

USPON I PAD SEDAMDESETIH

PREMA PRIJELOMNICI

U prijelomu desetljeća i njegovim burnim zbivanjima hrvatsko je glumište podosta postojano. Raspre su bile pretežito estetičke. Govorilo se o oblicima kazališnog ustroja, o stilovima i načinima izvedbi, nagon prema slobodi je postojao, utjelovio se ponajviše u Teatru ITD, ali je cjelina zbivanja bila posve i čisto hrvatska. Opreke i raspre zbivale su se unutar cjelovitog hrvatskog kazališnog organizma. To će se uskoro potvrditi i kada oni iz ustroja lako i glatko prijeđu na mjesto gdje se događala oporba.

U prijelaz iz šezdesetih u sedamdesete ušlo se tek s prijeporom oko dva načina gledanja na kazalište: onaj ogoljeli, koji je težio izravnom priopćavanju i unutarnjem nagonu zamisli, i onaj drugi koji se radije bavio i zabavljao bujnostima kazališne igre i glumačke preobrazbe. U taj estetički razdjel upao je i jedan politički događaj, unoseći i u kazalište neke pa makar i dvojbene aspekte dinamike što je prožimalo društveno ozračje.

Dogodio se prijepor oko drame Marijana Matkovića *General i njegov lakrdijaš* u Hrvatskom narodnom kazalištu. Odmah ću reći: za mene u Matkovićevu djelu nije bilo ničeg prijepornog. Štoviše, u trenutku kada je hrvatski nacionalni zanos izričito ustrajao na homogeniziranju Hrvatske, na čvrstoj sprezi njezina sjevera i juga, učinilo mi se da Matković, stavljajući za-

jedno amblematsku figuru sjeverne Hrvatske, junačinu Nikolu Šubića Zrinjskog i Pometa, pridošlog s hrvatskog Juga, daje i svoj prinos, književni, kazališni, toj hrvatskoj združenosti.

Svi to nisu tako shvatili. Skupina mladića iz pokreta hrvatskih sveučilištaraca nije mogla podnijeti, makar i dobrostivo razaranje ikone, nije mogla prihvatiti da se sigetski junak u jednom prizoru pojavljuje na pozornici u gaćama. S galerije su se čuli prosvjedi, zvižduci. Dogodio se pravi spontani javni skandal u hrvatskom glumištu poslijeratnih vremena.

Bio sam tada predsjednik Kazališnog odbora Skupštine grada Zagreba u kojem su sjedili i svi ravnatelji zagrebačkih kazališta. Tadanji intendant Hrvatskog narodnog kazališta Mladen Škiljan tražio je da Odbor osudi te, kako reče, fašističko–nacionalističke ispade, predskazujući da su oni tek početak klero–fašističkog i nacionalističkog pokreta koji će uslijediti. Takvom sam se prijedlogu odlučno suprotstavio: ne vidim u Matkovićevoj drami ničeg zazornog, ali držim da u kazalištu svatko ima pravo iskazivati svoje stavove, da je to draž i živost kazališta, pa nikakve osude ne dolaze u obzir. Osude nije ni bilo. A Marijanu Matkoviću poslao sam brzoglav s čestitkama za premijeru.

Kasnije se Marijan Matković zajedničkim prijateljima požalio na moju dvoličnost: eto, šaljem mu brzoglav čestitke, a odbijam osuditi prosvjede. Tako razuman čovjek koji je kasnije u najmračnijem razdoblju olovnih godina, nakon sloma Hrvatskog proljeća, tiskao moje tekstove u »Forumu« usprkos crnoj listi na kojoj sam se nalazio, nije tada mogao shvatiti bit slobode, pa i one kazališne, za koju smo se zauzeli: slobode koja prihvaća drukčije mišljenje pa i onda kada se iskazuje drastično, slobode kojoj su osude, pa i one tek načelne naravi, odbojne i strane.

Iako s krivim povodom, ti prosvjedi u Hrvatskom narodnom kazalištu bili su i dobro došli. Oni su u kazalište unijeli dinamiku nacionalnog uzgona koja je prožimala Hrvatsku i na

neki način spriječila da kazalište opstane izvan. Pitanje je kako se kazalište u svemu tome snalazilo i koji su bili i mogli biti njegovi nacionalni ciljevi.

Te sam ciljeve pokušao izgovoriti u riječi na godišnjoj skupštini Matice hrvatske 1970. u Hrvatskom glazbenom zavodu. Hrvatsko kazalište treba opet pronaći svoj nacionalni identitet, što se posebice odnosi na kazališni prostor izvan Zagreba. U tom prostoru ne smiju prevladavati redatelji i glumci koji nose obilježja stranog nam mentaliteta i jezičnog idioma, ne treba koristiti tek ijekavizirane prijevode prožete posve stranom nam sintaksom i stranim jezičnim duhom. Naveo sam kao primjer ijekavizirane prijevode grčkih tragičara Miloša Đurića na Splitском ljetu. Naposljetku, hrvatsko kazalište treba sustavno njegovati vlastitu baštinu i promicati vlastito suvremeno stvaralaštvo. Treba se i vratiti korijenima svog stila što ga je već pokušao definirati Gavella, i znati ga prilagoditi zahtjevima suvremenih kazališnih traženja. Bile su to jednostavne istine, daleko od sustavne filozofije nacionalnog kazališta. Ali istine koje su u tom trenutku bile pretpostavkom da se ostvari najbitnije: cjelovitost hrvatskoga kazališnog prostora.

Sadržajem izbornika, te burne godine na razmeđu desetljeća nisu odjekivale jekom onog što se zbivalo u životu Hrvatske. Prikazivala se, istina, na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu drama Ivana Raosa *Navik on živi ki zgine pošteno* o uroti Zrinjsko–Frankopanskoj. Ta izvedba skromna umjetničkog dometa niti je pridonijela zanosu Proljeća, niti je mogla Ivanu Raosu naplatiti ono što je izgubljeno zabranom mladenачke mu drame *Dvije kristalne čaše* i neigranjem pozornosti vrijednih tekstova što ih je Raos, mislim u vlastitoj nakladi, tiskao u malim knjižicama dvobojnih naslovnica, tamo pedesetih godina. Čitali smo ih i kazališno zamišljali gotovo kao neku vrstu skrivenog kazališta.

Jedini bitan događaj u Zagrebu bila je izvedba Brešanove drame *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* u Teatru ITD.

Nije ta priča bila u ključu nacionalnog uzmaha što je prožimao Hrvatsku, ali je sudjelovala u općem ritmu duhovne oporbe prema ustroju i sustavu, prikazujući jednu od njegovih najosjetljivijih točaka: primitivizam vladajućih »kadrova«. Iskazana je ta prokazba kroz regresiju jezika, istovjetnu regresiji ideala. Započinje se s *Hamletom*, s velikim djelom ljudskog duha, a onda ide tijekom pojednostavljenja, redukcije, svodenja na ono što mentalitetu odgovara. Od Shakespearea dospjelo se do ojkanja koje trijumfalno ispunja konac priče. Priča o mentalitetu je i priča o perverziji ideja. Počinje se s nakanom najvišeg, a dospijeva se logikom stvari do najnižeg. Namjera se može činiti plemenitom, ali to nipošto ne iskupljuje katastrofalan ishod.

Igrana u prostoru kazališta, tzv. crna dvorana Teatra ITD, ali ne u klasičnom rasporedu pozornice i gledališta, predstava Božidara Violića pripadala je ipak, po glumačkom iskazu, dobrom starom kazalištu tipiziranih i karakteriziranih likova, što je naspram tekstu i pristajalo. U takvom stilu i u takovu načinu Brešanov *Hamlet* obogatio se nizom uloga velikog glumačkog umijeća i visoke sposobnosti da preobrazba izraste iz nekih temeljnih psihofizičkih svojstava glumca, a ne da se na nj kalemi po nekoj izvana zamišljenoj shemi. U toj su se predstavi dvije struje hrvatskog glumišta ipak sretno poklopile: ona koja se začela upravo u ITD-u, koja je tražila izravno i uvjereno zastupanje stanovitog kazališnog nauma i ona koja se događala u tradicionalnom kazalištu i koja se povjeravala snazi i umješnosti glumačke preobrazbe. Sve u svemu bio je to vrijedan hrvatski tekst, pa na stanovitoj razini i prilog duhu oporbe.

