

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet

Ivana Gusak Bilić, Tihana Hodak, Danijela Mandac

Razgovor ugodni s gospođom Gavelom

Zagreb, 2012.

Ovaj rad izrađen je na Katedri za metodiku nastave hrvatskoga jezika i književnosti pri Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu pod vodstvom dr. sc. Mire Muhoberac i predan je na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2011./2012.

SADRŽAJ RADA

1. UMJESTO UVODA PITANJE.....	1
2. UMJESTO RAZRADBE RAZGOVOR	2
2.1. SNOVITOST	5
2.1.1. <i>Ženidba</i>	5
2.1.2. <i>Život je san</i>	7
2.1.3. <i>San Ivanjske noći</i>	10
2.1.4. Razgovor s Dubravkom Mihanovićem	13
2.2. LAŽNE OSOBNOSTI.....	19
2.2.1. <i>Revizor</i>	19
2.2.2. <i>Leda</i>	22
2.2.3. <i>Peer Gynt</i>	25
2.2.4. Razgovor s Ozrenom Grabarićem	28
2.2.5. <i>Tartuffe</i>	34
2.2.6. Razgovor s Vladimirom Gerićem	39
3. UMJESTO ZAKLJUČKA ODGOVOR	44
4. PRILOZI.....	47
4.1. SLIKE UZ TEKST	47
4.2. FILM UZ TEKST.....	74
5. ZAHVALE	75
6. POPIS LITERATURE	76
7. SAŽETAK.....	77
8. SUMMARY	78

1. UMJESTO UVODA PITANJE

Može li se spasiti izgubljeno vrijeme?

Vrijeme je neko moderno i izgubljeno. Moderno jer podrazumijeva trenutak u kojemu se nalazimo, a izgubljeno jer njime vladaju strana pravila. Sva njegova modernost i izgubljenost očituje se u sinonimnosti ovih dvaju izraza. Tako je u tome vremenu i moderno i izgubljeno susresti čovjeka s vrećicom. No taj čovjek više nije pripadnik već dugo izučavane potrošačke kulture, taj je čovjek pripadnik sloja jedne još teoriji nepoznate kulture – kulture koja nema druge mogućnosti negoli tražiti plastične boce po smeću te ih u vrećicama nositi do obližnjega dućana. Moderan je i izgubljen broj školovanih ljudi koji zatim vrludaju (propadaju) ili, još gore, koji otputuju u neko drugo moderno, ali ne i izgubljeno vrijeme, u kojemu život ima slasti. Zato je potpuno stvarna pojava biti sretan ako imaš posao bez obzira koliko si ili jesi li uopće plaćen. Također je zato potpuno stvarno opće loše stanje koje vlada izvan nas pa tako i u nama samima. Zato se u to moderno i izgubljeno vrijeme čovjek okreće malim stvarima kojima zabavlja um, razvija dušu i omogućava opstanak.

Profesorica: Napišite tekst, ali neka to ne bude običan tekst! Istražujte, pitajte, razgovarajte, budite kreativne!

Studentice: Što ćemo sad? Što ćemo istraživati? S kim ćemo razgovarati?

Prva studentica: Mogli bismo pisati o nečemu što volimo. Ja volim kazalište, Gavellu najviše. Koje vi volite?

Druga studentica: Gavella!

Treća studentica: Gavella!

Druga studentica: No, s kim ćemo razgovarati?

Treća studentica: Živimo u modernom i izgubljenom vremenu...Porazgovarajmo s gospođom Gavellom?!

2. UMJESTO RAZRADBE RAZGOVOR

Nisam ja odviše posebna, ali vjerujem da u meni ima puno više kvaliteta negoli ih vidi današnji čovjek. Međutim, nisam potištena jer, čini se, pojedini se ljudi slažu sa mnom. Evo, primjerice, danas su me posjetile tri djevojke. Kažu da sam tema njihova projekta na studiju kroatistike te su me pitale da im kažem nešto o sebi. Djevojke drage, što da vam kažem?! Nisam ni tako stara, imam svega 59 godina, no kao da mi je nestalo svježine koju sam imala na samome početku. A kako je bilo na početku – upitala su tri mlada lica.

Dok sam razmišljala koliko je teško sažeti toliko godina u nekoliko rečenica, prisjetila sam se rečenice jednoga suvremenog povjesničara koji je rekao da su se za vrijeme Titove vlasti uvijek izmjenjivala dva oprečna perioda – period relativne liberalizacije i period stezanja¹. Čini se da sam oživjela u ovome prvome periodu – započela sam. Naime, krajem 40-ih godina prošloga stoljeća našla se Federativna Narodna Republika Jugoslavija, pa tako i njezina "sestrica" Narodna Republika Hrvatska, u vanjskopolitičkoj izolaciji jer je "drug" Tito smatrao da "drug" Staljin ugrožava nezavisnost Jugoslavije (prije svega potičući stvaranje federacije s Bugarskom). Zbog toga je, znate, Centralni komitet Komunističke partije Jugoslavije bio isključen "iz porodice bratskih komunističkih partija, iz jedinstvenog komunističkog fronta"². Stoga ne začuđuje što je početak pedesetih godina bio obilježen potragom za novim uređenjem – drugačijim od sovjetskoga. Mjere provedene u tu svrhu bile su poznate kao "tri D", a podrazumijevale su decentralizaciju, debirokratizaciju i demokratizaciju. Složene su to riječi, djevojke moje. Toliko složene da su zahvatile politiku, privredu, ali i kulturu, umjetnost. Tako je došlo do prvoga perioda (relativne političke liberalizacije) s početka jer, kako je objasnio jedan drugi povjesničar, demokratizacija se ponajviše osjećala u području duhovnoga stvaralaštva, odnosno u znanosti, kulturi i umjetnosti.³ Iz toga je razloga početak 50-ih godina nosio novine kao što je, primjerice, pokretanje brojnih časopisa⁴, organizacija apstraktne izložbe grupe EXAT 51, Kongres jugoslavenskih pisaca u Ljubljani, osnutak Akademije za kazališnu umjetnost ili, pak, osnutak novoga kazališta u Zagrebu, odnosno Zagrebačkoga dramskog kazališta. Mlade su se djevojke u tome trenutku nasmijale i na trenutak me prekinule. Znale su da je riječ o meni. No ja sam samo nastavila s pričom jer možda nisu znale da je tada izgrađen samo moj kostur, moje tijelo, ali je moje srce tek godinu dana kasnije zakucalo. Znate, moj je dragi prijatelj Nikola,

¹ Prema Goldstein 2003: 447

² *Rezolucija o stanju u Komunističkoj partiji Jugoslavije* prema Bilandžić 1999: 298.

³ Prema Bilandžić 1999: 339

⁴ Samo u 1952. i 1953. godini pokrenuti su sljedeći časopisi: *Krugovi*, *Hrvatsko kolo*, *Literatura*, *Galerija*, *Tribina*, *Književni Jadran*, *Riječka revija*, *Zadarska revija*, *Međutim* te dnevnik *Vjesnik u srijedu*.

