sada) biti utješno da su u oba slučaja inozemni redatelji nagrađeni za režije inozemnih komada, doduše u



hrvatskim prijevodima, očito nije važno ni čijim ni kakvim, bitno je da se glumi na našem jeziku. Hrvatski glumci imaju sreću: inozemnim se glumcima ne isplati naučiti naš jezik za Nagradu hrvatskoga glumišta. Za razliku od glumaca, naši operni pjevači na svom jeziku pjevaju samo domaće opere, a sve ostale na jeziku originala, baš kao i inozemni pjevači kad gostuju na našim pozornicama. Oni, međutim, ne mogu dobiti nagradu "Milka Trnina". Logično, zar ne? Po istoj logici ne mogu u nas biti nagrađeni ni inozemni gosti dirigenti. Ali režiseri mogu. To je nepravedno prema dirigentima, jer jezik glazbe je internacionalan, a dramskog teatra nacionalan (ukoliko nije neverbalan). Ne može se reći da naši redatelji ne dobivaju nagrade za režiju, kao i predstave koje su oni režirali. Neke pak predstave koje su proglašene najboljima režirali su glumci, ali nisu nikad dobili (zasluženu) nagradu za režiju. Znakovito je da su to u pravilu predstave glumačkih družina. Glumci u posljednje vrijeme režiraju i u institucionalnim kazalištima, no s manje ili nimalo uspjeha; repertoar je tu zahtjevniji a uvjeti rada nepovoljniji (što je apsurdno, a iz dugogodišnjeg zajedničkog iskustva poznato i njima i nama) pa tijekom pokusa i u konačnom ishodu postaje uočljivom njihova profesionalna redateljska nespремnost. Točno je da su glumci i ranije režirali, od osnutka novijega hrvatskog glumišta glumci redatelji svojom su osobnošću dapače presudno utjecali na formiranje njegove fizionomije. Nisam stoga u stanju procijeniti koliko to danas ima negativan predznak koji govori da je redatelj nepotreban. Prije bih rekao da je našim glumcima potreban njihov redatelj. Oni ga traže kao što Pirandellovih šest osoba traži pisca, pa ako ga danas nalaze u redatelju strancu, njihov izbor najrječitije govori o situaciji u hrvatskom glumištu. Nije li to jedan od najdrastičnijih pokazatelja o padu umjetničke razine? Nemamo stoga ni razloga ni prava dizati glas protiv stranih redatelja kad umiju napraviti bolje predstave od domaćih. Oni, međutim, ne mogu ponovno uspostaviti unutarnji estetski kontinuitet u razvitku našega glumišta niti mu vratiti njegovu dosegnutu razinu. Dobri, istaknuti redatelji uvijek su odlazili u različite sredine i u njima radili. Svaki od njih nosi u svom mentalitetu, svom temperamentu nešto što je svojstveno samo njegovu biću pa ako to uspije predati nekoj drugoj sredini, onda su svi na dobitku, obogaćeni posredovanjem iskustva različitosti. Ali vlastiti identitet svatko pronalazi sam. Problem u biti nije ni nacionalnopolitički ni sindikalnofinancijski, već prvenstveno teorijski: ne zna se točno što je kazališna režija. Ni jedan teoretičar, bez obzira na teoriju koju zastupa, nije uspio dokraja definirati tu zakukuljenu kazališnu rabotu. Režiju se, kao što vam je rekao onaj glumac (član prosudbene komisije) često ne vidi. Vi, nadam se, znate da je to nerijetko slučaj upravo s dobrom režijom ili barem najuspjelijim njezinim dijelovima. Loša se uvijek vidi, a dobra samo ako je takva da se vidi i prostim okom. Glumac je tu u pravu: gdje on igra dobro, režija se ne vidi, gdje igra loše, loša je režija. Činjenica je da i u vidljivo dobrim režijama stranih redatelja naši glumci igraju dobro, neki čak izvrsno. Ne uvijek i ne svi, baš kao i u režijama naših dobrih redatelja kojih je, priznajmo, iz godine u godinu sve manje i manje, obrnuto srazmjerno sve većem broju onih koji diplomiraju režiju na Akademiji dramske umjetnosti. Što je pak manje dobrih domaćih redatelja, veća je potražnja za boljima inozemnima, makar i ne bili toliko bolji koliko su naši sve lošiji.

