



Bela Krleža



Eliza Gerner

KOLUMNE



HNK u Zagrebu: Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, red. Đoko Petrović, 1946.

Barunica s Gvozda

Belina Barunica Castelli, koju sam vidio u poodmakloj fazi njezina igranja te uloge, doimala se na prvi pogled kao glumačka afektacija, no ta izvještačenost prikrivala je tajne, istinu tog lika, a u završnim se prizorima potpuno izgubila i prerasla u animalističku borbu za život

U sezoni 1963./1964. obnašao sam dužnost direktora Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Iz tog vremena dugo su ostale u sjećanju izvrsne predstave Shakespeareove *Mjere za mjeru* u režiji Koste Spaića i Šenoine *Ljubice*, koju je režirao Božidar Violić. Te sam sezone postavio *Luđakinju iz Chaillota* Jeana Giraudoux s Belom Krležom u naslovnoj ulozi, a Dino Radojević režirao je Sartreova *Đavla i dobrog Boga*. Bilo je to doba takozvanog *redateljskog kartela*.

Dana 14. veljače 1964. bio sam dežuran na predstavi u HNK-u. Po običaju, sjedio sam u kazališnom buffetu, kad se na vratima pojavio portir, koji me pozvao na portu da se javim na hitni telefonski poziv. Na telefonu je bila Bela Krleža. Pitala me kamo ću nakon predstave. „Idem kući.“ – odgovorio sam. „A biste li svratili do nas poslije predstave?“ – upitala me je. Nikad prije nisam bio pozvan kod Krležinih, tako da me je taj poziv iznenadio. „Ako želite, dovedite nekoga sa sobom. Poslat ćemo po Vas auto.“ Nazvao sam Boška Violića, u to smo vrijeme bili nerazdvojni, i on je rekao da će doći zajedno sa svojom tadašnjom suprugom, glumicom Sašom Dabetić. Završila je predstava, auto je bio parkiran pred glumačkim ulazom, ukrcali smo se i za nekoliko minuta stigli na Gvozd 23. Ušli smo u kuću, a na vrhu stepenica čekala nas je vidno raspoložena Bela. Na ulazu u stan stajao je Miroslav Krleža, nasmijan; rukovali



piše:
Georgij Paro

smo se, skinuli kapute i sjeli za stol, na kojem su bila servirana razna pića. Bela je uskoro poslužila sendviče i kolače. Razgovaralo se o svemu i svačemu. U početku smo Boško i ja bili napeti i suzdržani, ali zahvaljujući izuzetno ljubaznim i raspoloženim domaćinima, opustili smo se i osjećali vrlo ugodno.

Ovo o čemu pišem događalo se gotovo prije pedeset godina i dakako da se ne mogu sjetiti svih tema o kojima smo raspravljali. Krleža se raspitivao za moje podrijetlo. Spomenuo sam mu da mi je mama Ruskinja, koja je kao kći bjelogardijskog oficira emigrirala 1918. iz Rusije i našla se u Kraljevini Jugoslaviji. To je potaklo priču o ruskim emigrantima s kojima su se Miroslav i Bela Krleža družili u Zagrebu. Rekao sam Beli kako me je impresionirala njezina Madeleine Petrovna i kao glumačka kreacija, a pogotovo kao govorna interpretacija Rusa koji su se trudili govoriti hrvatski. Taj je govor ruskih emigranata znao pobuđivati podsmijeh kod slušatelja, a Bela je tu humornu govornu karakteristiku sjajno uklopila u lik. Gledao sam niz *Agonija* nakon te Beline, ali nitko, osim donekle Ete Bortolazzi, nije joj se u toj ulozi uspio ni približiti.

Razgovarali smo, dakako, i o Belinoj ulozi Aurélie u *Luđakinji iz Chaillota*. Sama predstava nije bila bogzna kako ocijenjena, ali ona je bila uistinu



Miroslav i Bela Krleža, 1977.



Vila Rein na Gvozd 22, u kojoj su, u stanu na prvom katu, od 1952. do smrti živjeli Miroslav i Bela Krleža; danas Memorijalni prostor Bele i Miroslava Krleže



Bela Krleža



Belin mali salon (tzv. Žuti salon)

izvrсна. Nisam siguran da su joj to, već po navadi, priznale i kolegice iz ansambla. Bela je slovila kao osoba koja se koristila činjenicom da je supruga Miroslava Krleže na način da je utjecala na upravu kazališta ne samo da bi dobila najbolje uloge nego i da naštetiti svojim *suparnicama*. Osobno mislim da je u tome bilo više trača nego istine. Ne vjerujem da bi redatelj reputacije jednog Bojana Stupice dao Beli Krleži glavne uloge u nizu svojih haenkaovskih predstava da nije vjerovao u nju kao glumicu. U sjećanju su mi i danas njezine kreacije Anouilhove *Colombe* i Dürenmattove *Posjete stare dame*, koje je napravila s Bojanom. Kao Dürenmattova Claire Zachanassian bila je fantastična: istovremeno šarmantna i zlokobna stara vještica, kao što ta uloga i zahtijeva. Moram napomenuti kako sam u životu vidio još nekoliko Starih dama, ali nijedna nije bila tako bravurozna kao Bela.

Kao Dürenmattova Claire Zachanassian bila je fantastična: istovremeno šarmantna i zlokobna stara vještica, kao što ta uloga i zahtijeva

Bela mi je komplementirala kao redatelju *Ludakinje iz Chaillota*. Posebno ju je impresioniralo što prilikom mizansceneranja nisam imao režijsku knjigu u ruci već sam sve radio napamet. Uspoređivala me je s dirigentom koji dirigira bez partiture. Očito da je u vrijeme Belinih početaka i njezina glumačka sazrijevanja redateljski prosede izgledao drugačije. Redatelj je sve zapisivao u režijsku knjigu i radio s glumcima pozivajući se na svoje bilješke. Tako kako sam ja radio radili su i drugi mlađi redatelji, samo što Bela nije imala prilike s njima surađivati pa je mislila da sam ja neki poseban slučaj.

Belin smisao za humor bio je izvrsno izražen u ulogama Madeleine Petrovne u U agoniji i Aurélie u Ludakinji iz Chaillota

Bela je imala i dobrih i loših uloga, kako to već biva. Jedna od ponajboljih, bolje reći legendarnih uloga bila je njezina Barunica Castelli, koju je na sceni HNK-a igrala četrdesetak godina. Belina Barunica Castelli koju sam vidio u poodmakloj fazi njezina igranja te uloge doimala se na prvi pogled kao glumačka afektacija, no njezina izvještačenost prikrivala je tajne, istinu tog lika, a u završnim se prizorima potpuno izgubila i prerasla u animalističku borbu za život. Možda je to bilo staromodno, ali djelovalo je i bilo je apsolutno prihvatljivo kao glumački nastup u odnosu prema vrlo mladom Leoneu u modernoj interpretaciji Vanje Dracha.



Spomenut ću jedan susret koji sam imao s Miroslavom Krležom 1970. na temu eventualne režije *Gospode Glembajevih* u zagrebačkom HNK-u. Godinu dana ranije u HNK-u sam režirao *U agoniji* i Krleža je navodno tom predstavom bio zadovoljan. To me je ohrabrilo da mu ispričam svoju viziju *Glembajevih*. Saslušao me je pomalo



nezainteresirano, a onda me je upitao za podjelu uloga. Kad sam spomenuo da bi Barunicu Castelli trebala igrati Mia Oremović, pogledao me, nasmiješio se i tiho prozborio: „Nemojte to raditi.“ Tu sam rečenicu protumačio kao *nemojte to raditi Beli*. Četiri godine kasnije, kad Bela više nije nastupala u kazalištu, Vladimir Gerić režirao je *Gospodu Glembajeva* s Nevom Rošić kao Barunicom Castelli.