Batušić je l', zapisao da to nije bila puka pobuna mladih glumaca, redatelja, književnika i slikara⁵ protiv starih, nego želja za organizacijski-estetičkim novinama kao i proširenjem repertoara, koji bi uključio književnike bez obzira na političku (ne)ispravnost njihovih tekstova. Kazalište je vođom smatralo dr. Branka Gavella *ne po nekom slijepom povodu za doktrinom pojedinca, nego po stvaralačkom elanu i suvremenim aspektima, kojima Gavella stalno proširuje dijapazon naših kazališnih dostignuća*, kako je naveo jedan od ondašnjih časopisa⁶. Upravo je Branko režirao prvu predstavu za novi ansambl, koji je bio popunjen mladim glumcima s Akademije. Bila je to Krležina drama *U logoru*, a izvedena je prilikom gostovanja u Subotici sredinom ožujka 1954. To nije slučajno! – isticao je Branko, sjećam se. To je bio njegov način rada. Evo, gledajte, imam tu stare novine koje govore o tome: *[g]ostovanja, uzajamni posjeti, nastupanja u pokrajini, drugim zagrebačkim pozornicama, školama, tvornicama i poduzećima, bit će naša stalna forma razvijanja kontakta s bližim i daljim ljubiteljima kazališne umjetnosti*⁷ – pročitala sam im jer su se nadvile nad novine kao da su kolači. Hm, nasmijala sam se pomislivši kako ih one smatraju nečim vrijednim, starim, a to su bile samo obične novine. Imala sam ih na pretek. Oprostite, gospođo Gavella, biste li nam mogli posuditi neke Vaše novine? Dobro će nam doći za taj projekt koji pišemo – objasnile su. Sutra ćemo Vam ih vratiti. Što im reći, da ne mogu jer sve što smo stariji, to smo sebičniji?! Uzmite, djevojke, vratite kad stignete – odgovorila sam. Nisam uspjela ni prisjetiti se gdje sam stala, upitala je jedna od njih. Razmišljala sam da ih ni ne razlikujem, njihove su oči jednako sjale i osmjesi jednako titrali. Oprostite, što ste pitale? Kako je izgledala nove zgrada nakon uređenja – ponovile su. Zgrada? Ah. Tko bi se više sjećao! Čekajte, čekajte. Izvadila sam im još novina. Baš sam ih prije nekoliko dana prelistavala jer danas više nema takvih novina. Kultura, umjetnost svedene su na stranicu, najviše dvije dok se nekada mogao cijeli dan iščitavati kulturni sadržaj. U Novom je listu⁸ pisalo: *Zagreb dobiva neobično lijepo i moderno kazalište sa 535 sjedala. Ta će sjedala biti tapecirani fotelji, da se izbjegne prijašnje škripanje drvenih stolica, što smeta kod predstave. (...) Postignuta je izvrsna akustika, a i pogled sa svakog sjedišta bit će sada slobodan. Proširenjem foajera dobilo se dovoljno prostora, koji je potreban publici za vrijeme pauza. Uređena je i prostorija za pušače. Sve će prostorije biti grijane centralnim uređajem. Nov rasvjetni park omogućit će daleko bolji*

⁵ Kao pripadnike ove grupe Batušić (1978: 502) izdvaja sljedeće umjetnike: redatelji Branko Gavella, Kosta Spaić i Mladen Škiljan, glumci Jurica Dijaković, Nela Eržišnik, Drago Krča, Pero Kvirgić, Sven Lasta, Jelica Lovrić, Josip Marotti, Ljubica Mikuličić, Mia Oremović, Mladen Šerment, Duka Tadić i Vjera Žagar-Nardelli, književnici Mirko Božić, Ivan Dončević, Jure i Marin Franičević, Joža Horvat, Marijan Matković, Novak Simić, Augustin Stipčević i Petar Šegedin te likovni umjetnici Edo Murtić, Boško Rašica i Kamilo Tompa.

⁶ Novi list izdan 15. ožujka 1954.

⁷ Preuzeto iz Vjesnika izdanoga 18. travnja 1954.

⁸ Novi list izdan 20. kolovoza 1954.

tehnički rad na pozornici. U gledalištu je uvedena moderna, indirektna, ugodna rasvjeta. I tako dalje, i tako dalje. Nego, djevojke, znate li da prva predstava kazališne družine nije izvedena u toj zgradi, odnosno u zgradi bivšega Malog kazališta?! Da, da. Bila je izvedena u Subotici, prilikom gostovanja, sredinom ožujka 1954., a na predstavu u novome kazalištu pričekalo se sve do samoga kraja listopada. Tada je Branko pripremio opet Krležu. Kažem opet jer je u Subotici izvedena drama *U agoniji*, a u novoj zgradi *Golgota*. I o tome su novine pisale. Gdje je o tome pisano?! A, evo ga! Opet Novi list⁹, kao da nije bilo drugih glasila! Kaže: *Krležina »Golgota« takvo je djelo, koje je bez Gavelline režije gotovo nemoguće zamisliti. Mase statisterije u arsenalu, prizori revolucionarnih sjednica, kavalkade, divlji lov na urotnike, vješanja, štrajkovi i t. d., sav taj scenski kaos i košmar zahtijeva nužno željeznu redateljsku ruku, čija zasluga u uspjehu komada nije ništa manja od zasluge autora.* Djevojke su me slušale i osmjehivale se. Jučer smo razgovarale s redateljem Vladimirom Gerićem – pojasnila je jedna. On je bio Gavellin učenik. Ah, kako ne bih znala tko je Vladimir Gerić – pomislila sam. Ta čovjek mi je posvetio cijeli svoj radni vijek. Zato mu velika hvala i dobro je što su ga nagradili. Željela sam nastaviti govoriti, puno je toga bila na mojoj duši, no jedna se od njih nadovezala. Gospodin Gerić nam je malo govorio o Branku Gavelli. Kaže da je svu bit kazališta shvatio na rečenici *Majka je došla* jer ju je Gavella mogao izreći na bezbroj načina. Zatim ga je Gavella uzeo za asistenta na Akademiji, radili su na Shakespeareovu tekstu *Mnogo vike nizašto*. Na jednoj je strani bio original, nastavio je Gerić, na drugoj strani prijevod, na trećoj strani ja. Svaku smo rečenicu vagali i osluškivali po principu "Majka je došla". Da, da, takav je bio moj Branko. Učinio je puno toga za mene, od krupnih promjena kao što su organizacija i struktura kazališta do tih sitnih detalja. Jednostavno govoreći, o njegovim zaslugama najjasnije govori promjena imena kazališta u Dramsko kazalište Gavella ni desetljeće nakon njegove smrti.

Nego, djevojke moje, svatko poznaje svoju unutrašnjost, no, opet, drugi nas ljudi ponekad bolje vide ili nas barem objektivno promatraju. Recite mi što vi vidite, što vas uče gledati. Recite zašto ste mi uopće došle.

