



KOLUMNE



Poezija kao govor i govor kao poezija

Glumčev govor hrani se dobrom literaturom. Banalni će ga sadržaji osiromašiti, ugrozit će glumčevu kompleksnu emotivnost, njegovu unutarnju ljudskost. Stoga se vrlo često događa da glumac nije u stanju izraziti svojim govorom na sceni višeslojnu dubinsku dimenziju lika koji igra

Upogovoru *Novije hrvatske poezije* (uredili Augustin Stipčević, Dragutin Tadijanović i Grigor Vitez, Seljačka sloga, Zagreb, 1952.) dr. Branko Gavella u tekstu pod naslovom *O govornoj umjetnosti* između ostalog piše i ovo: „Sa stidom u duši moram priznati da u cijelom svojem umjetničkom poticanju po bližoj i daljoj Evropi nisam naišao na nemarniji odnos prema svojem govornom izražaju no kod nas Hrvata... Ima u nama jedan duboko urođen, tako reći, anarhičan otpor prema govornoj disciplini, jedno nadasve individualno zanemarivanje čistoće i preciznosti govornog izraza i govorne komunikacije.“

Gavella pokušava dati odgovore na tu tvrdnju obazirući se na povijesne i društvene okolnosti koje utječu kako na jezik tako i



piše:
Georgij Paro

na govor, ali ta mu analiza nije od presudna interesa. Usredotočuje se na kazališni aspekt problema govora, dakle na tzv. *umjetnički govor*, koji je po Gavelli ugrožen općim nemarnim odnosom prema govoru. Pritom se bavi razlikom između recitacije i glume, koju je izrazio sažeto i zakonomjerno:

„Kod glume postaje tekst bar fiktivno potpuna svojina glumca, glumac govori svoj tekst kao da je njegov vlastiti... Kod recitacije naprotiv stoji tekst, stoji autor uvijek između slušaoca i recitatora. Recitator ne iznosi tekst kao direktni izraz svoga doživljaja, već iznosi svoj umjetnički doživljaj izazvan tim tekstrom. Tim

se recitatoru nameće neka naročita diskrecija, njegova vlastita osobnost neka ne prekorači granicu danu njegovom zadaćom,



Adam Končić u predstavi *Ni med cvetjem ni pravice* (po Baladama Petrice Kerempuha Miroslava Krleže), Kazalište Pinklec, Zagreb

a to je: svoj doživljaj dati u službu oživljenja i stvaranja potpune slike pjesničkog sadržaja.“

Ovo je Gavella pisao prije 60 godina. Danas su se problemi nemarna odnosa prema govoru ustrostručili. Ostavimo po strani dnevnu komunikaciju koja se svela na suženi i banalni vokabular globalističke koncepcije svijeta, što ima osobito pogubne posljedice kod malih naroda. Međutim, taj trend preplavio je sve, pa tako i govor u kazalištu. Pojam *umjetničkog govora* zanemaren je i praktički više i ne postoji, a ako se neki glumac potrudi govoriti razgovijetno i dovoljno glasno da ga publika, ako ništa drugo barem uzmogne čuti i razumjeti, to će najčešće biti podozriivo ocijenjeno kao nešto *neprirodno jer tako se u životu ne govorи*. Taj zahtjev za tzv. prirodnošću zapravo i ne dolazi iz života, nego iz nekih beskrajno banalnih filmskih i osobito televizijskih surogata koji nam tobože prikazuju taj naš život. I nije tu riječ o prirodnom nego prizemnom odnosu prema jeziku, govoru i životu. Naravno da prizemni govor odgovara prizemnim sadržajima koji nam se svakodnevno nude.

Končić je potvrdio dignitet umjetničkog govora na sceni, kojim se može iskazati sve ljudsko. Poezija kao govor i govor kao poezija. To je donkihotovski juriš na banalnost, scensku ili životnu, svejedno.

Problem nastaje kad se igraju Eshil, Shakespeare, Racine ili Krleža. Tu ne možemo daleko doći budemo li ih izgovarali na sceni kao da smo na ulici. Banalnost govorna sadržaja rezultira intonativnim siromaštvom govorne fraze i to s vremenom postaje navikom. Kao što sms-poruke uništavaju pismeni sadržaj. Nakon niza godina *esemesiranja* bit će nam teško napisati pismo, baš kao što će glumac ogrezao u *sapunicu* imati velikih problema kad se nađe pred zadatkomigrati na sceni klasični dramski tekst.

Govor je najsavršeniji izraz ljudskog bića. Taj se, međutim, mora njegovati da ne zakržlja. Glumčev govor hrani se dobrom literaturom. Banalni će ga sadržaji osiromašiti, ugrozit će glumčevu kompleksnu emotivnost, njegovu unutarnju ljudskost. Stoga se vrlo često događa da glumac nije u stanju izraziti svojim govorom na sceni višeslojnu dubinsku dimenziju lika koji igra. Umjesto izražajnog bogatstva govornih melodija i fraza čujemo samo pojedine riječi koje se ne povezuju u smisao.

Nađu se iznimke, ali rijetko. Jedna takva rijetka iznimka je Adam Končić u svojoj interpretaciji Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*.