HRVATSKA KAZALIŠNA GLUHOĆA

(:): Danas često čujemo kako je kazalište izgubilo kriterije. Kriteriji, doduše, nikada nisu bili napisani, ali su poput "nepisanog prava" imali snagu gotovo bih rekao moralnih načela. Nije se moglo ni zamisliti mnogo toga što nam je danas svakidašnjica. Tko radi, što se radi, gdje

radi i zašto, prestala su biti bitna pitanja koja određuju estetski zemljovid hrvatskog glumišta. Došli smo blizu točke u kojoj će bilotko moći raditi bilošto bilogdje. VIOLIĆ: Iluzorno je govoriti o kriterijima u situaciji našega glumišta gdje posljednjih godina dolazi do progresivnog umnažanja nagrada. Uskoro će ne samo svaki festival, nego i svako kazalište, glumačka družina ili trupa, pa čak i pojedinac ustanoviti i dijeliti nagrade. Osim posmrtnog fonda i pogrebnog ceremonijala, naše Udruženje i ne skrbi o drugom nego o organiziranju što pravednije i paradnije dodjele nagrada. Nagrada i smrt zagrljeni su kao Eros i Thanatos suvremene hrvatske Talije. Inflacija nagrada, nažalost, eklatantan je pokazatelj devalvacije kriterija. Kao i u novčarstvu, ona svjedoči o slabosti podloge koja se nadoknađuje povećanim tiskanjem novčanica. U našem glumištu ona je posljedica sumnje u utemeljenost estetskih vrijednosti koje traže vlastitu potvrdu umnažanjem priznanja. Ta je sumnja pojačana naslijeđenim strahom i nesigurnošću našega kazališta koje je, da bi opstalo, tijekom povijesti moralo svojom kvalitetom dokazivati da je potrebno narodu i državi. Četiri naša glavna kazališta bila su i ostala hrvatska i narodna, što znači da su danas dvostruko nacionalna. U svojoj državi ona bi po tome trebala biti dvostruko bolja. A nisu. Dogodi se nerijetko da, premda ubiru dvostruko više nagrada, budu čak i dvostruko lošija. Nagrade tome, dakako, nisu krive, one su samo (ponekad nakaradni) simptomi, ali ne i uzročnici jednog temeljnog poremećaja. Zabrinjavajuće odsustvo kriterija najvidljivije se očituje na pozornici. Imamo redateljski potpuno nesuislih, pomodnih predstava, u kojima se nekritičnim oponašanjem prepoznatljivih uzoraka pretendira na modernost ili čak "postmodernizam". Njima se mogu pripojiti predstave s već "tradicionalno" proizvoljnim prekrajanjem klasičnih tekstova koji se banaliziraju u svrhu prizemne, političke aktualizacije ili, otkako nam je "politički teatar" zamro, iz ispraznog redateljskog ekshibicionizma.

Druga su krajnost zastarjele "neutralne" predstave što scenografijom i režijom podsjećaju na kazalište pedesetih (ponekad i tridesetih) godina. U jednim i drugima podjednako neugodno i neočekivano iskrsavaju pojave glumačkog diletantizma. Neujednačena gluma zajedničko je obilježje većine naših predstava, onih dobrih, pa i ponajboljih. U nekima pak, koje su smiono i zanimljivo zamišljene, često je zamjetna nedorađenost u bitnim pojedinostima. Posebno zbunjuje činjenica što se na istoj pozornici, s istim ansablom (!) jedna za drugom smjenjuju konzistentne, suvremene predstave (kakvih se još nasreću nade) s budalasto modernima i zagrobno zastarjelima. Smjenjivanje u takvom drastičnom rasponu najizraženija je potvrda odsutnosti utemeljenog kriterija.

U našem opernom kazalištu nema čak ni takvog drastičnog raspona. Tamo je dobra, glazbenoscenski osmišljena predstava takva rijetkost da kad se (i ako) pojavi, zasluži najmanje jednu nagradu. Operne predstave kakve je zagrebačka publika u HNKu gledala pedesetih i šezdesetih godina, po današnjim bi kriterijima bile odreda desetorostruko nagrađivane. U naše četiri (!) operne kuće danas uistinu može režirati svatko: drugorazredni dirigenti, pričuvni solisti, umirovljene balerine, neglazbeni profesori, ocvali glazbeni kritičari, neizdovoljeni scenografi i, kao iznimka koja potvrđuje pravilo, tek poneki profesionalni redatelj (iako u pravilu jedini napravi predstavu koja nije diletantska). Nitko se, međutim, ne buni: šute redatelji, šuti Akademija koja ih školuje, šuti publika. Ono malo glasova što ne pjevaju a prigovaraju, nemaju odjeka u javnosti. Poslije povijesne hrvatske šutnje nastupilo je vrijeme hrvatske kazališne gluhoće. Ali kad neće ljudi, reagira zgrada: staro k.u.k. zdanje na Trgu maršala Tita nagnulo se udesno i, kažu, tone. Dok se to ne sanira, opera HNKa mogla bi na