Spomenuo sam da je imala i slabih uloga. Jedna od tih bila je svakako Klara Anita u Krležinu *Areteju*. Međutim, ta je predstava u cjelini

bila tako ispodprosječna da nitko od brojnih glumaca nije uspio napraviti ništa značajno. Nije mi se osobito svidjela ni kao majka u Williamssovoj *Staklenoj menažeriji*. Bila je suviše patetična. Govorilo se kako je svoju najbolju ulogu ostvarila u Nušićevoj *Gospođi ministarki*, gdje je raskošno izrazila svoj komičarski talent. Tu predstavu dakako nisam mogao vidjeti, ali kad je riječ o Belinu smislu za humor, želim napomenuti da je bio izvrsno izražen kako u Madeleine Petrovnoj, tako i u Aurélie u *Ludakinji iz Chaillota* te Clairi Zachanassian u *Posjeti stare dame*.



Bela Krleža (Grofica Székely); HNK u Zagrebu: János Vaszary, *Andeo u braku*, red. Vojmil Rabadan, 1943.



Eliza Gerner (Vivie) i Bela Krleža (Kitty Warren); HNK u Zagrebu: George Bernard Shaw, *Zanat gospođe Warren*, red. Mirko Perković, 1950.



Tito Strozzi (Urban) i Bela Krleža (Klara); HNK u Zagrebu: Miroslav Krleža, *Leda*, red. Branko Gavella, 1953.

Te večeri poveo se razgovor i o Šenoinoj *Ljubici*, koju je Ervina Dragman briljantno odigrala u Violićevoj režiji. Krleža je negativno pisao o tom Šenoinu djelu i zanimalo ga je otkud odjednom taj veliki uspjeh. Boško mu je ispričao kako je zajedno s Pavlom Cindrićem složio svojevrstan uvod u *Ljubicu* pod naslovom *Slava Šenoi*, koji je započinjao hrvatskom himnom, koju je na glasoviru odsvirao Bogdan Gagić, a nastavljen je nizom rodoljubnih fragmenata iz ilirske književnosti. Premijera je izazvala burno oduševljenje među gledateljima i niz osvrta u novinama i časopisima, u kojima se dalo naslućivati ono što će se dogoditi nekoliko godina kasnije u Hrvatskom proljeću. Rekao sam Krleži da nas na svakoj izvedbi *Ljubice* diskretno posjećuju policajci, koji su se uvlačili u kutove loža i promatrali ponašanje publike. „Ah, znači adaptirali ste, dopisivali ste, bavite se politikom! Sami ste krivi što vas posjećuje policija!“ – Krleža je to izrekao s humorom i bez ikakvog prijekora. Možda se sjetio samog sebe u *Pijanoj noći* 1918...

Razgovor je potrajao do dugo u noć. U jednom trenutku Krleža je pogledao na sat i konstatirao da je već skoro tri ujutro te da je vrijeme za spavanje. Popili smo još jedno piće, obukli se, pozdravili i počeli spuštati stubama prema izlazu iz kuće. Zaustavio nas je Krležin glas: „A znate li vi zašto ste večeras bili ovdje?“ Zastali smo bez odgovora. „Upravo smo proslavili 35. godišnjicu umjetničkog rada Bele Krleže, koja je 14. veljače 1929. godine u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu odigrala Barunicu Castelli u *Gospodi Glembajevima* ovdje prisutnog autora.“ Bilo mi je strašno neugodno. Ja kao direktor Drame HNK-a nisam se toga sjetio! Počeo sam se ispričavati zamuckujući od nelagode. Spasio me je Krleža rekavši: „Vi ste, Paro, mlad čovjek i niste to morali znati. Ali da se toga nisu sjetili intendant Duško Rokсандić i dramaturg Mirko Perković i uopće nitko u teatru, to ipak nema nikakvog smisla. Hvala što ste bili naši gosti i dođite nam opet.“

U travnju 1981. godine umrla je Bela Krleža. Ta me je vijest zatekla u Kaliforniji. Krajem svibnja vratio sam se i posjetio Krležu na Gvozdu. Primio me je u istom onom salonu u kojem smo sedamnaest godina



Bela Krleža kao Barunica Charlotta Castelli-Glembay; HNK u Zagrebu: Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, red. Mirko Perković, 1960.

prije toga slavili Belin jubilej. „Zašto ste došli?“ – upitao me je. „Došao sam da razgovaramo o gospođi Beli.“ – odgovorio sam. Začuo se huk iz kamina. „Čujete li?“ – upita Krleža. „To se čuje vjetar u kaminu.“ – odgovorim. „Ne, Paro, to se javlja Bela.“



HNK u Zagrebu: Miroslav Krleža, *U agoniji*, red. Hinko Nučić, 1947.

Doktorica, glumica, dama

U ženskim likovima koji su je kao glumicu proslavili ima (i njezina osobnog) prkosa i bunta, ima podosta samouvjerenosti i slobode. Ima tu i naglašenih intelektualnih crta, i otmjenosti, i drugih značajka od kojih muška strana često zazire, a nema brutalnosti, primitivizma, vulgarnosti

Slučaj, ako ga uopće ima, htio je da se istodobno s pisanjem zakašnjava obljetničkog priloga o Elizi Gerner suočim s rodnom diskriminacijom u Hrvatskomu narodnom kazalištu u Zagrebu. Suradnica emisije *Pola ure kulture* pripremala je prilog o više nego bjelodanu nesrazmjeru između glumaca u statusu dramskih prvaka i glumica u statusu dramskih prvakinja i zamolila me za dvije-tri rečenice komentara. Provjerio sam kako stvari stoje na službenoj internetskoj stranici Kazališta i neugodno se iznenadio. Naime, što se statusa nacionalnoga prvaka i nacionalne prvakinje tiče, tu je odnos onakav kakav može i mora biti: jedna nacionalna prvakinja (Branka Cvitković) i jedan nacionalni prvak (Zvonimir Zoričić). Na razini prvakinja i prvaka slika je drukčija, poražavajuće i zabrinjavajuće sumorna. Dramska je prvakinja opet jedna (Alma Prica, više nego zaslužno i brojem i vrsnošću nastupa), ali je zato dramskih prvaka okruglo dvanaest, tucet. Tako je svaki drugi glumac u statusu prvaka – svaki drugi glumac, ponavljam – jer ih s nacionalnim prvakom Zoričićem ima ukupno dvadesetpet, a od ukupno šesnaet članica dramskoga ansambla jedna je, rekoh, nacionalna prvakinja i još jedna prvakinja. Da slika bude potpuna, Alma Prica u tom je statusu od 1995. U punih šesnaest godina nijedna glumica, dakle, prema nečijem sudu ili prema nečijim kriterijima, ili zbog *zatečena stanja*, da po sjećanju citiram ravnateljicu Drame Sanju Ivić, nije stekla uvjete za imenovanje u status prvakinje. Zatečeno-nezatečeno, stanje jest takvo.

Prilog je emitiran u četvrtak, 27. listopada 2011. Vjerojatno je izravno pogodio nekoliko ljudi. Vjerojatno se osjetio prozvanim i netko nimalo



piše:
Boris Senker

odgovoran za takvu diskriminaciju. Ali to, dopustit ćete, da dramski ansambl broji ukupno četrdesetjednu živu dušu od kojih dvadesetpet obitava u muškom, a šesnaest u ženskom tijelu te da je u rodno tako sklopljenu ansamblu čak trinaest muškaraca uzdignuto za koju stepenicu, a istodobno su uzdignute samo dvije žene, jest i ostaje gola diskriminacija pa govorio tko što mu drago.

A govorit će se, nadam se. Poučen dosadašnjim iskustvima, naslućujem da se nitko od prijašnjih i sadašnjih arbitara u tim stvarima neće ispričati glumicama, nego prije reći kako su urednica emisije, autorica priloga i njezine sugovornice, odnosno njezini sugovornici neupućeni, nekompetentni, zlonamjerni, skloni senzacionalizmu i tomu slično. Neka bude. Neka smo svi mi *izvana* neupućeni, nekompetentni, zlonamjerni i skloni senzacionalizmu, nosit ćemo se nekako s tim, ali vi se, gospode i gospodo *iznutra*, potrudite u nekoliko sljedećih godina ispraviti stare, *zatečene* nepravde, po mogućnosti bez unošenja novih.