Miroslav Krleža



Balade Petrice Kerempuha

Končić recitira/glumi *Balade* na onoj tankoj Gavellinoj niti razlike između recitacije i glume. Končić je *Balade* prostudirao i usvojio. Govori ih s opuštenom lakoćom i nekom mudrom jednostavnošću. Igra se s riječima, a te u nama izazivaju nepatvorene emocije. To je uzbudljiv susret s Krležom zahvaljujući Končiću. Končić je (nepotpisani) dramaturg i redatelj svojih/Krležinih *Balada*. Što znači da ih je uistinu znalački pripremio za svoj glumački nastup. *Balade Petrice Kerempuha* su predstava a ne monodrama; potpisani su scenograf (Miljenko Sekulić), kostimografinja (Mirjana Zagorec), oblikovatelj svjetla (Dražen Dundović), glazbenik (Duško Zubalj) i last but not least Vid Balog kao jezični savjetnik. Bjelina Končićeva kostima samo u silueti podsjeća na mušku zagorsku nošnju sugerirajući neki izvanvremenski i svedremenski značaj Krležinih *Balada*, dok je višenamjenski geometrijski objekt tek simbolična naznaka različitih prostora u koje je Končić smjestio pojedine balade. Glazba Duška Zubalja izvođena uživo na sceni ostvaruje svojevrsni dijalog s Končićevim govorom. U pojedinim momentima, kad osjeti glazbenu mogućnost teksta (*Stric Vuje*), Končić će diskretno zapjevušiti poneku govornu frazu što njegovu govoru daje dodatnu dimenziju. Postoje trenutci u predstavi kad govorna emocija izazove još snažniju glazbenu emociju (*Na galgah*), što mi se ne čini najsretnijim rješenjem. Emocija izazvana majstorijom govora dovoljna je, ne treba joj glazbena nadogradnja.

Končić je Krležine *Balade* doveo do svojevrsnog savršenstva. To je uzoran glumački napor i rezultat. Vraća poljuljanu vjeru u moć kazališta da nas istinski uzbudi i

navede na razmišljanje. Končić je potvrdio dignitet *umjetničkog govora* na sceni, kojim se može iskazati sve ljudsko. Poezija kao govor i govor kao poezija. To je donkihotovski juriš na banalnost, scensku ili životnu, svejedno.

Vjerujem da bi Končićevim *Baladama Petrice Kerempuha* bio zadovoljan i sam dr. Branko Gavella.

Obnova bogate tradicije

Fabijan Šovagović u okružju nezaboravne predstave Božidara Violića iz 1964. bio je u svakom pogledu nadmoćan okolini. Pameću, ljepotom, strašću, svime osim društvenim položajem i imetkom. Kao puki siromah, uljez među povlaštenima, uspravan i gord nastupio je u predstavi koja teži tragediji

Zadnjih desetljeća Molière sa scene sve više govori scenografijom. Možda poslije davnoga gostovanja Comédie-Française u HNK tako klasična aristokratskoga salona nije bilo moguće vidjeti. Redatelj Antoine Vitez u svojoj na festivalu BITEF viđenoj, omnibus predstavi arhaično osvijetljenih prizora Molière držao se tradicionalnih znakova teškoga štapa za početak svakoga prizora i široka šešira za ceremonijalni pozdrav na praznoj pozornici izgrađenoj od vremenom potamnjela gruboga drveta. Salon Miše Račića za predstavu *Tartuffe* redatelja Božidara Violića, bio je također iz teška drveta, više građanski nego dvorski, a zbog sudske ovrhe na posivjelom zidu ostali su tragovi odnesenih slika. Za predstavu *Tartuffe* redatelju Rogeru Planchonu bila je potrebna široko rastvorena katnica s više prostorija za obiteljski život, među kojima je u prizemlju čak



piše:
Marija Grgičević

i soba za glaćanje iz koje će izlijetati Dorine, što se na BITEF-u sve zajedno moglo smjestiti jedino u golemi Sava-centar.

Moglo bi se nabrajati dalje, no teško se sjetiti predstave sa tako dinamičnom scenografijom kao što je najnoviji Molière u Frankopanskoj. Nije ona dinamična sama od sebe, nego tek u suigri s gledateljem. Raskošno oslikana, ta je scenografija od početka do kraja nepromjenjivo prisutna, uvijek ista, pa ipak nitko neće prigovoriti da je odveć dominantna ili da može dosaditi. Njezina dinamika je s naše strane rampe. Ovisna o pozornosti i raspoloženju gledatelja. O tome koliko će se on odazvati (ili samo misliti da se odaziva) pozivu s pozornice na diskretnu, trajno živu suigru, koja se bez velike štete za ukupan doživljaj predstave može zaustaviti na prvom dojmu kićena salona ili pak na svakom koraku otkrivati provokativne detalje i



Nataša Janjić (Elmira) i Dubravka Miletić (Gospođa Pernelle), J. B. P. Molière, *Tartuffe*, red. Marco Sciaccaluga, DK Gavella, 2010.



Enes Vejzović (Orgon), Nataša Janjić (Elmira) i Ozren Grabarić (Tartuffe), J. B. P. Molière, *Tartuffe*, red. Marco Sciaccaluga



Ozren Grabarić kao Tartuffe, J. B. P. Molière, *Tartuffe*, red. Marco Sciaccaluga, DK Gavella, 2010.

mijene. Postupno može iskrasniti pitanje gdje smo mi to? Je li to kolorit Versaillesa ili možda čipkom povezana domaćeg ambijenta?

Izbjegavajući preživjelu otvorenu borbenost i odveć kričavi angažman, ta predstava kao da se na svoj način zbiva danas i ovdje, podrugljivo se poigravajući i histerijom danas nametanih okršaja. Nema li taj raskošni, gotovo bi se reklo pozlaćeni salon oblik crkvene lađe? Bogata čipka u strop svedenih zidova dugo ostaje zagonetnom, podsjećajući na lepezu. Na blistavim zidnim slikarijama iz prizora u prizor igrom svjetla sakralni motivi sve više potiskuju pastoralne. Stolnjak od snježnobijele majstorski izrađene čipke ceremonijalno će u trećem činu pokriti dugoljasti, publici okrenuti obredni stol na koji Tartuffe divljački nasrće na Elmuru...