velikom, obnovljenom maksimirskom stadionu izvesti (u okviru "duhovne obnove" i Zagrebačkog ljeta) veličanstvenu Verdijevu *Aidu*. Dirigent, solisti i redatelj bili bi stranci, a zbor, balet, statisti, tehničko osoblje i bi-ljeteri domaći. Opera HNKa dobila bi tako povijesnu šansu da u trijumfalnom maršu dogura do tri četvrtine europskog opernog četvrtfinala. Ima dobronamjernih domoljuba koji u ovoj otužnoj zbrci našega glumišta vide široku lepezu estetske raznolikosti i živosti, ili "ponude" kako se to kaže jezikom tržišta (na kojemu naši kazališni proizvodi baš i nemaju naročitu produ). Za potkrijepu svojega viđenja oni uzimaju relativno uspjele predstave različite stilske orijentacije ne pomišljajući pritom kako je upravo ta "različitost" dokazom estetske neprofiliranosti naših kazališta. Dobre predstave nisu, naime, u hrvatskom glumištu predstave istoga kazališta, ne samo kvalitetom nego i umjetničkim izrazom. One su sporadične, nepredvidljive pojave koje iz sezone u sezonu mijenjaju mjesto nastanka, pa zbog toga izazivaju svojevrsan efekt "začudnosti" u pozitivnom i u negativnom smislu: čine nam se boljima tamo gdje ih nismo očekivali, a lošijima gdje smo ih očekivali. Neprofiliranost kazališta utječe tako izravno na oscilaciju, a u dužem kontinuitetu i na gubitak estetskoga kriterija, koji je ionako s obje strane rampe podložan duhu vremena i subjektivnosti. Nove tendencije u umjetnosti kazališta, što su u nas progresivno prodrle i smjenjivale se sedamdesetih i osamdesetih godina, doprinijele su još većoj pomutnji; moderno i novo brzopleto je suprotstavljeno tradicionalnom i staromodnom, te se odonda apriorno poistovjećuju s dobrim i lošim. Ta shematična selektivnost nije, međutim, prouzročena samo brkanjem vrijednosnih kategorija. U razdoblju dok je pronalazilo i tražilo nove putove, hrvatsko glumište uporedo je preživljavalo dugoročnu krizu na svim razinama. U mučnim "olovnim godinama" bilo je, kao i sve nacionalne kulturne institucije, financijski iznureno i organizacijski rastočeno. Estetski nedovoljno osviješteno i teorijski neupućeno nije dokraja moglo prihvatiti ni usvojiti ni jednu novu umjetničku orijentaciju, premda su se i neki institucionalni teatri i trupe pokazali sposobnima da je u pojedinačnim predstavama uspješno realiziraju. Umjesto da se u novim estetskim usmjerenjima naši redatelji i

glumci identificiraju i da ih razvijaju, oni su ih redom napuštali i mijenjali. Nove tendencije u našim kazalištima nisu bile iskorištene za akumulaciju stvaralačke energije, ona se je u njima gotovo puna dva desetljeća trošila i rasipala. Dogodilo se tako da je oslabljeno i dezintegrirano hrvatsko glumište još prije Domovinskog rata lutajući otklizalo ispod razine krize, koja ga je uvođenjem pogubnog radničkog samoupravljanja počela sustavno i kontinuirano potkopavati već potkraj šezdesetih, u godinama priznatoga umjetničkog uspona.

PERIFERIJA POVIJESNOG KOTAČIĆA

(:): Jesu li uzroci ovome otklizavanju "ispod razine krize" upravo u samoupravljanju ili ih možda nazirete već prije, u razdoblju kojemu ste i sami bili svjedokom i sudionikom?