Dogodilo se u tim danima Hrvatskog proljeća još nešto bitno makar tek naslovno: i kazališta u Splitu, u Rijeci, u Osijeku uzimaju naziv Hrvatsko narodno kazalište. Stvara se *četverolist hrvatskih nacionalnih kazališta*. Tu činjenicu više nitko neće osporiti. Preživjeti će i ledeni vjetar što je poharao Proljeće.

Kad je o kazalištu riječ, sva se energija Hrvatskog proljeća ipak okupila, pa i sažela, u onih dva mjeseca ljeta Dubrovačkog te lijepe godine 1971. Bilo je to zacijelo dramatično ljeto. Ispunjeno nadama, tjeskobama, i dobrim i lošim slutnjama. Na terasi Jagode Buić na Kolorini Ivan Šibl prebiraio je tjeskobu svojih misli o sudbini Hrvatske, srpski slikar Vladimir Veličković pitao je: »Pa što vi Hrvati zapravo hoćete?« a Eugène Ionesco je pričao svoje čudnovate priče o susretanjima ovozemnosti i znakova s druge strane.

Dramski izbornik festivala tog ljeta bio je zaista hrvatski, kazališno izazovan, a donio je i jedini tekst, predstavu zaista u duhu Proljeća.

Držić – Palmotić – Vojnović – Kušan, taj biserni niz kao da je ukratko sažeo jedno lice hrvatskog dramskog pisma. Zacijelo, izvedbe Držićeva *Dunda Maroja* i *Skupa* kao i ona Vojnovićeva prologa trilogiji *Allons enfants* bile su reprizne, preostale iz onog zlatnog doba šezdesetih ali i dvije od premijera povezale su hrvatsko naslijeđe i hrvatsku suvremenost, dok je treća, kao nikada do tada pa i nikada više poslije, iskoračila u najbolje od kazališne suvremenosti. I još nešto. Tri su premijere zbijene u pet dana druge polovice kolovoza: *Prikazivanje Pavlimira ljeta 1971*. Junija Palmotića izvedeno je 16. kolovoza, *Svrha od slobode* Ivana Kušana dan kasnije s predstavom *Život Eduarda II. kralja Engleske* Bertolta Brechta (po Marloweu) 21. kolovoza. Kao da se hrvatsko glumište u oazi Dubrovnika željelo sažeti u slutnji onog što se imalo zbiti.

Da bi se neke stvari dogodile, treba postojati ozračje, ono što nazivaju atmosferom, možda je to neko stjecište duhovnih silnica, makar sve to skupa i ne imalo izravne sveze s događanjem. Tako se u tom posljednjem ljetu Proljeća dogodila i možda jedina predstava u kojoj je hrvatsko glumište, a da ne zaniječe

svoja svojstva, i razloge svoje vlastitosti, zakoračilo u prostor suvremenih kazališnih nakana, onih što su izazivale kazališni svijet. Razni su razlozi zašto se to dogodilo upravo sa *Eduardom drugim*. Paro se upravo vratio iz Amerike napojen novim iskustvima, dospijevao je i do zrelosti u vlastitom razvoju. Režija se, kako je zapisao kritičar, »pothranjivala mnogostrukim iskustvom modernog teatra i to najboljim, sublimiranim iskustvima koja neopozivo do kraja eliminiraju sve što je konvencionalno, standardno začeto na prvoj transmisiji redateljskog odnosa prema dramskom teatru« (Luka Pavlović). Sve je u toj predstavi bilo moderno, od početnog vježbanja glumaca koji se »uvode u stanje«, pa preko drastičnih prizora na rubu erotske preverzije, do izvanrednih skupnih prizora. Pa ipak, ta predstava po srži svog glumačkog izraza, po nagonu govorenja teksta, po odnosu prema liku, pripadala je, kako rekoš, najboljoj tradiciji hrvatskog glumišta. I, zacijelo, trebao je taj prostor slobode, protočnosti, duhovnih energija, ta vjera u sebe i vlastitu pripadnost svijetu, što je sve djelo Proljeća, da bi se dogodilo ono što se dogodilo. Fenomeni potraju ponešto i preko njihova stvarnog trajanja. Tako će još naredne godine Paro u Dubrovniku sačiniti iznimnu predstavu. Rekao bih, na inerciji energije što ju je proizvela 1971.

Palmotićev *Pavlimir* u režiji Koste Spaića trebao je preispitati jednu zapostavljenu stranicu naše kazališne povijesti, barokno kazalište. Rekao bih i da je rizik te predstave bio moguć samo u samosvjesnom ozračju Proljeća. Tekst je to zacijelo težak za upizorenje, traži izgradnju iznad onog što sam po sebi pruža. Glumački način tražio je stanovitu distancu, ali jako ležernu i igrivu, tražio je neko prozračno tkivo glumačkih odnosa u kojem se ponajbolje snašla Neva Bulić, zaigrao se oko primisli: vjerujte, ali i ne morate. Ansambl je dobro funkcionirao, a djelovala je i radost što u hrvatskom naslijeđu imamo mnogo toga čemu vrijedi udijeliti blijesak pozornosti.

Predstava *Proljeća* bila je zacijelo *Svrha od slobode* Ivana Kušana u režiji Mira Medimurca. Kušanov je tekst bio u najboljem smislu riječi *prigodni*. Sastojao se od aluzija, od natuknica, od više ili manje skrivene, više ili manje otvorene igre koja je pozivala gledatelja da nastavi ili zastane, da se iskaže ili sakrije: svaka je mogućnost bila otvorena. Bilo je tu i nešto aristofanovsko, bilo je aluzija na mutne strane mentaliteta Grada. Ali bio je to ipak i iznad svega poziv na slobodu, pa makar i ne posve izričito, i poziv za Hrvatsku. Režija Medimurca pristajala je naravi teksta. Već naviknut u svojem sekovskom razdoblju na fragmentarne tekstove, na tekstove naznaka i razdvojenih ulomaka, on je i Kušanov tekst čitao kao otvorenu mogućnost, možda kao kazališni sinopsis. Gluma je oscilirala između ironičnog odmaka i naglog pristajanja.

Nije to, dakle, bila velika predstava, igrali su je mladi glumci, uglavnom akademci, ali je bila značajna, znakovita. Znakovito je i to da je na isteku vremena nade, u tim posljednjim jesenjim danima izvedena još u Zagrebu, u slobodnom prostoru u Studentskom centru. Onom mjestu, dakle, gdje se mnogo toga začelo i dogodilo. Zlatko Markus je u povodu te zagrebačke izvedbe pribilježio: »...osnovni hijerarhijski odnos gradske uprave svojim je vertikalnim komuniciranjem mogao i morao više podsjetiti na istinu koju su znali najoštromniji hrvatski duhovi, kao Ante Starčević. Ta istina govori da narod oduvijek . . . zna tko i zašto mu kroji uske, i preuske gaće. Narod neprestano zatvaran i vrijeđan znao je da se sloboda začine tamo gdje su ga najviše udarali ... Dakle, taj dijalog onih 'odozgo' i onih 'odozdo', kojima se 'dopušta' povremeno progovaranje, nije u ovoj predstavi igran dovoljno uvjerljivo... U brzom izmjeni scena, brzom koliko su brzi i osvajači, jednakopravno su scenski prezentirani, i samosvrhoviti, uveseljavajući gegovi s jedne i osnovna potka drame s druge strane. Kušanov tekst nije drama koja bi se mogla igrati tako da se u njoj zabašuri... njezino te-

meljno idejno težište. Upravo to mišljenje o slobodi, mišljeno i rođeno iz uhranjene sražnjice, neprestani je zov svim osvajačima, od 'večne Vizantije', preko Mlečana pa do Bizanta u novim trgovačkim gospodarskim formacijama. Ovaj Kušanov kazališni tekst ne smatramo dramom i ne činimo tome nepravdu. Govorili smo radije o *dramskom pričanju*, što je točnije i primjerenije jednom tekstu kroji pravila svoje kazališne opstojnosti izvlači i pronalazi u vlastitom tkivu.« (»Hrvatski tjednik«, br. 24).