Posve suprotnim od dekora (glavni slikar je Damir Medvešek) no začudno sukladnim ugođajima prožeta je glumačka igra. Bliža maštovitim izvorima u *commedia dell'arte* i njezinim maskama nego strogosti zatvorenih komediografskih oblika i produbljenim karakterima, ta je igra sva u pokretu, beskrajno daleko od salonske suptilnosti. Kada neki lik nije svečano nepokretan, on gotovo da skače, kao u *commedia dell'arte* uvježbanim koracima, a tekst se izvikuje, ali krajnje osmišljeno, za današnje naše prilike besprijeckorno čistom dikcijom u jedinstvenom ritmu (prijevod je rad Vladimira Gerića, savjetnik za scenski govor je Tomislav Rališ). Približujući se granicama karikaturalnosti (koju će Orgon ponekad i prijeći), glumci ni na tren ne zaboravljaju da su glumci, nego neprestano igraju s odstojanjem koje će u završnici biti naglašeno dvostrukim završetkom predstave. Radost igre trijumfira i miri. Smijemo li se mi samima sebi i uzajamnim odnosima?

„On ga voli!“ – kaže o Orgonu Dorina.

U predstavi Rogera Planchona to se među protagonistima i očekivalo. Tartuffe izvrsnoga Ozrena Grabarića drugačijeg je usmjerenja. Taj lažni pobožnjak kao da se nadahnjuje Harlekinom i Hlestakovim. Harlekin u njemu gladan je i proždrlijiv, priprost kao svaki skorojević, nezasitna apetita prema ženama, imetku i svemu ostalom, a od Gogoljeva mladog rezivora prihvatio je nehajnu smirenost kojom ubire plodove tuđe gluposti i opće klime koja je podupire. Njegova pobožnost gola je i prozirna fraza.

Na njegovu mjestu Fabijan Šovagović u drugačijem okružju nezaboravne predstave Božidara Violića iz 1964. bio je posve drugačiji, u svakom pogledu nadmoćan okolini. Pameću, ljepotom, strašcu, svime osim društvenim položajem i imetkom. Kao puki siromah, uljez među povlaštenima, uspravan i gord nastupio je u predstavi koja teži tragediji. A prema Albertu Camusu, za razliku od drame i melodrame, gdje je samo jedan pravedan i samo se jednoga može opravdati, u tragediji svih se



J. B. P. Molière, *Tartuffe*, red. Božidar Violić, DK Gavella, 1964.

može opravdati, a nitko nije pravedan. Divilo se tada raskošnoj ženstvenosti Elmire Vjere Žagar Nardelli, suošjećalo s dobrodušnim Orgonom Drage Krče, strahovalo od okoštale strogosti Gospode Pernelle Marije Kohn, mladi par (Helena Buljan i Ljubomir Kapor) pod Dorininom (Semka Sokolović Bertok) palicom izazivao je simpatije, ali bilo je razumijevanja i za mračne motive nepobjedivoga Tartuffea. Svi su likovi u toj predstavi bili duboko motivirani. Možda je Zdenka Anušić kao smiješno ustrašena, mlada pratičnja stare Gospode Pernelle potaknula redatelja da u svojoj dubrovačkoj predstavi frančezarije *Tarto Miši Martinoviću* u naslovnoj ulozi doda bezglasno vjerna učenika nenadmašiva Nike Kovača, što je obogaćivalo značenje i komični učinak predstave. No treba se okaniti vremeplova s Tartuffeom i vratiti današnjoj predstavi. Impozantni Orgon Enesa Vejzovića i Gospoda Pernelle – njegova mati, koju smionom strašcu sjajne glumice neugasive mladenačke energije igra Dubravka Miletić, rođeni su fanatici, koji postaju sve sličniji jedno drugome u svojoj zaslijepljenosti i otrežnjenju. Stilski kostimi (Marite Čopo) vjerni tradiciji, koloristički usklađeni sa scenom, uljepšavaju nježan ženstveni izgled glumica u izvrsno uigranom poletnom ansamblu (nastupaju Sven Šestak, Ivana Roščić, Hrvoje Klobučar, Dijana Vidušin, te nadasve odmjerena, zavodljiva i puna iznenađenja Nataša Janjić), da bi u završnom obratu iz pritajeno provokativne tragedije u svijetu, univerzalno podrugljivu i pomirljivu komediju, koji je preokret izvrsno pripremila cijela predstava, u dvostrukoj ulozi, prvo do vrata zakopčanog neumoljivoga Gospodina Loyala, a zatim u opuštenoj današnjoj građanskoj odjeći

glumca iz gledališta, zadnji vrhunski naglasak predstavi dao Nenad Cvetko.

Publika se očigledno izvrsno zabavljala, ne očekujući od Tartuffea da kazalištem umanji sveopće licemjerje suvremenoga svijeta, niti da ikoga navede promjeniti svoj odnos prema crkvi i religiji. Ako predstava u duhu sredine i trenutka širi granice kazališta, nije li zaslужila najveću pozornost? To ne isključuje mogućnost mnogovrsno drugačijih kazališnih interpretacija.

