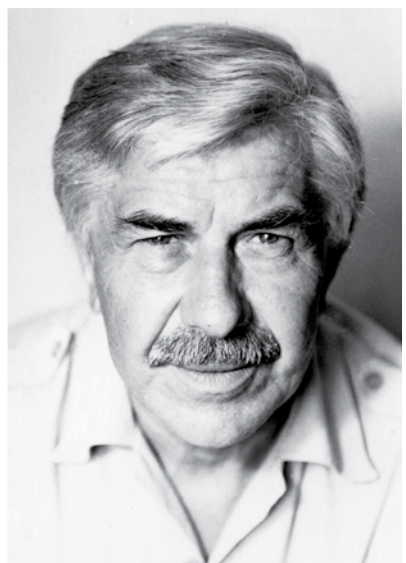
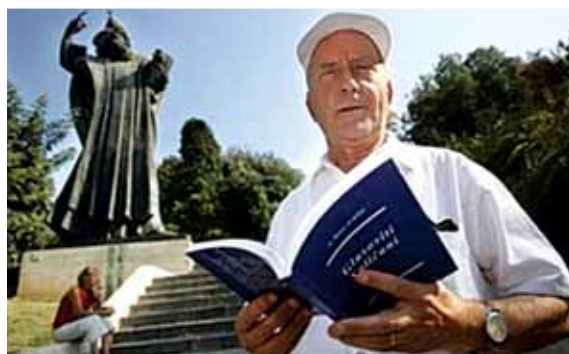




SJEĆANJA



Majstor Mediterana

Vanča Kljaković bio je stvaralac širokog raspona, djelotvorne metode i prilagodljiv različitim povodima i medijima a svim njegovim predstavama zajednička je mediteranska radost stvaranja

piše: Zvonimir Mrkonjić

Zaredatelja, glumca i dramskog pisca Vanču Kljakovića važno je prije svega da je središte njegove kazališne, televizijske i filmske mašte nadasve glumac u onom ekstrovertnom smislu kako ga određuje sredozemno okružje. Rođen u Splitu, diplomirao je najprije studij glume u Beogradu, a potom studij režije kod Branka Gavella na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu. Prvi angažman dobiva kao glumac u Zagrebačkom dramskom kazalištu krajem pedesetih godina, gdje mu je jedna od prvih uloga Maro u *Dundu Maroju* u režiji Mladena Škiljana.

U istom kazalištu uskoro počinje režirati prestavši glumiti, a među režiranim komadima našle su se i njegove vlastite drame.

U Zagrebačkom dramskom kazalištu, gdje ostaje u angažmanu sve do 1970, Kljaković razvija intenzivnu djelatnost režirajući suvremene dramske tekstove. U prvom redu to su novi britanski dramatičari, *Što je vidio sobar* Joea Ortona, zatim ondašnji svjetski hit, *Spašeni* Edwarda Bonda i *Lift za kuhinju* Harolda Pintera. U tim predstavama profilirao se Kljakovićev izraziti redateljski rukopis, uspješan u očitavanju mijena dramskog jezika i drugačijim postavljanjem situacija i karaktera, kao i modernim osjećajem za točan ritam predstave. Dok je u *Spašenima* Kljaković ilustrirao verbalnu okrutnost koja je kulminirala šokantnim prizorom kamenovanja kolica s djetetom, u *Liftu za kuhinju* interpretirao je pinterovski verbalni i akcijski minimalizam.

Kao dramatičar Kljaković se formirao još u odjecima teatra apsurda koji je našao svoju primjerenu realizaciju krajem pedesetih godina na pozornici Zagrebačkog dramskog kazališta u Beckettovu *Svršetku igre* u Škiljanovoj režiji i Ionescovim *Stolicama* u Spaicevoj režiji. Značajke teatra apsurda zamjetne su u trima jednočinkama, *Vilim osvajač*, *Hanibal* i *Aleksandar*, izvedenima pod skupnim

naslovom *Susreti* (1968) a osobito u drami *Bobo* (1980) u kojoj se osjeća utjecaj Becketteova ogoljenog teatra s likovima izvan društvenog konteksta i reduciranom radnjom. Nakon toga napisao je i režirao tekstove *Priča o zločinu* (1993), *Vaš Antiša* (1994), *Teštamenat* (1995) i dr. U Damskom kazalištu Gavella Kljaković je još režirao *Amerika*, *Amerika* Tomislava Bakarića, glumački iznimno uspjeli *Tango* Slawomira Mrożeka i predstavu Kočičeva *Jazavca pred sudom* odigranu 331 put.

Nakon tog prvog razdoblja svoje djelatnosti, Kljaković se, prešavši u splitski HNK, počeo okretati svom pravom

zanimanju, sredozemnom, srednjedalmatinskom okružju koje je našlo najpuniji izraz u *Malom libru* Marka Uvodića a isto tako u adaptacijama stranih tekstova iz istog ozračja. Takva je *Šjora File* prema komediji Eduarda De Filippa *Filomena Marturano* u kojoj su briljirali Marija Danira i Boris Dvornik. Jedna od posljednjih predstava u tom teatru bila je *Francuzica* Ilije Zovka. U splitskom Gradskom kazalištu lutaka postavio je *Povist o' Splitsa* Jasena Boke, a u Gradskom kazalištu mladih Split *Kazališni sat* Jasena Boke, *Biž ća, ne motaj se gola* po Feydeauu, *Mali libar* Marka Uvodića Splicićanina, *Čovik, zvir i kripot* po Pirandellu i Brešanovu *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja* – svoju posljednju predstavu. Za televiziju je Vanča Kljaković režirao nekoliko epizoda serije *Naši i vaši*, više televizijskih filmova među kojima *Buža* po noveli Živka Jeličića pripada u ono najbolje što je uradio. Kao filmski redatelj debitira epizodom omnibusa *Ključ*, a režirao je i filmove *Jedanaesta zapovijed*, *Kužiš stari moj*, *Usporeno kretanje* i *Marjuča ili smrt*.



