

# Ducdàme

Ducdàme, ducdàme, ducdàme

Tu će nać oj,

Ludâ lijep broj,

I neka se sjeti na me.

U nekom ne baš previše prisutnih, a ni previše nadahnutih tekstova u dnevnom tisku nastalih nakon smrti Božidara Violiča (prosinac 2020.) jedan od autora je napisao:

*Vrijeme Božidara Violiča bilo je vrijeme velikih dramskih komada, rasnih glumaca i briljantnih redatelja. Ta gavelijanska škola, taj „kazališni kartel“ kojem su još pripadali Kosta Spaić, Georgij Paro i Dino Radojević, Violičevim odlaskom definitivno je otišao u vječnost. Ovaj nam autor ostaje dužan imena ostalih „kartelijanaca“ - ako pretpostavimo da ih je bilo.*

Gotovo svi napisi koristili su s malim razlikama taj, kako im se čini, veoma važan podatak. Svi spominju „kazališni kartel“. Zašto su ti tekstovi bili tako šablonizirani, ne samo što se tiče *kartela*, nego i ostalih podataka o Božidaru Violiču, a i općenito o našem kazalištu, istovremeno je i teško i, nažalost, lagano objasniti. Možda nemaju vremena pa posežu za podacima iz raznih internetskih stranica koje se bave kazalištem. A možda ih to više i ne zanima. Možda smo u „takvim vremenima“ gdje to ni druge ne zanima. S tom mogućnosti teško se mirimo, ali ne bi je trebalo potpuno isključiti. No nemojmo se uljuljkivati u pretpostavci da se to događa samo Violiču i kartelu – to je svakodnevna pojava. Možemo se mi ljutiti na „zanemarivanje kulture“ u našim društvima i njihovim medijima, ali umjesto ogorčenja trebalo bi barem pokušati razumjeti razloge te nekima tužne i neprihvatljive situacije.

No pogledamo li optimističnije, uvidjet ćemo da ovakvim pristupom ti komentatori nesvjesno ukazuju na jednu osnovnu činjenicu: kazalište je umjetnost (kad je umjetnost) trenutačnog susreta izvođača i gledatelja. Kazališni događaj odvija se u tom istovremenom susretu i, može se to slobodno tako izraziti, zajedničkom prožimanju.

*Dramatic action has three aspects: actors, a stage, and spectators. Hence, no conception of tragedy is complete without an adequate place for the role of the spectator.*

(Morris Weitz: *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*)



Još jednostavnije rečeno: Nema kazališta bez tjelesno prisutne publike; nema publike bez izvođača, i to sad i u ovom trenutku i u istom prostoru. Sve su ostalo zgrade, institucije, izravni prijenosi, televizijske adaptacije, raznorazne snimke, marketing, uspomene, informacije, arhive... Kazališni događaj može postojati i bez svega toga, dovoljna je jedna/jedan glumica/glumac, jedna/jedan gledateljica/gledatelj i intencija činjenja kazališta, čin susreta.

Netko tko sam nije sudjelovao u kazališnom činu pedesetih, šezdesetih, sedamdesetih godina... prošlog/prošlih stoljeća ne može o tim doživljajima drukčije niti govoriti/pisati. Preostaje mu da o njima govori iz pogleda znanosti, politike, interesa i uspomena ljudi koji su imali prilike sudjelovati ili kao publika ili kao izvođači (a vidjeli smo da je to zapravo jedno tijelo) ili ih može informativno vidjeti kao televizijske i ostale snimke - ako postoje.

I danas kad se piše o tim vremenima i njihovim kazališnim događajima, htjeli ili ne htjeli, moramo se poslužiti općim mjestima. Pružimo nekoliko biografskih podataka, možda tu i tamo neku pikanteriju i, kao u ovom slučaju, označimo to vrijeme kao vrijeme visokih glumačkih ostvarenja, redatelja koji su u tom kazališnom miljeu sačinjavali „kazališni kartel“. A na kraju lapidarna tvrdnja koja baš ništa ne znači; „kartel“ je odsad mrtav kao i svi njegovi članovi.

Upitajmo se je li zaista mrtav? Je li zaista otišao u vječnost?

Zamislio sam se nad pojmom *kartela*. Nije mi jasno upotrebljava li se ta sintagma u pozitivnom ili negativnom smislu. Još više me uznemirava tvrdnja ...s *Violičevim odlaskom definitivno je otišao (kartel) u vječnost*. U kojem ga obliku nema? Je li sad otišao u vječnost ili ga već odavno nema? Postoji li mogućnost da ga nikada nije niti bilo? A možda uopće nije niti otišao. Možda je još uvijek negdje tu, ali ga, otupjeli, više ne primjećujemo. Nejasno je također veseli li to komentatore ili im je žao što toga više nema?