VIOLIĆ: S krajem Drugoga svjetskog rata za hrvatsko je glumište započelo drugo međuratno razdoblje. U prvo, koje nazivamo razdobljem "između dva rata", ušlo je sa završetkom Prvoga svjetskog rata. Poslije Domovinskog rata uslijedilo je treće poratno razdoblje. Zamašnjak Velikog Mehanizma u kottovskoj je metafori vrtoglavom brzinom prenio središnju vrtnju na zupčanik našega perifernog povijesnog kotačića i u rasponu od nepunog stoljeća obrnuo ga tri puta: s djeda na unuka preživjeli smo tri rata, promijenili četiri ili (mi u Dalmaciji) čak pet država, a u njima naizmjenice samo dva oprečna sustava. (Ne razumijem, usput budi rečeno, zašto se recentna etapa ove pogibeljne vožnje naziva tranzicijom? Kao da smo u "povijesnom cirk(ul)usu" promijenili ringlšpil). Završetak Drugoga svjetskog rata dočekao sam u Splitu kao nezreli učenik klasične gimnazije. Kao student Akademije o prvom sam razdoblju mnogo živopisnih pojedinosti saznao iz priča starijih glumaca, a sustavniji uvid stekao iz spisa naših malobrojnih i utoliko vrednijih teatrologa. O drugom razdoblju, međutim, na koje se odnosi Vaše pitanje, mogu već, kao i o sadašnjoj situaciji, govoriti kao svjedok i sudionik, a to znači "iznutra", subjektivno, s ograničenim iskustvom i pristranim prosudbama (što je razvidno iz mogega prvog odgovora). Početna faza toga razdoblja, koju po osobnom nahođenju zovem "prvobitnom akumulacijom komunizma", bila je, kako znate, obilježena nasilno nametnutim sovjetskim utjecajem. Iz današnje perspektive možemo u toj fazi, poslužimo li se marksističkom terminologijom, jasno razlučiti dirigiranu idejnu nadgradnju od njezine materijalne baze i realno sagledati kakve je učinke u hrvatskom glumištu proizvela takva politički i estetski programirana prisila. Neugodno mi je kao ostarjelom vanpartijcu priznati kako ona nije urodila samo negativnim posljedicama. U našem kazalištu, naime, idejna nadgradnja je, obrnuto nego u proklamiranoj teoriji, "odozgo" utjecala na stvaranje materijalne baze potrebne za petogodišnje plansko promicanje kulture u široke narodne mase. Uspješnom širenju režimske umjetnosti "na planu kazališta" pogodovala je okolnost što je Hrvatska (treba to istaknuti) posjedovala već izgrađenu kazališnu infrastrukturu. U drugoj polovici 19. stoljeća u svim su većim hrvatskim gradovima bile podignute najvažnije kazališne zgrade, koje su građene ili kao privatne investicije kapitala ili kao zajednički pothvat akcionarskih društava. U kulturnopovijesnom smislu te se zgrade ne mogu identificirati s kazališnim institucijama. One su bile "kuće" koje

su na jugu unajmljivali talijanski, a na sjeveru njemački poduzetnici (osim u Zagrebu gdje je 1860. s pozornice protjeran njemački jezik). U Zagrebu je Sabor tek 1861. institucionalizirao kazalište kao Zemaljski zavod. U hrvatskoj teatarskoj kronologiji njega s povelikim zakašnjenjem slijedi Osijek (1907.), a za njim Split (1920.-1928.) i poslije prekida od dvanaest godina još godinu dana do početka rata (1940.-1941.). U praznim kazališnim zgradama, kojih je bilo više nego punih, povremeno su radile i nastupale amaterske družine ili je gostovalo poneko od malobrojnih profesionalnih, u nas od osnutka institucionalnih kazališta. Ove podatke, koje danas s nelagodom potiskujemo iz povijesnog pamćenja, provjerio sam kod Nikole Batušića. Posebno me zanima Split, gdje sam se rodio u onom prekidu od dvanaest godina. Stanovao sam u kući pedesetak metara udaljenoj od kazališta, od njega sam s prozora na trećem katu vidio samo začelje. Velika je zgrada uglavnom bila zatvorena, ali se kao u magli prisjećam da sam bio u njoj i gledao neku predstavu s jednim okrunjenim kraljem na izdignutom postolju, koji je bio okružen vitezovima s isukanim mačevima i u starinskim kostimima. Na pozornici je bilo mnoštvo naroda, svi su svečano govorili, a i pjevalo se i plesalo. Bila je to prva predstava u životu koju sam vidio, imao sam tada devet godina i bio jako uzbuđen i potresen. Nedavno sam došao do podatka da je to što sam gledao bila prva predstava splitskoga HNKa u kazališnom godištu 1940./41., koje je izvelo "dramsku kroniku Tomislav Stjepana Miletića uz glazbu O. Jozefovića, s jedanaest slika i puno složenog posla za cijeli dramski ansambl, pjevački zbor, balet i mnogobrojnu komparseriju". Nakon toga do kraja rata nije mi se pružila prilika da posjetim kazališnu kuću u najbližem susjedstvu iako nasreću, za razliku od moje, nije bila pogođena bombom iz savezničkih zrakoplova. Čuo sam i čitao da je za talijanske okupacije, a kasnije i pod Endehazijom bilo povremenih pokušaja oživljanja kazališne djelatnosti, ali svi su ubrzo ugasnuli iz istih po život pogibeljnih razloga zbog kojih me majka nije puštala na ulicu poslije 17 sati. Od Batušića sam saznao da su 1928., uoči atentata na Stjepana Radića i šestojanuarske diktature nasilno, bez ikakve umjetničke osnove, iz isključivo unitarnocentralističkih razloga bila "ujedinjena" kazališta u Osijeku i Novom Sadu, te Splitu i Sarajevu. Tome su kumovali Milan Grol i Branislav Nušić. Orjunaši Mirko Korolija i Niko Bartulović koji su ravnali splitskim kazalištem, bez protivljenja su prihvatili to apsurdno "prisajedinjenje" sa Sarajevom, kamo je za upravnika već ranije došao Nušić i tamo dao prenijeti čitav