Gradsko kazalište mladih Split: Marko Uvodić Splicićanin, *Mali libar*, red. Vanča Kljaković, 1995.

Vanča Kljaković bio je stvaralac širokog raspona, djelotvorne metode i prilagodljiv različitim povodima i medijima, a svim njegovim predstavama zajednička je mediteranska radost stvaranja.

Prijelomni redatelj

Kad bismo htjeli reći što je značila pojava Petra Večeka u novijem hrvatskom kazalištu, rekli bismo da on označava kraj razdoblja gavelijanskih redatelja, u prvom redu zagrebačkog redateljskog kartela, i nastup doba kada će makjavelistički svrsishodna ljepota biti grčevita ili je neće biti



piše: Zvonimir Mrkonjić

Petar Veček djelovao je u prijelomnim vremenima i lomove je u mnogome prenio i u svoj redateljski svjetonazor, pa čak u svoju metodu. Moguće je, kao što je to učinio kritičar Dalibor Foretić, dovesti buntovnost redatelja Petra Večeka u vezu sa šezdesetosmaškim studentskim pokretom, koji se događao usporedo s Večekom studentskim danima na Akademiji za kazališnu umjetnost gdje je diplomirao 1971. Time je ponešto rečeno o nemiru koji je pokretao mijene u Večkovu umjetničkom

curriculumu i u njegovu redateljskom postupku, čak do toga da su se poneki njegovi postupci činili kontroverzni i opravdavali se tek s aspekta konačne svrhe: predstave.

Došavši raditi predstavu u nekom kazalištu, Veček je stvarao napetost između ansambla izabranog za određenu predstavu i onoga koji je ostao izvan nje, kadgod zamjerajući ovom potonjem i *fige* u džepu. Moglo se pritom reći kako je stanovita negativna energija inducirana u ansamblu služila Večeku za stvaranje pozitivne energije kreacije. U tome nije u potpunosti slijedio svog mentora na Akademiji i prvi redateljski uzor, Kostu Spaića. Spaić je mogao dati Večeku zornu pouku o predstavi kao glazbeno harmoničnoj cjelini svih njezinih sastavnica, ali i o tome da je svaka predstava morala imati svoje *zašto*, na što je Spaić znao ukazivati pitanjem iz Shakespeareove komedije *Na tri kralja*: „Pourquoi, dragi Viteže?“.

Veček s glumcem nije volio psihologizirati oko uloge, nego ga je pokretao kao figuru na šahovskoj ploči ili kao lutku unutar dramaturgijskog koncepta

Druga sastavnica izvediva iz šezdesetosmaškog pedigree Večekova je nagona pripadnost političkom teatru, a dijelom i Brechtovu kazališnom modelu. Pa ipak, riječ je više o pripadnosti trendu nego o istinskom angažmanu s moralnog stajališta, jer Večeka kao imoralista na kraju zanima ipak samo estetika. Neosporno je da je i Spaićeva kazališna djelatnost u posljednjem desetljeću njegova rada davala tome Spaićevu *zašto* politički prizvuk, primjerice u predstavama Kukuljevićeva *Jurana* i Sofije i Kosorovih *Maski*



Kazalište Knap, Zagreb: Borivoj Radaković, *Amateri*, 2010.



HNK u Varaždinu: Borivoj Radaković, *Kaj sad?*, 2007.

na *paragrafima* koje su, slobodno se reći, bile u slijedu Hrvatskog proljeća. Nedvojbeno je na Večeka imala utjecaja Brechtova metoda očuđenja po načinu kako je upućivao glumce da pokazuju, osim glume, i to da oni prave svoju ulogu. Veček s glumcem nije volio psihologizirati oko uloge, nego ga je pokretao kao figuru na šahovskoj ploči ili kao lutku unutar dramaturgijskog koncepta. Taj nedostatak spaicevskog *Einfühlunga* u nekim njegovim predstavama, opet, ne proturječi recimo Večekovu uspjelom iskustvu s Čehovljevim *Višnjikom* ili s *Galebom* koje su osobito značajne po tome što ispod vanjšine čehovljevske osjećajnosti razotkrivaju okrutnost.

Večekov rad u hrvatskom teatru neodvojiv je od njegov autemeljivačkog djelovanja. Nedvojbeno je pripadao među one kazališne stvaraoce kojima je prirodna težnja bila osnutak novog ansambla kao mjesta nove kreacije. Prvi od takvih pothvata bilo je godine 1974. Kazalište Rinocerus koje je djelovalo u jednom stanu u Vlaškoj ulici i gdje je izveden dramolet *Pričaj mi o Augusti* Luka Paljetka. Od 1976. do 1983. Veček je ravnatelj pa dakle i umjetnički voditelj varaždinskog HNK, a od 1983. do 1986. Dramskog kazališta Gavella. (Veček je bio Umjetnički direktor dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara 1985. i 1986.)

O Večekovu varaždinskom repertoarnom usmjerenju u duhu političkog teatra govori dosta već činjenica da je riječ o sedamdesetim godinama, kada se teatar sučeljava s represivnim reakcijama vlasti u nizu sankcija. Negativno senzibiliziran na to ozračje bio je dramatičar Tomislav Bakarić čije su se drame našle u Večekovu izborniku, *Smrt Stjepana Radića* (1971) i *Anno Domini* (1972); potonja u ZKM-u. *Smrt Stjepana Radića* nakon nekog vremena doživjela je zabranu, samo je oko razloga postojalo kolebanje između nacionalizma i unitarizma. Večekovo tumačenje ovih tekstova nije se mnogo udaljavalo od tendencioznog čitanja senzibiliziranom gledateljstvu. Mnogo bogatiju i scenski artikuliraniju ponudu kazališnih sredstava nosio je *Hrvatski Faust* Slobodana Šnajdera (1983) koji zbog svog još uvijek virulentnog političkog *backgrounda* do danas nije izveden u Zagrebu.

Izbor teme *Stepinac, glas u pustinji* Ivana Bakmaza (1992) pripadao je političkom teatru čak i ako je u danom trenutku pripadao već



GDK Gavella, Zagreb: Krleža Miroslav, *U agoniji*, 1988.