▲  
Georgij Paro, Boško Violič, Dino Radojević

**Zašto su ti tekstovi bili tako šablonizirani, ne samo što se tiče *kartela*, nego i ostalih podataka o Božidaru Violiču, a i općenito o našem kazalištu, istovremeno je i teško i, nažalost, lagano objasniti**

Dva mjeseca prije Violiceve smrti (prosinac 2020.) uzeo sam ponovo čitati jednu knjigu koju nisam dirao godinama. Radilo se o knjizi A. C. Bradleya *Shakespearean Tragedy*. Na prvoj stranici knjige nalazi se potpis *Božidar Viočić*. U knjizi nalazim i preklopljen list papira s rasporedom proba. Radi se o probama u Teatru &TD za predstavu *Henrik IV* Luigija Pirandella. Predstavu je 1972. režirao Božidar Viočić. Bio sam pomoćnik redatelja. Viočić mi je knjigu dao s napomenom da je to jedna izuzetno važna knjiga za razumijevanje Shakespearea. Naravno da sam knjigu pročitao odmah, a često sam joj se vraćao da bih je posljednjih petnaestak godina ostavio na miru. Posljednjih sam godina iznova čitao Shakespearea i sekundarnu literaturu o njemu, pa je tako i Bradley došao na red. Čitao sam Bradleyja sporo i temeljito te me je vijest o smrti Viočića zatekla pri kraju čitanja knjige. Intenzivno surađujući s *postgavelijanskom generacijom* redatelja i glumaca pokušavao sam odrediti njihove zajedničke osobine (ali i njihove razlike).

**Zamislio sam se nad pojmom kartela. Nije mi jasno upotrebljava li se ta sintagma u pozitivnom ili negativnom smislu**

*Zagrebački kazališni kartel* (uobičajeno se smatra kao što to čini i naš spomenuti autor), njegovu jezgru, sačinjavali su Kosta Spaić (1923.- 1994.), Georgij Paro (1934. – 2018.), Dino Radojević (1927. – 1986.) i Božidar Viočić (1931. - 2020.) Kao student, a i kasnije, intenzivno sam surađivao sa svom „četvoricom glavnih kartelijanaca“. Naravno da smo sintagmu svi znali, ali nismo joj pridavali veliku važnost – barem ja nisam. U osnovi je to imalo negativan prizvuk – „kartel“. Ne sjećam se da sam ikad s nekim od njih razgovarao o kartelu. Bili su izrazito jake ličnosti i, kako se meni činilo, veoma različiti u pristupu kazalištu. Nisu se izražavali jedan o drugome (predobro su bili odgojeni), a i komentari o predstavama drugih bili su veoma šturi i korektni.

Ono što najviše smeta u današnjem naglašavanju „kartela“ je i svjesno ili nesvjesno zanemarivanje i prešućivanje velikog broja kazališnih stvaralaca tog *postgavelijanskog vremena*. Ne može se čak niti reći da se kod nas o tome nije pisalo i da to nije bio predmet tekstova izvrsnih teatrologa i kritičara. Radovi na tu temu danas se mogu s veoma malo napora pronaći na internetu.

Spomenut ću dva rada koji su meni pri ruci. Zvonimir Mrkonjić objavio je 1979. u Prologu tekst pod naslovom „Zagrebački redateljski kartel“ – sam naslov ukazuje na izravnost. Mrkonjić je jedan od najboljih kroničara našeg kazališta, a njegove su biografije glumaca i redatelja najsigurniji pregled njihova djelovanja. (Pogledati tekstove na stranicama Hrvatskog društva dramskih umjetnika. (<http://www.hddu.hr/novosti.aspx>))

Na internetskoj stranici „hrčak.srce.hr“ može se naći tekst Borisa Senkera „O redateljima postgavelijanske generacije – 30 godina poslije.“ Senker izričito navodi da svoj tekst o redateljima postgavelijanske generacije piše ... *pozivajući se uglavnom na Mrkonjićev esej objavljen u časopisu Prolog...* i u naizgled brzom pregledu razvoja do 2010. daje sjajne vremenske prikaze o najvažnijim kretanjima redateljskog rada u nas.

Kao postgavelijanske redateljice (?) Senker spominje i Vladimira Habuneka, Mladena Škiljana, a ne zaboravlja ni Vladimira Gerića, Tomislava Durbešića, Vladana Švacova, Petra Šarčevića i Joška Juvančića. Tu je i Gavellin suvremenik Tito Strozzi.

Surađivao sam i s redateljima iz ove grupe kao pomoćnik redatelja s Vladimirom Habunekom, Tomislavom Durbešićem, Reljom Bašićem i Vladimirom Gerićem. Svi su oni bili izuzetno važne ličnosti našeg kazališta i svaki je od njih kazalištu dao neke od najizvrsnijih i najboljih predstava koje pamtim. Relja nam je svojim Teatrom u gostima otkrio novu mogućnost kazališnog djelovanja – imao je svoje vlastito kazalište.

Gericeve predstave u Teatru &TD *Kaspar* Petera Handkea, Büchnerova *Woyzeck* s Ivicom Vidovićem, da navedem samo ove dvije, među najsugestivnijim su predstavama koje sam ikad gledao. Njegov prevodilački rad u kazalištu nezabilazan je prilog našem kazališnom jeziku. Ne čudi da mu je kao izvrsnom prevoditelju riječ u kazalištu imala izuzetnu važnost. I *Kaspar* i *Woyzeck* otkrivaju jezik, njegove izvore i njegove granice.