Bilo što bilo, predstava je namah shvaćena kako je i trebala biti. Stvarala se uzajamnost, stvarao se dosluh. Slom Proljeća polomio je i predstavu. Naredne, već olovne godine 1972., *Svrha od slobode* nije više bila na izborniku. Nije niti *Pavlimir*. Otišla je samosvijest. Jedini slučajevi u povijesti Igara da uspjele predstave festivalskog ansambla žive samo jedno ljeto. Dok su se još igrali *Svrha od slobode* i *Pavlimir*, snimala se u jednoj od onih uličica što vode sa Straduna do Prijeka emisija o Igrama za TV Zagreb. Bilo nas je nekoliko sugovornika, glumaca, pisaca, redatelja. Govorio sam o pojmu države, prizivajući snagu tog pojma u *Macbethu*, koji se te godine reprizirao, i također repriznom *Allons enfants*. Govorio sam da se u našoj književnosti, rekbi, zaziralo od pojma države. Govorilo bi se o Dubravi, o lijepoj ovoj zemlji, o svemu i svačemu samo ne o državi. U *Macbethu* se vidi da je ulog svega i razdjelnica svega država, odnos prema državi, čvrsto, duboko, i u dobru i u najvećem zlu ukorijenjeni pojam. A Vojnović je kroz usta Orsata velikog zavapio: *Ovo je država, država*. Činilo mi se potrebitim da i naše kazalište prožme taj osjećaj, svijest države. A to i jest *Svrha od slobode*.

Iz Dubrovnika sam se vratio u Split. U mom splitskom stanu na Mejama gledao sam emisiju o Dubrovačkim ljetnim igrama. Emisija je tekla. I istekla. Mog priloga nije bilo. Izbrisane su riječi o državi. Makar i kroz prizmu kazališta. Tada sam, u tom trenutku dok je odjava tekla zaslonom, po prvi put osjetio tje-

skobu, onu tjeskobu koju je Ivan Šibl već prebiraio na terasi Kolorine. Osjetio sam da se Hrvatskoj dobro ne piše. To je bio konac kolovoza. Prvi dan prosinca nije bio daleko.

DUBROVNIK POSLIJE

I nakon prosinca, kad se dogodilo Karadorđevo, kada je krenula represija, kada su zatirani cvjetovi hrvatskog Proljeća, Dubrovnik prividno plovi dalje, bez većih potresa. Došlo je do smjene na vrhu Igara. Fani Muhoberac, bliska Savki Dapčević–Kučar, morala je odstupiti. Ali sve ostalo na izgled ostaje po starom. Štoviše, čini se da se na uzgonu kojeg je izazvalo Proljeće, događa još jedna (posljednja) velika dramska predstava Igara, Krležin *Aretej* kakvog ga je na Bokaru pročitao i uprizorio Georgij Paro. Bila je to predstava zaista hrvatska, ali ozarena i finom aurom univerzalnog.

Hrvatska, jer je glumački iskaz, pa i onaj sudjelujući beogradskih glumaca, bio u svezi s hrvatskom gavelijanskom tradicijom, oplemenjenom nekim blagim odmakom, posebice zornim u lijepom završnom prizoru na terasi kavane *XX. century*. Bio je u toj predstavi na stanovit način pročitana ne samo Krležina danas, već i Gavella danas: mogući suvremeni izvodi. Protjecajnošću, predstava je namignula suvremenim tendencijama, koje su upravo zagovarale načelo mijena kazališnog mjesta. Ali dok je ta bjelosvjetska nakana često bila sama sebi svrhom, a ponekad, činilo mi se, i načinom da se gledatelj maltretira, u *Areteju* je svako mjesto Bokara bilo zaista *locus* i *topos* drame, duboko razložen i neporeciv.

Aretej će dugi niz godina ostati nazočan na Igrama. Ostaje nazočan i njegov redatelj Georgij Paro. Pokušava još jednom

1974. s Krležom i Dubrovnikom. Bio je to *Kristofor Kolumbo* na brodu Santa Maria. Formula je trebala biti ista. Krleža, istina mladi, predstava izvan kazališnog prostora i Dubrovnik, ovog puta ne njegovi miri, već njegovo more. Reći ću da je uzgon Proljeća već istekao, da su olovne godine rastočile hrvatske silnice. U Dubrovniku se to i nije činilo zornim. Može mi se i predbaciti: neuspjeh *Kristofora Kolumba* nije stvar nacionalnog ozračja, već u temelju pogrješne namjere: postvariti metaforu. Brod i morska pučina u Krležinu su djelu metaforični prostor, napajan snagom ideja, mašte, zamisli. I sve to postvariti jalov je posao. Postvarena, metafora prestaje djelovati. Možda je to zaista tako. Ali vjerujem da se već tada istupilo iz pravog razloga i zakoračilo u krivi.

Tih olovnih godina u Dubrovniku sve bezbolno ide dalje. Nema više Koste Spaića, ali ne da bi krenuo u oporbu, već da bi glavinjao sve do Centralnog komiteta komunističke partije. Tako će ići sve do pred konac desetljeća: dramski program režiraju gotovo isključivo dobri hrvatski redatelji, gavellijanci, ponajviše Paro i Joško Juvančić. Pa ipak, razvidno je da prave energije, pravog ozračja nema da i Dubrovnik živi u lažnom nekom vremenu. Ivica Kunčević, postavljajući *Elektru* Dominka Zlatarića prema Sofoklu (1976), nastavlja dijalog Dubrovnika s antičkim naslijeđem. Ima tu zacijelo i dobrih predstava. Ali nema niti jedne koja bi značila ono što su značile predstave iz prijelomnih dana Proljeća. Tek jedna predstava, nastala skoro slučajno, izdvojila se iz tog pristojnog prosjeka: Goldonijeva *Kafetarija* u prilagodbi Frane Čale i režiji Tomislava Radića. Ta mala priča o mentalitetu, o naravi i malim dragim sudbama, odjeknula je nekom neobičnom blagošću i dragom ironijom, uz koju je vrijedilo pristati.

Ne treba iz ovog što je zapisano, pomisliti da kazalište može biti dobro samo u dobrim vremenima. Suprotno, kazalište je često puta moćnije i potrebitije u oporbi. Ali hrvatska je situaci-

ja u drugoj polovici stoljeća specifična. Nakon što je postignuto stanovito pomirljivo suglasje s represivnim sustavom, kazalište je igralo neovisno svoju igru. Energija izazvana postupnim razvedranjem šezdesetih i zamahom Proljeća na prijelomu sedamdesetih, iskazala se nabojem ne toliko političkim, koliko kazališnim. Nakon sloma Proljeća dolaze olovne godine, vremena nove represije u kojima se hrvatsko kazalište pokušava ponašati »po starom«, po onom istom suglasju koje je vrijedilo ranije i koje je neporecivo razbijeno slomom Proljeća. Kazalište, a to je posebice razvidno u Dubrovniku, nije ni na koji način pokušalo prijeći u oporbu pa makar i pritajenu, kao što je bilo u nekim trenutcima šezdesetih. Pristalo je biti ukras godinama koje su potirale sve bitne odrednice hrvatskog nacionalnog i kulturnog identiteta. Ne treba mu to previše ni zamjeriti. Ali otisci takva izbora vide se u crtama blijedog njegova lica.