GDK Gavella, Zagreb: Anton Pavlovič Čehov, *Galeb*, 1991.



GDK Gavella, Zagreb: Krleža Miroslav, *Gospoda Glembajevi*, 1984.

u apologetsku literaturu. Svjestan da je političnost u teatru neprolazna, ali da se mijenjaju njezini razlozi, Veček postavlja u Kerempuhu tekst Borivoja Radakovića *Dobrodošli u plavi pakao* (1994) gdje se obrana imena Dinama prevodi svojevrsnim *dogadanjem naroda*, a komorno zbivanje dobiva odjek masovnog. Vrhunac Večekove djelatnosti u Dramskom kazalištu Gavella bili su Krležina *Gospoda Glembajevi*, do tada sigurno najizvornije tumačenje te drame u novijem hrvatskom kazalištu. Da bi mogao igrati čiste dramske situacije, redatelj je potisnuo posve u pozadinu klasni kontekst dramskog sukoba kako bi istaknuo sukob karaktera i u

Večekova Gospoda Glembajevi bila su do tada sigurno najizvornije tumačenje te drame u novijem hrvatskom kazalištu. Potisnuo je posve u pozadinu klasni kontekst kako bi istaknuo sukob karaktera i u tome u potpunosti uspio

tome je u potpunosti uspio. Jednako snažna autorska gesta bila je zamjena mjesta 2. i 3. čina u dopisanoj verziji drame *U agoniji* (1988), čime je – raspletom odnosa Laura-Križovec na kraju – drama još više dobila na uvjerljivosti. S Brechtovim kazalištem

Veček je imao manje sreće – u *Majci Hrabrost* (1992) i *Prosjačkoj operi* (2005) – naprosto zato što mu je, kao čovjeku antagonizma, manje ležala epska naracija. Iz istog razloga u Shakespeareovu opusu odgovarao mu je više *Hamlet* (Osijek, 1991) nego *Romeo i Julija* (HNK, Zagreb 2003) i *San Ivanjske noći* (Varaždin, 2003). U *Hamletu* Veček kao da nesuzdržanim antagonizmom među protagonistima zapliće i sabire događaje u predstavi.

Kad bismo htjeli reći što je značila pojava Petra Večeka u novijem hrvatskom kazalištu, rekli bismo da on označava kraj razdoblja gavelijanskih redatelja, u prvom redu *zagrebačkog redateljskog kartela*, i nastup doba kada će, da se poslužimo Bretonovim riječima, makjavelistički svrsishodna ljepota biti grčevita ili je neće biti.

Inventivnost i svestranost

Fadil Hadžić jedan je od najzaslužnijih pojedinaca hrvatske kulture druge polovice dvadesetog stoljeća: osnivač dvaju kazališta, pokretač crtanog filma, iznimno uspješan novinski urednik, popularan komediograf, plodan i uspješan filmski redatelj, kazališni ravnatelj i još mnogo toga

piše: Tomislav Kurelec

Kada netko napiše šezdeset iznimno gledanih komedija (a upravo je ta obljetnica bila izvorni povod teksta, napisanog prije Hadžićeve smrti, op. ur.) moglo bi se reći da je to posve dovoljno za uspješnu kazališnu karijeru i potpuno ispunjen život. No, 1952. godine tridesetogodišnji Fadil Hadžić, koji je zanimanje za umjetnost pokazao odabirući studij slikarstva, već je i prije izvedbe svoje prve – *Dosadne komedije*, za sobom imao nekoliko iznimnih dometa kojima bi još tada mogao istaknuti kandidaturu za jednog od najzaslužnijih pojedinaca hrvatske kulture druge polovice dvadesetog stoljeća (za što se argumentacija kasnije mnogostruko uvećala). Kao urednik humoristički list *Kerempuh* doveo je do rekordne tiraže od 180 tisuća primjeraka, a da ne bi državi vraćao novac kojim je list raspolagao, pokrenuo je 1950. proizvodnju crtanog filma iz koje je nastalo i prvo poduzeće za proizvodnju animacije – Duga film, u kojem su započeli autori koji su kasnije stvorili svjetski relevantnu Zagrebačku školu crtanog filma. Hadžić postaje i direktorom Duga filma, a 1952. ne debitira samo kao autor kazališnih komedija nego i kao filmski redatelj, i to crtanim filmom *Začarani dvorac u Dudincima*. Već prije toga utemeljio je i Kerempuhovo vedro kazalište iz kojeg je uskoro nastalo Gradsko kazalište Komedija, a čini se da su ga upravo vođenje kazališta i potreba za suvremenim tekstovima naveli da počne pisati za scenu, pa su mu prvi komadi gotovo redovito praišvedbe imali u Komediji.

Sve što je Fadil Hadžić uspio napraviti u svojim mladim danima ukazuje ne samo na izvanrednu inventivnost nego i na gotovo nevjerojatnu radnu energiju koja ga neće napuštati sve do devetog desetljeća života. Tako je paralelno s pisanjem i više od jedne komedije godišnje utemeljio 1964. i dugo vodio Satirički kabaret Jazavac koji prijelazom iz Kavane Medulić u zgradu u Ilici postaje Satiričko kazalište – danas pod imenom Kerempuh. Usto je nastavio s uspjesima u novinarstvu, ne samo brojnim tekstovima, nego i kao glavni urednik koji je pedesetih godina obilježio najtiražniji tjednik *Vjesnik u srijedu* s tiražom od 300 tisuća primjeraka, a šezdesetih od *Telegrama* sa 25 tisuća prodanih primjeraka stvorio najutjecajnije glasilo na području kulture i umjetnosti. Jedan je od najvećih promicatelja Festivala igranog filma u Puli, a 1961. režira *Abecedu straha*, prvi od petnaest cjelovečernih igranih filmova, među kojima je i niz vrijednih ostvarenja kojima se dokazao kao jedan od velikih hrvatskih filmaša.