Na jednoj adaptaciji romana za Zagrebačku televiziju surađivao sam i s Tomislavom „Žirom“ Radićem. Radić je bio redatelj koji je jednako suvereno radio i u kazalištu i na filmu. U oba medija izuzetno polaže pažnju na glumca, na jezik i na bavljenje problematikom granica između „glume“ i „zbilje“. Njegovi su filmovi suptilna igra između stvarnih biografija, glumačke igre tih biografija i njihovih udvostručenih pojavljivanja i međusobnih prožimanja. Radićeva predstava *Stilske vježbe*, adaptacija knjige nastale kao jezični eksperiment *Stilskih vježbi* Raymonda Queneaua nalazi se u Guinnessovoj knjizi rekorda kao najduže igrana predstava s istom glumačkom postavom. I opet je glumica/glumac ta/taj koji donosi različite karaktere formirane kroz jezik.

Daljnje nabranje svega što su ovi navedeni i nepravedno navedeni stvaralci napravili i što su značili (i još uvijek znače!) prekoračuje okvire ovog teksta.

Intenzivna je suradnja neminovno vodila do svjesnih i nesvjesnih uspoređivanja, i to ne na planu mojih kvalitativnih ocjenjivanja, nego jednostavno kao jednakovrijedne usporedbe pristupa kazalištu.

U slučaju je Koste Spaića i Božidara Viočića to možda najjasnije.

Doživljavao sam rad Koste Spaića kao pristupanje tekstu u cjelini, dok sam kod Viočića imao osjećaj da pristupa komadu od detalja, iz lica, iz konkretnih glumaca s kojima pristupa cjelini.

Na prvi pogled to može izgledati paradoksalno znajući da je Viočić bio izvanredan dramaturg, što je pokazao mnogim adaptacijama književnih dijela i scenarijima. U konkretnom ga je radu, iz mojeg iskustva i doživljaja, vodio osjećaj za glumca i lice komada. Imao je gotovo „perverznan“ osjećaj da u traženju glumca za neku ulogu (može i obrnuto) otkriva iz naše svakodnevne privatne ułogę osobine koje se na prvi pogled ne bi vidjele, a koje su odgovarale određenom liku iz komada. Velik sam šok doživio kad sam ušao u prostor i vrijeme

**Ne sjećam se da sam ikad s nekim od njih razgovarao o kartelu. Bili su izrazito jake ličnosti i, kako se meni činilo, veoma različiti u pristupu kazalištu. Nisu se izražavali jedan o drugome (predobro su bili odgojeni), a i komentari o predstavama drugih bili su veoma šturi i korektni**

Brešanove *Mrduše Donje* koje je Violać ostvario sa scenografom i kostimografom Mišom Račićem u pokrajnjem prostoru Teatra &TD-a (1971.). Jednostavnim sredstvima, drvenim klupama, mobilijarom tadašnjih domova kulture, odjećom naših Mrdušanaca i njihovim strastvenim bavljenjem Hamletom ostvaren je jedan suludi svijet naših strasti i poriva koji, kad se zaista pojave izvan kazališta, prerastaju u zastrašujuću realnost. Iza svakodnevnog građanskog lica sakrivala se ruralna, divlja stvarnost naših Mrdušanaca.

S gotovo opsjednutom predanošću raščlanjivao je svako lice i nije se zaustavljao dok s glumicom/glumcem nije postigao obostrano oduševljenje za ulogu. Doživljavao sam to tako intenzivno da mi se činilo kako ponekad pritom zapostavlja dramaturšku cjelinu teksta i predstave. On je slagao lica komada u jednu cjelinu kao što se slaže slagalica. Činilo mi se da najbolje usklađuje dramaturgiju predstave i glumce u tekstovima „neklasičnih“ autora. Tu je on mogao pustiti svojoj „dramaturškoj“ mašti i osjećaju potpunu slobodu koja je onda s njegovim precizno danim živim karakterima rezultirala velikim kazališnim činovima.

**Doživljavao sam rad Koste Spaića kao pristupanje tekstu u cjelini, dok sam kod Violaća imao osjećaj da pristupa komadu od detalja, iz lica, iz konkretnih glumaca s kojima pristupa cjelini**

Kosta Spaić predavao mi je režiju na Akademiji krajem šezdesetih godina. Nama studentima nije nikada u našem radu nametao svoj pristup kazalištu koji je bio izuzetno jasan i određen. Režiju nije predavao teoretski. Dao nam je tekst Molièreova *Don Juana*. Zhtijevao je od nas da iz samog teksta odredimo ono što je neophodno zadano za predstavu. Morali smo navesti samo rekvizite, kostime, prostore koje se na-

vode u komadu. Nismo smjeli dodavati ništa što se nije moglo naći u samom tekstu. Iz tih je podataka trebalo odrediti osnovne smjernice komada i shodno tome scensko/scenografsko rješenje. Zanimljivo je bilo uspoređivati kako smo mi iščitavali isti tekst i što smo u njemu pronalazili. Iz tako nađene osnovne ideja i sam je prilazio praktičnom radu na predstavi. Imao je već točnu ideju scenskog prostora koju je u zajednici sa scenografima uobličavao u odgovarajući scenski prostor. Tako pripremljen susretao se s glumcima s kojima je onda radio na ulogama ne zaboravljajući nađenu osnovnu polaznicu dramaturgije.