REPRESIJA

Posljedice represije nakon Karadorđeva bit će po hrvatsko glumište, njegov stil i njegov identitet pogubnije nego je to u prvi mah izgledalo. Naizgled, rekoh, sve ide, po starom. Represija se zbiva tiho. S izbornika Teatra ITD nečujno u suglasju uprave kazališta i politike nestaje tekst Ive Brešana *Nečastivi na Filozofskom fakultetu*, koji je trebao nastaviti tijekom *Mrduše*. O tome, o »zabranama bez svjedoka« govorio sam na drugom mjestu. O posljedicama bit će riječ kasnije. Ovdje će se tek, primjera radi, predočiti način represije u koju sam bio uključen.

Ivo Malec na sjajnoj putanji pariškog i svjetskog uspona donio je 1970. u Zagreb svoj, kako ga je nazvao, glazbeni plakat *Sam protiv svih* na tekstove Victora Hugoa za dva glumca i or-

kestar i ponudio ga Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Bilo je privlačno postaviti hrvatsku praižvedbu Maleca. Za režiju su se zainteresirali Malecovi sudruzi još iz davne Družine mladih, Mladen Škiljan, tada zagrebački intendant, i Vlado Habunek. Malec je vidio neku moju predstavu u ITD-u, čitao nešto što sam o njemu zapisao. Zamolio me da dođem k njemu u Rovinj gdje je na odmoru boravio. Sjeo sam u svoju Ford Cortinu otišao u Rovinj, susreo Maleca i čuo za mene tada radosne riječi: »Nudili su mi se i Škiljan i Habunek, znate moje veze s njima, nije mi ih lako odbiti ali mislim da to možete režirati samo Vi«. Vratio sam se u Zagreb, od tadanjeg ravnatelja opere Nikše Bareze preuzeo hrvatsku verziju teksta i počeo misliti režiju i podjelu. Dvije govorne uloge namijenio sam Fabijanu Šovagoviću i Radi Šerbedžiji.

Budući da je Malecov »glazbeni plakat« trebao trajati nešto oko jednog sata, naumili smo u večer uklopiti i »semantičku operu« Rubena Radice, *Ranjeni dlan*. Božidar Rašica je nastavio razrađivati scenografsku zamisao.

Nakon sloma Proljeća trajalo je i neko zatišje, pokušavao sam raditi na režiji, iako sam znao da će se netko oglasiti, da će se nešto dogoditi. Posebice i stoga što su tekstovi Viktora Hugoa bili političkog sadržaja, na stanovit način primjenjivog i na neke izgledne stanja koje smo tada živjeli.

Stigla je i obavijest da je Vijeće Hrvatskog narodnog kazališta zaključilo da, s obzirom na moje djelovanje u Matici hrvatskoj, nisam podobna osoba pa mi je režija oduzeta i povjerena Kosti Spaiću. Radica je svoju operu povukao, intendant Škiljan mi je kazao: »Pa u neku ruku i sami ste si krivi«, a Ivo Malec mi je napisao da je svakako želio mene, što je bila istina, ali da povući skladbu ne može jer njegov »pariški izdavač ne bi mogao shvatiti naše balkanske razmirice«. I Malec i Kosta Spaić željeli su sačuvati Rašičinu scenografiju. Ustrajali su, ali je ustrajao i Rašica. Ponavljao je: »Posao sam započeo sa Selemom, samo ga

s njim mogu i dovršiti«. Primjer časnosti u vremenima koja to nisu bila. *Sam protiv svih* s drugim glumcima je izveden, zacijelo oprezno. Prošao je posve tiho. Beznačajno.

Ovo nisu autobiografski zapisi. Stoga i ovaj kratki izlet u osobna sjećanja ima tek jednu svrhu: da primjerom ukaže na procese koji su postupno urušili skladan, a istodobno dinamičan tijek razvoja hrvatskoga glumišta, pa naposljetku rastočili i stanovite temeljne odrednice njegovoga stila. Represija ne ostaje, i ne može ostati, pojedinačan ili poseban slučaj. Uvijek je to stvar općeg i njezine su posljedice jednako kobne na razini općeg. U stil je utkana, ma koliko tvrdnja izgledala čudnovatom, i etika. Da je Malec povukao svoje djelo kao čin prosvjeda protiv represije, da je Kosta Spaić odbio režirati predstavu koja je oduzeta iz političkih razloga mlađem mu kolegi, da su, dakle, slijedili stav Božidara Rašice, možda bi koješta u hrvatskom glumištu bilo bolje. Čišće svakako.

OSIPANJE HRVATSKE OPERE

Šezdesete su godine, posebice njihova prva polovica, zacijelo veliko razdoblje hrvatske opere. Tada je na njezinu čelu bio Ivo Vuljević, jedan od onih ljudi u kakve bih još ubrojio Marijana Radmilovića u Zagrebu i Ivicu Restovića u Splitu, koji su na funkciju došli, kako se govorilo »po partijskoj liniji«, ali koji su potpuno prešli na stranu kazališta, i u njemu ostavili trajne tragove.

Odlazak Vuljevića događa se u vrijeme, na početku smo druge polovice šezdesetih, kada se općenito u opernom svijetu, pa zatim i u nas, događaju stanovite promjene, dalekosežna značenja za nacionane odrednice te lijepe umjetnosti. Do trenutka o

kojemu govorimo, hrvatska je opera, mislim u prvom redu na Zagrebačku, po dometima internacionalna, po sadržaju posve hrvatska. Znatnu većinu umjetničkog kadra tvore hrvatski umjetnici: dirigenti, redatelji, scenografi, kostimografi, pjevači. U pjevačkom kadru pridošlice su i s bliskih strana, ali to su oni koji će se poput Slovenaca Josipa Gostiča, Nonija Žuneca i Rudolfa Francla, da spomenem samo neke, posve združiti s hrvatskim opernim organizmom. Nacionalne su odrednice, posebice na području scenskog uprizorenja opere, na području režije i pratećih joj sastavnica, urodile posebnim zreлим stilom, koji će biti prepoznat i u svjetskim razmjerima: taj stil je, uz glazbene vrjednote, osvajao široke prostore svijeta, od *Holland festivala* do velikih japanskih kazališta. U igri su isključivo hrvatski redatelji Vlado Habunek, Kosta Spaić, Nando Roje, kojima se priključuje i pjevač Vladimir Ruždjak.

Odlaskom Ive Vuljevića situacija se osipa. Hrvatska se opera uključuje više pasivno, više primajući nego dajući, na kolonijalan način, u opći trend internacionalizacije opere. Naizgled prijeloman trenutak je odustajanje od izdvojenja opernog dijela u hrvatskom prijevodu. Izgubilo se tako bitno nacionalno obilježje opere, ali se dobilo i mnogo dobrog.

Izvođenja opere na jeziku originala već su započela zbog velikih gostovanja. Ali sve do konca šezdesetih opere se izvode i u hrvatskim prijevodima. Dobro je što se odbacuju prijevodi pretežito arhaični, s nemogućim jezičnim obratima zbog suglasja s notnim tekstom; na eufonijskoj razini, nikakav prijevod, pa ni vrijedan, ne može nadomjestiti pjevnost originala. A uz to, dokidaju se tako i tegobe što su nastajale pri gostovanju stranih pjevača, koji bi pjevali bilo na izvorniku, bilo na jeziku pripadne im zemlje: bilo je i smiješnih situacija gdje smo znali čuti s pozornice po tri jezika u istoj predstavi. Dobitaka je zacijelo više, no što je bolna žrtva nacionalnog jezika i izravne razumljivosti za slušatelja. Omogućilo se prirodnije i istinitije pjevanje,

omogućilo se slobodan protok pjevača, olakšalo se sve vrste dodira i razmjena sa svijetom. Opera zaista postaje svjetska obitelj. Ali u obiteljskoj raspodjeli mi smo za početak loše prošli.