I pored te silne produktivnosti i iskušavanja niza različitih poslova te raznih umjetničkih vrsta i žanrova, ipak je moguće u svima njima pronaći neke uvijek prisutne zajedničke elemente, a najistaknutija je među njima autorova okrenutost prvenstveno gledateljima. Ta tvrdnja zasigurno djeluje poput općeg mjesta,



jer koji pisac, a naročito komediograf, ne bi želio imati brojnu publiku, iako su vrlo rijetki oni kojima to uspijeva kao Hadžiću, kojemu su primjerice u sezoni 1981/82. komedije na scenama dvadesetak teatarata tadašnje Jugoslavije odigrane čak 549 puta. Ipak treba reći da je većina hrvatskih dramatičara čak i načelno puno sklonija usmjeriti svoje napore i kreativne potencijale prema traženju modernističkih teatarskih rješenja i da im više znače festivalska ili kritičarska priznanja nego odaziv gledatelja. Zato ponekad izgleda kao da kod nas (znatno više no u drugim zemljama) postoje dva kazališta koja potpuno odvojeno egzistiraju u dva paralelna prostora koja se gotovo uopće ne dodiruju. Tako se često stvara nakaradna slika kako jedno – *visoko* (elitno, umjetničko, angažirano) teži novom izrazu i(li) nastoji svojom kritičnošću, a nerijetko i šokom i okrutnošću mijenjati društvo, pa čak i čitav svijet, a drugo – *nisko* (zabavno, za široku publiku) podilazi gledatelju, nemajući trajnijih vrijednosti. U tom drugom kazalištu vjerojatno bi se Hadžić posve ugodno osjećao, prisjećajući se kako su i Držića ugledni Dubrovčani njegova doba



Abeceda straha, red. Fadil Hadžić, 1961.



smatrali pukim zabavljačem i nevažnim piskaralom, iako su baš njegove komedije jedna od najvećih vrijednosti u povijesti toga grada-države bez koje bi i njegova slika bila nepotpuna.

I golemi opus Hadžićevih komedija nije samo jedna od najznačajnijih sastavnica hrvatskog kazališta druge polovice dvadesetog stoljeća nego i svjedočanstvo o ljudima koji su na ovim prostorima živjeli u posljednjih šezdesetak godina, o njihovu mentalitetu i načinima kako su se kao pojedinci nosili s burnim i opasnim vremenima. Fadil Hadžić najčešće je teme i radnje svojih komada izvlačio iz svakodnevice koju je pažljivo promatrao i u njoj pronalazio karakteristične detalje kojima je – uz poneku karikaturalnu prenaplašenost i začudni pomak – stvarao komični kontekst u kojem su njegovi protagonisti nastojali zadržati ozbiljnost, pa je upravo iz te neusuglašenosti postupaka pojedinca i okoline u kojoj djeluju nastajala komičnost situacija.

Humor dodatno potenciraju iznimna duhovitost i životnost dijaloga koji pridonose tome da Hadžićeve komedije postanu vrlo zabavna, ali istodobno i kritička slika vremena u kojima su nastale uspješnice kakve su primjerice *Pet ludih sinova* (1954), *Političko vjenčanje* (1968), *Naručena komedija* (1974), *Državni lopov* (1977), *Ljubav na prvi pogled* (1982), *Duhovi na Zrinjercu* (1990), *Vlast* (1999) i čitav niz drugih, među kojima istaknuto mjesto nedvojbeno pripada i najnovijoj *Prevaranti* koja je praeizvedbu imala u kazalištu Kerempuh u studenom 2010. u režiji Georgija Para (koji je inače mnogo češće radio izrazito modernističke predstave s mnogo naglašenih, atraktivnih redateljskih rješenja) koji je uprizorio i niz Hadžićevih ranijih tekstova (još od njihovih gotovo istodobnih početaka prije više od pola stoljeća), jer je

iznimno cijenio Hadžićevu vrstu komike, koja po njegovim riječima, stvara „oslobađajući, zdravi, svijetli smijeh“ kao i njegovo umijeće u komunikaciji s gledateljem.

A to umijeće daleko nadilazi efemernost konkretnih povoda za satiru i duhovitog dijaloškog ili situacijskog poentiranja neočekivanih obrata u najčešće tipičnim situacijama. Hadžić precizno, sa svega nekoliko rečenica i reakcija, određuje bitne odlike karaktera svojih protagonista, povezujući njihovu funkcionalnost kao reprezentanata pojedinih društvenih slabosti s jasno oblikovanim mentalitetom koji ih čini živim scenskim osobnostima.

Takve likove Hadžić u brzom ritmu vodi kroz niz zapleta koji se nižu u dramaturški besprijekornom slijedu pokazujući Hadžićevu virtuoznost u fabuliranju, utemeljenom najčešće na majstorskom kombiniranju komedije zabluda i satire. To će rezultirati ne samo kritikom postojećeg društva nego i nijansiranim prikazom motiva koji pokreću postupke pojedinaca najbolje prilagođenih korištenju mehanizama društvenih sustava da bi se stekla osobna korist. To što većina tih likova o sebi ne misli kao o lošim ljudima i što svoje teškoće i neuspjehe (gledateljima smiješne, a njima tragične) vide kao svojevrstu nepravdu, dodatna je slojevitost značenja komedija Fadila Hadžića. Pomnija analiza pokazuje da se radi o složenim i vrlo uspješnim ostvarenjima koja svom autoru osiguravaju iznimno mjesto u povijesti hrvatskog glumišta, a koja istodobno (i to ne samo najnovija nego i rana djela) mogu s punim uspjehom zaživjeti na suvremenoj pozornici i opetovano oduševljavati brojne gledatelje.



HNK Split: Fadil Hadžić, *Hitler u partizanima*, red. Vlado Vukmirović, 1975.



GK Komedija, Zagreb, Fadil Hadžić, *Dosadna komedija*, red. Pero Budak, 1952.