Već sam bio pri kraju studija na Akademiji kad se pojavilo *Kraljevo* (1970.) - nezaboravan kazališni događaj. Nekako je u to vrijeme Dino Radojević opet predavao glumu na Akademiji. Kao student režije bio sam kod njega u glumačkoj klasi. Godine 1974. Radojević je postavljao Hamleta s nenadmašnim Radom Šerbedžijom na Ljetnim igrama u Dubrovniku. Pozvao me je da mu asistiram na Lovrjencu. To je bio najljepši i najugodniji posao koji sam ikada imao. Radojević je bio srdačna i otvorena osoba, ali istovremeno veoma oštar, čak na granici agresivnosti, kad nešto ne bi išlo onako kako je očekivao. Dubrovnik je u to vrijeme još uvijek bio intiman i „pregledan“ grad. Unutar zidina postojalo je samo nekoliko ugostiteljskih lokala u kojima se sva publika osobno poznavala. Stradun je još uvijek bio prostor gdje su se susretali stanovnici cijelog grada, Župe, Mokošice... i gdje su svakodnevno uglašavali stoljetni kamen arterije svojega grada. Nekoliko se restorana zatvaralo poslije 22 sata. Uz same zidine na Buži bio je jedan kafić koji je dulje radio, a na Pločama i Pilama bila su dva restorana koja su bila otvorena do kasno u noć. Poslije proba na Lovrjencu svi smo se uvijek spuštali u taj restoran na Pilama gdje smo provodili nezaboravne kasne

noćne sate. Ta atmosfera zajedništva bila je prisutna kako na probama, tako i izvan proba. Nije tu bilo nekih težnji „revolucionarnom“ kazališnom ostvarenju. Želja je bila napraviti predstavu Hamleta na Lovrjencu. Vladala je ugodna atmosfera među ljudima koji su se oko predstave našli i koji su živjeli za predstavu i doživljavali je kao svoju bez obzira na veličinu zadatka. Mislim da je to bila Dinina zasluga. Imao je sposobnost sakupiti grupu oko predstave i voditi je u željenom pravcu bez nekih velikih teatarskih „novotarijskih“ ambicija. Bila je to jednostavno dobra festivalska predstava, s fantastičnim Hamletom – Hamlet za svoju publiku, Dubrovčane i njihove goste.

Georgij Paro donosi veliki pomak u naše kazalište. Jedan semestar bio mi je mentor u režijskoj predstavi na Akademiji (Jean Paul Sartre: *Iza zatvorenih vrata*), a jedan sam semestar slušao njegova predavanja o najaktualnijim kazališnim kretanjima. Upravo se bio vratio sa svojeg drugog boravka u Americi. To su bila najbolja predavanja o režiji koje sam slušao. Izuzetno precizno i nadahnuto, zahvaljujući svojem filozofskom obrazovanju, a i intenzivnim praktičnim kazališnim djelovanjem donosio i otkrivao nam je nova kazališta. On je iznimno snažno protresao našu scenu. Unosio je svoja američka iskustva u dotad u sebe zatvorene kazališne institucije.

Obogaćuje Dubrovačke ljetne igre predstavama Brechtova *Henrika II.*, *Areteja* i *Kristofora Kolumba* Mirolava Krleže. Paro za razliku od Dine Radojevića pristupa mnogo ambicioznije. Igre su bile i za ostale redatelje od samog njihova početka izazov u potrazi za adekvatnim pristupima igranju na otvorenom. Bilo je izvrsnih predstava, ali svi su dotad pronalazili prostore u koje su ugrađivali komade za koje se smatralo da odgovaraju prostoru, ali uz sve izvrsne predstave stvarni prostori grada ipak ostaju „kulisa“.

Paro donosi dinamiku u prostore, izvođače i publiku prisiljava na zajedničko kretanje kroz prostor drame, pretvara nas od pasivnog gledatelja u suučesnika drame. Nismo više pasivni promatrači, krećemo se kroz podrumne i podzemne hodnike Bokara koji prestaje biti „zanimljiv“ kazališni prostor... krećući se osjećamo događanja na „vlastitoj koži“. Bokar je prostor stvarne drame nas prisutnih svjedoka i prisutnih izvođača. Intenzivnije jedinstvo prostora i vremena teško je zamislivo.