⁹ Novi list izdan 24. kolovoza 1954.

2.1. SNOVITOST

2.1.1. *Ženidba*

U *Gavelli* trenutno igraju tri suvremene predstave proizašle iz Gogoljeva pera. Time kao da je potvrđena univerzalna rečenica velikoga Dostojevskog, kojom je popularizirao jedno od važnijih djela Nikolaja Vasiljeviča Gogolja: *Svi smo mi izašli iz Gogoljeve 'Kabanice'*. Dva je puta u *Gavelli* Agafja Tihonovna, iz Gogoljeve *Ženidbe*, tražila idealnoga ženika. Prvi put godine 1960. u režiji Božidara Violića, a pola stoljeća kasnije u režiji Mateje Koležnik. Oba puta pozornicom su se prošetale groteskne dramske osobe, prenaplašenih fizičkih karakteristika, snažnom mimikrijom izražavali su prostor ruskoga ambijenta svezemene teme udavače i udvarača.

Dvije *Ženidbe*

Ženidba ili *Sasvim nevjerojatan događaj u dva dijela* u režiji Božidara Violića (Slika 1) u Zagrebačkome je dramskom kazalištu premijerno izvedena 26. listopada 1960. U prijevodu Ivana Gojtana dok je scenograf i kostimograf bio Zlatko Bourek. Od glumačke se postave istaknuo Pero Kvirgić koji u Violićevoj režiji igra Potkoljesina (Slika 2). Zanimljivo je kako je Fjoklu igrao Sven Lasta (Slika 3). Predstava je trajala dva i pol sata, a cijena za mjesto u Frankopanskoj broj 10 stajala je od 70 do 440 dinara. U prvoj su predstavi glumci bili poput lutaka, grandiozni, ironizirani i groteskni. Njihove su tjelesne dimenzije maksimalno povećane. Doimaju se poput velike kuće za lutke u kojoj se dramske osobe iščuđavaju (iznimno je naglašena mimikrija), a pokretima lica nevjerojatno se dobro naziru karakteri i unutrašnje motivacije dramskih osoba. Vidi se, naime, tko je naivna udavača, tko su lukavci i prevaranti, tko bezazleni osobenjaci. Izvrsna šminka i kostimografija nevjerojatno detaljno i upečatljivo izražavaju navedene osobitosti. Sama se scenografija, osim što podsjeća na veliku kuću lutaka, doima i poput cirkuskoga šatora i izgubljenoga svijeta čudesa čuvena Lewisa Carolla (Slika 4). Božidar Violić u izdanju kazališne knjižice piše o banalnosti kod Gogolja nastavljajući se na misao samoga Gogolja – smatrao je da ga je Puškin najbolje razumio jer je uvijek govorio kako nitko nije imao toliko dara iznijeti na svjetlo dana banalnost života. *A Gogolj portretira karikaturu. On preslikava banalnost života kao da je ona život sam. To je apsurdno i zato je komično: komična je banalnost koja pretenciozno imitira život; komičan je život koji je objekt te imitacije. Sasvim nevjerojatan događaj u dva dijela* (Slika 5).

U režiji izvrsne slovenske redateljice Mateje Kolečnik *Ženidba* (Slika 6) je premijerno izvedena 15. travnja 2011. godine. Dramaturg je Dubravko Mihanović, prevoditelj Zlatko Crnković. Jednostavnom scenografijom dominiraju veliki blokovi koji tvore zidove. Praktičnim i ekonomičnim okretanjem i preslagivanjem dolazi do preraspodjele prostora, odnosno kombinacije interijera dvaju stanova. Scenom se tako ostvaruje funkcija otvorenoga i zatvorenoga prostora. Prostor se otvara u posljednjoj sceni kojom dominira plava boja. Ambijent je poetičan, a uočavamo i aluziju na film *Nebo iznad Berlina* (Slika 7). Dramske su osobe poput mehaničkih lutkica, robotizirane, čime se postiže ironizacija, u prvome planu činovništva, ali i ostalih slojeva, kao i osobnosti. Jelena Miholjević, koja igra Fjoklu Ivanovnu, posebno groteskno ostvaruje svoju ulogu (Slika 8) dok je, prisjetimo se, u Violićevoj adaptaciji ovu ulogu igrao Sven Lasta. Jarke boje kostimografkinje Ane Savić Gecan dodatno pojačavaju efekt artificijelnosti. I u ovoj su predstavi veoma važne mimikrija i gestikulacija. Dramske se osobe također karakteriziraju brzinom i načinom kretanja, što je dodatno naglašeno upravo jednostavnošću scene.

Komika, banalnost i osamljenost

Ambijentalno, predstava nas uvodi u svojevrsan mali mehanizam kuće lutaka. Robotizirane dramske osobe neobičnim pokretima lica i tijela sugeriraju odmak od realnosti, premda su dramskim zbivanjem usmjerene upravo prema svakodnevnim preokupacijama koje bi im u konačnici trebale osigurati egzistenciju. Ipak, oni su zamišljeni, nespretni, međusobno isprepletenih odnosa u kojima kao da je svatko nečija lutka. Kako bi se ušlo dublje u pokušaj tumačenja ove situacije, možemo se vratiti na Violićeve riječi o banalnosti u Gogolja.

Gavellin glumački ansambl izvrsno je ostvario ove komične, pomalo poetične i lutkaste dramske osobe. Dijana Vidušin mlada je Agafja Tihonovna, Dubravka Miletić izvrsna je u ulozi Arine Pantelejmonovne. Međusobne karakterne različitosti među proscima temelj su komičnosti. Jedni su drugima čudni i smiješni, ne uviđajući vlastite mane i ponašanje. Primjerice, Sven Šestak je činovnik koji uporno zbraja udavačin miraz; njegove su geste djetinje nepristojne i time je dodatno ismijan. Smiješno je zaokupljen vlastitim stavovima i mislima, nespretnan i nesiguran.

Na sličan su način ostale dramske osobe zaokupljene vlastitim preokupacijama, smiješno užurbane i brbljave, gužvaju se na pozornici, boreći se za isti cilj, za mjesto na istom malenom sanjivoplavom kauču. Međutim, bez obzira na fizičku blizinu, oni su potpuno osamljeni (Slika 9). Njihovi su međusobni odnosi površni i neiskreni, fatalni i neprirodni, što

ih privremeno usređuje, ali su u konačnici oni nerealizirani i promašeni. Smiješno banalni boreći se slijepo za egzistenciju. Tako predstava koja je prepuna komičnih elemenata istodobno izaziva suosjećanje i empatiju jer smijeh, koji likovi izazivaju kod publike, ubrzo ostavlja gorak okus, s obzirom na to da se svatko može pronaći u sitnicama, izgubljenim snovima i nerealiziranim željama. Nemogućnost realizacije pa i svojevrsna frustracija vidljiva je i snažna već pri prvome pogledu na udvarače, dok su zajedno na pozornici, stisnuti u malenu stanu. Nevjestu, naime, može imati samo jedan. Činjenica je to koja na samome početku većinu dramskih osoba osuđuje na neuspjeh, kojega do samoga kraja oni nisu svjesni. Moć publike da to prepozna dodatno pridonosi empatičnom uživljavanju u svaku pojedinu ulogu, ma kako se smiješnom i banalnom na prvi pogled učinila.