Nego, zašto prvu polovicu priloga o devedeset godina života gospode Elize Gerner, doktorice, glumice i dame, trošim na aktualnu rodnu diskriminaciju u Hrvatskomu narodnom kazalištu? Tri su poveznice dostatne, nadam se.

Prva je poveznica, razumije se, Hrvatsko narodno kazalište, jer je i Eliza Gerner dobar dio svojih glumačkih godina, službeno od rujna 1950. do umirovljenja 1982., provela u njegovu dramskom ansamblu. Pristupila mu je nakon nekoliko amaterskih i profesionalnih uloga u rodnom Somboru i naukovanja u Dramskom studiju. Iz Zagreba je



Eliza Gerner i Bela Krleža



Eliza Gerner i Miroslav Krleža

pak odlazila na privremene angažmane u Rijeku (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca), Rostock (Volkstheater) i Berlin (Theater Möwe). Odrasla u višenacionalnoj i multikulturalnoj sredini, građanka Srednje Europe već od studentskih dana, glumila je na tri jezika: mađarskom, hrvatskom i njemačkom. Prošla je sve dobne glumačke mijene – nekoć se govorilo o *fahovima* – koje su dramatika i kazalište zapadnoga kulturnog kruga predviđjeli za glumice. Počinje se, naravno, s mladim djevojkama i *naivkama*. Potom slijede *zrelje*, *karakterne* uloge – kao da je mladost bez karaktera, ali to je već priča o drugoj vrsti diskriminacije – pa uloge suprug, majki ili usidjelica te, napokon, starijih žena, udovica, baka...

Takvim je, zadanim, putem išla i Eliza Gerner, ali je, zahvaljujući vitalnosti i mladenačkom izgledu, uspješno odgodila dolazak do posljednje njegove etape. Unatoč djelomičnim i neizbježnim preklapanjima ključnih postaja njezina glumačkog puta i ključnih postaja glumačkih putova njezinih starijih i mlađih kolegica u našim kazalištima, u njezinoj karijeri ipak ima i nekih posebnih, samo njezinih crta. Uz zaista rijetke *izlete* u povijesnu, zapravo kostimiranu dramu i komediju, kao što su *Trojanskog rata neće biti* Giraudoux, gdje je bila Helena, Gervaisova *Karolina Riječka*, u kojoj je tumačila naslovni lik, ili *Cezar i Kleopatra* G. B. Shawa, dakako s njom kao Kleopatrom, Eliza Gerner ostala je trajno i čvrsto vezana uz dramsku klasiku i salon u nizu njegovih povijesnih kazališnih transformacija, od predromantičnih *građanskih tragedija* do *kuhinjskih drama* gnjevnih mladih ljudi. Bila je tako Machiavellijeva Lucrezia (*Mandragola*), Lope de Vega Laurencia (*Fuenteovejuna*), Shakespeareova Viola (*Na Tri kralja*) i Jessica (*Mletački trgovac*), Molièreova Elmira (*Tartuffe*), Goldonijeva Mirandolina, Beaumarchaisova Suzana (*Figarov pir*), Goetheova Klara (*Egmont*) i Büchnerova Marion (*Dantonova smrt*) te Anouilhova Grofica (*Pokus ili kažnjena ljubav*), Shawova Eliza Doolittle (*Pigmalion*), Vivie (*Zanat gospođe Warren*, uz tu ulogu i jedna napomena: na mnogim se mjestima, uključujući i korice knjiga Elize Gerner, uporno i bez provjere ponavlja netočan navod iz *Enciklopedije Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu* (Zagreb, 1969.), urednika Pavla Cindrića, gdje se Vivie tko zna kako iz



HNK u Zagrebu: Drago Gervais, *Karolina Riječka*, red. Ljudevit Galic, 1952.



Eliza Gerner u naslovnoj ulozi Morettove *Done Diane*, Volkstheater Rostock, 1962.



Jozo Petričić i Eliza Gerner; HNK u Zagrebu: William Shakespeare, *Mletački trgovac*, red. Tito Strozzi, 1954.



Eliza Gerner i Borivoj Šembera; HNK u Zagrebu: George Bernard Shaw, *Zanat gospođe Warren*, red. Mirko Perković, 1950.



Eliza Gerner i Tito Strozzi; Narodno pozorište Sombor: Carlo Goldoni, *Mirandolina*, 1948.



Eliza Gerner i Tito Strozzi; Narodno pozorište Sombor: Miroslav Krleža, *U agoniji*, red. Milan Kronić, 1948.



Eliza Gerner i Tito Strozzi; HNK u Zagrebu: George Bernard Shaw, *Cezar i Kleopatra*, red. Branko Gavella, 1954.



Eliza Gerner i Tito Strozzi; HNK u Zagrebu: Jerome Kilty, *Dragi moj lažljivče*, red. Tito Strozzi, 1962.

Zanata gospođe Warren preselila u *Candidu*, a nitko nije posegnuo za opširnijim i točnim člankom Željke Čavke u četvrtom svesku *Hrvatskog biografskoga leksikona* (Zagreb, 1998.), gdje je sve na svom mjestu.) i Julia (*Ljubavnik*), Pirandellova Amalia (*Tako je, ako vam se čini*), Arbuzovljeva Lidija (*Staromodna komedija*), Ingeova Chery (*Autobusna stanica*), Osborneova Alison (*Osvrni se gnjevno*) te Gundulićeva Jeljenka (*Dubravka*), Krležina Laura (*U agoniji*) i Melita (*Leda*) pa Strozzijsva Il (*Igra u dvoje*). Tumačila je još uloga i uloga, ali ostanimo na ovom nizu primjernih, a rečenica koju je u prvoj svojoj knjizi, *Osvrnuh se sjetno* (Zagreb, 1988.), zapisala uz jednu od tih uloga, Goetheovu Klaru, vodi nas do druge posebne crte njezine glumačke osobnosti. O Klari Eliza Gerner kaže: „Tek na pokusima postalo mi je jasno da je ta bezazlena i romantična djevojka potpuno, i izgledom i temperamentom, strana mojem glumačkom temperamentu.“ U ženskim likovima koji su je kao glumicu proslavili ima (i njezina osobnog) prkosa i bunta, ima podosta samouvjerenosti i slobode. Ima tu i naglašenih intelektualnih crta, i otmjenosti, i drugih značajka od kojih muška strana često zazire, a nema brutalnosti, primitivizma, vulgarnosti. Selo, radnička periferija i polusvijet nisu bila područja u koja je zalazila, a odlika njezinih interpretacija, pamtimo dobro svi koji smo imali sreću gledati je bar u nekoj od tih uloga, bila je izvrsna, naoko ležerna i *spontana*, a zapravo pomno izrađena govorna karakterizacija.

Srednjoeuropski valcer s titulama, da parafraziram naslov podosta stare humoreske, druga je poveznica rodne diskriminacije u Hrvatskomu narodnom kazalištu s obljetnicom Elize Gerner. Bilo je u našem kazalištu, pa tako i u Hrvatskomu narodnom, ljudi s raznim titulama – i doktora, i profesora, i plemenitih, a pamtim dobro i redatelja, istina neprofesionalnog, koji je pri svakom predstavljanju naglašavao *inženjer Taj* i *Taj*. Zato se svagda i znalo *tko je tko* i tko se oslovljava s *Doktore*, tko s *Profesore*, tko s nekom drugom titulom. Sjeća li se, međutim, itko da se Eliza Gerner oslovljavala s *Gospođo doktor*, da je ispred njezina imena ikad vidio upisano dr.? A Eliza Gerner ima doktorat (ekonomskih) znanosti, koji je, nakon studija u Zagrebu, Budimpešti i Heidelbergu te obrane



Tito Strozzi i Eliza Gerner; Tito Strozzi, *Igra u dvoje*, red. Tito Strozzi, Berlin „Möwe“, 1962.