*Dragi moreplovci,*

*Brod = predstava isto je što i život = gluma. Poistovjećenje je potpuno i odatle svi problemi. Jednako važno postaje tko je kakav čovjek i kao i tko je kakav glumac.*

(Pismo Georgija Para glumačkom ansamblu *Kristofora Kolumba*)

Ipak, s *Kolumbom* sam imao „problema“. Ideja s brodom koji plovi bila mi je nekako previše doslovna i ta doslovnost sprečavala me je u doživljaju. Sve mi je to sličilo na spektakl, na proračunate efekte. Činilo mi se da je ono što je Paru uspelo s *Aretejem*, aktivno uključiti publiku u prostor igre i komada, s „pravim“ brodom koji plovi „pravim“ morem, sužavalo svojim „pravim“, doslovnim pojavama prostor metafore, prostor mašte. Na predstavu kojoj sam prisustvovao brod je udario u Svetog Ivana. Božidar Boban na jarbolu nadahnuto govori „Narodu“, da, pisano velikim početnim slovom,: *Ne vjeruj lažima i obmanama svojih bogova i svojih kraljeva, Narode, jer je sve to laž...*

Ne sjećam se više u kojem je trenutku Santa Maria udarila u mol Svetog Ivana. Možda: *U takvog čovjeka, Narode, ja ne vjerujem...* Brod je udario, zaljuljao se, svi su prestrašeni, a Boban i dalje poziva: *Narode, da ćeš pobijediti i bogove i krvnike, ali u to u što vjeruju tvoji admirali, u to ja ne vjerujem, Narode...* To više nije bilo uobičajeno kazalište. To su bili trenuci koji se ne mogu izrežirati, ali u Parovoj kazališnoj estetici i slučaj igra veliku ulogu.

Paro proširuje uobičajeni „režijski tim“. Ivica Boban sa svojim angažiranim pristupom glumačkom tijelu otkriva dotad u nas zanemarene mogućnosti glumačkog izraza. Karatist Ilija Smoljenović trenira s glumcima karate. Neko smo vrijeme svi trenirali karate na Akademiji. Znao sam nekoliko „kata“ i mogao sam brojati na japanskom do deset. Pridavala se velika pažnja glumačkom „zagrijavanju“, vježbama disanja i razgibavanju. Sve je to ostavilo velik trag u našem daljnjem kazališnom životu.

Paro donosi i velik pomak u odnosu prema marketingu koji postaje sve važniji u takozvanim „djelatnostima“ u „kulturi“. Predstava se nameće gradu, sveprisutna je, postaje „nešto važno“. Od predstave su mi u pamćenju ostala velika iščekivanja i uspješan, kako bismo to danas zvali PR, dakle, otvara se prostor *eventu*. Da ne griješim dušu, i izvrsni Božidar Boban – dakle glumac i iznimno predan i aktivan glumački ansambl koji gotovo fanatično pristupa Kolumbu. *Dragi moreplovci, Brod = predstava isto je što i život = gluma.*

Mnogo sam razmišljao o toj predstavi i pitao sam se što o tome misli sam Georgij Paro. Nekoliko godina kasnije pružila mi se prilika da za tadašnju Zagrebačku televiziju razgovor s Parom na brodu Santa Maria koji je stajao usidren, napola potonuo u Rijeci Dubrovačkoj, u Marini među jahtama i jahticama i brodicama.

Tijekom tog snimanja razgovarajući s Parom o brodu, predstavi i kazalištu postalo mi je jasno da je Paro u pustolovinu Kolumba krenuo iskreno sa željom da pomakne kazališne okvire koji su tada određivali naš kazališni (i ne samo kazališni) život.

No uz sve „novotarije“ koje uvodi u pripremu predstave, kao što su fizičke vježbe i vježbe disanja, svi pokušaji uvlačenja cijelog grada, a vjerojatno i društva, u predstavu i govorenja, glumac i kod njega ostaje glavni subjekt predstave. I sve te vježbe zapravo su tu u službi glumca. Paro vjeruje da se tako glumac oslobađa svih nepotrebnih tereta u pristupu ulozi i predstavi i da se tako omogućava pravi puni kazališni angažman i doživljaj. Paro ipak ostaje vinovnik „velike četvorice“.

Netočno bi bilo ne napomenuti da Paro nije bio usamljena pojava. Kazališni je amaterizam bio veoma razvijen. Unatoč tome što mnoge grupe pokušavaju diletantski imitirati profesionalna kazališta neminovno se pojavljuju i pomaci u pristupu i odmaci od kanona „velikih“ kazališta. Kod svih se osjeća novo vrijeme i nove kretnje ne samo u kazalištu. Najdalje u tome odlaze srednjoškolci (Kugla glumište, Coccoleomocco 1971. – Branko Brezovec) te studentske grupe. Izuzetnu ulogu u odmaku od institucija, bio je i Festival svjetskih studentskih kazališta (IFSK) u Zagrebu te Studentsko eksperimentalno kazalište (SEK) s izvanrednim predstavama Mire Međimurca.

Spaić, Violić, Paro i Radojević ipak su imali nešto zajedničko iako su bili različiti. Bilo je to, bez obzira na polaznu poziciju, vjerovanje u izvorni tekst, u glumca i u zajedničku ideju glumačkog kazališta. Često razmišljajući o predstavama koje su na mene ostavile najjači dojam, danas znam da se to događalo preko glumaca. Svijet predstava uvlačio me je u sebe i zauvijek ostao u meni kroz susret i igru Marije Kohn, Izeta Hajdarhodžića, Tonka Lonze, Rade Šerbedžije, Fabijana Šovagovića, Neve Rošić... Za ovaj tekst o postgavelijanskom kazalištu bilo bi dovoljno napisati nepreglednu listu izvanrednih glumica i glumaca našeg kazališta, samo imena i ništa više...