2.1.2. *Život je san*

Život je san ili, prema izvornome španjolskom nazivu, *La vida es sueño* zasigurno je jedna od najpoznatijih dramskih djela koje je Španjolska zabilježila u svojoj povijesti književnosti. Svoje veliko, s jedne strane, poetsko-filozofsko i, s druge strane, simbolično dramsko djelo Pedro Calderón de la Barca piše davne 1635. godine. Ironično je da je taj izniman dramski tekst, koji se *smatra i njegovim remek-djelom i jednim od najspornijih drama modernoga teatra* (D'Amico: 157, 1972.), u hrvatskim kazalištima igran vrlo rijetko. Konkretnije, u Zagrebu (no na njemačkome jeziku) i Osijeku odigran je samo jedanput, i to oba puta u 20. stoljeću. Ipak, jedino zagrebačko kazalište koje je Calderónov *San* uprizorilo dva puta, jest kazalište *Gavella*. Doduše, proći će dosta godina od režije Božidara Viočića (praizvedba 23. listopada 1974.) te ove, suvremenije, Renea Medveška, a čija je premijera izvedena 2. travnja 2009. godine. *U ovom Calderónovu djelu odvija se, dakle, usporedo misaona i teatarska drama, transcendentalnost i intriga, simbolika i stvarnost* (Milićević 2009: 13), zato uopće ne čudi što se takvo djelo europskoga baroka pronašlo u rukama dvojice vrsnih hrvatskih redatelja. Naime, Calderónov je izraz, iako je u pojedinim dijelovima prepun gongorizmima i raskošnosti, *pitak* čitatelju. No, kao što to običava biti, dramsko djelo potpuno oživljava tek onda kada se postavi na pozornicu i zavede gledatelja. U tome je smislu Calderónovo djelo apsolutni prvak klasičnih djela jer ne samo da zavodi svojim retoričkim pitanjima već publika proživljava i svojevrsnu katarzu. Tako je u režiji Renea Medveška publika tražila nadu u Sigismundovoj tamnici, ježila se od Bazilijeve hladnoće i okrutnosti, smijala se Klarinovoju lucidnoj duhovitosti, a divila Rosaurinu ponosu. Medvešek je doista

pažljivo i inteligentno odmjerio uloge koje je dodijelio svakomu glumcu. *Gavellin* je ansambl ove predstave nadasve mlad; Franjo Dijak, Hrvoje Klobučar, Ozren Grabarić, Nataša Janjić, Dijana Vidušin, ali je ipak začinjen dvama glumcima koji su pridonijeli iskustvo i ozbiljnost: Darkom Milasom i Svenom Medvešekom.

Snažne udaraljke, romantična harfa, hladne boje i minimalizam

Božidar Viočić u svojoj je verziji ovoga djela kao scensku glazbu odabrao velikoga Petra Iljiča Čajkovskoga, a Medvešek je spojio dva, na prvi pogled, nespojiva instrumenta – nježnu harfu i udaraljke, koje se zapravo izvrsno slažu s cjelokupnom dramom. Naime, u trenucima kada je Sigismund postavljen za kralja u pozadini svira harfa, i time se još više apelira na snenost i uvlači u kakav čaroban svijet. Udaraljke, pak, odzvanjaju kao kakav strah koji se javlja u Sigismundovim mislima, ali i kao strašan korak vojske. U prvome se činu gledatelje uvodi u radnju kombinacijom tih dvaju instrumenata koji ostavljaju slatko-gorki prizvuk – baš kao i čitava izvedba.

U kostimografskome smislu Doris Krstić odlučila se za kostime prilično hladnih boja, u kojima prevladavaju svjetlije i tamnije nijanse zelene, plave te akromatske boje poput sive, metalik ili crne. Činjenica je da se upravo takav odabira kostima izvrsno uklopio i u scenografsku sliku predstave. Kostimografkinja je s jedne strane težila minimalizmu, pa upravo zbog toga kostimi nisu nakićeni i šareni. Štoviše, čini se da je pronađena ravnoteža između baroknoga i suvremenoga modnog izričaja. Pritom valja naglasiti da Doris Krstić stilski ostaje vjerna baroknoj epohi. Stoga su ženski kostimi širokih krinolina te uskih steznika posebni zbog svojih decentnih detalja, poput nježna ovratnika, malih puceta te, kao kod Stele (Nataša Janjić), rubova izvezenih plavkastim koncem. S druge strane, zanimljiv je primjer glumice Biserke Ipša koja je 1974. godine također utjelovila Stelu, no odjevena je u znatno raskošniji kostim. On se ne razlikuje samo bojom, već i odabirom samoga materijala, koji je baršunast, a ovratnik je čipkast. Pritom, u jednom od činova, nosi i šešir (Slika 10 i 11).

Muški su kostimi iz suvremene predstave također vrlo jednostavno zamišljeni, bez previše detalja, a sašiven su pretežito od baršuna. Ipak, u kostimografskome se aspektu izdvajaju kralj Bazilije (Darko Milas) te Sigismund (Franjo Dijak) kada je zatvoren u tamnici te kada dobiva priliku biti vladarom Poljske. Naime, Bazilije je prekriven baršunastim tamnim plaštem, ima veliki bijeli ovratnik, ali odijelo mu je crno s pozlatom u struku i prsima. Sigismund je u tamnici odjeven u krzno (upravo prema Calderónovu naputku u didaskalijama) te jednostavne smeđe hlače. Značajno je da je na gotovo jednak način bio odjeven i Sigismund iz 1974.

kojega je tumačio Božidar Boban. Jedina jest iznimka što je Franjo Dijak krzno nosio na goloj koži, asocirajući tako na pravoga *neandertalca* (Slika 12 i 13). Onoga trenutka kada je postavljen za vladara samo na jedan dan, Franjo Dijak odjeven je u pomalo netipično odijelo: njegov kroj odgovara razdoblju baroka, no materijal metalik boje svakako ima prizvuk modernoga.