Eliza Gerner i Tito Strozzi, 1957/58.

disertacije na (i danas aktualnu) temu „socijalno usmjerenih odredbi“ u „najnovijim poreznim zakonima“, stekla u Budimpešti 1943. Zašto se to gotovo nikad ne spominje? Zašto ćete i u najkraćim životopisima Miletića, Gavelle i Benešića, primjerice, naći podatak da su doktorirali, i gdje, a za Elizu Gerner obično se – iznimka je ponovno *HBL* – kaže: „diplomirala je u Budimpešti“? Nije diplomirala, doktorirala je, i njezin je doktorat ravan malo prije spomenutim *muškim* doktoratima. Reklo bi se, međutim, da bi se mnogima srušio cijeli svijet, ili barem rasuo sustav doličnosti i primjerenosti, kad bi se uz ime i prezime glumice pojavila titula rezervirana za *velikane* hrvatskoga kazališta i svekolike kulture. Pa se onda ta titula, kao neprimjerena jednoj glumici ili irelevantna za njezin poziv, ustrajno prešućuje.

Jednako se tako o njezinim memoarskim knjigama *Osvrnuh se sjetno* (1988), *Oproštaj s Gvozdom* (1993), *Oteto zaboravu* (1995), *U sjeni stoljeća koje odlazi* (1999) i *Tragom mojih scenskih ostvarenja* (2011) te zbirci osobnih i osebnih portreta naših glumica od Marije Ružičke Strozzi do Ervine Dragman *Kazalište kao sudbina* (2001) piše manje

negoli o mnogo pretencioznijim, ispraznijim i nekorisnijim knjigama što dolaze iz istoga, teatarsko-teatrološkoga kruga. Svemoćni mediji prate svaki korak nevažnih ljudi, prenose svaku njihovu riječ, a diskretnu i senzibilnu svjedokinju *stoljeća koje je prošlo* lovci na *celebrityje* vjerojatno ni ne prepoznaju. Unatoč tomu što se ona nije povukla iz javnoga života, što je i dalje, jednako vitalnu i zainteresiranu, vidamo na kazališnim premijerama, predstavljajima knjiga i drugim kulturnim događajima.

Posljednja je poveznica dviju naoko nepovezanih tema, napokon, činjenica da na devedesetu obljetnicu rođenja Elize Gerner ovdje, na ovim stranicama, podsjećamo s jednogodišnjim zakašnjenjem. Dobrim dijelom i zato što drugi jubilarci vode mnogo više računa o svojim obljetnicama i na vrijeme – neko bogme i prije vremena – podsjećaju na njih, a naša se slavjenica i dalje drži dobrih starih običaja. Isprike tu ne pomažu, a nisu u ovoj prigodi ni umjesne. Umjesto toga, poštovana i draga doktorice, glumice i damo, hvala Vam na svim ženama koje ste pred nama i za nas oživjeli na kazališnoj pozornici i na svim knjigama u kojima ste s nama podijelili svoja životna i umjetnička iskustva.



Naslovnice knjiga Elize Gerner



Eliza Gerner s unukom, glumicom Dorom Fišter Toš

Drachova riječ i Kerekešov Kum

Nad svima dominirajući stari Glembay, bankar pred fijaskom, glumom Ljubomira Kerekeša postaje drugo ja Marlona Branda iz filma Kum, a Leone Glembay Milana Pleštine više nego putujući slikar mogao bi biti kombinacija više razbarušenih vrhunskih predavača na intelektualnim tribinama

Sjećanje teško može biti objektivno. Može se truditi približiti istini, ali to mu nikada ne uspijeva u dovoljnoj mjeri. Može ići i ispred nje, odnosno naslućivati moguće puteve budućnosti, ali to je već rijetkost. Zato je bolje držati se dokumenata, iako su bez imalo dvojbe baš oni, ako je riječ o kazališnoj kritici, uvijek subjektivni. No barem svjedoče o tome kako su pojedini kritičari gledali, promišljali i pisali o kazališnim ostvarenjima svoga vremena, koliko su dobro ili loše podnosili trenutnu društvenu klimu, pa i o tome kakav se trag njihova rada možda, svjesno ili ne, sačuvao u kritičkim tekstovima mlađih i još mlađih njihovih čitatelja. Petru Brečiću teško bi bilo naći prethodnika, ako to nisu, po njegovu na radiju iznimno dojmljivu glasu i govoru, bili propovjednici, a u sličnom je ranom iskustvu primjerice i Vlado Gotovac otkrivao klicu vlastita govornništva.

U pismohrani Zavoda za književnost i teatrologiju postoji kritika Petra Brečića iz 1994. o predstavi Drame HNK-a u Zagrebu *Gospoda Glembayevi* u režiji Georgija Para, a s obzirom na opće priznatu važnost Brečića kao autora i relativno malen broj njegovih tiskanih kritika (stalno je djelovao na radiju, dok je u tisku objavljivao opširnije eseje šire, uglavnom književne i kazališne tematike) – posebice je vrijedi i danas čitati. Pokojni Brečić u toj je kritici toliko pozornost posvetio glumačkom



piše:
Marija Grgičević

velikanu Vanji Drachu (Ignjat Glembay) da je pravo čudo ako te retke nitko nije citirao u nekrologu odnedavno pokojnome glumcu. Ako jest – tim bolje. Ponoviti to svjedočenje o Drachovoj umjetnosti glume, kao i o Krležinu djelu, na hrvatskoj pozornici poslije najnovije premijere *Gospode Glembayevih* u HNK-u itekako je opravdano.

Pohvale Vanji Drachu

„Prvak hrvatskoga glumišta Vanja Drach ima svoju umjetničku dramu s Krležinom dramom. Što li je sve morao učiniti da prođe kroz rigidne tjesnace značenjskih sklopova koji su u Krležinoj dramaturgiji postavljeni i kao strogi predznaci i kao jedini dočeci. U svojim histrijskim paroksizmima davno je došao do daha koji je spreman izustiti sav jezik, cijeli rječnik: disao je lingvistički, ali kao živ čovjek, a ne kao najmljeni vještak koji potvrđuje ono što se očekuje. Razvio je gotovo jednu pulmologiju na pritisak ideologije i Krležino verbalno obilje pretvorio u situacijske dahove: živio ondje gdje je trebao figurirati. Možemo reći kako se zahvaljujući Vanji Drachu čula riječ koju je Krleža napisao a ne riječi koje je tumačenje naložilo. I u zagrebačkoj premijernoj izvedbi *Gospode Glembayevih* ostale su Drachove borbe i otpori koje je prevaleo za dolazak u Krležin teatar. To je sve ili gotovo sve što je važno reći o zagrebačkoj predstavi.