fundus dekora i kostima. Split je ponovno prepušten amaterima, gdje je ulogu animatora svega što je moglo pokrenuti hrvatsku scenu preuzeo Ivo Tijardović. Osijek, koji zapravo nije nikad htio pristati na umjetnu simbiozu s Novim Sadom, dao je rekonstruirati zgradu, dok je ansambl pod vodstvom Tomislava Tanhoferera emigrirao u Split i tamo djelovao u izbjegličko-prognaničkim uvjetima. S tim ansamblom, podsjetio me Batušić, Gavella je 1928. u Splitu napravio Peer Gynta, predstavu koja ni danas ne bi bila nemoderna. Shvatljivo je, stoga, zašto je ondašnjoj splitskoj publici bila neprihvatljiva. Pamtim kako su mi kasnije kao studentu Akademije, znajući da mi tamo gore onaj Gavella "predaje" režiju, neki stariji splitski intelektualci kojima je njegova predstava bila uvredljivo nejasna o njoj govorili sa zgražanjem. Zbog politikantskog odnosa i neosmišljenog rasporeda naših kazališnih institucija na opustošenom zemljovidu hrvatskoga glumišta, razlike u umjetničkim dometima između središnje kazališne ustanove u Zagrebu i onih malobrojnih, nepravedno zapostavljenih u provinciji, neizbježno su u tom prvom razdoblju bile zamjetne i nepremostive.

PITANJE I PRISTAJANJE

(:): Što se dogodilo 1945?

VIOLIĆ: Na istoj pozornici na kojoj sam u posljednjoj predratnoj godini gledao Tomislava Stjepana Miletića, u prvim sam poslijeratnim godinama gledao *Rusko pitanje* Konstantina Simonova. Razlike u naslovima komada i imenima autora same po sebi znakovito govore o radikalnim promjenama što su se zbile, točnije bi bilo reći zadesile hrvatsko glumište. Politika koja je otpočetka upravljala njegovom sudbinom, sada je s neprikrivenom bahatošću zauzela položaj generalintendanta i preuzela funkciju glavnog nadredatelja. Ni Tomislava ne bi bilo bez banovine Hrvatske, ali bratski su nam ruski pisci prodrli na pozornice pod zaštitom sovjetskih tenkova. Jedan se od tih komada, primjerice, zvao *Naježda*, drugi *Za one na moru*, pa smo im onda u zafrkanciji podmetali doslovno značenje: *Naježda na Hrvatsku*, *Za one na moru Jadranskom*. Nismo znali kako izrugati naslov *Ruski ljudi*, ali smo to nadoknadili na komadu *Rusko pitanje*, koje smo izgovarali s brzim naglaskom na i, kao pitanje u značenju kljukanje, što je u stvarnosti i bilo. Susprezali smo smijeh od straha dok smo stojeći u dačkom parteru gledali te marionetske predstave, ali i od nelagode što smo je prešutno dijelili s glumcima koji su se s mukom "uživljavali" u crnobijele socrealističke likove i s potisnutim otporom izricali tekst. Mislim da sam tada, u kasnom pubertetu, kad još nisam slutio da će mi režija biti životni poziv, gledajući te predstave stekao doživotnu odbojnost prema teatru pristajanja.