Kao što je već naglašeno, scenografski je aspekt potpuno minimalistički. S jedne strane tamnica je oblikovana tako da Sigismunda od stvarnoga svijeta razdvaja velika željezna *zavjesa*, a s druge strane postoji samo komadićak svjetlosti što mu u njegovim monolozima obasjava lice. Dvorac je zamišljen na originalan način. Umjesto raskošnih rekvizita koji bi dočarali prijestolje, scenografkinja Tanja Lacko postavlja velike stupove izgrađene od velikih bijelih visećih konopa koji na nevjerojatan način tvore svojevrsnu mrežu stupova. Jedini konkretan objekt na sceni jest velika crvena kraljevska stolica te dva manja zelena barokna taburea (Slika 14). Takvu scenu nije nudila starija predstava. Naime, scenograf Zvonko Šuler postavio je *osnovni scenski simbol rotirajući cilindar, sav u mramornoj ulaštenosti koji će samo jednim obrtanjem pretvoriti zbilju tamnice u privid dvorskoga sjaja uokviren je oslikanim kamenim gromadama između kojih se nazire u daljini prozračna veduta nekoga dvorca*¹⁰. Dakle, u skladu s kostimografijom, i scenografija predstave u režiji Božidara Vilića težila je baroknoj raskoši (Slika 15).

Čistoća teksta i dramatični glumci uz jednu *dvorsku ludu*

Život je san dva je puta uprizoren u *Gavelli* u izvrsnome prijevodu Nikole Milićevića. Međutim, treba svakako naglasiti da su pojedini dijelovi samoga predloška reducirani. Tako, primjerice, uvod u kojemu Rosaura govori: *O hipogrife, o krilata zvijeri, ti koji letiš naporedo s vjetrom, kud ćeš o munjo bez živoga sjaja...*¹¹ biva izostavljen. Također, svakako treba pohvaliti i određene izmjene u tekstu koje su napravljene u svrhu jezične čistoće i ispravnosti. Zbog toga, primjerice, Klarin ne govori: *Taj slavni mudrac sigurno je bio pijane neka, koju bi trebalo nalemati pošteno, pa bi onda ima zašto da kuka i cvili...*¹², već se konstrukcija veznik *da* s prezentom zamjenjuje infinitivom *kukati i cviliti*.

Glumici su tako u skladu s Calderónovim stilom: dramatični (Dijana Vidušin, Nataša Janjić), površni, pa žude za vlašću (Hrvoje Klobučar) te pokušavaju pronaći odgovore na

¹⁰ Foretić, članak iz arhive Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

¹¹ Calderón, dramski tekst u prijevodu N. Milićevića.

¹² Calderón, dramski tekst u prijevodu N. Milićevića

vječna životna pitanja (osobito Franjo Dijak, Darko Milas, Sven Medvešek, pa na koncu i Ozren Grabarić). Posebno je impresivan Franjo Dijak u monolozima gdje ispipava tanke granice između jave i sna. Zanimljivo je također primijetiti da čučeci izgovara stihove, potpuno opuštena lica, dopušta da riječi zavladaju njegovim gestama (osobito gestikulira rukama dok mu je ostatak tijela potpuno sklupčan). Budući da pri izvedbi vlada ozbiljan i dramatičan ton (čemu pripomažu scena, kostimi i glazba), jedina dramska osoba koji izlazi iz tih okvira jest Klarin, odnosno Ozren Grabarić (Slika 16). On je od početka do kraja poput dvorske lude koji osvaja gledatelje svojim britkim humorom, ali i poput pripovjedača koji naposljetku strada od metka. U trenutku umiranja dolazi, pak, do spoznaje da smrt sustiže svakoga.

Iz svega navedenoga može se zaključiti da je veliki španjolski pisac našao, u režiji Renea Medveška svoj prostor u kojemu njegovo dramsko djelo ostaje barokno, ali istovremeno i minimalističko, pa osvaja i podsjeća publiku zašto se smatra apsolutno bezvremenskim.

2.1.3. *San Ivanjske noći*

U *Snu Ivanjske noći* Williama Shakespearea čudesno se miješaju tri svijeta, a znakovito je kako takvu trostrukost nalazimo i nešto prije kod Marina Držića. *Podudarnosti između Držića i Shakespearea proistječu iz zajedničke pastoralne tradicije. Ali, mnogo je značajnija od svih pojedinih slučajnih analogija vještina kojom Držić u svojim pastirskim igrama isprepleće tri razna plana, tri svijeta: svijet vila, svijet dubrovačkih građana i svijet vlaha ili seljaka iz dubrovačke okolice. Isto će tako pola stoljeća kasnije Shakespeare ingeniozno dovesti u vezu vilinski svijet Oberona i Titanije s dvorom atenskim, s Tezejem i Hipolitom i s dva para zaljubljenika kao i s neodoljivim koji pred dvorom prikazuju igru o Piramu i Tizbi* (Torbarina 1997: 66).

Tri svijeta na Gavellinoj pozornici

U predstavi koja se izvodi u Gavelli redatelj Aleksandar Popovski i dramaturg Dubravko Mihanović realizirali su ovu trostrukost obogativši je modernim elementima, kao što su *classy* kostimi Jelene Proković te stil dramske osobe Puka, kojega besprijekorno igra Pero Kvrgić (Slika 17). On je, dakle, starac *kojemu je svega već polako dosta. Popovski je*

želio izvrnuti to starije poimanje Puka, pa je želio starijega čovjeka – objasnio je Dubravko Mihanović. Stari je, dakle, Puk pravo osvježenje i obrat. Njegova je uloga maksimalno iskorištena. On otvara predstavu ustajući s poda i odijevajući se riječima: *Vitlat ću vas naokolo ja kroz grmlje, trnje, močvare i bare. U liku jarca... Da, vedri noćni putnik ja sam baš što ogromnom šalom kratim čas. Vragolan Puk.* Na njegov se monolog nadovezuje lagana glazba, na scenu dolaze predstavnici najrealnijega svijeta, opipljivoga i svakidašnjega, zanatlije koji će igrati prizore iz Pirama i Tizbe. Redatelj interludija dodjeljuje im uloge za predstavu Pirama i Tizbe. Komičnost se postiže ismijavanjem dramskih osoba koje su prepotentne, zbunjene ili slabići, kao i glumačkom praksom iz Shakespeareova vremena kada su u predstavama glumili samo muškarci. Neukost i ponos izrazito bradatoga muškarca koji će morati glumiti Tizbu vrhunac je ismijavanja. Vratilo, koji entuzijastično igra Pirama, čime ga se ujedno ironizira, najavljuje: *Doći ćemo i tamo ćemo upriličiti pokus srčano i opsceno.* Interferencija spomenutih triju dimenzija odvija se direktno. Kada Ksenija Pajić kao moderna Hipolita, trudna i alkoholizirana upada na scenu, Vratilo je još uvijek na pozornici. Štoviše, ona ga gađa crnom štiklom. Ovdje dolazi do prvoga fizičkog sudara dvaju svjetova – dvorskoga i pučkoga, ali i suvremenoga (kod Shakespearea renesansnoga) i antičkoga. Prva razlika, kojom se ujedno ostvaruje karakterizacija dramskih osoba, odvija se na jezičnoj razini. Tezejev je govor uzvišeniji od govora pučana, kostim je iz istoga vremena, moderan, ali elegantniji i skupocjeniji. Dvorani su u crnome – mala crna haljina i odijelo s raskopčanom kravatom. Kostimima se postiže aktualizacija teksta (Slika 18).