To više što bi to moglo značiti obnovu bogate tradicije. Prema pisanju Ive Hergešića, „zanemaren u HNK, Molière se na vrijeme sklonio u Zagrebačko dramsko kazalište“ (danas Gavella). Ono najbolje između pet naslova i sedam premijera njegovih djela od 1955. do 1974. (režije Koste Spaića, Mladena Škiljana, Božidara Violića kao i prijevodi Radovana Ivšića i Vladimira Gerića) obilježilo je zlatno doba toga kazališta. Bez *Mizantropa* u režiji Petra Večeka iz 1997. i novoga, mladoga *Tartuffea* bio bi Molière ponovno zanemaren. Kao i drugi domaći i strani klasici koji u istinski životom kazalištu ne stare.

Poticajni izvor, pouzdani vodič

Na stranicama Kronike Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU povijest hrvatskoga kazališta i nacionalna teatrologija, a posebice istraživanja kazališne dokumentaristike zauzimaju značajno mjesto. Upravo je Kronika, preko pojedinih tematskih brojeva, postala uporišni radni poligon za objavljivanje rezultata rada na kapitalnom projektu utvrđivanja rasutog repertoara hrvatskih kazališta

Na inicijativu dramatičara Marijana Matkovića, tadašnjeg direktora Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU/HAZU, 1975. pokrenuto je izdavanje časopisa koji bi na stručan i iscrpno informativan način pratio rad djelatnika u okviru njihovih institutskih obaveza i poslova, ponajprije rad na sređivanju rasute arhivske građe, organiziranja prigodnih izložaba i rad na izradi sabranih djela hrvatskih pisaca. *Kronika* je zamisljena kao pouzdani radni bilten Zavoda, katalog-informator, elaborirana stručna informacija, svojevrsna proširena bilješka o tome što se u institutskim jedinicama radi i dokle se stiglo s pojedinim fazama preuzetih obaveza u okviru zajedničkih projekata, bez pretenzije da postane visokostručno, znanstveno glasilo, s obiljem analitičko-metodoloških inovacija u njezinim prilozima.

I taj je svoj konceptualni standard *Kronika* uglavnom uspjela sačuvati do danas: bila je i ostala vodič kroz golemi arhivski fond, sustavni presjek odabranih jedinica građe, uređeni popis i opis nataloženih istraživanja nacionalne književne, kazališne i muzikološke baštine/grade. Bez obzira što je težnja današnjih istraživača i znanstvenika u Zavodu da *Kronika* što prije preraste u isključivo znanstveni časopis s propisanim slojevima stručne akribije, a to je, valjda, donekle očekivani put u doba kvantifikacije tzv. ozbiljnog znanstvenog rada u oblasti humanistike, *Kronika* će još dugo, upravo zbog svojih nemalih 35 godina iskustva u 63 broja, ostati pitomim *zarobljenikom* vlastitog generičkog naziva i provjerena koncepta: bez njezine bi pomoći spoznaja o izvorima, bogatstvu i mogućim smjerovima proučavanja nacionalne književnosti i kazališta bila znatno osiromašena. Tiskanjem nepoznatih i neobjavljenih tekstova i dokumenata iz svojih marljivo prikupljenih fondova potaknula je istraživače na dodatni pogled *ispod zbrinute građe*, na moguća nova tumačenja teksta i konteksta.

Na stranicama *Kronike* povijest hrvatskoga kazališta i nacionalna teatrologija, napose istraživanja kazališne dokumentaristike, dobivaju značajno mjesto. Upravo je *Kronika*, preko pojedinih tematskih brojeva, postala uporišni radni poligon za objavljivanje rezultata rada na



piše:
Ivica Matičević

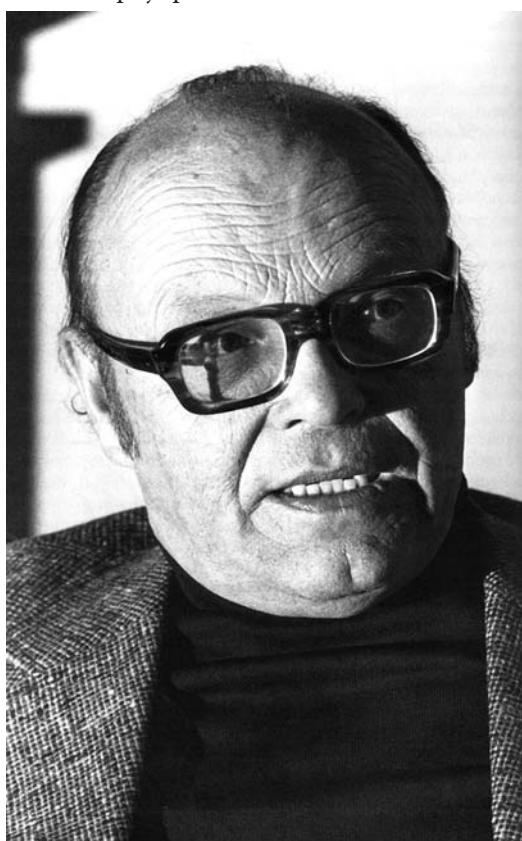
opsežnom projektu utvrđivanja rasutog repertoara hrvatskih kazališta. Danas, kada su iz tiska izašle tri knjige *Repertoara hrvatskih kazališta* (1990, 2002) a četvrta je u pripremi, sve se čini jednostavno: kapitalno djelo bez kojeg je nezamisliv uvid u povijest domaćeg teatra imalo je, dakako, i svoj zabilježeni *kroničarski* hod. Zavodske teatrolozi, Slavko Batušić i Branko Hećimović, priređuju poseban dvobroj *Kronike* 9-10 iz 1978., u kojem objavljaju redigirani *Repertoire Hrvat. zem. kazališta od 1. listopada 1870. do 31. srpnja 1937.* i s njim povezana *Imena autora kojima su se djela prikazivala* Nikole Fallera. Bila je to prva opširnija informacija i tiskana građa kao priprema za ono što će uslijediti u 1980.-ima.