Rastače se i to brzo scenski stil hrvatske opere. Režiraju povremeno i Spaić i Habunek, mladima je pristup uskraćen, a započinje prodor stranih redatelja ponekad posve drugog stila, a ponekad i bez ikakva stila.

Operna je režija u tim vremenima jedna od najlabilnijih kazališnih djelatnosti. Je li to glazbena ili dramska disciplina? Je li to nešto posve ovisno o glazbi ili je to svijet koji se događa usporredno s glazbom? Stari praktikizam koji je slijedio upute libreta i neke općenite glazbene naloge postupno izdiše, a ono novo, što je započelo bayreutskom revolucijom u postavljanju Wagnera, traži odgovore i po drugim stazama. U tom poprilično neodređenom prostoru, nejasnih zahtjeva i neobvezatnih primisli, ostvaruju se izgledi i za razne postavljачe, namjerno upotrebljavam ovaj termin, koji pomalo zauzimaju i međunarodni prostor.

Već je i ranija operna režija postala internacionalnom disciplinom, čak i više negoli dramska: Giorgio Strehler, Franco Zeffirelli režiraju po prostorima svijeta. Bili su to oni zaista najveći i njihov je zahvat trebao biti širok. Sada se javljaju takozvani operni redatelji koji ni u ludilu ne bi mogli režirati dramsku predstavu, jednostavno jer to ne bi znali, za razliku od onih maločas spomenutih, koji su ipak i ponajprije dramski redatelji. Ne zaboravimo: dva redatelja koji su obilježili i odredili stil zagrebačke Opere u predhodnom razdoblju, Habunek i Spaić, bili su dramski redatelji.

Već u drugoj polovici šezdesetih i na hrvatsku opernu pozornicu pristižu redatelji izvana. Jedan od njih, Aleksandar Bardini, donijeti će u u režiji *Samsona i Dalile* tipičan poljski stil postavljanja opere, koji bih nazvao poljskim barokizmom: bujni,

artificijelni dekor (Andrzej Majewski), olujna neba i morbidne pozlate, stil posve različit od stila simboličkog pročišćenja, utvrđenog na zagrebačkoj pozornici. Ali ipak jasan, čvrst stil. Uskoro će se pojaviti i oni koje bih nazvao opernim apatridima. Oni se muvaju po manjim europskim pozornicama, sad ovdje sad ondje, stila nemaju ni trunka, kao da znaju zanat, cirkuliraju po tko će znati kakvim kanalima i interesima i zagađuju operni prostor.

Ni mi, rekoh, nismo ostali pošteđeni. Tipičan primjer takvog apatrida, koji se tko će znati kako našao i na našoj opernoj pozornici, je stanoviti Peter Buse. U njegovom je kurikulumu pisalo nešto tipično za takvu vrstu obrtnika: bio je asistent ovoj velikom redatelju, bio je asistent onom velikom imenu. Ali takvi poput Busea bili su daleko od minimuma potrebitog da bi i zanat bio dobar zanat. Bile su to režije predvidive, s ponekim neinteligentnim pomakom, s ponekom grješkom u čitanju, ponekad podnošljive, a ponekad ni to.

Bio sam u ljeto 1977. na kongresu u Ateni. I vidjeh da u okviru Atenskog festivala, u kazalištu Heroda Atičkog, igra operna izvedba: *Carmen*, režija naš Peter Buse. Otišli smo, skupina kongresista koji su voljeli operu, u Herodov teatar, gledali smo tu *Carmen*. Ta, meni među najdražim operama, postajala je zbog beznačajnosti režije teško gledljiva. Sve do pred kraj prvog čina. Tada su se, kao zbog nekakve ambijentalnosti, na pozornici pojavila dva ulična pometaća, režijska ideja, jer tog detalja ni u didaskalijama nema. U trenutku kada su počeli na kadicu, ritmički zamahivati metlama, skupina je kongresista navrat nanos pobjegla iz kazališta.

Takve su se redateljske figure muvale po svijetu i pojavljivale u tim vremenima na zagrebačkoj pozornici, razarajući sve ostatke stila, pa i neke temeljne vrijednosne razine.

To nam je pripalo u međunarodnoj opernoj razdiobi. A suprotno? Možda je pokoji naš mladi dirigent otišao, tim kanali-

ma, dirigitirati u inozemstvo. Hvale vrijedno, zacijelo. Ali premalo da bi se naplatila potpuna devalvacija hrvatskog stila operne režije.

Ako, dakle, naša opera postoji i u tim vremenima, onda je to zasluga pjevača, dirigenata, dakle onog što tvori čistu glazbenu sastavnicu.

SUSTAJANJE

U najmračnijem razdoblju olovnih godina, prvih što su slijedile prijelomu iz 1971., u zagrebačkom se kazalištu događao kratkotrajan pokušaj bijega iz stvarnosti. Rekao bih kazališne stvarnosti. Pokušalo se, unutar kazališta i u njegovu zatvorenom prostoru obavljati stanovit ritual slobode. Jasno, ne slobode u čitavu opsegu društvenog ozračja, već slobode u odnosu na kazalište. Avangardne tendencije tog vremena često su koristile pojam oslobođenja: od stega klasičnog kazališta, od stega što ga to klasično kazalište nameće tijelu glumca, od stega stanovitog syjetonazora koji je štitio i promicao stari model kazališta. Često se pojam represivnog sustava dovodio u svezu i s ustaljenim oblicima kazališta. Bile su to uglavnom lijepe i uzaludne skaske. Ali one su ipak podstakle stanovite događaje, kratka daha uistinu, ali ipak potrebita kao stanovit makar i provizorni čin katarze.

Georgij Paro je nešto od takva poimanja kazališta uspio uklopiti u čvrstu dramaturšku strukturu *Eduarda II.*, nešto diskretnije u *Areteju*. I zatim pokušava to unijeti u zagrebački kazališni prostor. Znamo u čemu se taj odmak iskazivao: umjesto linearnog slijeda dramskog događanja, skokovitost dramskog vremena, umjesto uzročno–posljedičnog slijeda, zbivanja koji-

ma ne trebaju niti uzrok niti posljedica, zatim ništavnost psihologiziranja, sloboda krika bez zornog razloga. Kazalište se tada, za trenutak, našlo u položaju sličnom onom kada je u slikarstvu apstrakcija, a u glazbi atonalnost, značila (prividno) i otpor prema sustavu. U trenutcima potonulih nada nismo bili imuni ni na takvo iskušavanje, makar i samo kazališne slobode.

Dvije su predstave nastale u takvom ozračju, obje Parove: Grumov *Događaj u gradu Gogi* i zatim, u Dramskom kazalištu Gavella, Shakespeareov *Macbeth*. Možda bi se činilo privlačnim govoriti o prijedenu putu između Gavellina *Macbetha* na toj istoj pozornici, niti petnaest godina ranije, i ovog sada Parova. Znatne razdaljine!

Pa ipak, takva nas mjerenja ne bi daleko odvela. Razmak između ta dva *Macbetha* nije prirodan razvoj jednog kazališta, makar i uz skokove i prijelome. Posljedica je to jednog osobnog traženja koje će brzo sustati. Sustat će posebice i zbog ozračja koje je na svim područjima težilo restauraciji: u politici se vraćaju na vodeća mjesta stari, već jednom umirovljeni komunistički dužnosnici, sve je u znaku povratka nečem za što smo vjerovali da je zauvijek prošlo. Pa otkud onda da kazalište provodi neku svoju pustolovinu?

Zacijelo, predstave kao što su bile *Događaj u gradu Gogi* i *Macbeth* s razaranjima dramskog vremena, s naznakama da vrijeme može teći i u natrag, što smo upravo tada doživljavali, smišljaju da je logičan slijed svijeta razoriv i da se lako prevertira kao što se *Macbethu* prevertira lijepo i ružno, imale su i neko suklade, jako parabolično, suklade s trenutkom. Ali sve to skupa zacijelo nikome nije smetalo. Dakle, kazališni povratak unatrag ne dolazi kao posljedica neke zabrane avangardnih pokušaja, već kao posljedica tijeka stvari.