U ovom se trenutku moram ponovo obratiti nezaobilaznom Borisu Senkeru. U spomenutom tekstu daje (420. stranica pdf teksta na „hrčak.srce.hr“) daje izuzetno pregledan niz „prvog postgavelijanskog redateljskog kruga“. Do kraja teksta prati vinovnike do druge decenije 21. stoljeća.

Senker na neki način napušta kartel koji kao da odumire prirodnom smrću. Javlja se novi vinovnici.

U našem kazališnom svijetu postoji meni čudna, paradoksalna pojava. Velik se broj zanesenih mladih ljudi, kazališnih i društvenih eksperimentatora i inovatora okreće Akademiji i oblicima kazališta protiv kojih su i radili svoje izuzetno zanimljive i nadahnute amaterske i poluamaterske projekte i svoja nova kazališta.

Studentska i školska kazališta, Parova Amerika, kazališni festivali i gostovanja najboljih svjetskih alternativnih grupa koji izrazitim istupom protiv *mainstream* scene i izrazitim društvenim angažmanom (*Brod = predstava isto je što i život = gluma.*) proizašlima iz pokreta mladih 60-ih godina 20. stoljeća ponovo završavaju u kazališnim institucijama protiv kojih su se tako predano bunili. Upravo oni daju novu krv i produžuju život pomalo uspavanim tradicionalnim kućama, ali istovremeno tupe oštrice svojih kazališnih i društvenih angažmana. Završavaju kazališnu akademiju osnovanu 1950., koja je do danas često mijenjala svoje nazive, ali traje kao ustanova čija je glavna ličnost bio Branko Gvella i njegovi nasljednici - „postgavelijanci“. U zagrebačkom Studentskom centru u Savskoj ulici djeluje Teatar &TD i postaje žarišna točka tih susreta. „Postgavelijanci“ tu ostvaruju predstave u kojima im je omogućeno repertoarno i stilsko istraživanje koje nisu imali u matičnim kućama. Dolazi do jedne vrste amalgama – mladi „buntovnici“ i „stari postgavelijanci“ traže i nalaze svoje kazalište. Nije slučajno da se u Teatru &TD događaju najzanimljivije predstave našeg kazališnog života sedamdesetih i osamdesetih godina stoljeća na izmaku. Nastaju izvrsne predstave po tekstovima zanemarenih autora. Petar Selem režira svoje prve dramske predstave *Caligula* Alberta Camusa (1967.) i *Razdiobu podneva* Paul Claudela (1969.).

Mrkonjić u spomenutom tekstu u Prologu iz 1979. (broj 39/40) citira jedno za „kartel“ ne odviše pohvalno Selemovo mišljenje: *Kartel je ostvario totalnu kontrolu nad zagrebačkim kazalištem, a totalitarizam neizbježno nosi arbitrarnost kriterija i sve nezdravo što iz njega slijedi.*

*U kulturno-umjetničkim nastojanjima tradicija je važno pomagalo, a kulturno je naslijeđe kapital koji valja čuvati, da bismo se njime mogli koristiti kad god ustreba.* (Ivo Hergešić „Shakespeare, Molière, Goethe“, Znanje, Zagreb 1968.)

Prirodnim procesom nestajanja, kazalište preuzimaju nove generacije. Tu se ponovo otvara početno pitanje: je li smrću (*odlaskom*) posljednjeg, velikog *karteljancu* Božidara Violača ta *gavelijanska škola, taj „kazališni kartel“... definitivno otišao u vječnost?*

Kako to da se kod nas opetovano javljaju, pomalo grubo rečeno, nekrofilске (u Frommovom shvaćanju), destruktivne sklonosti slanja u vječnost svega što se događalo prije našeg dolaska? Kako je moguće i je li uopće moguće doživljavati i strogo razgraničavati sociološke i kulturološke pojave? Umjesto da u razvoju kazališta gledamo procese koji se pretapaju i koji vrlo često i paralelno traju, pokušavamo ih fiksirati i gledati kao da jedni na druge ne utječu i kao da ih je moguće strogo vremenski i prostorno odijeliti.

Ne počiva li današnje kazalište na zasadama koje su nam dali Gavela i njegovi nasljednici? Imamo još uvijek HNK, Kazalište Gavela, imamo Akademiju dramske umjetnosti koju su završavali ili pohađali gotovo svi naši današnji kazališni djelatnici, imamo i Teatar &TD...

No tu postoji još jedan veći problem. Naše je kazalište mnogo bogatije i raznolikije od njegova pukog sužavanja i ograničavanja na *kartel* i *postgavelijance* - što god to značilo. Ako otvorimo knjigu Ive Hergešića „Shakespeare, Molière, Goethe“ koju je za tisak priredio Nikola Batušić, nalazimo izvrstan pregled kazališnih kretanja u nas. Na konkretnom primjeru Shakespearea u hrvatskom kazalištu Hergešić pokazuje nevjerovatno bogatstvo i raznolikost našeg kazališnog djelovanja.