Šentjakobsko gledališče Ljubljana; Fadil Hadžić, *Državni lopov*

Hrabrost i majstorstvo

Ljiljana Gener ostat će zapamćena kao Baka u Šovagovićevu Sokol ga nije volio. Za tu je ulogu nagrađena na Gavellinim večerima 1982, a i filmski se potvrdila

piše: Maja Hribar-Ožegović

Početkom prosinca 2010. nestala je iz naše sredine ugledna i neumorna glumica Ljiljana Gener. Preminula je u 83. godini u Bistri nedaleko od Zagreba. Od pokojnice oprostiše se na Krematoriju Goran Grgić, Darko Stazić i Slavko Goldstein. A da su mogli (mogli, bez ironije), došli bi i svi oni gledatelji koji glumicu Ljiljanu Gener pamte s ekrana, radija i kazališta. Rodila se kraj Karlovca u mjestu ljupka imena Skakavac 1928. godine. Majka i otac bili su učitelji u mjesnoj školi, čiji je život bio ispunjen neprekidnim intenzivnim radom, pa je škola bila središte kulturnog života, pored prosvjetnog. Nabranje razvojnih okolnosti i mogućnosti utjecaja takva rada može se dovršiti tek dvotočjem; Goldstein je uz odar pokojnice o njoj ispričao da je kao šesnaestogodišnja učenica karlovačke Gimnazije prenosila poruke i partizanske obavještajne podatke u Novigrad na Odri, hodajući 20 kilometara u oba smjera svakoga dana.

Nakon Drugoga svjetskog rata Ljiljana Gener upisala je Visoku filmsku školu u Beogradu „kao najbolja studentica na prijemnom ispitu“ u klasi Vjekoslava Afrića i godine 1950. debitirala u filmu Kreše Golika Plavi 9. Dvije-tri godine poslije, mlada filmska glumica – mada to zvanje nije bilo ozakonjeno – vraća se na studij književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, te istovremeno na studij kazališne glume (1952). Pripisemo li ovome i pokoru glumačku interpretaciju u Studentskom eksperimentalnom kazalištu (izazovnom SEK-u Bogdana Jerkovića), njeni uspjesi postaju sve značajniji, štoviše vodeći.

Nije isključeno (ili je čak i vjerojatno) da je zbog toga pozvana u Dubrovačko kazalište, zajedno s mužem Zvonimirom Bajsićem. Iz dubrovačke sredine seli potkraj jeseni 1953. u zagrebačku na poziv Malog kazališta, preimenovanog u ZDK Gavella, današnje GDK Gavella, u čijem ansamblu ostaje do umirovljenja 1993. godine, a na pozornici i desetak godina dulje. Na matičnoj je pozornici tijekom pola stoljeća nastupila u više od



GDK Gavella, Zagreb: Ranko Marinković, *Glorija*, red. Petar Veček, 1995.

šezdeset predstava od kojih su mnoge bile prave kazališne uspješnice.

Potvrđuje to i 130 izvedbi u svega šest mjeseci godine 1955. „najčuvenije i najopširnije Držiceve komedije *Dundo Maroje*“ (Frano Čale) u kojoj *na mušku* odjevena, Marova vjerenica Pera postaje Ljiljana Gener; potom je Madeleine Petrovna u Krležinoj *Agoniji*, pa Margit u ansambl-predstavi *Kraljevo* 173 puta (od 1970. do 1983. u režiji Dine Radojevića).

U komediji *Scapinove spletke* (Molière) Ljiljana Gener je nastupila čak 264 puta, i to u dvije uloge: Hyacinte i Nerine. Tekst je preveo i režirao Mladen Škiljan, a premijerno je izveden 28. lipnja 1956, nedugo nakon obnove zgrade pod vodstvom arhitekta Boška Rašice.

Jedno uz drugo stavljanje u perspektivu ima i preuređenje unutrašnjosti DK Gavella arhitekta Andrije Mutnjakovića završeno sredinom sedamdesetih, pa ako je za Rašicu i Mutnjakovića (a bili su i scenografi) *arhitektura ideja prostora* svjetonazor, onda uz djelo glumca dobivamo jasniju i uočljiviju sliku svojstava djela (književnosti npr.) koje glumi. Mislim pritom na područje aluzija na situacije (Ljiljana Gener kao Ida u Vojnovićevoj drami *Na taraci*), modalitete (kao Anabella u *Izložbi ptica* Dubravka Jelačića-Bužimskog, koju je na Sceni Iza željezne zavjese 1973. režirao Petar Veček), običaje (kao Baka u Šovagovićevu *Sokol ga nije volio* nagrađena je na Gavellinim večerima 1982, a i filmski se potvrdila) te na nepisana pravila o prednostima i nedostacima prošlosti (nastup u filmu Vatroslava Mimice *Prometej s otoka Viševice*, koji je dobio Veliku zlatnu Arenu u Puli i nagradu publike Jelen).

Naposljetku, uz hrabrost i majstorstvo Ljiljane Gener, ističem činjenicu s početka njene biografije: da se vrhunska djela uvijek *sele* zajedno s glumcem, iz jedne sredine u drugu, iz jednog nastupa u drugi, jednog gostovanja u drugo, jedne književnosti u drugu književnost, ostajući uzorom i onima koji dolaze.

Skroman i radišan glumac

Obleščuk je u predstavama često bio neiskvareni, ruralni lik iz naroda. Iz njegova je lica izvirala dobrota, no možda i više od dobroćudnog lica i korpulentnog stasa, Obleščuka je izdvajao prepoznatljiv dubok glas