Nakon *Goge* i *Macbetha* i Paro će odustati od eksperimentiranja i vratiti se oblicima kazališta koje bih, bez imalo zle nakane, nazvao, zapravo, tradicionalnim. Uostalom, to nije bila niti

samo njegova, niti samo hrvatska stvar. Tijekom sedamdesetih presušit će avangardne tendencije, raspast će se *Living theatre*, Grotowski će napustiti režiranje i posvetiti se parateatralnim iskustvima. Pa čemu da Paro tjera dalje eksperimentiranje, kad se u kazalištu, kojega kontrolira izravno vlast, u Hrvatskom narodnom kazalištu, postavlja *Na dnu* Maksima Gorkog u stilu koji ne odmiče daleko od stila Hudožestvenika.

Hrvatsko će kazalište u prvoj polovici sedamdesetih, to već rekoh, nastaviti proizvoditi bolje ili lošije predstave, bilo je više loših nego dobrih, ali je bilo zorno da su stanovite energije presušile, da stil glavinja, da je prostor otvoren i za sve moguće obmane.

PARADOKS GLUMCA

Koncem šezdesetih i na početku sedamdesetih ukazala se u hrvatskom glumištu jedna iznimna glumačka nadarenost: Rade Šerbedžija. Kao student odigrao je Scipiona u Camusovu *Caliguli*, zatim Mesu u Claudelovoj *Razdiobi podneva*, odmah nakon studentskih dana još i Oresta u Sartreovim *Muhama*. Sve to u Teatru ITD. Uz to je u Zagrebačkom dramskom kazalištu odigrao Camillea Desmoulinsa u Büchnerovoj *Dantonovoj smrti*. Zacijelo rijetko dobar početak. I nije za previdjeti da je svoje tri prve velike uloge odigrao u kazalištu kakvo je tada bio Teatar ITD.

Ta početna sprega s kazalištem koje je zagovaralo izravno glumačko zastupanje uloge, a ne virtuoziitet preobrazbe, svaka-ko je i posljedica izvornih značajki Šerbedžijine nadarenosti. On je iz zagrebačke glumačke škole pokupio ono što mu je odgovaralo: izvanrednu dikciju, smisao za diskretno psihološko

sjenčanje rečenice, sposobnost za prirodna govorenja dugog daha, što je posebice bilo dragocjeno u Claudelu i rasprama s njegovim golemim stihovima, i nadasve ozbiljnost pronicanja u narav lika. Svemu je tome pridodao i stanovitu uozbiljenu ležernost, neki izazovan odnos prema publici, neku blagu distancu prema svemu i svačemu, i sasvim osoban nastup. Kad bi na svojim oksericama doplovio na pozornicu, to je uvijek na ležeran ali uvjerljiv način govorilo: tu sam, prostor pozornice je moj, odnos s partnerima svakako, dapače, ali aura se širi oko mene pa ako zahvati i druge, tim bolje. Ukratko, Šerbedžija je u svojim prvim nastupima promicao finu, modernu inačicu zagrebačkog umijeća glume.

Zacijelo je šteta što zbog njegovih osobnih nesigurnosti, o kojima će biti riječ–dvije, ali i zbog posebnih uvjeta u hrvatskom glumištu polovicom sedamdesetih godina, ta njegova nadarenost nije slijedila prirodni tijek razvoja.

U tim će godinama odigrati neke od uloga što glumac njegova umijeća treba odigrati: igrao je Hamleta u Dubrovniku i Peer Gynta u Zagrebu. Bile su to zacijelo dobre uloge, još uvijek na stanovitoj, makar i kolebljivoj crti razvitka. Sve dok se ne suoči s pošasti koja je prodrila u hrvatsko glumište u drugoj polovici sedamdesetih i koja će slomiti i Radu Šerbedžiju.

Šerbedžijin je prvi problem bio u stanovitom neprepoznavanju vlastitih glumačkih vrjednota i traženju nekih drugih, koje su mu bile manje svojstvene. Bio je izrazito moderan talent, moderan u smislu, kako rekoh, izravnog zastupanja lika, blagog odmaka, čiste sugestivnosti, govorenja koje reže i koje ne pristaje na puku dopadljivost. O tome sam govorio na drugom mjestu. Već u onim prvim itedeoovskim danima Šerbedžija nije bio sretan ni u okolnostima najboljim za njegovu nadarenost. Bilo mu je takvo kazalište suviše ogoljelo. Sanjario je o likovima koji imaju izobilje preobrazbenih natuknica, koji imaju svojstvene im krenje, tikove, neki slijed ponašanja, pokreta, koji lik *karakteriziraju*, i dalje tim pravcem.

Otvoreno kazalište tipa prvog ITD nije bilo ni poželjno, pa ni moguće, u olovnim godinama. Otvoreno kazalište mora nešto zastupati makar i na razini poetskog. Represivni režimi više vole zatvorene oblike kazališta, tradicionalne, kako bi se reklo, u kojem je kazališnost čisti alibi. Glumatajte u vašem zatvorenom prostoru koliko vas volja, to je vaš prostor i što zatvoreniji tim bolje. Dakle, tada više nije bilo kazališta u kojem bi Šerbedžija mogao nastaviti onaj sjajan slijed itedeovskog početka. A mislim da on to nije niti želio.

Taj je čovjek cijeli život proveo u nedoumicama, o sebi samom, pa i o svojoj glumi. Nije on tada, u sedamdesetim, bio čovjek represivnog režima, nipošto. Čak je u prvim danima nakon sloma Proljeća napravio izgred prema tada moćnom političaru, upozorivši ga na stanovite nedosljednosti u odnosu na ono što je govorio prije loma. Ali neka temeljna pitanja identiteta, pa i onog glumačkog, ostala su za njega zauvijek nerazjašnjenim.

Kada je pokušao sam nešto smišljati, kao s Ghelderodeom, bila je to katastrofa, kad je radio s dobrim redateljima, bile su to uloge dobre, još uvijek žive nadarenosti. Ponavljam, takve su bile i Hamlet i Peer Gynt. Ali u kazalištu koje glavinja, koje ne može čvrsto i jasno iskazivati vlastiti identitet, i glumac u problemima identiteta teško može naći svoj pravi put.

Za Šerbedžijin glumački razvoj koban je bio susret sa šarlatanstvom Ljubiše Ristića. Već nesiguran u svoj glumački identitet, upao je u teatar koji se temeljio isključivo na stanovitoj mehanici i koji je glumca svodio na djelić te posve proizvoljne mehanike. Bit će o tome još riječi, ali ostanimo za trenutak na Šerbedžiji. Od svih hrvatskih glumaca on je najzdušniji uletio u svijet praznih kazališnih obmana. Nezadovoljan, kao što je bio i sam sa sobom i s glumištem u kojem je bivao, pomislio je: evo izlaza, evo rješenja. Kobna zabluda. Ali ako je Šerbedžija u to uletio iz nekog unutarnjeg nezadovoljstva, pa i manjka prave

kazališne inteligencije, mnogo je zanimljivije pitanje, ali s mnogo kobnijim odgovorom: kako je u to uletjelo hrvatsko glumište, ili barem nipošto zanemariv njegov dio.

VRIJEME OBMANA

Danas je već posve jasno da u drugoj polovici sedamdesetih počinje destrukcija hrvatskoga glumišta i njegova nacionalnog identiteta. Zacijelo, i kazalište se globaliziralo. Protoci između kultura postaju svakodnevnica. Ali svi se ti pokušaji internacionaliziranja dramskog kazališta, osim u kratkotrajnom segmentu fizičkog kazališta, sudaraju s čvrstom odrednicom govora. Odnosno jezika. Pokušavat će se i s nekim kazališnim metajeziikom, podsjećam na *Trojanke* Andreja Serbana ili na Brookov *Ik*. Pa i onda, kada se kazalište vrati i jeziku i govoru, i onda će se pokušavati barem ograničiti moć tih odrednica. Peter Brook će predstave u svom pariškom kazalištu *Bouffes du Nord* igrati na francuskom, ali će njegova međunarodna družina taj francuski bojati različitim šarenim bojama podrijetla svakog od njih. Bili su to sjajni, ali ipak posve izdvojeni primjeri, stvar trenutka, ponekad stvar trajnijeg djelovanja jedne moćne osobnosti, mislim na Pariz i Brooka. Ali čim je kazalište uvidjelo da izvan jezika, da izvan govora ne može, moralo je opet pristati i na koliko god proširene nacionalne odrednice.