(:): Spomenuli ste često zlorabljeni izraz iz opće kazališne termi-

nologije, “uživljavanje” i jedan posve osobni, “pristajanje”. Između te dvije riječi, ili oko njih, mogla bi se ispisati povijest mnogih nesporazuma. Nepristajanje na gotove formule, iznalaženje autentičnog kazališnog oblika za skrivene smislove književnog teksta, estetsko oporbenjaštvo, sve su to odlike Vašeg kazališta. Ali jer se niste ponašali rušiteljski, već ste se naslanjali na tradiciju, otvarajući nove prostore, vladajuća se kritika često trudila da Vas proglasi “konzervativnim” redateljem koji se drži psihologije, “uživljavanja” i Stanislavskog. VIOLIĆ: Jadan Stanislavski! Njegov nam je *Sistem* u kazalištu nametnut zajedno s komunističkim u društvu, a uvezen je bio u estetskoj ambalaži socijalističkog realizma zbog čega ćemo ga desetljećima odbacivati, apriorno, podsvjesno ili čak svjesni naprave koju činimo njemu i sebi. Trebalo je da nam Grotowski i Brook ili Efos i nakraju Vasiljev potvrde trajne vrijednosti *Sistema*. Slučaj Stanislavskoga drastičan je primjer političke zloupotrebe genijalnog umjetnika. (Pobrinuli su se, dakako, da ništa ne saznamo o ustrijeljenom Mejerholjdu). Nisam jedini redatelj u nas, pa ni u svijetu, kojega su neki kritičari proglašavali nečim što on nije, nerijetko i onda kad su ga neznačajki i s nerazumijevanjem htjeli pohvaliti. Zašto bi kritičari bili gluplji i nepravedniji od nas koji nismo umjeli ni htjeli razlučiti opću, teorijsku vrijednost *Sistema* od njegove modificirane individualne primjene u različitim okolnostima. Jedna od temeljnih zabluda avangarde je u pretencioznoj pretpostavci da svaki značajniji umjetnik mora izmisliti svoju “novu” teoriju kojom se objašnjava originalnost njegova djela, čak i onda kad je nedarovit. Politika je zarazila umjetnost tako da pored političke imamo i estetsku politiku koja se jednako pogubno, ne samo u kazalištu, provodi nametljivim metodama. *Sistem* je, vidite, ona debela knjiga na mojoj polici s preko petsto stranica u formatu velikog rječnika. Iz nje je po jednom detalju razvidno kako je manipulacija Stanislavskim u nas bila planirana unaprijed, pomno i sračunato. Na posljednjoj stranici tu stoji napomena: “Ova knjiga, prva u seriji *Umetnost-Filozofija-Kritika*, štampana je u 7630 primeraka, od kojih 780 na boljoj hartiji, u štampariji “Kultura” u Beogradu. Štampanje završeno 24. septembra 1945. godine.” A rat je završio 9. svibnja 1945. To znači četiri i po mjeseca (!) nakon Dana pobjede. Strašno, ali i fantastično. Takva ekskluzivna, stručna knjiga tiskana je prva (!) i u tako velikoj nakladi s eksplicitnom namjerom da “pozorišnim umjetnicima” Jugoslavije posluži kao teorijska Biblija i praktični priručnik vladajuće ždanovske estetike. Ali cijena joj je bila takva da sam je kao siromašni student mogao kupiti za male novce, što ne svjedoči samo o važnosti koja je pridavana kazalištu, već i o stanju u izdavačkoj djelatnosti. (Sramotno je sjetiti se toga u prvoj godini primjene PDV-a, nije li?) Loše se živjelo u ratom opustošenoj zemlji,

ljudi su bili gladni, odjeća se kupovala na “točkice”, ali za kulturu, posebice za kazalište, našlo se dovoljno novca. Zahvaljujući okolnosti što je sovjetska vlast u Rusiji posvojila i razvijala tradiciju hudožestvenog teatra, kazalište je u satelitskoj komunističkoj Jugoslaviji uživalo povlašten položaj u rasporedu kulturne strategije. Dogodilo se tako da je hrvatsko glumište u samo tri prve poratne godine (1945.-48.) prvi (i zadnji) put u svojoj povijesti imalo više od dvadeset institucionalnih kazališta s vlastitim gledalištem i stalnim ansamblom, razmještenih u sedamnaest većih ili manjih gradova. Pribroje li im se lutkarska, te dječja (pionirska) pa amaterska kazališta u brojnim kulturnoumjetničkim društvima, nedvojbeno je to bio jedinstveni teatarski boom. Usputno, usuprot pozitivnom zaključku koji se nameće, iskrsava mučno pitanje: zašto u nas u kulturi ima strategije samo kad je podređena pragmatičnim ciljevima dirigitane politike?