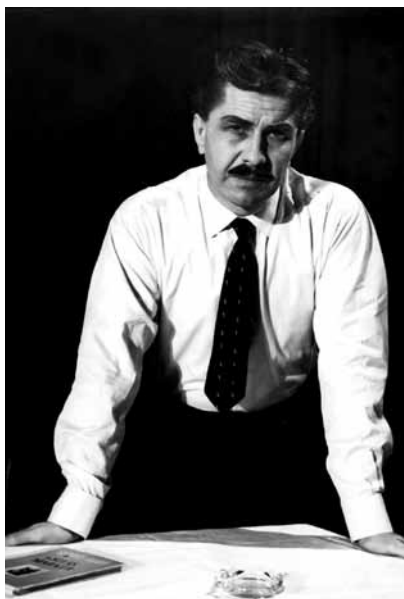
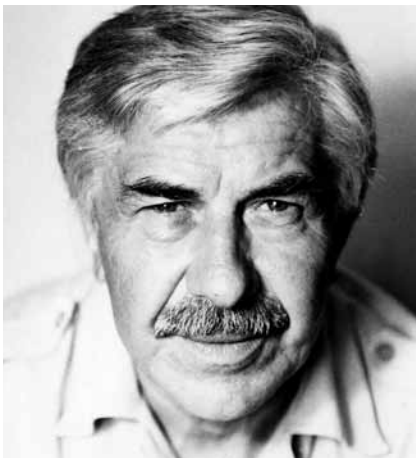
piše: **Zoran Angeleski**

Vladimir Obleščuk, poznati kazališni, dramski i filmski glumac koji nas je napustio ove jeseni u Puli u 87. godini života gotovo da nije glumio negativne likove. Upravo suprotno, često je bio neiskvareni, ruralni lik iz naroda. Iz njegova je lica izvirala dobrota, no možda i više od dobroćudnog lica i korpulentnog stasa, Obleščuka je izdvajao prepoznatljiv dubok glas.

Svi su ga prepoznavali po glasu. Djeca su ga u Zagrebu znala u tramvaju prepoznati po glasu kada se emitirala popularna serija *Kapelski kresovi* u kojoj je glumio bolničara i konjušara, prisjeća se njegova kćerka Gorana koja živi u Puli, dok druga kćerka Biljana s obitelji živi u Ljubljani. Unuk mu je priznati slovenski književnik i redatelj Goran Vojnović, autor sad već kultnog romana *Čefuri raus!* i redatelj igranog filma *Piran-Pirano*. Vladimir Obleščuk nije bio tipičan, tašt glumac koji voli da ga se prepozna. Nije se volio eksponirati, bio je više povučen, skroman, ali zato radišan, tvrdoglav, prije svega pošten i otvoren.

U svojoj impresivnoj umjetničkoj biografiji ostvario je više od 200 uloga u kazalištu, televiziji i na filmu, a snimao je i radio-drame i radio-romane. Glumio je u popularnim televizijskim serijama (*Prosjaci i sinovi*, *Kapelski kresovi*, *U registraturi*, *Gruntovcani*, *Putovanje u Vučjak*), dramama (*Nepokoreni grad*, *Svjetioničar*, *Harmonika*) i u brojnim filmovima (*Banović Strahinja*, *Hajdučka vremena*, *Krvopijci*, *Obećana zemlja*). U kazalištu je glumio raznovrsne uloge, i glavne i sporedne, već prema potrebama repertoara: od Molierea i Shakespearea do Držića i Čopića. Podrijetlom iz Ukrajine, otkud su mu djed i baka u vrijeme Oktobarske revolucije preselili u Bosnu, Vladimir nakon mature u banjalučkoj klasičnoj gimnaziji ilegalnom vezom odlazi u partizane 1943. godine, a krajem jeseni iste godine počinje glumiti.

„Postao sam glumac po zadatku, u ratu. Rekli su: „Ti ideš u ekipu“. Nisam to htio, bio sam sramežljiv. U gimnaziji u Banja Luci nisam htio nastupati na priredbama ni u zboru. Ali rekli su m da moram. „Ti si školovan“, govorili su mi. Na Kozari sam učio. Učili su me oni s osnovnom školom i završenim kulturnim kursovima. I onda je došlo kazalište iz Vrhovnog štaba da nas pravi glumci malo pouče. Pa smo radili



INK, Pula: Milan Đoković, *Ljubav*, red. Lojze Štandeker, 1964.

kazalište za cijelu Bosansku krajinu“ – kazao je Obleščuk u jednom intervjuu 2003. godine.

Nakon rata, prvo odlazi u oslobođeno Sarajevo u novoformirano Narodno pozorište; zatim 1947. odlazi u banjalučko pa u zeničko pozorište, da bi 1954. došao u Istru, u kazalište u Bujama, te 1956. preselio u pulsko Istarsko narodno kazalište, gdje ostaje do njegova zatvaranja 1971. Tada odlazi u Zagreb gdje djeluje kao slobodni dramski umjetnik, gostujući u HNK-u, Jazavcu, Žar ptici, Teatru &TD te u kazališnim družinama Teatar klasike, Radničko kazalište i Scena revolucije.

U Puli su se u petnaest bogatih kazališnih sezona puno igrali Pero Budak, Nušić, Čopić,

koji su mu odgovarali. „Tu sam bio doma, u tim seljačkim likovima. Nisam bio salonski tip. Ležao mi je taj lički govor, govor Zagore“. Njemu je, kako je jednom rekao, posebno drago bilo glumiti u hit-predstavi *Hamlet u selu Mrđuša Donja* 1971. u Teatru &TD zajedno s velikanima hrvatskog glumišta, te u predstavi *Mirisi, zlato i tamjan* također u &TD-u.

S druge strane, bio je pasionirani čitatelj, a jedinstven mu je hobi bio čitati pisce na izvornom jeziku, a to mu je s godinama uspijevalo na engleskom, njemačkom, talijanskom, francuskom i ruskom jeziku.

Obleščuk je bio protagonist i svjedok jedne drukčije Pule, koju je ova sadašnja Pula izbrisala već i sramotnim uništavanjem kompletne arhive profesionalnog pulskog kazališta od 1949. do zatvaranja 1971. godine. U posljednjem javnom istupu u siječnju 2009. govorio je mirno, ali otvoreno i odvažno, ne susprežući se, poput nekih drugih sudionika, slobodoumno iznositi razloge ukidanja pulskog kazališta. „Nije bilo puno režisera. Domaći Vlado Vukmirović otišao je u Rijeku i prije zatvaranja. Osim Pule, tada su zatvoreni i Zadar, Šibenik, Sisak, Karlovac, Vinkovci i Požega. Nekima je smetalo što ima srpskog repertoara, igrali smo Nušića. Treći razlog je nesposobnost tadašnjeg vodstva pulskog kazališta. Nije bilo dobrih rukovoditelja i organizatora. I četvrto, vodeće političke strukture u Puli nisu bile dovoljno zagrijane za kazalište“, kazao je Vlado.