Teatrološki trobroj *Kronike* 14-15-16 iz 1980. donosi prve konkretnе naznake: okuplja veliki broj suradnika iz nacionalnih kazališnih središta, donosi uvid u građu i repertoar kazališnih kuća od Varaždina do Dubrovnika. Već sljedeće godine, u br. 21, objavljen je materijal o kazališnoj građi Varaždina, a na taj se broj veže dvobroj 25-26 iz 1983. koji je ispunjen prilozima o uglednom članu Zavoda Marku Fotezu i njegovoj doniranoj ostavštini, zapravo malom kazališnom muzeju.

Marijanu Matkoviću, direktoru Zavoda i pokretaču *Kronike*, koji je upravo radu na istraživanju repertoara hrvatskih kazališta pružao značajnu podršku, posvećen je poseban broj *Kronike* (br. 31, 1985), dok je 1995. Branko Hećimović, nastavljajući svoj marni priredivački rad u časopisu, posložio opsežni svezak o karlovačkim kazališnim stoljećima. Teatrolog Tomislav Sabljak, inače glavni urednik *Kronike* od njezina osnutka, pripremio je za tisak (br. 6-7, 1997) tekst Kulundžićeve *Režije* iz pišćeve ostavštine, dok je posljednji broj *Kronike* (br. 23-24, 2009), izšao prije nekoliko mjeseci, Sabljak u cijelosti posvetio radu Hrvatskog državnog kazališta od 1941. do 1945.

Iduće godine, obilježavajući 50. obljetnicu smrti Josipa Kosora, *Kronika* će opet, kako je to činila i u prvih 35 godina, odškrinuti gornjogradske arhive i na svojim stranicama tiskati jedno od dosad neobjavljenih i zaboravljenih dramskih djela toga pisca.

Podsjetimo, povijest Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i

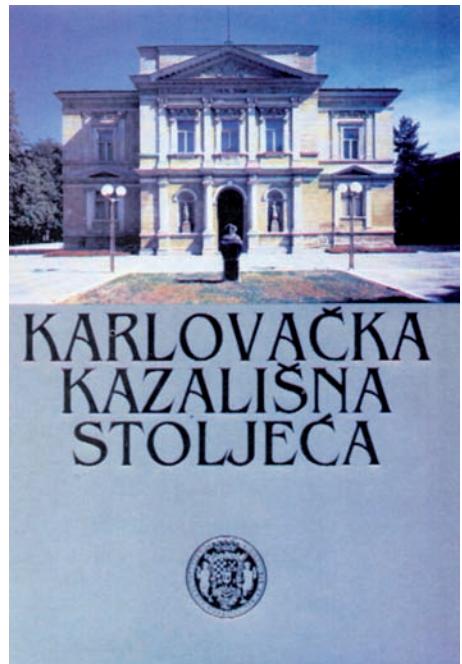


Marijan Matković



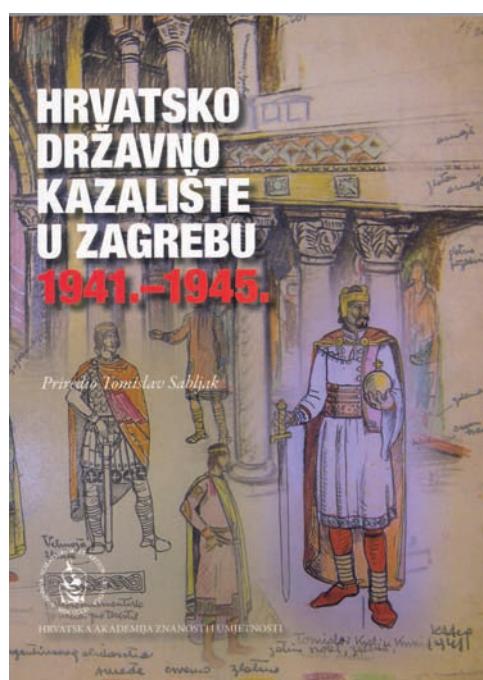
kronika
zavoda za književnost i teatrologiju
jazu

godina 1, broj 1, siječanj-lipanj 1975.
zagreb



glazbe HAZU započinje 1948. kada je utemeljen Institut za književnost, a 1966. priključuje mu se novoosnovani Odsjek za teatrologiju. Institut za književnost i teatrologiju JAZU/HAZU mijenja 1974. ime u Zavod za književnost i teatrologiju, sve do 1993. kada se Zavodu pridodaje muzikološka istraživačka sastavnica, pa je tako konačno ustrojen današnji Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, sa sjedištem u palači Drašković na zagrebačkom Gornjem gradu. Kao jedna od najvažnijih nacionalnih institucija za proučavanje hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, uz temeljni znanstveni rad svojih djelatnika u okviru odobrenih projekata ili izvan njih, Zavod vodi brigu o nabavci, čuvanju, obradi i davanju na korištenje

vrijedne arhivske građe. Posrijedi je raznovrstan i bogat materijal: rukopisne ostavštine najvećih hrvatskih pisaca i muzikologa uz mnoštvo autografa, bogata korespondencija i opsežan foto materijal, kazališne cedulje, programske knjižice, scenografski i kostimografski radovi te dramski tekstovi (izvedeni i neizvedeni) zagrebačkih kazališta i većih kazališnih kuća izvan Zagreba, uz obilje obiteljskih arhivskih fondova. Ne smije se zaboraviti da je Muješko-kazališna zbirka, sastavni dio zavodskog Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta, jedna od najbogatijih i najvećih takvih zbirki u južnom i jugoistočnom dijelu Europe.