Poimanje ljubavi

Ljubavni trokuti među dramskim osobama, što spontani, što izazvani čaranjem i vilinskim upletanjem, nižu se i dodatan su *začin*, koji poimanje ljubavi dovodi do apsurdna. Mladi Lisandar zaljubljen je u Egejevu kćer Hermiju, ali nju kralj obećava Demetriju. Hermija i Lisandar fizički su usklađeni sivim odijelom i haljinom, Hermija ima i cipele crvene boje, koja se može povezati sa simbolikom žrtve. Lisandar joj predlaže da se *ukrade iz doma oca svoga* i pođe s njim sedam milja od Atene, gdje strogi zakoni više ne vrijede. Ljubomorna Helena koja upada na scenu kroz simboličan crveni zastor priznaje Hermiji da voli Demetrija. Ovdje se verbalizira prvi ljubavni trokut.

Ksenija Pajić i Hrvoje Klobučar igraju i kraljevski i vilinski par, dok Janko Rakoš, primjerice, igra dvije potpuno različite osobe – Egeja i Frulu. Takvim kombinacijama glumačkih parova i time što isti glumac igra dvije uloge postiže se više od uobičajene praktičnosti ili

ekonomičnosti. Postiže se opet autorovo miješanje različitih svjetova. Ono je drsko i drastično (kralj i zanatlija koji igra ženu u predstavi), simbolično i ukazuje na nestalnost pojma ljubavi i njegovo preispitivanje (vilinski i kraljevski par). Vrhunac takva poigravanja i istraživanja, granica ljubavi i žudnje, odnosno požude jest kada se Titanija budi iz sna i pod utjecajem čarobnog cvijeta poželi prvo što ugleda – čudovište. Preispituje se tako animalističko i monstruoznost u čovjeku – ljubav je veličanstvena i uzvišena, a opet zemaljska i primitivna. Vratilova metamorfoza na poseban način ostvaruje simboličan sudar različitih svjetova.

Ironizacija

Tekst je umjereno stihovan. Njime se čak postiže komičnost i ironizacija dramskih osoba, ali i samoga značenja teksta. Primjerice, kada Helena rimuje: *A za me i to veliko je blago, kad mogu lice ugledat mu blago. Drago*. Na spomen njezine riječi: *šuma*, crveni se zastor razdvaja na vrpce a taktovima glazbe Kirila Džajkovskog gledatelj se uvodi u otkačen i mističan svijet ove šume. Scenografski tim kuće Numen autori su scenografije koja je efektna, ali ne prekomplicirana. Taj je zastor ključan jer bi trebao otkrivati i pokrivati glumce, razdvajati scene, biti konačan pečat onom *četvrtom zidu* između publike i scene. Međutim, on se ovdje magično preobražava u varljivu šekspirijansku šumu. Motivi su to prirode i prirodnih ciklusa. U Shakespearea nalazimo povezanosti radnje s prirodnim ciklusima i prirodom općenito, ženski ciklus, mjesečeve mijene. Svaki lokus ima određenu konotaciju i značenje. I postoje pravila što se u kojemu prirodno uvjetovanome periodu može, a što ne može. Prostor je šume mjesto mistike, pretvorbi i snova. Scene su zasićene lascivnim motivima, dramske se osobe presvlače, primjerice, Hermija i Helena se na pozornici mijenjaju za rublje. Snažno je, ponašanjem i pokretima glumaca, naglašeno žensko tijelo, njegova ljepota i muškarčeva žudnja. Nadalje, uvođenjem publike u konfuznu šumu, svjetla se zamračuju i naziru se Lisandar i Hermija, redatelj Dunja i njegova glumačka postava *zanatlija*, ali i vile i vilenjaci koji po crvenim granama izvode plesne akrobacije. Tako se u jednom trenutku miješaju tri svijeta. Šuma, u kojoj vladaju čudesne zakonitosti, ne poznaje klasne različitosti; ona zamagljuje vid i remeti ravnotežu svjetova. Vilinski kralj i vilinska kraljica, vladari šume, umiješali su se u ljudske ljubavne odnose, ali zakomplicirali i vlastite – njihova je moć tako ograničena njihovim manama. Međusobno su ljubomorni. Njihov *agon* praćen bučnom glazbom s elementima *punka*, čime je dodatno naglašen, ali i nerealan u odnosu na ostala zbivanja na pozornici, uvjetovat će ostatak dramske radnje i pridonijeti dramskoj napetosti. Naime, upravo Oberon, koji se uz pomoć Puka želi osvetiti Hipoliti, dolazi do čarobnoga

cvijeta – predmeta koji će poremetiti sve odnose. Zastori očiju, kuća, kazališta služe kao bijeg od stvarnoga, opipljivoga, omogućuju izoliranost i pružaju utočište od svijeta. *San Ivanjske noći* kao predstava izvedena pred engleskom publikom i danas je, kao i onda, oaza bajkovitosti u kojoj ništa nije kako se čini, a prava se istina skriva, odnosno veličanstveno otkriva kao teatar u teatru, san u snu (Slika 19).

U tome kontekstu nametnula se potreba za razgovorom s osobom koja je doprinijela konceptu navedene predstave – dramaturgom Dubravkom Mihanovićem. Mladi je dramaturg i dramatičar autoricama teksta osnažio je dojam o *Snu Ivanjske noći* govoreći o radu na toj predstavi. Također je ukazao na složenost njegova posla, približio im poteškoće s kojima se suočava te ukazao da se minuciozan rad i strahopoštovanje prema radu višestruko nagrađuju.

2.1.4. Razgovor s Dubravkom Mihanovićem

1. Možete li nam reći nešto detaljnije o procesu nastanka predstave *San Ivanjske noći* jer ste u njoj djelovali kao dramaturg?

To je bio prvi posao Popovskoga u *Gavelli*. Mi se nismo poznavali prije rada na toj predstavi, međutim tu smo se nekako i zbližili. Naravno, moj je rad na tekstu, prije svega, ono što od predstave želi sam redatelj. Shakespeare je fenomenalan pisac i mislim da mu se može pristupiti na beskrajno mnogo načina. Naravno, ne znam koji je točan. Mi smo željeli napraviti Shakespearea koji bi korespondirao sa suvremenim senzibilitetom. Čini mi se da smo u tome uspjeli. Rad na samome tekstu bio je prije svega čišćenje retoričkih viškova, figura kojih Shakespeare ima. To je, može se reći, neki danak vremena. S druge strane, postoje i neki dijelovi za koje vidiš da možda i nisu potrebni. Aleksandar Popovski i ja smo sjeli i čini mi se da imamo nekako sličan senzibilitet, smisao za humor i nekakvu poetičnost, pa smo pokušavali posložiti cjelinu u kojoj bi se to izmjenjivalo. Sada kada pogledam predstavu, ona je stvarno takva. Mislim da su velik uspjeh te predstave poetičniji, misaoniji dijelovi jer se tada osjeti mir u dvorani, a kada su malo *divljiji* i *pankerskiji* dijelovi, osjetite da je publika *oživjela*, što mislim da je odlično. Napravili smo i neke promjene. Recimo Puka, kojega glumi Pero Kvirgić. On bi trebao biti androgedno biće ili dječak, a Popovski je želio izvrnuti to starije poimanje Puka, pa je želio starijeg čovjeka. Dakle, ne Puka koji je brz i

živahan, nego Puka koji je spor i svega mu je pomalo dosta. Također, imali smo hrabrosti ili blesavoće na kraju maknuti dio koji nam je bio bitan – onaj gdje Puk mete. Umetnuli smo, recimo, i jedan dio iz Bretónova nadrealizma koji nam je bio lijep. To smo napravili jednostavno zato što nam se tako sviđjelo.