NESRAZMJERNA KAZALIŠTA

(:): Kakav je u tim prilikama bio socijalni status glumca?

VIOLIĆ: U povećanom broju kazališta nesrazmjernom broju profesionalnih glumaca svi su, uključujući tu i mnoge amatere, dobili stalne angažmane, socijalno osiguranje, staž, te osigurano stanovanje (podobniji u otetim stanovima, a manje podobni u sustanarstvu ili podstanarstvu). Nestalo je putujućih glumačkih skitnica, siromašnih bohema bez krova nad glavom. Komunistički režim je na osnovama bitno suprotnima prethodnim sustavima ne samo potvrdio nego i učvrstio profesionalno kazalište kao državnu ustanovu kakvom je u nas oduvijek bila i ostala: utemeljena i uzdržavana odozgo. Premda su plaće u prosjeku bile niske i u rasponu ujednačene do “uravnolovke”, stvoren je osjećaj stalnosti i sigurnosti u bavljenju profesijom. Činovnički mentalitet u hrvatskom je glumištu time ojačao i odonda ostao u njemu duboko ukorjenjen, kao da su ga zauvijek ucijepili u glumačke gene. Tek ćemo dvadeset godina kasnije, kad organizam našega glumišta počnu rastakati učestale krize, moći u njima prepoznati razorne uzročnike toga stoljetnog administrativnog kloniranja.

U prvim poratnim godinama, međutim, naslijeđeni je činovnički status pomogao lakšem prilagodavanju novim prilikama. Značajnost koja je tada pridavana društvenoj ulozi kazališta, povoljno je utjecala na stvaralačku atmosferu među njegovim poslenicima. Publika je hrlila u kazalište, na fotografijama iz toga vremena loše odjeveni građani stoje na snijegu, u dugačkim repovima za ulaznice. Sve su dramske i operne predstave bile odreda rasprodane. Kazalište je dokazalo da je izgladnjelim “narodnim masama” potrebno kao hrana i piće, da ga narod voli i podržava. Ali novi, je komunistički sustav u nazivu Hrvatsko narodno kazalište težište prebacio na narodno, u novom i za njega bitnom klasnom značenju. Kao što je bogatom građanstvu bila konfiscirana imovina, tako je nacionalnom određenju oduzeta duhovna supstanca, pridjev *hrvatsko* degradiran je na geografsku oznaku mjesta. Ta nije li u austrougarskoj monarhiji bilo utemeljeno kao Zemaljsko kazalište? Bilo bi logično da u komunističkoj republici bude Narodno kazalište Hrvatske. Ali

onda bi u Beogradu bilo Narodno pozorište Srbije, a u Ljubljani Ljudsko gledalište Slovenije, što zbog bratstva i jedinstva nije dolazilo u obzir. Zato je i u Zagrebu ispoštovana tradicija. A da nije, danas se moglo zvati Hrvatsko državno kazalište. U ljeto 1945. *Kazalište narodnog oslobođenja Hrvatske* spojeno je s *Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu*. U tom su se spojenom kazalištu dobrim dijelom ponovno našli glumci istoga predratnog ansambla, koji su za vrijeme rata djelovali odvojeno, opredijeljeni za sukobljene strane. Poznato je, naime, da su tijekom rata dvije grupe glumaca HNKa otišle u partizane i tamo imali svoje kazalište, dok su ostali nastavili raditi u službi novostvorene hrvatske države. Senker zapaža kako njihov sukob nije imao nacionalni značaj, budući da su u oba kazališta nastupali mahom naši glumci, koji su govorili našim jezikom: "Oba imaju izravne uzore pa i podršku u inozemnim kazalištima, jedno u nacističkom, drugo u sovjetskom. Oba su se, jedno, prisilno, a drugo, partizansko, dragovoljno stavila u službu politike i ideologije, pa njihov sukob ima izrazito ideološki i klasni značaj. O konačnom se ishodu toga sukoba odlučilo izvan teatra i umjetnosti uopće."