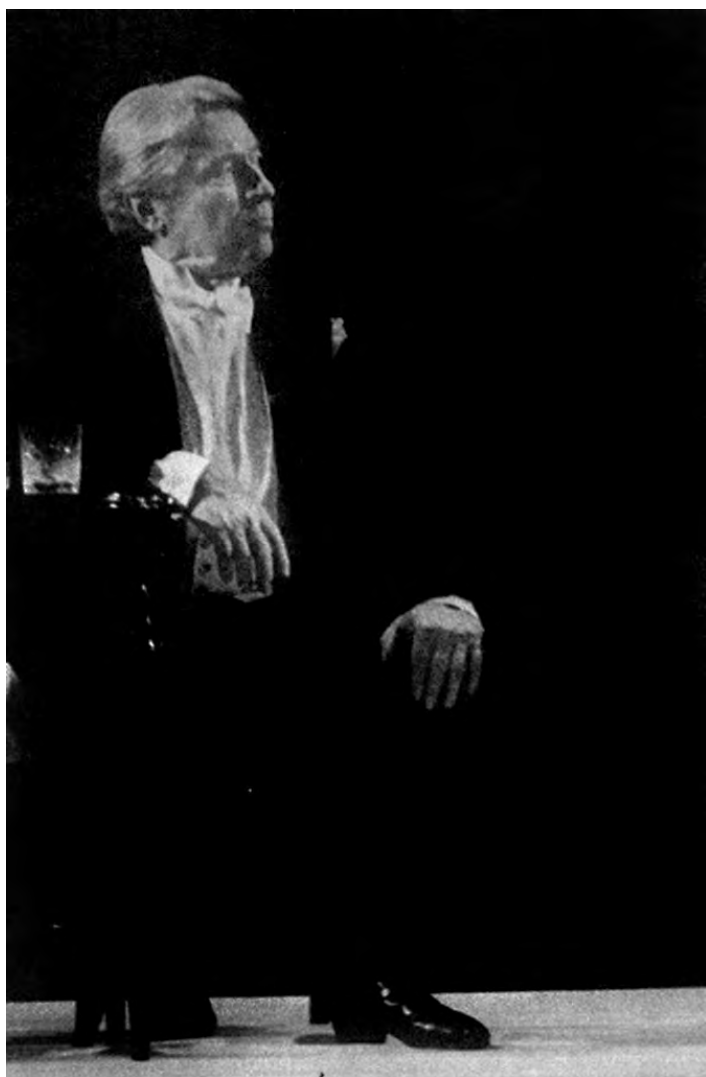
Miroslav Krleža, *Glembayevi*, Minerva, 1932. (naslovnica ovitka knjige)



Programska cedulja s praiizvedbe *Gospode Glembayevih* 14. veljače 1929.



Na praiizvedbi *Gospode Glembayevih* Miroslava Krleže u režiji Alfonsa Verlija u HNK-u u Zagrebu 1929. nastupili su: Ivo Badalić (Ignjat Jacques Glembay), Bela Krleža (Barunica Charlotta Castelli-Glembay), Dubravko Dujšin (Leone Glembay), Božena Kraljeva (Sestra Angelika Glembay), Mato Grković (Titus Andronicus Fabriczy-Glembay), Strahinja Petrović (Puba Fabriczy-Glembay), Viktor Bek (Paul Altmann), Hinko Nučić (Alojzije Silberbrandt); Rudolf Kukić (Oberleutnant von Balloccsanzsky)



Vanja Drach; HNK u Zagrebu: Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*

A važno je i zato što i dalje traju značenjske inercije oko djela Miroslava Krleže, oni procesi koji su Krležinu književnost učinili važnijom izvan nje nego što je ona u sebi. Osobito su njegovoj dramaturgiji pridavana značenja kao frakcijske prinude, pa je ta dramaturgija bila politička filipika, klasna polemika, revolucionarna lozinka te se ponekad činilo kako je Krleža sve pisao u Kremlju i kako stalno čuje sirene



Rene Medvešek (Leone Glembay), Ena Begović (Barunica Charlotta Castelli-Glembay), Alma Prica (Sestra Angelika Glembay); HNK u Zagrebu: Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, red. Georgij Paro, 1993.

Aurore. Zato je, kažem, bio važan Vanja Drach, sa svojim glumačkim diverzijama, sa svojim upuštanjem u cijelu struju Krležina jezika..." Petar Brečić, *Slobodna Dalmacija*, 11. ožujka 1994.

Ako su se u nečemu svi kritičari složili oko predstave u režiji Georgija Para, to je bilo u priznanjima Vanji Drachu. Prema Daliboru Foretiću u *Vjesniku* od 11. ožujka Vanja Drach daje „najcjelovitije ostvarenje predstave“. Prema Foretićevim riječima, kao što je bio savršen Leone, Drach je s jednakom snagom dorastao i starome Glembaju. Posebnu pozornost Foretić posvećuje scenografiji Dinke Jeričević, koja iskazuje rasap građanskoga salona. Ne propušta reći ni da je predstava trajala četiri sata, što smo izdržali „prije svega zahvaljujući glumačkoj upečatljivosti i raznolikosti“. Najopsežniju i najprecizniju analizu predstave u *Vijencu* od 17. ožujka 1994. potpisuje Nikola Batušić. Na svoj priznati način sistematično jedan za drugim propituje sve komponente kazališnoga čina. Pri tome, kako i podnaslov kritike kaže, zaključuje da se „već u početnom ritmu predstave dalo naslutiti kako će nam ona više pripovijedati no izrazom i unutarnjom dinamikom govoriti.“ U ocjeni glume daje prednost kreaciji Vanje Dracha (Ignjat Glembay) nad onom Renea Medveška (Leone). Na završetku usporedbe između te dvije uloge piše: „Rene Medvešek teško će nas uvjeriti kako je on slikar koji tek kada počinje sumnjati u sadržaj i svrhu umjetnosti postaje Glembay. Posljednji pokušaj, kojim očajnički nastoji odbaciti prokletstvo roda u sebi, za Leonea je slikanje mrtvog oca. Leone kao da nije svjestan kako bi ga dobar crtež (po vlastitoj procjeni, dakako) mogao spasiti maćehine krvi. Mrtvi otac bio je i na odru jači od njega. Kao i u prva dva čina gdje je Vanja Drach, potpomognut dakako i iskustvom svoga nekadanjeg Leonea, znao kako će nadvladati suparnika. Podlegao je samo iz dramaturgijskih razloga!“ U kvartetu središnjih uloga o glumicama Almi Prici (Sestra Angelika) i Eni Begović (Barunica Castelli) Nikola Batušić između ostaloga zamjećuje kako obje, svaka na svoj način, daju naslutiti ljubav prema Leoneu. Evocira prizor u kojemu je ulogama Sestre Angelike i Leonea predstava dovedena do vrhunca scenske poezije. Ukratko: pritaženo samosvjesna Alma Prica unosi lirsku notu u predstavu, a Ena Begović umnaža dramski intenzitet.

Što se mene tiče, prvi susret s tom predstavom bio je u kasnu jesen 1993. na pretpremijeri u Istarskom narodnom kazalištu u Puli, gdje je u gledalištu primljena mnogo srdačnije nego kasnije u Zagrebu, a i djelovala je neposrednije i uvjerljivije nego u Zagrebu, s obzirom na to da ju je kod kuće u gledalištu dočekala i poneka apriorna odbojnost prema intendantu, redatelju predstave, a možda i prema autoru drame, no iz višekratne lupe vratima gledališta za odlazećim pojedincima,



Vanja Drach (Naci Ignjat Jacques) Glembay), Rene Medvešek (Leone Glembay); HNK u Zagrebu: Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, red. Georgij Paro, 1993.

koji su odustali od gledanja već na početku prvoga čina, to se nije dalo iščitati... Pula je bila prvi grad na turneji tijekom koje je predstava prije Zagreba trebala još obići Rijeku i Varaždin za vrijeme dok je zgrada HNK-a u Zagrebu bila zatvorena zbog uređenja. U sačuvanom fragmentu rukopisa, u cjelini objavljenog u kulturnom prilogu *Večernjeg lista* pod naslovom *U srcu Europe*, na početku izvještavam kako je prije dvije godine bilo najavljeno da će *Gospodu Glembajeve* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu doći režirati talijanski redatelj Giorgio Pessburger (poznat i kao uspješan direktor festivala Mittelfest), ali do toga gostovanja nije došlo pa se režije prihvatio najbolji znalac kazališta Miroslava Krleža, redatelj Georgij Paro, kojemu je ovo već dvanaesta režija iz Krležina repertoara. Na poseban način estetizirana predstava tematizira sumrak i degeneraciju jednog svijeta u nestajanju, a kroz iskaz vječnog sukoba ljubavi i smrti, vitalnosti i samouništenja. U glumačkom ansamblu i u mojoj je kritici dominantan Vanja Drach.