*Činjenica da naši dodiri sa Shakespeareom sežu u prvu polovicu prošloga stoljeća, a možda i dalje, nije kulturno-povijesni kuriozitet, filološko-teatarski podatak, nego nešto živo što i danas djeluje.* - piše Hergešić.

Nikola Batušić, urednik drugog izdanja Hergešićeve knjige, 1976. objavljuje svoju opsežnu „Povijest hrvatskoga kazališta“ čije drugo izdanje (Hrvatski centar ITI, Biblioteka Mansioni, 2019.) uređuje, gle čuda, nezaobilazan Boris Senker. U svom pogovoru i kratkom dodatku, pregledu „Hrvatsko kazalište od 1968./71. - 2000.“ Senker opet precizno i pregledno pokazuje, podcrtavajući pritom Batušićev pristup, sve bogatstvo i „šarolikost“ hrvatskog kazališta. I tu otkrivamo nevjerovatne različite pristupe tekstu, sceni, oblike glume, pristupe prostoru, eksperimente...

I sam vjerujem da je lakše staviti pojave u jasne „ladice“ i onda po potrebi linearno prikazivati pojave koje nisu „linearne“, koje nije moguće trpati u odvojene ladice. To su paralelni procesi koji svi, pa i najstariji, ostavljaju svoj trag i žive još danas.

*Kako sam režirao prvu online predstavu koja je napravljena za publiku ispred računala*

(Bobo Jelčić, Jutarnji list, 29. siječanj 2021.)

U jednoj, već prilično davnoj diskusiji s petnaestogodišnjim Matijom pokušavao sam mu na listu papira grafički prikazati problem. Matija je bio prva generacija učenika jedne bečke gimnazije u kojoj učenici nisu nosili bilježnice i školske knjige nego laptope. Crtao sam kvadrate, krugove, linije koji su ih spajale i sve ono što pripada takvom prikazivanju. U jednom trenutku, vidno uzrujan

mojim crtanjima, Matija je uzeo flomaster i gotovo divlje po mojem urednom, preglednom crtežu udarao je same točke. „To nije tako, to je ovako“, vikao je dokazujući da moj linearni pogled na svijet više nije važeći. Njegova je slika sličila pogledu na zvjezdano nebo s milijardama točaka i točkica u koje smo mi nekada svojim linijama i geometrijskim figurama ucrtavali svoje zvjezdarije, a koje su danas postale same nebrojene, nestrukturirane i disperzivne točke, mrlje... goli podaci, gomila podataka. Znam da je galaksija takva i da ih ima nebrojeno, ali nestankom mojih slika velikih ili malih medvjeda, lavova koje mi je nebo predočavalo izgubio se i moj emotivni doživljaj - postao sam, laskam li si, pametniji, racionalniji, ali sam zato izgubio svoj nebovid.

Posljednjih godina nisam imao mnogo prilika pratiti zbivanja u našem kazalištu. No ono što sam vidio samo je potvrdilo moje iskustvo. Bez obzira na to radi li se o festivalskim predstavama ili o predstavama redovnog kazališnog repertoara, o televizijskim serijama u svim njihovim oblicima pojavljivanja, o filmovima, o radijskim emisijama, glumac je još uvijek glavni akter. Neovisno o kvaliteti predstave ili filma, neovisno o tome radi li se o dobroj glumici, dobrom glumcu, on uvijek ostaje moja veza s kazalištem, a i drugim oblicima prikazivanja. Ima zanimljivih redatelja, raznih manje ili više zanimljivih ličnosti koji se pojavljuju u prvom planu, ali kad dođe do susreta djela i njegove publike, ostaje glumac sa svojom publikom. Sve krasne i nadahnute ideje ostaju nemušte ako nemaju svojeg prenosioca - glumca i ako on nema svog suučesnika - gledaoca.

I onda čitam razgovor s redateljem Bobom Jelčićem o *online* predstavi koju je napravio za publiku ispred računala. Da stvar bude još gora, radi se o dislociranoj publici - tako piše! Neću dalje ulaziti u prepričavanje (tračanje) tog razgovora.

Naravno da je kazalište jedna od najugroženijih djelatnosti i da najviše trpi od ograničavanja koje nam pandemija donosi, ali nije to prva takva situacija. Spomenimo samo jedan poznati slučaj. Za vrijeme epidemije kuge u Londonu Shakespeare je sa svojom trupom odlazio igrati u englesku provinciju gdje kuga nije vladala. Poznata kazališta bila su zatvorena. Ne vjerujem da bi Shakespeare, da je imao na raspolaganju današnje komunikacijske medije, palo na pamet da svoje predstave upućuje dislociranoj publici.

Možda nisam najprigodnija osoba koja bi trebala komentirati društvene medije. Osim *e-maila*, Skypea i SMS-a ne koristim se ni jednim sredstvom današnje društvene komunikacije.