2. Djelujete i kao dramatičar i kao dramaturg. Kako usklađujete te poslove?

Kad imam vrijeme za pisanje – pišem, a ostalo je posao koji je vezan i uz kazalište *Gavella*, ili uz neko drugo kazalište, i zapravo posao koji mi u pisanju nekako pomaže. Iste su to stvari zapravo. I jedno i drugo je usmjereno k temi i svejedno je li to moj tekst ili neki drugi, jednake stvari se događaju. Ta dva posla si međusobno svakako pomažu. Ja kao dramaturg u opisu svojega radnoga posla, ovaj dio koji se tiče proizvodnje predstava, jezično čistim, recimo, neke zbilja velike pisce. Uzmimo primjerice *San Ivanjske noći*. Više puta smo ga slagali, primjerice podnaslove na nekim gostovanjima. Onda bismo uzeli tekst kakav je on bio doista i ono što smo mi od njega stvorili. Onda smo vidjeli da smo ga zapravo kompletno promijenili u smislu i scenoslijeda, i nekih situacija, i replika itd. Dakle, ako sam bio spreman napraviti to nekom drugom piscu, onda ja moram biti spreman da netko drugi to napravi i mojemu tekstu. Inače ne bih bio pošten. Naravno da mi je teško kada redatelj, primjerice, izbaci dio iz mojega teksta, ali moraš biti spreman na tu vrstu suradnje. To je, čini mi se, sretan spoj ovih dvaju zvanja. Daje mi nekako veću fleksibilnost i u vlastitim tekstovima – jednostavno im dopustiš da budu mijenjani.

3. Možete li nam ukratko reći kada ste shvatili da ste dobri u tome poslu, kako ste započeli?

Za mene je možda ključan događaj bila, tada se zvala, Škola dramskoga pisanja, koju je vodio Miro Gavran. Ja sam godinu dana bio na Filozofskom fakultetu i onda sam vidio tu obavijest. Ne sjećam se točno gdje. Ta škola, odnosno tečaj odvijao se na Pučkom otvorenom učilištu. Tada sam imao 19 godina, i nisam znao baš puno o kazalištu i tada, naravno, još nisam pogledao puno predstava. To je bio prijelomni trenutak jer sam shvatio da bih se time bavio. Završivši tu školu, otišao sam na Akademiju, i eto – htjeli su me.

4. Prije više od 10 godina, točnije 1998., dobili ste Nagradu Marina Držića za dramu *Bijelo*. Mislimo da ste u tome tekstu pokazali dobar odnos prema sintaksi hrvatske rečenice, posebno nam je zanimljiva i Vaša napomena (naglašeno neknjiževan, škrt) tako da se svatko može

uživjeti u tekst. Također smatramo da ste se predstavili kao izvrstan poznavatelj ljudske duše i psiholog. Možete li nam reći nešto više o tome kako je nastao taj tekst? Biste li sad nešto mijenjali u njemu da možete?

I da mogu, ne znam što bih konkretno mijenjao jer kada završim tekst, meni je to završena cjelina i priča, i nemam joj se potrebe vraćati. Djelo je igrano popriličan broj puta u Splitu, zatim u koprodukciji Zadra i Zagreba, u Virovitici, u Dublinu te na radiju. Posljednja izvedba napravljena je u Dubrovniku. To što je igrano toliko puta, mogu možda zahvaliti dvjema stvarima. Prva je očito suvisao tekst, a druga je što je malena opsega. Češće se poseže za malim tekstovima. Također, čini mi se da sam došao do toga da pišem o dva malera zato što sam htio izbjeći situaciju salonske drame. Često me to smeta. Likovi se nađu u dnevnome boravku, ne rade ništa, već samo razgovaraju. Meni je želja bila da se likovi nađu i da nešto rade, a opet da to što rade nije na primjer da pile drva, već da rade neku radnju koja ih odvlači u trajanje, a opet da u toj istoj radnji mogu stati i predahnuti. Što se likova tiče, to je zapravo jedan arhetipski odnos sina i oca, učenika i učitelja koji je silno pogodan za iznošenje, opet, nekih svojih osjećaja i misli o životu. Na taj sam način imao odličnu platformu da jedan od njih postavlja pitanja, provocira reakciju, a drugi reagira. Ima neke bazičnosti zapravo u tome tekstu i mislim da dio uspješnosti toga teksta leži upravo u tome.

5. Koliko se Vaš odnos prema kazalištu promijenio od tada?

Promijenio se, svakako. Mislim da je to kod svakoga tako. Vidim jednu jako negativnu stvar kod toga kada radim dugo u kazalištu i, naravno, jako pozitivnu. Negativna je ta što je na neki način teško isključiti, kada ste dugo u tome, predumišljaj, neku vrstu predznanja. Naime, kada radim, automatski vidim kako bi se neke stvari riješile na sceni i znam otprilike što bi glumci mogli glumiti, što im je lakše, što teže ili pak što je redatelju jasnije. To sve možete pretpostaviti. Čak i kada radim tekst, događa mi se da pretpostavljam tko će ga raditi, tko će igrati u njemu. Puno je tu takvih misli koje često mogu biti suvišne i smetati mojoj čistoći razmišljanja. Istovremeno je to, naravno, i pozitivno. Recimo, gledam neke svoje didaskalije u prijašnjim dramama, pa mi budu smiješne. Recimo, napisao sam: *Slegne ramenima*. Mislim, to stvarno nema smisla jer ako glumac osjeća da treba slegnuti ramenima, slegnut će, ne moram mu ja to pisati. To je zato jer nekako sve vidim u svojim tekstovima, no mislim da ni tada nema potrebe nametati svoj vizualni element. To je jedan od pozitivnih primjera. To prije nisam znao – sada znam.