O kritici koja je s potpisom Jakše Fijamenga predstavu ispratila sa Splitskoga ljeta u *Slobodnoj Dalmaciji* dovoljno govori naslov *Iskliznuće u melodramu*.

Smion zaokret

Kada se osvrnemo na predstave koje su joj u novije vrijeme prethodile, još više uočavamo smion zaokret prema novim, današnjem životnom trenutku bližim *Gospodi Glembajevima* u sadašnjoj premijeri Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu u režiji Vite Taufera i izvedbi izvrsnoga glumačkoga ansambla. Udarnim zahvatom u stvarnost ta je predstava postavila zrcalo pred globalno mafijaško novčarstvo, ali ne zato da bi strasno optuživala, kao što je to primjerice znala Bela Krleža kao Barunica Castelli u uzbudljivoj završnici drame, niti rezignirala i predala se uživanju u melankoliji, nego zato da bi na raznoliko tragikomičan, pa i drastičan način, ne zazirući ni od brutalne disharmonije, nesmiljeno razotkrila tužno-smiješno beznade svijeta u kojemu živimo.

Nad svima dominirajući stari Glembay, bankar pred fijaskom, glumom Ljubomira Kerekeša postaje drugo ja Marlona Branda iz filma *Kum*, Leone Glembay Milana Pleštine više nego putujući slikar mogao bi biti kombinacija više razbarušenih vrhunskih predavača na intelektualnim tribinama, dok dame pokazuju bar po dva lica: Barunica Castelli



Bojan Navojec (Puba Fabriczy-Glembay), Ljubomir Kerekeš (Naci Ignjat Jacques Glembay), Milan Pleština (Leone Glembay), Žarko Potočnjak (Paul Altmann); HNK u Zagrebu: Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, red. Vito Taufer, 2011.

mondenke i (manje uspješno) uličarke, a Olga Pakalović svetice i bestidnice. Goran Grgić kao Silberbrandt zna pokazati kako jedno zastupa riječima, i to samo posve površinski, a drugo živi, dajući na minimalistički način u svakoj svojoj tjelesnoj manifestaciji, smiješku ili pogledu, naslutiti bezočnoga pohotnika.

U predstavi bez slabe glumačke točke gotovo svi nalaze nešto izrazito novo i poticajno za svoj razvitak, posebice Bojan Navojec kao advokat Puba Fabriczy-Glembay. Među glumcima nema gostiju, svi su iz iste kuće. Sobaricu igra balerina Astrid Turina, a Konobar Franz Josipa Filipovića djeluje kao da donosi piće iz kazališnoga buffeta uspješno glumeći uvijek samozatajnoga Tomislava Stojkovića. U posluživanju ga smjenjuje Kamerdiner Johan Krunoslava Šarića. Iz makar lažne monumentalnosti i nepogrešive elegancije sve se, u suvremenosti bližim Glembajevima i oko njih, unatoč uzvišenim glasovirskim preludijima Andreja Goričana u izvedbi pijanistice Helene Borović spušta na mnogo nižu estradno-kriminalističku razinu. Ako treći čin svojom razlivenošću i iskazima prostaštva smanjuje užitek u predstavi, ne može se reći da ne pobuđuje razmišljanje.



Bojan Navojec (Puba Fabriczy-Glembay), Žarko Potočnjak (Paul Altmann), Zvonimir Zoričić (Titus Andronicus Fabriczy-Glembay), Milan Pleština (Leone Glembay), Alma Prica (Barunica Charlotta Castelli-Glembay), Goran Grgić (Alojzije Silberbrandt), Krunoslav Šarić (Kamerdiner John), Ljubomir Kerekeš (Naci Ignjat Jacques Glembay), Andrej Dojkić (Ulanski Oberleutnant von Ballocsanszky); HNK u Zagrebu: Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, red. Vito Taufer, 2011.

Pobuna kazališta

Najnježnija je pobuna gledanje svisoka ili prezir prema svim kritičarima i kritici uopće, čime se pokušava dokazati njihova nepotrebnost

Američki umjetnici znaju da moraju doći spremni pred kritiku, da joj ne mogu pokazati premijeru kao prvo igranje pred publikom. Znali su da im je za njujoršku izvedbu previše na kocki da bi riskirali doći nesprenni pa su onda igrali *out-of-town tryout*, isprobavanje po provinciji. Kao neko ispitivanje tržišta i usavršavanje proizvoda. Prvo bi postavili predstavu negdje u nekom manjem gradu gdje je sve jeftinije, a onda bi krenuli na turneu po manjim gradovima, gdje su ispitivali bilo publike i lokalne kritike (koja nema takvu moć kao ona u New Yorku), ako treba načinili izmjene u postavi i režiji, i na kraju došli pred njujorške kritičare – spremni.



piše:
Sanja Nikčević

Joe Papp vodio je neprofitno kazalište u New Yorku (New York Public Theatre) i dosjetio se druge taktike – izbjegavanja kritičara. Dok brodvejske predstave igraju sve dok ima interesa publike (tzv. *open run*), u čemu i leži mogućnost velike zarade, neprofitna kazališta uvijek imaju ograničeno igranje pojedinog naslova (*limited run*), tjedan ili dva, najviše mjesec dana. Joe Papp tako bi službeno premijeru stavio treću izvedbu prije kraja igranja. Pa nek' dođu i pišu što žele! Tvrdio je da njegovo kazalište ima publiku koja će doći vidjeti sve ono što oni postave, te da mu negativne kritike samo zbunjuju publiku! Ipak, nije želio ostati bez kritike i medijskog odjeka.

Ne damo vam kartu badava, a ne možete je ni kupiti!

Kod nas su to radila samo kazališta koja igraju dominantno komedije. Na premijeru u značenju *prvo izvođenje pred publikom* uglavnom dolazi premijerna publika (to su kritičari, mediji, politički, društveni i kazališni uglednici). Premijera komedije s takvom publikom nešto je najtužnije na svijetu. Komedija se prezire kao žanr, ona je niža vrsta od ozbiljnih komada, tako da je osuđena i prije nego li se postavi na scenu. Zabavljanje i smijanje u kazalištu pak mnogi u premijernoj publici smatraju nedostojnim njihove važnosti i pameti. Naravno da se u tako *gluhom* kazalištu ne može igrati normalno, da se glumci ukoče pa onda uobičajena premijerna trema postane nesavladiva, naročito za komediju, koja zahtijeva brzinu i lakoću igranja. Zato dok dramska kazališta još boje kulise pred premijeru, a često nisu odigrali niti jednu predstavu u kontinuitetu prije premijerne večeri, Komedija i Kerempuh igrali su novi naslov tjedan ili dva prije službene premijere. Time su dali glumcima dovoljno vremena da se opuste u ulozi pred tzv. normalnom publikom, koja je reagirala smijehom, i izađu pred zagrebačku premijernu publiku spremni. Budući da komedija bez smijeha ne živi ni kad su glumci uvježbani, kazališta su primjenjivala još jedan trik. Dok je na premijerama dramskih kazališta bila isključivo premijerna publika, na premijeri Komedije i Kerempuha uvijek ima barem pola tzv. normalne publike. Sjećam se premijera kada su s Kerempuhova balkona dolazile salve smijeha, dok su svi oko mene bili smrtno ozbiljni i okretali očima! I

meni se, kad sam bila mala, bilo neugodno smijati, trebale su mi godine iskustva i puno samosvijesti da se mogu opustiti. I nasmijati. I na premijeri.

Schubertovi, najmoćnija obitelj kazališnih producenata i vlasnika kazališta, u tridesetima su povelili rat protiv kritičara i svima zabranili dolazak. No mediji su uzvratili vrlo brzo. Ako nema kritike, neće biti niti ostalog medijskog praćenja (razgovori, najave, vijesti...) pa su se Schubertovi povukli... No povremeno poneko kazalište (ili više njih) to napravi nekom kritičaru. John Simon morao je kupovati karte na blagajni preko nepoznatih ljudi jer mu nisu htjeli ni prodati, a redakcija mu je rado plaćala tu kartu koju je kupio.