Ne pristajem na kompromise

U ladici imam neobjavljene prijevode desetak Shakespeareovih djela, deset Molièreovih, pet Bulgakovljevih, nekoliko španjolskih i engleskih pisaca koji pripadaju u vrhove svjetske književnosti. Od 1964. do danas nema kazališta koje nije igralo moj prijevod Hamleta, no taj prijevod nije nikad otisnut!



Razgovarati s redateljem i prevoditeljem s devet jezika Vladimirom Gerićem (Zagreb, 1928), Gavellinim učenikom i ovogodišnjim dobitnikom Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo, koji ove godine slavi i šezdesetu obljetnicu umjetničkog rada, čisti je užitak za svakog ljubitelja kazališta, a osobito njegove povijesti. Njegovo je pamćenje savršeno, on pamti detalje još iz najranije mladosti, njegova sjećanja naviru poput bujice tako da mu ne trebate postavljati podpitanja, osim ako ne želite posve promijeniti temu. Njegova lucidnost i mentalna forma na zapanjujućo su razini. Razgovor s njime mogao bi ispuniti cijeli ovaj časopis, a da ni u jednom trenutku ne postane zamoran, no ovaj put odabrali smo manje poznate, kao i najzanimljivije epizode iz njegove impresivne karijere, uz obećanje da ćemo ga još čitati u narednim brojevima *Hrvatskog glumišta*.

Kako je počelo vaše zanimanje za kazalište i kada ste poželjeli baviti se redateljskim poslom?

Redatelj sam postao sasvim slučajno. Moj je život tekao bez predodređenosti kakva

je vladala u građanskom društvu, osobito u židovskim obiteljima, ali i u zagorskom selu. Meni je moja baka predodredila da budem svećenik, bratu da bude učitelj itd. Moji roditelji imali su petoro djece i stalno su se selili, a sa sedam godina završio sam u školi u Horvaćanskoj sa Salezijancima, gdje smo imali cjelodnevni boravak u nedovršenoj crkvi u kojoj je bila i kino dvorana. Tamo sam gledao svoje prve filmove, komedije sa Stanlijem i Olijem i vesterne, a još se sjećam jedne profesionalne predstave s realističnim dekorom i baroknim kostimima. Dvije junakinje su plačnim glasnim glasom razmijenile replike, i ja sam odmah osjetio da tu nešto ne valja. Kasnije sam naučio što je šmiranje i preglumljivanje, ali već sa sedam godina sam osjećao što je loša gluma. Kada sam sa suprugom odveo našu tada sedmogodišnju kćer na jednu lutkarsku predstavu, ona je nakon pet minuta rekla da to neće gledati jer nije dobro.

U desetoj godini prešao sam kod Franjevaca na sv. Duh gdje je bila mala kazališna dvorana u kojoj smo se mi mlađi okupljali. Tamo me uočio Viki Glowatzky koji me pozvao u predstavu, u kojoj sam glumio sina predsjednika smaknutog tijekom

latinoameričke revolucije, nevino dijete u vihoru rata. Nastavio sam glumiti na toj sceni, i u jednoj predstavi o kradljivcu jabuka odlučio svoju repliku gororiti hodajući natraške. Bio je to moj prvi *režijski* štos. Naravno, spotaknuo sam se o panj na pozornici i pao usred predstave. Viki i njegov asistent pitali su me zašto sam to napravio, a ja sam im rekao da mi je tako došlo. Živio sam u zanimljivom okruženju. U velikim dvorištima uvijek je bilo djece koja su pričala na različitim jezicima: mađarskom, njemačkom, slovenskom, pa smo se sporazumijevali gestama i rukama, što je sličilo na kazalište. U jednom su dvorištu pak živjele četiri obitelji uličnih svirača koji su svirali po gradu, kao u filmu *Tko pjeva, zlo ne misli*.

Nakon Filozofskog fakulteta i Akademije dramske umjetnosti, radili ste u Varaždinu kao scenograf i redatelj, a potom ste se vratili u Zagreb gdje ste radili na radiju. Što vam je donijelo radijsko iskustvo? Kako ste iz radija opet došli u kazalište?

Na radiju sam počeo razlikovati što je dobro izgovorena rečenica, a što je loše, prazno, neglumstveno. Bilo je to vrlo važno iskustvo,

ali za mene nedovoljno dinamičan posao. Moj prijatelj Milan Lamza postao je direktor Komedije i nagovorio me da dođem tamo kao dramaturg, jer je to kazalište trebalo modernizirati. No, već nakon godinu dana došao je novi ravnatelj koji je rekao da mu ne trebam i bio sam opet na ulici. Mladi književnik Ivica Ivanac, kojeg sam upoznao na radiju, pozvao me da dođem u HNK kao dramaturg. To je bio gospodski posao. Za razliku od mnogih kolega, ja sam čitao sve, pa i najlošije tekstove do kraja. No, desile su mi se neke stvari koje su me šokirale.