A upravo su te odrednice u Hrvatskoj olovnih godina postale upitne. U potiranju hrvatskog nacionalnog identiteta i posve umjetno i nasilno oživljavanim himerama komunističkog jugoslavenstva stvarala se i mikroklima, koja je podsticala uvoz, bilo po crti međunarodnog ljevičarstva, bilo po crti jugoslavenstva. A znade se odakle ono dolazi. Budući da je unutarnja ener-

gija hrvatskog glumišta u tim godinama sustajala, otpor takvim tendencijama bio je neznatan.

Valja i nešto pojasniti. Hrvatsko je glumište oduvijek bilo u sprezi s glumištima susjednih naroda, posebno slovenskim. Niz velikih glumačkih imena, Ignjat Borštnik, Vika Podgorska i drugi, pripadaju i jednom i drugom glumištu. I Bojan Stupica je u pedesetima obogatio zagrebačku pozornicu. Ali ne valja zaboraviti da se i hrvatsko i slovensko glumište razdvajaju na sličnim temeljima i na srodnim tradicijama srednjoeuropskog kruga. A u taj bi se tradicijski krug moglo ubrojiti i novosadsko glumište. Ta tradicijska povezanost, ta pripadnost istom kulturnom krugu, olakšala je i podsticala razmjene.

Prodor koji se događa sedamdesetih u posve je drugim okolnostima i s posve drukčijim uvozom. Ljevičarsko polumoderno kazalište s jedne i jaki naboj balkanskih i pravoslavnih zasada umotanih opet u ruho neke avangarde upadaju kao posve strana tijela u hrvatsko glumište i uključuju se pritom u projekt razaranja hrvatskoga nacionalnog identiteta.

Razaranje se ponajprije iskazuje na razini jezika. Hrvatsko kazalište, u svim svojim unutarnjim suprotivama, ostajalo je uvijek čvrsto vezano uz govor. Dakle, uz jezik. U vrijeme oporbi prvog ITD–a, uz ostalo, temeljno je pitanje bilo: kako govoriti tekst. Nije to bilo jedino pitanje, ali svakako bitno. Prijepor je bio treba li govoriti izravno, s glumačkim uvjerenjem zastupati tekst, ili ga kititi raznim izgovornim arabeskama pa i deformacijama. Ali izvan teksta se nikada nije išlo. Dakle, ni izvan jezika. Štoviše, u obje je struje jezik zaista bio važan, siguran, postovan.

Sada dolaze izvana redatelji koji ne zastupaju fizičko kazalište, koje bi bilo lišeno govora, dakle, jezika. Govor ostaje, jezik ostaje, ali kakav jezik! Jezik svakakav, nevažan, glumci raznorodnog podrijetla unose leksički i akcentualni kaos, a jezik je ponekad i predmetom sprdnje. Rečenice se ne grade na ma ko-

liko skokovitoj melodiji što proizlazi iz njezina unutarnjeg ustroja, već na proizvoljnom razbacivanju riječima koje ne ovise ni o kakvom čvrstom jezičnom supstratu. U takvom se kazalištu raspada i hrvatska škola glume. Gluma obvezatna jedino prema nekoj nametnutoj mehanici predstave, a nipošto prema unutarnjim razlozima: pa ma kako širok raspon uvida prema tim unutarnjim razlozima bio. Rekao bih čak da takvo kazalište dokida nešto što je bilo inherentno i hrvatskoj glumišnoj tradiciji: poštovanje prema glumcu, prema izvornoj umjetnosti glume. Glumac sada vrijedi toliko koliko je zahvaćen općom mehanikom predstave. Taj stanovit prijezir prema glumcu doći će u trenutku i do paroksizma: u jednoj Magellijevoj režiji glumci će cijelu predstavu igrati na koljenima.

Začuduje da je ne tako nevažan dio hrvatskih glumaca rado pristao na taj poprilično ponižavajući položaj. Ne svi, ali ne baš nevažan dio. Zašto? Možda su osjetili neku vrstu oslobođenja od odgovornosti. U toj mehanici od glumca se i ne traži puno: da bude discipliniran kotačić u cjelini, da radi ono što mu se zapovjedi pa makar kako šuplje i besmisleno bilo. A to je ipak najlakše bio. Već je Erich Fromm pokazao kako je lako i udobno pobjeći od slobode. Dakle, od odgovornosti.

Zašto je i kako do toga došlo? Opća je društvena klima, nasilno, ali to ništa ne mijenja na stvari, prožeta iz mrtvih uskrslim mitovima rigidnog komunizma i čvrstog jugoslavenstva. Koliko su i oni koji su podsticali *revivale* tih mitova zaista u njih vjerovali, drugo je pitanje. Tijek društvenog pa i kulturnog razvoja nasilno je vraćen unatrag. A čim se dogodi takav poremećaj, kad prirodni tijek stvari i vremena iskoči iz zglobova, nastaje i rasap kriterija. Stvari više nemaju životnu i tvarnu podlogu, zbivaju se u nekom zrakoprazju nametnute ideologije. Ljudi slijede, ili šute, ali ne vjeruju. Istina nije ono što je istina, već ono što vlast zahtijeva da se promiče kao istina. Da, reći će se, u pedesetim godinama represivni je ustroj bio gori, pa ipak su u

kazalištu, u kulturi, stvari išle naprijed nekim prirodnim tijekom. Odgovaram: da, vlast je bila represivna, ali je tada vjerovala sebi samoj, pa i oni koji nisu vjerovali morali su prihvatiti zacijelo stvarnu vjeru drugih, vjeru da se gradi nešto novo, da se živi neko vrijeme nade. Kako bilo da bilo, išlo se naprijed, išlo se prirodno naprijed i do Brijunskog plenuma i do Hrvatskog proljeća.

Te svježine projekta pa makar i krvlju umrljane vjere, nakon 1971. više nema. Na djelu je gola i, što je najgore, glupa i besmislena represija. Iz naftalina se izvlače stare krinke, na buvljacima prošlosti skupljaju se stare izlizane fraze. Nikome ništa ne zamjeram, ali mnogi na to pristaju, umjetnici na to pristaju. Rade svoj posao, kažu. Ali je očito: u krajnjem ga izvodu rade loše. Jer, ostavljaju sve širi i širi pasivni prostor u koji onda prodiru i opsjene i obmane izvana. Bilo je u tom pristajanju na uvoz možda i neke naivne nade. Kad je ovdje sve već umrtvljeno i uspavano, možda nam ti pridošlice donesu neki novi podsticaj, pa i neki izazov. Posve uzaludna, ali opasna nada. Progovarao je, zapravo, onaj segment mentaliteta koji je dugo postojao u Hrvata, a to je mentalitet kolonije. Evo nam Ljubiše Ristića, sa svojim brčinama, u teškim čizmama i debeloj folklornoj jakni usred ljeta i usred zime, evo nam ga da nas prosvjetli i poduči što je kazalište.