I kod nas je bilo sličnih slučajeva. Fadil Hadžić je na vrata tadašnjeg Jazavca objesio ceduljicu na kojoj je pisalo: „Dozvoljen ulaz svim kritičarima osim Mariji Grgičević.“ (Želimir Ciglar, „Kritičare mrze i tuku“, *Večernji list*, 28. svibnja 2005.), što je bio tek satirički odgovor umjetnika na ono što su smatrali nepravdom kazališne kritike u odnosu prema komediji i satiri. Prva prava pobuna kazališta protiv kritičara bila je ona protiv Anatolija Kudrjavceva. U jednom je trenutku splitsko kazalište zaključilo da mu je bolje ne imati kritiku nego se neprestano nervirati čitajući negativne pa su kritičaru prestali davati besplatne karte. Kad ih je pokušao kupiti, nisu mu ih htjeli prodati pa je morao slati nepoznate ljude na blagajnu da kupe kartu za njega!

I onda je dugo bio mir do novog tisućljeća. Zlatko Vitez, kao voditelj Histriona, spriječio je Jasena Boku da uđe na Opatovinu, a Darko Stazić, kao direktor Gavelle, javno je objavio da skida akreditaciju Tomislavu Čadežu nakon njegove kritike *Ptičica* Filipa Šovagovića. (Iako je Čadež u *Jutarnjem listu* od 25./26. svibnja 2005. objavio: „Ja sam prvi kritičar u povijesti Hrvatske kome je zabranjen ulazak u teatar“, kao što se vidi iz gore navedenog, to nije istina.) Vitez je 2008. zabranio i ulazak Nataši Govedić u Histrionski dom na festival Gumbekovi dani. Odbili su joj dati karte, ali su joj ih odbili i prodati „jer su rasprodane“. I ona je ušla na tuđu kartu.

Traženje smjene ili dosta nam je tog Simona

Spomenuti John Simon pisao je za magazin *New York* 36 godina. Zbog svoga stila, u kojem je spominjao rasu, spol ili izgled u vrlo negativnom kontekstu („s njegovom glomaznom zdepastom glavom izgleda kao karikatura nacista“ ili „da nije crnkinja, čovjek bi je mogao optužiti za rasizam“), bio je napadan, a časopis je povremeno primao peticije s dugom listom uglednih potpisa njujorških umjetnika koji su tražili njegovu smjenu. Međutim, redakcija je bila postojana i jako joj se sviđalo da njihov kritičar izaziva takvu buku pa je Simon ostao njihov kritičar sve do 2005. („John Simon Under Fire“, *American Theatre*, lipanj 1989. objavljeno kao „John Simon pod paljbom“, *Rival* 4-3/1993,

u bloku S. Nikčević, *Američka kazališna teorija*)

Kad je Robert Hurwitt u *San Francisco Chronicle*u 7. travnja 2004. napisao negativnu kritiku o predstavi *Dobro tijelo* (*The Good Body*) Eve Ensler, čitateljica ga je u pismima čitatelja napala i tražila njegovu smjeru. Argument joj je bio: „kako se on kao muškarac usudi pisati o nečemu što ne razumije – o ženskom tijelu?!“ Ne pomaže što je *Dobro tijelo* Eve Ensler, komad o ženskom tijelu i ženskim problemima s percepcijom istog, loša inačica formule koja je s *Vagininim monolozima* iste autorice postigla uspjeh.

Robert još piše, ali nije svuda tako. Kritičar Kamal al-Solaylee bio je glavni kritičar za *The Globe and Mail* iz Toronta sve dok prije više godina veliki brodvejski producenti nisu zaprijetili da će povući sve svoje reklame ako ga ne otpuste jer „on uopće ne razumije i ne voli mjuzikle“. Naime, on je godinama pisao odreda negativne kritike o svakoj produkciji mjuzikla. Od Schubertovih vremena stvari su se promijenile: naime, osim najava i razgovora, koje kazališta od medija dobivaju besplatno, sada kazališta plaćaju velike reklame u novinama, što se mjeri u stotinama tisuća dolara. Kritičara su maknuli, a on sada radi na fakultetu i predaje novinarstvo. Ipak, to je iznimka u Americi jer tamo novine stoje iza svojih kritičara.

U jednoj radio-emisiji emitiranoj na Hrvatskom radiju 21. prosinca 2004. Marija Grgičević rekla je da su se kazališta i kod nas nekada bunila protiv kritičara i zahtijevala da se netko ne šalje, ali, za razliku od Amerikanca, novine su bile sklone da poslušaju kazalište. Za opstanak kritičara jako bi pomoglo kad bi se *netko izvana* založio za tog kritičara!

Kada je Darko Stazić 2005. skinuo akreditaciju Tomislava Čadeža, razljutile su ga kolumne koje je Čadež, tada kritičar *Jutarnjeg lista*, radio na HTV-u. Stazić je otvorenim pismom tražio njegovo uklanjanje s domaće kulturne scene i, naravno, s malog ekrana „jer nema nikakvo formalno obrazovanje da se kritički osvrće na bilo čije bavljenje teatro... (Želimir Ciglar, „Kritičare mrze i tuku“, *Večernji list*, 28. svibnja 2005.) Tih kolumni, istina, više nema, ali Čadež je i dalje kritičar *Jutarnjeg lista*.

I mi smo pismeni ili umjetnici uzvraćaju udarac

Ako kritičari pišu negativno o umjetnicima, ni ovi ne ostaju dužni. Nakon neuspjeha njegove drame *Odmor za kamione* (*Truckline Caffè*) 1946. godine, Maxwell Anderson brodvejsku je kazališnu kritiku nazvao *degenerici novinarstva / the Jukes family of journalism*. (Obitelj Jukes bila je pseudonim za obitelj zločinaca, a budući da je čak šest članova obitelji bilo istovremeno u zatvoru, sudjelovali su u istraživanjima eugenike, utjecaja genetike na ljudsko ponašanje.) I to je, kao uvreda, ostalo dijelom kazališnog folklora. (Stanley Richards, *America on stage*, New York, 1976., str. 127.) Franka Richa zvali su *butcher of Broadway*



John Simon



Marija Grgičević



Anatolij Kudrjavcev



Jasen Boko



Tomislav Čadež



Nataša Govedić



Robert Hurwitt

ili brodvejski krvnik. Gavella je kritiku zvao *zakukuljenom i zamumuljenom* (Igor Mrduljaš, „O prvom glasnoši“, *Hrvatsko slovo*, 6. veljače 2009.), a postoje i vrlo osobne rasprave na relaciji umjetnik – kritičar.

Ernest Dirnbach trinaest je godina pisao u osječkom *Hrvatskom listu* (od 1929. do 1941., kad je deportiran u Jasenovac), bio je izuzetno obrazovana osoba, s impozantnim kritičarskim opusom ne samo u količini nego i kvaliteti, ali je ostao zapamćen kao *malograđanin* jer je o Krležinim dramama napisao pet negativnih kritika (*Gospoda Glembajevi*, 1929., *Leda*, 1930., *Gospoda Glembajevi*, 1933., *U agoniji*, 1933. te *U Logoru*, 1937.), a Krleža mu je oštro odgovorio proglašivši ga „uskogrudnim malograđaninom“. I upravo je to Krležino mišljenje o Dirnbachu bilo važeće u našoj kulturnoj sredini! Slika koju je uspostavio jedan ljuti autor! (Alen Biskupović, „Trinaest godina djelovanja Ernesta Dirnbacha – kazališnog kritičara Hrvatskog lista (1929. - 1941.)“, *Krležini dani u Osijeku 2010.: Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari, prvi dio*, ur. Branko Hećimović, Zagreb/Osijek, 2011.)