Jednog dana pokucao je na moja vrata jedan gospodin. Rekao mi je: „Doktore, ja sam Tito Strozzi. Imam neke tekstove, imali za mene mjesta kao glumca ili redatelja.“ Rekao sam mu: „Znam tko ste vi i znam da biste vi ne samo mogli, nego i morali ovdje režirati i glumiti.“ Sjedio sam u jednom od njegovih secesijskih salona, koji su u HNK služili kao namještaj, jer je on svojih pet kućnih salona poklonio kazalištu. Jedna od najvećih ličnosti našeg kazališta uopće, redatelj, glumac, prevoditelj i pisac, mene kao nepoznatog mladca molio je za pomoć. Bilo mi je tako nelagodno. Donio mi je tekst španjolskog redatelja Moreta, za koji sam mu rekao da poznajem i da je stvoren za njega i gospodu Elizu, ali i da moja riječ nije konačna, jer su tada drame dolazile na repertoar tako da su ih mladi redatelji nudili izravno upravi. Politika nije samo gurala Strozzija u stranu, nego ga je ponižavala. Nismo mogli ništa napraviti. Sve bi išlo do Božića, koji je bio dobar književnik, ali i partijaš koji je slušao direktive. Naši komunisti iz šume prema Strozziju kao markizu osjećali su apriornu odbojnost.

Strozz je ipak dobio jednu režiju, i to zato što je Ervina Dragman za proslavu svoje obljetnice odabrala predstavu *Gospoda Morli* Luigija Pirandella. Pozvao me na probu rekavši da ima problema, i u trenutku

Dok sam radio kao mladi dramaturg u HNK u Zagrebu, najveći šok doživio sam kad mi je jednog dana u ured došla Bela Krleža...

kad je Ervina Dragman progovorila – sve mi je bilo jasno. U to vrijeme počela je namjerna, neznalačka ili spontana destrukcija kazališnoga govora. Kad se ona pojavila u tom akustičnom šumu, to je zvučalo kao da su orgulje došle u kavanski žamor. Njezin glas bio je predivan, govorila je bez napora i shvatio sam da između nje



Foto: Danko Vučinović

i mlade generacije glumaca koja je bila nemarna prema govoru nema nikakve veze. Oni su pobrkali prirodnost govora na ulici, u kavani, sa prirodnošću govora na sceni. A na sceni ništa nije prirodno, ni govor nije prirodan. No, on mora biti njegovani, školovan, tako da se i špat čuje. Redatelj mora biti pametan postaviti glumca u poziciju da se čuje.

No, to nije bio konačni šok za mene. Nedugo nakon Strozzija, na moja je vrata pokucala jedna gospođa. „Doktore, meni je malo nezgodno, htjela bih vam dati jedan komad da procitate pa da vidite je li to za mene i može li se nešto napraviti da to dođe na repertoar i da ja dobijem neku ulogu. Ja sam Bela Krleža.“ Ponudila mi je *Krzneni ogrtac*. Rekao sam joj da mi se ne treba predstavljati i da čitam idealno djelo za nju, pod naslovom *Dama nije za spaljivanje*. No, teatri su funkcionali preko telefona. Mogli ste napraviti najbolje i najljepše, a telefoni su rekli „Ne ovo, nego ono“. Čak ni Bela, iza koje je stajao i Fric, nije mogla u HNK-u dobiti posao bez obzira na sve uloge koje je u njemu odigrala. Zadnja njezina velika uloga bila je *Milijunaški Napulj*. Bila je to odlična

komedija u kojoj je bila sjajna, a inače je igrala svoje stare epizode. Konačni šok sam doživio kad sam na gradskom komitetu morao braniti uvrštanje na repertoar djela Petera Brooka koji je zabranio da se to njegovo djelo izvodi u Jugoslaviji. Počeo sam surađivati s Teatrom &TD kojeg su drugi teatri mrzili, jer su im optimali glumce, kritiku i publiku, a jedan operni pjevač me napao i gotovo istukao jer sam surađivao s njima.

Dramaturg je predivno zanimanje, jako odgovorno, ali bio sam bespomoćan. Čitao sam, pisao, davao izvještaje, a igralo se nešto posve drugo, jer su oni koji su bili spretniji znali na mala vrata ući unutra po drugim zakonima. U ono se vrijeme HNK preuređivao, pa su predstave patile zbog smještaja u druge prostore, a publika ta mjesta nije prihvaćala, pa je kazalište počelo stagnirati. Svi ti događaji, raskorak između onoga što mogu i što bih htio i moje nemoći da nešto promijenim navele su me da dam otkaz. Moja supruga bila je bijesna. Nakon toga radio sam kao glumac na radiju, čitajući radio drame, ali me sudbina ponovo vrtila u HNK, ovoga puta kao redatelja.



I vaš redateljski staž u HNK u Zagrebu bio je prilično turbulentan...

Režirao sam četiri predstave, od kojih je najuspješnija bila *U agoniji*. Tada sam imao prvi susret s Krležom, kojeg su svi predstavljali kao bauka, a bio je vrlo simpatičan. Georgij Paro došao je s idejom da se napravi *U agoniji* s dvije podjele. Tada sam mu ja, još kao dramaturg, rekao da je to dobra ideja, ali da ne može razmišljati kao dva čovjeka, nego da drugu podjelu treba režirati netko drugi, i onda su tu režiju ponudili meni. Ja sam odabrao mladu podjelu, u kojoj su bili Neva Rošić, Vanja Drach i Zlatko Crnković, dok su u drugoj podjeli bili Fabijan Šovagović, Mira Župan i Boris Buzančić.

Kod glumaca se inače u to vrijeme rađalo nezadovoljstvo izborom komada, redateljima i podjelama. Drach, Buzančić, Šubić i ja išli smo kod intendantu Mirku Božiću predlažući mu da se u HNK počne raditi drugačije. On je gledao kroz prozor, okrenuo se i rekao: „Imate pravo. Vi hoćete raditi drugačije: dajte otkaz, pa idite raditi drugačije.“ Nije imao osjećaj s kime razgovara; to su bili naši prvaci neupitnog talenta i radišnosti. Unutar takvog sustava ništa se nije moglo mijenjati.