Pomirba u fuzioniranom ansamblu izvršena je na liniji oštro postavljenih idejnopolitičkih razlika između glumaca partizana, koji su u šumi svi postali članovi Partije i glumaca slugu domaćeg okupatora, kojima se više ili manje opraštalo ako nisu bili ustaše. Manje značajni, politički dvojbeni kazališni "domobrani" bili su pomilovani, ali oni istaknutiji morali su odraditi kaznu. Zbog toga je u tim prvim poratnim godinama Strozzi bio primjerno kažnjen progonoštvom na Rijeku gdje je 1945. osnovano kazalište. Gavella je pak, kad mu je 1949. konačno dozvoljen povratak u Zagreb, režirao Dončevićevu *Kaznu* za kaznu što je završne godine rata i početne mira preživio režirajući izvan Zagreba. Kad sam 1950. došao u Zagreb, gdje sam upisao studij romanistike, u Hrvatskom narodnom kazalištu mogao sam vidjeti Strozzića, koji je igrao viteza Olivera Urbana u Gavellinoj režiji Krležine *Lede*. Bio je to znak oprosta i milosti što im je obojici velikodušno podarena, ali je kao i svima pomilovanima zbog najsitnije nesmotrenosti mogla biti trenutačno uskraćena. Senker je u pravu kad kaže da je "spajanjem dvaju kazališta stvoren dramski ansambl širokoga dobnog i interpretativnog raspona". U točnost njegove tvrdnje uvjerio sam se kao gledalac neujednačenih predstava tog ansambla. Gavelline predstave što su početkom pedesetih zaredale na pozornici HNKa izdizale su se visoko iznad prosjeka. U ostalim predstavama, izražajne glumačke interpretacije nadilazile su stereotipne i blijede redateljske postavbe. Najuočljivije se ta razlika očitovala u osobnosti svestranoga Tita Strozzića, koji je po vokaciji prvenstveno bio glumac, bolji nego redatelj i dramski pisac. *Dubrovačka trilogija, Skup, Vučjak, Divlja patka,*

Agamemnon, Leda, Cezar i Kleopatra, predstave su što ih je Gavella s heterogenim ansamblom HNKa napravio u razmaku od 1950. kad je osnovana Akademija za kazališnu umjetnost do otvorenja Zagrebačkog dramskog kazališta 1954. Te su predstave presudno djelovale na mene, one su me potaknule da se u jesen 1954., kao apsolvent romanistike, odlučim pristupiti prijemnom ispitu iz režije.

(:): Upisali ste, dakle, studij režije u godini otvaranja Zagrebačkog dramskog kazališta. Je li Vam ta podudarnost tada nešto značila? Je li suradnja dviju novih ustanova imala za Vas neki posebni smisao?

VIOLIĆ: Nisam bio jedini student kojemu je studij na Akademiji otpočetak bio povezan s novim kazalištem u Frankopanskoj. Kad smo na prijemnom ispitu pisali klauzuru, od ponuđenih sam tema za analizu jedne predstave odabrao Gavellinu predstavu *U logoru*, koju sam toga proljeća vidio prije nego što je kazalište bilo službeno otvoreno s *Golgotom*. A za radnju na temelju koje sam pripušten usmenom dijelu ispita bio sam pripremio *Dantonovu smrt*. Nisam tada mogao ni sanjati da ću za pet godina u Zagrebačkom dramskom kazalištu s njegovim/mojim ansamblom postaviti taj Buchnerov komad (1969.). Danas, poslije četrdeset godina profesionalnog redateljskog rada, mogu s uvjerenjem i nostalgijom reći da je trinaest sezona provedenih u tom kazalištu u umjetničkom smislu bilo za mene najvažnije i najsretnije razdoblje života. U ZDKu sam se formirao i sazreo kao redatelj, u njemu sam stasao radeći uz podršku marljivih i darovitih glumaca predanih svome pozivu bez ostatka. Među njima je bilo mnogo glumaca moje generacije, koji su prije mene diplomirali i postali članovi ansambla. Bili smo upućeni jedni na druge, usredotočeni na traženje i pronalaženje sebe u zajedništvu s generacijski "starijom braćom", životno i profesionalno iskusnijih utemeljitelja toga prvog drukčijeg kazališta u povijesti našega glumišta. Mada su se po mnogim značajkama razlikovali od nas, oni su nas prihvatili kao svoje. Mislim da smo se tako lako i prirodno zbližili iz obostrane, unutarnje potrebe za zajedništvom koje smo neovisno jedni od drugih držali temeljnim preduvjetom kazališnoga posla.

Nastavak slijedi

(U sljedećem broju bit će riječi o Zagrebačkom dramskom kazalištu, Teatru &TD i Akademiji dramske umjetnosti)

V