Ivo Brešan pisao je protiv Kudrjavceva, a Darko Lukić, kao dramaturg predstave *Krv i košute* u režiji Damira Zlatara Freya, pokušao je dezavuirati negativnu kritiku Dubravke Lampalov proglašivši je njezinim „privatnim pismom“ (Darko Lukić, „Pismo ili kazališna kritika?“, *Vijenac*, 22. siječnja 2004.).

Umjetnici uzvraćaju djelom ili ti si ljuta guja

Osim polemikama u novinama, umjetnici se često koriste svojim vlastitim oružjem – svojom umjetnošću – da raskrinkaju ili uvrijede kritičara.

Slovenski pisac komedija ne može više podnijeti da ga kritičar lokalnih novina svaki put sasiječe nakon nove premijere komedija zbog *plitkih rečenica, loše radnje, praznih likova* i slično. Najavi da će se, ako mu nova premijera ne uspije, ubiti. I doista, dok s kolegama ispija čašicu nakon premijere, kritičar čuje na radiju da se komediograf ubio. Iako je dotad negativno govorio ne samo o toj komediji ili tom komediografu nego je i zaničkao slovensku komediju kao takvu („jedina dobra komedija je *Matiček se ženi*, a i on je obrada njemačke drame!“), na vijest o smrti kritičar poskoči i otrči napisati nekrolog u pohvalu komediografu koji *postane štajerski Molière*... Kad se uz jutarnju kavu u lokalnom kafiću čitaju novine i nekrolog, dolaze kola s lijesom, a iz njega izađe živ komediograf, koji je zorno htio dokazati kakav je kritičar. To je sadržaj televizijske komedije Tone Partljiča *Jedan dan istine* (*En dan resnice*, redatelj Vinko Möderndorfer, 2006.), a sigurna sam da je autobiografska, tj. da je poznatom slovenskom komediografu Partljiču bilo dosta odnosa kritike prema komediji.

Connor McPherson u svojoj drami *St Nicholas* govori o vampirima (daleko prije popularnosti filmskih inačica), koji imaju kazališnog kritičara kao skauta koji im dovodi žrtve! U sceni *San Valpurgine noći* Goethe u *Faustu* spominje Friedricha

Nicolaia, pravog kazališnog kritičara koji je napadao i Goethea i Schillera. Naziva ga *proktofantazmist* – promatrač duhova kroz stražnjicu – jer se taj kritičar navodno u životu doista liječio od utvara stavljanjem pijavica na stražnjicu! Josip Freudenreich, koji je bio posebno na kritičarskoj meti Augusta Šenoe, u jednoj je od zadnjih predstava sezone 1865./66. ekstemporirao da je Šenoina kritika tek *hrapava prostačka improvizacija* (Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, MH Zagreb, 1971., str 45.).

Ante Tresić Pavičić spjevao je pak kritičaru pjesmu, koja se tako i zove *Jednom kritičaru*, a uvrštena je u zbirku *Đuli i zumbuli*:

Kritičaru, zmijo zavidnice,
Što kroz cvijeće moje pjesme plazi,
Pazi, pazi, ljuta otrovnice,
Da te soko s oblaka ne spazi.

Ti se hraniš šarenim leptirima
Što po cvijeću lete bašte moje,
Jedeš gnijezda mojim slavluljima,
Što med ružam milo pojuć stoje.

Sikćeš otrov u zrak prema meni,
Al na obraz samo tebi pada.
Da moj vrt te ne hrani zeleni,
Crknula bi od gladi i jada.

Napadi umjetnika

ili ja ću tebe kišobranom i batinom!

Umjetnici se nisu samo koristili svojom umjetnošću u obračunima s kritičarima nego su često poduzimali i konkretnije mjere. Šenoi su još 1866. prijetili batinama, o čemu se javno žalio u novinama: „samo šaka ex officio kompetentnih auktoriteta i njekeji pitomci hrvatske vile glumice, dižu na nas graju, groze nam se po drugim osobama batinama“ (Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, MH Zagreb, 1971., str 45.).

Dok je glumica Mae West nekim kritičarima javno prijetila bičevanjem, Tito Strozzi je tridesetih godina pred kazališnom kavanom bičem ošinuo nekog novinara koji je o njemu pisao. Marija Kohn kišobranom je napala Mani Gotovac na Cvjetnom trgu u Zagrebu (Želimir Ciglar, „Kritičare mrze i tuku“, *Večernji list*, 28. svibnja 2005.), a meni se Dubravka Vrgoč, kad je još bila kritičarka *Vjesnika*, žalila da su je neki glumci usmeno izgrdili zbog negativne kritike.



Kamal al-Solaylee



Frank Rich



Želimir Ciglar



Friedrich Nicolai



August Senoa



Mani Gotovac



Dubravka Vrgoč

Najnježnija je pobuna gledanje svisoka ili prezir prema svim kritičarima i kritici uopće, čime se pokušava dokazati njihova nepotrebnost.

Tko ste vi uopće

ili mi vas ne čitamo ali vas citiramo

Mira Stupica bila je diva jugoslavenskog kazališta, u ekskluzivnom televizijskom intervjuu, koji je tada išao iza dnevnika (!) i gledala ga je cijela Jugoslavija, na pitanje o kazališnoj kritici rekla je „Ja nikada ne čitam kritike. Tko su ti ljudi i tko im daje pravo da mene i moj rad prosuđuju?“ A onda je nakon pet minuta citirala od riječi do riječi brojne navode iz kritika. Naravno, pohvalne. Tada sam bila u srednjoj školi i odmah sam vidjela da to nije logično!

Da se stvari nisu promijenile, pokazuje i izjava Milka Šparembleka, hrvatskog koreografa svjetske slave, autora prijelomnih suvremenih baleta koji pomiču žanrove i trendove: „Lošu kritiku ne pročitam jer mi nije baš drago da je napisana, a dobru mi uvijek ispričaju drugi!“ (Tuga Tarle, *Plesne kritike*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009., 105.).

Iako nije logično (kako zna koja je loša a koja dobra, a zašto bi drugi znali napamet nečiju kritiku pa mu prepričali), vrlo je iskreno („nije mi drago da je napisana“)!

Na kraju ili kako zajedno...

Dakle, ni jednoj strani nije lako, ali mora se zajedno. Baveći se godinama i kazališnom kritikom i teatrologijom, družeći se s kritičarima i teatrolozima i u zemlji i u svijetu, vidjela sam jednu važnu osobinu kritičara. I teatrolog i kritičar vole pisati o kazalištu, vole čitati drame, vole komentirati kazalište, ali kritičar ima puno veći kapacitet gledanja predstava. Teatrologu je dosta jedna na dan, na kraju nekog simpozija, a ako je u godinama, radije će odabrati dobru večeru... Kritičar će biti nervozan ako nema barem tri predstave na dan i bit će sav nesretan ako ujutro čuje da je propustio neku ponoćnu izvedbu predstave *ad hoc* organizirane isključivo za kritiku... Ili da je netko drugi vidio još jednu predstavu više...

I oni kritičari kojima su zabranjivali ulaz, i oni za koje su svi tvrdili da mrze kazalište – svim su silama nastojali ući u kazalište. Kritičari idu gledati i predstave koje ne vole i uredno ih odgledaju do kraja. Kritičari idu u kazalište i kad ne moraju zato što imaju onu opčinjenost kazalištem o kojoj sam govorila u prvom nastavku ovoga teksta.

Kad razmislite koliko ste dobrih, a koliko loših predstava vidjeli u životu i kad taj broj pomnožite sa samim sobom i dignete na njegovu vlastitu potenciju, dobit ćete prosječan broj predstava koje jedan kritičar vidi. Zato kad se idući put naljutite na nekog kritičara, sjetite se Alexa Woollcotta, koji je jedne večeri u brodvejskom kazalištu gledao izrazito loš komad, koji ga je jako nervirao. Kad je na sceni zazvonio telefon, on je poskočio sa stolca, povikao „To je za mene.“ i izjurio iz kazališta (John Hellpern, *How Good is David Mamet*, 1999., str 220.).