Za intendantu je potom došao Kosta Spaić, koji je baš prije toga u Gavelli skinuo moju predstavu *Buba u uhu*, za koju su Hergesić i Habunek rekli da je bolja od pariške. U HNK je skinuo i moju predstavu *Slannati šešir* koju je publika voljela, premda je dobila negativne kritike. Kritika me tada nije voljela, no vrijeme ih je demantiralo. Glavni glumac Dragan Milivojević snimio je predstavu u kojoj je pljesak trajao koliko i jedan čin. Konačno mi je oduzeo i *Braću Karamazove* koje sam trebao adaptirati i režirati. Dvije godine sam primao plaću, a nisam dobio ni jednu režiju.

Uvijek sam na sastancima imao nezgodna pitanja za vladajuće strukture; dok sam govorio ljudi bi gledali u pod, a poslije bi me na hodniku tapšali po ramenu. Kad je Kosta Spaić otišao, ponudili su mi da konačno napravim *Braću Karamazove*, no tada nije više bilo ni Šovagovića ni Dracha koji su revoltirani otišli iz HNK. Tada sam i ja odlučio dati otkaz i otišao sam bez otkaznog roka od šest mjeseci u slobodne umjetnike, što je danas težak život, a onda je bio još teži. Da nisam imao dvije profesije i bavio se prevodenjem, ne znam kako bih preživio.

Jeste li ikad požalili zbog toga?

Kada sam video da nešto puca, nisam pristajao na kompromise i odlazio sam. Možda sam bio neuračunljiv i neodgovoran, ali sam djelovao po svojoj savjesti i nije mi žao. Nikad se više nisam vratio u HNK, a u mirovinu sam otišao kao slobodnjak. Tadašnji tajnik HDDU mi je *pojeo* sedam godina, jer me nije vodio u evidenciju, misleći da sam prijavljen preko udrugе prevoditelja. Od penzije ne mogu živjeti i izdržavam se radom.

Mnogi su glumci ostali vjerni svojim kazalištima do kraja, ali im se ona na kraju baš i nisu zahvalila...

Duško Roksandić, danas opravdano zaboravljen i kao intendant i kao dramski pisac, na porti je ostavio našim najvećim glumicama te epohe, Viki Podgorskoj, Boženi Kraljevoj i Beli Krleži, plave koverte s obavijestima o umirovljenju, bez razgovora, bez riječi oproštaja. Vika Podgorska više nikad nije stupila nogom u HNK jer se osjećala beskrajno poniženom. Božena Kraljeva je deset godina kasnije znala popiti kavu u glumačkom kafiću. Bela Krleža nije nikad više kročila u HNK, a suprug je nije pokušao zaštititi, premda je jednom zbog

nje čak uspio promijeniti scenografiju *Staklene menažerije*. Kazalište je predivna stvar, no ponekad zna biti jako okrutno.

Kojim se poslovima u posljednje vrijeme bavite, što prevodite?

Slobodnjaci obično dobiju nekoliko poslova istodobno, ili ih ne dobiju uopće. Prevodim teške stvari, dramska djela u stihovima. Nedavno sam preveo *Don Quijotea*, a prije toga Calderonov *Život je san* koji ima tri i pol tisuće stihova. To je težak i nenaplativ posao, koji se svodi na dvije tisuće kuna mjesečno. Radim ga više iz unutrašnje potrebe za radom. Postoji veliki broj mojih prijevoda koji nisu objavljeni niti igrani. Stoga sam odlučio, da ne bi propadali u mojim ladicama, da to prepišem u računalo i ponudim kao knjigu.

Iako sam jedan od najstarijih članova Matice hrvatske, ona mi nikad nije objavila knjigu, sve do prije četiri godine kad su tiskali pjesme u prozi Turgenjeva. Ponudili su mi honorar od tristo kuna za stotinjak strana prijevoda koji je kasnije, tek nakon mojih pritužbi, povećan na oko tisuću kuna što je također mizerija. Ponudio sam Matici hrvatskoj neobjavljene prijevode desetak Shakespeareovih djela, deset Molièreovih, pet Bulgakovljevih, nekoliko španjolskih i engleskih pisaca koji pripadaju u vrhove svjetske književnosti. Inače sam sa NZMH za vrijeme Branimira Donata imao ugovor za tiskanje *Richarda III i Henrika IV*, čak sam dobio i akontaciju, ali su potomci Josipa Torbarine to spriječili. On je bio jako protiv mog prijevoda *Hamleta*, no činjenica je da od 1964. do danas nema kazališta koje nije igralo moj prijevod *Hamleta*. No, taj prijevod nije nikad otisnut!

Što je najzanimljivije od prijevoda iz vaše ladice i koliko ih ima?

U ladići imam tridesetak prijevoda dramske književnosti. Najzanimljivije je *Prosjačka opera* Johna Gaya, prema kojoj je Brecht napravio *Operu za tri groša*. Neki kažu da ima previše likova, to je lako adaptirati. Kada sam prevodio bez narudžbe, prevodio sam djela s malo likova, poput De Molinine *Kreposne Marte*. Preveo sam Calderonovu komediju *Žena sablast te Glupačicu Lopea de Vege*. Sramotno je da literaturu španjolskog zlatnog doba već imaju prevedenu Slovenci i Makedonci, a mi nemamo. Nadam se da će netko pokazati interes za te moje prijevode, među izdavačima ili među kazalištima.

razgovarao Zlatko Vidačković