Veliki glumac i dobar, samozatajan čovjek Vladimir Obleščuk ostavio je neizbrisiv trag na domaćoj kulturnoj sceni, a posebno dubok u suvremenoj kazališnoj povijesti Pule.

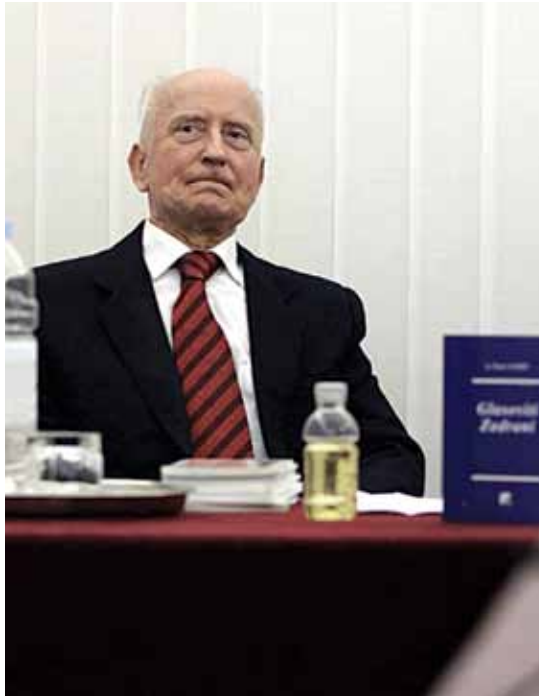
Kroničar splitskog kazališta

Jurišić je u više navrata nastojao svoje lateralne napise začiniti općim refleksijama o kazališnom životu Splita, o problemima kadrovske obnove i, osobito o nedostatku fizionomije Splitskog kazališta, što je tema koja je aktualna i danas

piše: Vlatko Perković

Iznenadna smrt Šimuna Jurišića, doktora književnosti i izv. prof. Sveučilišta u Zadru, prisjeća hrvatske kazalištarce na njegovo kritičarsko praćenje naše kazališne produkcije, poglavito splitskog HNK i Splitskog ljeta, od kraja šezdesetih pa do izmaka osamdesetih godina prošlog stoljeća. Jurišić je svoja zapažanja o splitskim predstavama i opće refleksije o kazališnom životu svoga grada ponajčešće tiskao u listu *Borba*, rjeđe u *Književnim novinama*, a pokatkad i u beogradskom teatrološkom časopisu *Teatron*. Zbog same dislociranosti tih tiskovina od mjesta nastanka predstave, kao i zbog činjenice da su se i splitski kazalištarci i gledatelji već za dan ili dva poslije premijerne izvedbe suočavali s izdašnim kritičkim napisima u splitskoj *Slobodnoj Dalmaciji*, jasno je da Jurišićeve kritike nisu mogle biti tako učinkovite za promišljanja vrijednosti predstave kao prvi kritičarski udar na nju (bio on dobar, loš ili zbunjujući). To je, čini se, osjećao i sam Jurišić pa je u više navrata nastojao svoje lateralne napise začiniti općim refleksijama o kazališnom životu Splita, o problemima kadrovske obnove i, osobito, o splitskom kazalištu kao „brodolomniku“ i „beskućniku“ (kako ga je nazivao) u razdoblju sedamdesetih kad je HNK u Splitu zbog požara kazališne zgrade svoje predstave izvodio kojekuda, najčešće u Domu Brodogradilišta Split.

Šime Jurišić u više je navrata pisao o nedostatku *fizionomije* Splitskog kazališta, što je tema koja je aktualna i dandanas. No svu tu problematiku nikad nije apsolvirao do kraja u jednom povećem i sustavnom članku što je, dakako, velika šteta. Jer da jest, da neki napisi drugih autora tijekom osamdesetih i devedesetih nisu bili tako osamljeni, za očekivati je da bi još jučer u splitskom glumišnom prostoru bila razgraničena estetika *pozornice-kutije* od *ambijentalnog teatra*, što znači da bi predstave i Splitskog ljeta i predstave u zgradi kazališta, barem po svojstvu tog *razgraničenja*, imale svoju *fizionomiju* – umjesto da se uporno iz prostora sa svojstvima svoje estetike prenose u prostor svojstava drugačijih



estetskih i prostorno-dramaturških čimbenika.

Jurišić u više navrata žali zbog nezainteresiranosti mladih školovanih glumaca da tijekom sedamdesetih prihvate stalni angažman u Splitu. To objašnjava nemogućnošću ostvarenja njihove dodatne zarade u gradu u kojem nema televizije, filma itd. A onda učestalo ističe pozitivni slučaj Dubrovnika, privlačnu skrb tamošnjeg kazališta da mladim glumcima pruži značajne uloge i unaprijedi njihove sposobnosti. I to je svakako dobar kritičarev udarac u nedostatak *fizionomije* splitskog kazališta.

Ipak, Jurišić je volio kazalište. I želio je dobro splitskom glumištu. Nikad nije u svojim ocjenama bio preuzetan, a najmanje zločest. U kazališnu kritiku ušao je kao povjesničar književnosti. I to je svakako dobro polazište – u pretpostavci da je dodatno stekao uvid i u semiotiku kazališnog izraza. No, u te teatrološke probleme, inače toliko nužne kad je riječ o njegovoj zainteresiranosti za *fizionomiju* splitskog kazališta, uistinu nije nikad zalazio. Ograničavao se tek na to da s pozicija znanosti o književnosti iskaže svoje dojmove o predstavi i spomene pokoji dramaturški naputak iz Aristotelove *Poetike*. Ipak, u jednom

je području bio izuzetan. Riječ je o obilju podataka koje je marno i precizno ispisivao o svakom djelu, o njegovoj praizvedbi, pa i o kazalištima u kojima je djelo izvođeno. Jurišić je u tome bio jedinstven i nevjerojatno koristan za istraživače drugih književnih i kazališnih vrijednosti.