Kobno je što taj uvoz u jednom lažnom vremenu, natjeranom na oronulo ljevičarstvo i isto tako oronulo jugoslavenstvo, ne donosi nešto drugo, novo, nešto izvan svih kategorija našeg političkog realiteta. Ne, donosi nam isto ono u čemu se gušimo, samo nešto jače i originalnije: donosi ljevičarstvo i donosi jugoslavenstvo u njegovoj najgoroj serboslavnoj inačici. Pa, moglo bi se reći i u podosta primitivnoj pojavnosti. Velika dama srpskog i europskog kazališta, Mira Trailović, jednom mi je kazala doslovno: »Bože, Selem, pa vi Hrvati ste kulturnar narod, pa kako onda da nasedate tom Ljubiši Ristiću?« Zaista, bila

bi potrebita dublja sociokulturološka pa i psihologijska analiza, koja bi istražila kako je upravo Hrvatska tako podatno prihvatila kazalište Ljubiše Ristića i kako je u tom prihvaćanju prednjačio upravo Split. Ali ovo nije mjesto za takve raspre. Ovdje nas zanimaju samo posljedice po razvoj hrvatskog glumišta.

A one su zaista bile kobne. Nije bio samo Ristić, bilo je i drugih. Ali ovi drugi su nosili barem neki tanahni i brzo trošiv, ali ipak kakav takav duh europskih kazališnih strujanja, koji bi tu i tamo, iako nakratko, dao i poneki zanimljiv ishod. U Ristića nije bilo zaista ničeg što bi moglo, pa makar kako suprotno, djelovati u hrvatskoj kazališnoj tradiciji ili s njom dijalogizirati. Arogantna bučnost tog kazališta, njegov odnos prema tekstu koji je postajao prepoznatljiv samo onda kada bi se radilo o promicanju neke političke sheme, to potvrđuje i potpuni fijasko splitskog *Hamleta*, jedne od najbesmislenijih predstava koje sam vidio; njegovo pravoslavlje – prisjetite se *Mise u h-molu* i njezine izvedbe u Dioklecijanovim podrumima u Splitu – nije bilo ono plemenito pravoslavlje koje ima svoje mjesto i u hrvatskoj kulturnoj tradiciji, već agresivno i politizirano. Zanimljivo je kako su se u ideologiji predstava pretapali agresivna pojavnost, socijalističko–jugoslavenstvujući sadržaji i velikosrpski *background*. Dakle, sve ono što će se politički oblikovati u projektu Slobodana Miloševića, čijim će vjernim sljedbenikom postati i Ljubiša Ristić.

Nisu to, dakle, bila razložna i u svijetu uobičajena gostovanja stranih redatelja, korisna kao činilac provjetranja kazališnih ideja. Ne, Ristić i ljevičari donosili su snažnu ideologijsku poputbinu, nametali su hrvatskom glumištu ljevičarstvo i jugoslavenstvo, ili jedno i drugo i što je bitno, bojali su kazalište ideologijom na posve nekazališni način. Ta dva ideologijska nasilja bila su posve sukladna s vladajućim ideologijskim obrascima koji su se hrvatskom društvu tada nametali, protiv njegove, u Prljeću jasno iskazane, volje. I drugo, ti su pridošlice zauzimali

u hrvatskom glumištu *nerazmjerno velik prostor*. Nisu to, rekoh, bila normalna gostovanja, već agresija, posesivnost, od kojih se hrvatsko glumište nije znalo, pa čini se niti htjelo, odbraniti. Ristić i Magelli postajali su u jednom razdoblju prevladavajuće osobnosti hrvatskoga glumišta. Suprotan primjer iz slovenskog glumišta. Negdje, u vremenima pred raspad Jugoslavije upravnik kazališta u Novoj Gorici ponudio mi je režiju, ali za tri godine. Upitao sam ga zašto baš tada. Odgovorio mi je: »Svake godine imamo pet premijera. Četiri režiraju slovenski redatelji a jednu redatelji iz drugih republika. Taj jedan gost po sezoni ove godine je Paro, pa zatim Vida Ognjenović, pa zatim Pašović, pa ste onda Vi«.

To čuvanje nacionalnog supstrata itekako se vratilo slovenskom kazalištu, vratilo mu se upravo na razini nadnacionalnog. Danas slovensko glumište izvozi redatelje, a hrvatsko ih panično uvozi.

ULOGA KRITIKE

U tom razdoblju destrukcije hrvatskoga glumišta izrazito loš posao odradila je kritika. Dominantne osobnosti hrvatske kritike u to su vrijeme Petar Brečić i Dalibor Foretić. I jedan i drugi bili su ljudi velikoga kazališnog znanja, sposobni dubinski promišljati kazalište, vrsnog stila i neporecive osobnosti. Brečić je k tome, za razliku od Foretića koji nije skrivao svoju blago jugoslavensku usmjerenost, bio prožet hrvatskom sudbinom.

Pa ipak ta dvojica umnih i vrijednih ljudi postadoše glavnim promicateljima Ljubiše Ristića i njemu sličnih. Otkud, kako, zašto?

Lagano je odgovoriti: bili su s pravom nezadovoljni stanjem u hrvatskom glumištu, obamrlošću koja ga je tijekom sedamdesetih obuzimala. I naivno su povjerovali da će sada proteći nov neki krvotok, da dolaze novi i pozitivni podsticaji. Dobro, u prvi mah. Ali, obmana je dugo trajala, a osvještenje nije dolazilo. U nekoj davnoj anketi »Scene« o kazališnoj kritici fenomen sam pokušao objasniti na razini osobne psihologije. Usporedio sam ih s onim mladim ljudima koji su živjeli mirno i solidno. A onda se pojavi neka pustolovka koja ih fascinira svojom različitošću, svojim prividom, pa odu, izgube se, napuste dom, obitelj, sebe same. Danas znamem da je to zgodno, ali ipak nedostavno objašnjenje.

Razlozi su ipak u jednom segmentu hrvatskog mentaliteta. Nezadovoljstvo stanjem stvari ne pokušava se riješiti borbom iznutra, traženjem unutarnjih snaga koje će uspavanost prevladati, već se traži spas izvana. I kada se učini da spas dolazi, ruke se šire, otvoren zagrljaj! Zatim se traže sva moguća teorijska opravdanja, koja sa stvarnošću imaju sve manje i manje veze. Kreće samoobmanjivanje. Brečić me uvjeravao kako Ristić idealistički vjeruje u jugoslavenstvo i kako je u njega to jugoslavenstvo jedini mogući odmak od velikosrpstva koje mrzi iz dna duše! Ne znam što je Petar osjećao kad je, pred konac života, gledao Ristićev uspon u hijerarhiji stranke gospođe Slobodana Miloševića. Nisam ga pitao.

Kritika je tada propustila postaviti temeljna pitanja: kako se to uvezeno kazalište odnosi prema slijedu hrvatske gavellijanske tradicije, prema zasadama hrvatskoga redateljskog umijeća, prema psihofizičkom modelu hrvatskoga glumca, kakav je njegov tematski izbor i, naposljetku, kako se odnosi prema goloj činjenici hrvatskoga jezika. Težak i posljedicama bremenit propust.

Takav stav kritike pridonio je potpunom rasapu kriterija, od kojeg se hrvatsko glumište do danas nije oporavilo. Prirodni ti-

jek razvoja prekinut je, ono što je pridošlo niti je taj tijek podstaklo, niti ga je obogatilo. Razvoj redateljskog umijeća posebice je zamro. I, što je najgore, i među glumcima su se dogodile pomutnje. Najboljeg od mladih, Radu Šerbedžiju, Ristić će uvući u svoju obmanu *Pozorište–Kazalište–Gledališće–Teater*, povući će ga u Suboticu. Nakon što je moralno i estetički poharao hrvatsko kazalište u Hrvatskoj, i fizički će, kao zgradu, uništiti Kazalište u Subotici, koje se nekoć nazivalo hrvatskim.

Sedamdesete godine, posebno njihov drugi dio, svakako su tamno razdoblje hrvatskoga glumišta dalekosežno kobnih posljedica. Neke od tih obmana nastavit će se i u osamdesetim. Ali labavljenje političkog naloga otvorit će, makar na nekim mjestima, i procijepu kroz koje će u hrvatsko kazalište ipak prodrijeti i neke nove energije.