Prije nekog vremena nagovorio me je jedan prijatelj da stavim neke svoje videoadove na YouTube. Postavio sam dvadesetak filmova u raznim dužinama (od nekoliko minuta pa do jednog sata). Moj informatički stručnjak Matija uputio me je u mogućnost statističkog pregleda kako funkcionira YouTube profil. Nažalost, iskoristio sam tu ponudu i na svoj sam užas vidio da prosječno trajanje gledanja svih priloga iznosi oko tri minute (treba imati u vidu da je od 22 videa samo sedam kraćih od 10 minuta). Ukratko, moje iskustvo govori da se prisustvovanje i gledanje u novim medijima jako razlikuje od „linearnih“ medija, kazališta, koncerata, izložbi, a i kina.

Čak i kad sam pokušam nešto gledati na YouTubeu, ispred zaslona nemam potrebnu koncentraciju da bi nešto gledao od početka do kraja. Čak ni knjige ne mogu čitati na digitalnim uređajima.

Možda ne treba sebe uzimati kao mjerilo, ali razgovarao sam s mnogim ljudima i većina potvrđuje moje iskustvo. Došlo mi je da sve izbrišem i da se ostavim medija u koji ne mogu vjerovati.

Ostaje mi koristiti te medije kao fantastične prijenosnike informacija i mogućnost brzog slanja stvari koje želim ili moram s nekim podijeliti. Iz mojeg svijeta kvadrata, strelica i jasnih koordinata teško se uživljam u svijet disperzivnih informacija koje se pomoću algoritma pretvaraju u neki smisao ili doživljaj.

Pokušaji igranja kazališta preko elektroničkih medija, ispred praznog ili razrijeđenog gledališta nije, nažalost, naš izum. Da je tako, sve bi bilo jednostavno. Svaki dan sa svih strana svijeta stižu ponude dislociranom prisustvovanju, gledanju kazališnih predstava. Kazališni prostor ne postoji bez zajedništva i u samom je činu kazališnog događaja imanentna potreba za što prisniji susret izvođača i njihove publike.

Čak i s najboljim namjerama ti relativno novi mediji mijenjaju naš doživljaj. Tu ne možemo ništa napraviti, ali prihvaćanjem mijenjamo i načine čitanja knjiga, gledanja filmova, slušanje glazbe i doživljaj kazališta. Možda je nekima svejedno čitaju li knjigu digitalno ili kao običnu papirnatu knjigu. Možda možemo u glazbi uživati samo slušajući je preko izvrsnih prijenosnika zvuka. Možemo prihvatiti i promjene vrste svojih doživljaja. Jedini medij koji se opire novim medijima je kazalište. I nikakva videoigra ne može ga nadomjestiti.

Digitalizacija nas postavlja u svijet nevjerovatnog broja informacija koje više ne možemo savladati. One postaju tako nepregledne da gubimo odnose. Time gubimo i osjećaj za vrijeme i gubimo ono što nam je dosad omogućavalo naše pamćenje - svijest da se nalazimo u stalnom procesu, ne zaboravljajući ono što je bilo prije nas.

Meni smrću Božidara Violica nije nestao svijet iskustava „kartela“, Gavelle, postgavelijanaca, svijet svih onih predstava u kojima sam uživao i svijet ljudi koji su ih stvarali i s kojima sam surađivao. Pa i samo moje čitanje knjige koju mi je dao Violic dokazuje da to vrijeme još traje, vjerujem ne samo za mene. A taj svijet živi i onda kad danas vidim žive predstave bez obzira na to bile one loše ili genijalne.

*„Indeed, Aristotle in his famous definition of tragedy shows that true tragedy only exists when it produces in the spectators a definite emotional reaction, which he calls catharsis or purging.“*

(G. B.: Harrison: Shakespeare`s Tragedies (1951.)

Siječanj 2021. Završavam tekst. I ne dao vrag, nalazim u jednim novinama vijest da *...je veliki slovenski pisac i režiser Dušan Jovanović umro u Ljubljani na Silvestrovo...*

Autor teksta dalje piše: *...označila je (vijest) tužan kraj jedne godine i jedne epohe, kako književne, tako kazališne i ljudske.*

Kao da mu nije dovoljno kazalište, on proglašava mrtvom i cijelu epohu i njezine ljude te ih sahranjuje: *Jer Jovanović je bio najveći dramski pisac države za koju najprije ne žele znati njezini još živući stanovnici.*

Što je sve ovaj autor natrpao u svoj nekrolog Dušanu Jovanoviću. Umjesto toga, bilo bi bolje da pročita spomenute teatrologe.

I sam ovaj moj tekst nastao je kao „razgovor“ s Kostom Spaićem, Božidarom Violićem, Georgijem Parom, Vladimirom Gerićem... To je i susret s Nikolom Batušićem, Borisom Senkerom i Ivom Hergešićem...

„Zaboravljamo da su naši filolozi, jezikoslovci i povjesnici mnogo štošta otkrili na temelju čega bi teatrolozi (poznavajući ove radove) mogli štošta zaključiti kad bi ih poznavali.“, piše Hergešić u svojoj knjizi.

*Amiens*, Što će to reći d u c d à m e?

*Jacques*, To je grčka invokacija, kojom su se svi luđaci sazivali u jedan krug.

(W. Shakespeare *Kako vam se sviđa*  
Preveo: Slavko Ježić, 1951 MH Zagreb)