Pripremajući ovaj napis, morao sam prekapati po pismohrani HNK u Splitu, i ondje sam našao mnoštvo njegovih objavljenih članaka, ali mahom u ćirilskom izdanju *Borbe*, i to prevedenih s hrvatskog na srpski jezik. No tragajući dalje u Sveučilišnoj knjižnici za hrvatskim izdanjem *Borbe*, ustanovio sam da su ti članci bili istog dana tiskani i u tom izdanju, onako kako su napisani, na hrvatskom jeziku. Očigledno, kazalište je bilo preplaćeno na ćirilično izdanje *Borbe*. Toliko o *fizionomiji* ondašnjeg HNK u Splitu.

Andeo hrvatskog glumišta

Prolazila je životom, razgovarala i snivala s osmijehom, blagošću, ljudskom toplinom i beskrajnom ljepotom nudeći dubinu inteligencije, hrabrost duha i plavetnilo duše

piše: **Mira Muhoberac**

Dana 11. prosinca 2010. u subotu, u Zagrebu, u večernjim satima, kad završavaju razgovori nakon dobre premijerne predstave, nakon hrabre borbe sa zloćudnom bolesti napustila nas je svima draga Marina Nemet, briljantna hrvatska kazališna, filmska i televizijska glumica, majka šesnaestogodišnje Tene iz braka s pokojnim glumcem Slavkom Brankovom, brižna kći skrbne majke, prijateljica, stalna članica Dramskoga kazališta Gavella. Glumiti je počela kao djevojčica, a glumu je diplomirala 1985. na ADU u Zagrebu. Na svojoj je glumačkoj mizansceni upisala zapažene i mnogobrojne uloge u Gavelli, Kazalištu Komedijska, Gradskom kazalištu Žar ptica, Glumačkoj družini Histrión, Teatru &TD..., a glumački je dom našla ulaskom u stalni angažman kazališta u Frankopanskoj, u kojem je živjela, radila i sanjala glumačke snove od 1991. do odlaska.

Vjernoj publici nesebično je davala radost i dubinu u svakoj ulozi, glumeći prirodno, kao da živi, pružajući nam pravi i istinit život s kazališno-egzistencijalne scene. Prolazila je životom, razgovarala i snivala s osmijehom, blagošću, ljudskom toplinom i beskrajnom ljepotom nudeći dubinu inteligencije, hrabrost duha i plavetnilo duše. Krhkim izgledom, nježnom tjelesnošću, dugom plavom kosom, dubokim iskrenim očima koračala je među nama kao Ofelija hrvatskoga glumišta.

Vedrinom, ugodnim razgovorom, sanjarskim susretima olakšavala je život svima koji smo je poznavali. U prosinačku nedjelju, nekoliko dana prije odlaska, ušla je u portal Gavelline pozornice kao šaptačica vječnosti, prelijepim djevojačkim glasom obrativši nam se i zahvalivši svojim prijateljicama, glumicama Slavici Knežević i Ankici Dobrić na nesebičnoj pomoći, kćeri i mami na životnoj pratnji, ravnatelju Darku Staziću na samozatajnosti, svima na dolasku. I zamolila nas da uživamo



Filip Križan (Goran), Marina Nemet (Ruža), Zoran Gogić (Vinko); GDK Gavella, Zagreb, Davor Špišić, *Alabama*, red. Dario Harjaček, 2010.

u predstavi, u *Tartuffeu*. Ušetala je u gledalište u prekrasnoj tamnocrvenoj baršunastoj haljini-kostimu u kreaciji Marite Čopo i s osmijehom pratila Molièreovu komediju, nakon poklona primajući crvene ruže od glumaca, članova Kazališta Gavella. Koja bi glumica tako mogla pobijediti smrt na pozornici?! Andeoskim glasom rekla mi je: „Čujem da misliš na mene, hvala ti.“ Veličanstveno je otišla na vječnu rajsku pozornicu. Kao što je stvarala raj na svakoj sceni.

Marina Nemet jedna je od najsajnijih hrvatskih glumica dječje, mlade, mlade, pa srednje generacije. U svom je matičnom kazalištu ostvarila izvrsne uloge u Gogoljevoj *Ženidbi*, u *Brezi* Slavka Kolara, u *Ah, Nora, Nora* (Ibsen – Jelinek), u Molièreovu *Umišljenom bolesniku*, u Vujčićevu *Piru pepela*, u Krležinu i Vitezovu *Kroatenlageru*, u Mayenburgovim *Parazitima*, u *Prije sna* Lade Kaštelan, u *Našem dečku* Hávara Sigurjónssona, u Williamssovoj drami *Orfej silazi...* Za potresnu ulogu Ruže, majke koja ostaje bez vlastita djeteta u *Alabami* Davora Špišića, u režiji Darija Harjačka, na 20. Marulićevim danima u travnju 2010. dobila je Nagradu Marul i nagradu publike kao najbolja glumica Gavelle u sezoni 2009/2010.

U filmskoj čaroliji koju ostvaruje Marina Nemet, spajajući dokumentarističku glumu i snažnu unutarnju energiju

s prekrasnom pojavnošću ističu se filmovi *Događaj*, *Seljačka buna* i *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* Vatroslava Mimice, *Družba Pere Kvržice* Vladimira Tadeja, *Ljubavni život Budimira Trajkovića* Dejana Karaklajića, *Godišnja doba* i *Vlakom prema jugu* Petra Krelje, *Ajmo, žuti!* Dražena Žarkovića... Glumila je i u televizijskim dramama i serijama, obogaćivala glasom crtiće i mnogobrojne radijske igre.

Suigrom s glumačkim partnerima i tekstom blistava dramska umjetnica Marina Nemet ostvarila je ideal gavelijanske glumice, pustolovinom duha histriónski poziv, snažnom a nježnom osobnošću fascinantnu egzistenciju.