6. Vaša nova predstava *Prolazi sve* ima posebno intrigantnu temu – starost. Dolaze li Vam takve teme s lakoćom ili?

Ne bih rekao da radim s lakoćom zato što je meni svaki rad na tekstu do sada bio prije svega čišćenje. Nemam neku priču koju želim ispričati, nego više neki osjećaj iz života koji bih htio prenijeti. Onda to smještam u nekakve situacije koje stvore i fabulu, i likove itd. Shodno tomu, mislim da je jako bitno reći da drama nije kao poezija koja se, čini mi se, ostvaruje više na vlastitom iskustvu, dok se u drami to vlastito iskustvo, koje je iz života, smješta u nekoga drugog. To nije zapravo *ich*-forma. Prema tome, kada me netko pita koliko su moji tekstovi povezani s mojim iskustvom, moj odgovor glasi: apsolutno su povezani jer ih inače ne bih ni mogao napisati. No, opet, u tekstu ne govorim direktno o sebi. Ima malo mene u svim likovima, ali vjerojatno ni jedan lik nisam ja. Fabula je stvorena od nekakvih fragmenata koji se tebe tiču, a ostalo su samo konstrukcije koje su tu zato da je održe na okupu, tako mi se barem čini.

7. Kako je u toj predstavi došlo do suradnje s Oliverom Frljićem, dobitnikom nagrade 26. Gavellinih večeri za *Mrzim istinu*?

U početku smo se dogovorili da ne radimo moj dramski tekst, koji prema prvom dogovoru ni nisam trebao napisati, već da radimo zajedničku autorsku predstavu. Dogovorili smo temu – starost, tj. starenje. Kada sam krenuo to pisati, shvatio sam da ne mogu pisati natuknice, pa sam odlučio napisati tekst. Došao sam na taj dogovor, s obzirom na to da smo imali malo više vremena nego inače (imali smo tri mjeseca), te sam imao stav da kada dođem s tim tekstom prvo Frljiću, a onda i pred izvođače, da tekst, što se mene tiče, možemo baciti u smeće. Mislio sam da ćemo ga koristiti kao partituru. Međutim, Frljić je rekao da želi raditi s tim tekstom. Nismo ga puno mijenjali, dakle njegova je struktura ostala ista, scenoslijed je ostao isti. Mislim da smo izbacili jednu scenicu i jednu malo veću jer smo zaključili da bi nam na tom dijelu pado tempo i ritam, a da bez njih možemo. U pojedinim replikama postoji tu i tamo koja izmjena, ali taj tekst je onaj koji se sada dolje igra. Tekst je, dakle, *ispoštovan* iako ne volim tu riječ jer smatram da se treba znati zašto se tekst poštuje ili zašto se ne poštuje.

8. Napisali ste i tekst *Marjane, Marjane*. Zagrepčanin koji piše o Splitu. Zvuči neobično. Može li se, bez obzira na to koliko ste puta bili u tome gradu, pisati i o naravi tih ljudi, toga grada?

Da, ja sam se drznuo, iako je to zapravo nezgodno i osjetljivo područje. Osjetljivo je da kao Zagrepčanin pišem o Splitu iako ni u jednome trenutku nisam želio Splitsanima govoriti kakav je Split. No, opet pišući o gradu i njegovim specifičnostima, a taj tekst jest to, nužno se *upada* i u to. Zbog toga možda i osjećam malu nelagodu. To opet proizlazi iz prirode narudžbe. Mene je, dakle, zvao Bošnjak i njegovo kazalište s narudžbom da napišem tekst za određeni broj ljudi, rekao je da ih neće biti više od šest. Krenuo sam pisati tekst i znao sam za koje kazalište ga radim, za koji grad ga radim. Krenuo sam pisati tekst o Splitu. Danas kada se osvrnem na taj tekst, nisam siguran da je to bila potpuno dobra odluka. No, apsolutno stojim iza tog teksta. Taj predstava zapravo igrana vrlo malo puta, čini mi se 4 ili 5 puta. Mislim da nije imala nekakvu sudbinu, a za predstavu je jako važno da se izvodi. Čini mi se da to nema veze ni s njezinom kvalitetom ni sa samim tekstom, nego više sa sudbinom toga kazališta. Ono jednostavno nije moglo izvoditi tu predstavu zbog financijskih razloga. Tamo se dogodila promjena vlasti i Elvisu su nekoliko puta smanjivali novac. Vjerojatno su nam htjeli dati do znanja da im je drama suvišna. Zato mi je i teško govoriti o nekoj reakciji publike.

9. Vaše drame su duboke i potiču na razmišljanje. Mislite li da je to na neki način bit kazališta?

Teško mi je odgovoriti na to pitanje. Najlakše je možda odgovoriti na način kakvo kazalište ja volim. Osobno volim kazalište –ali ne samo kazalište mislim i na film i na glazbu –u kojemu zaboravite na sebe. Dakle, kad me stvar *uvuče*. Čini mi se da se to postiže na razne načine. Moguće je da se postiže virtuoznošću izvođača prije svega ili cijeloga sastava koji vidite. Moguće je da se postigne velikim emotivnim angažmanom. Kada pišem tekstove, moram priznati da mislim o tome. Dakle, pokušavam stvoriti cjelinu za koju mi se čini da bi je publika mogla lako gledati, da je ne zamara, a istovremeno da je potiče na razmišljanje, iako to zvuči možda malo pretenciozno. Ne radim to na način da govorim ljudima kako stvari stoje, zbilja ne mislim da sam toliko pametan, nego više postavljam neka pitanja za koja mi se čini da bi mogla opterećivati i same gledatelje. Zbog svega toga, volim kazalište koje je više emotivno, a možda manje intelektualno. Drugim riječima, volim da mi se potakne sklop, za koji mislim da više pripada osjetilno-emotivnom, nego racionalno-intelektualnom dijelu

čovjeka. Onda i u svojim tekstovima nastojim to potaknuti, premda sam onda na skliskom terenu. Jako je zanimljivo, primjerice, kod ove nove predstave što se ljudi smiju na nekim mjestima, a na nekima puste suzu. Tako kada pišem tekst i želim na nekim dijelovima biti duhovit, tek onda kada pogledam predstavu vidim da sam na nekim mjestima uspio, a na nekima nisam. To je izuzetno interesantno vidjeti: što je na sceni smiješno svima, a što samo nekome. Često ima situacija u kojima se smiju svi, a ima i nekih u kojima se uvijek čuju dva ili tri smijeha. To možda zvuči malo kao manipulacija. To u tekstu možda i je manipulacija, odnosno kada to stvorite u pisanoj cjelini, ali kada to glumac kroz sebe *provuče*, ako on to napravi na najiskreniji i najotvoreniji mogući način, onda to prestaje biti manipulacijom. Onda zapravo s njim nekako dišete. Što se tiče toga jesu li tekstovi duboki, kada pišem nikada mi nije želja da tekst bude dubok jer ne želim razmišljati o svojim tekstovima na taj način jer bi mi to bilo nepodnošljivo. Ako po vama jesu – odlično!

10. Pristupate li pisanju s već zamišljenim konceptom ili s čvrstom strukturom ili se prepuštate tekstu, motivima, strukturi?

Što se tiče motiva i strukture, svakako "puštam tekstu da bira kamo će dalje". To možda zvuči malo metafizički. Do sada nikada nisam imao u tekstu jasnu fabulu. Imao sam primjerice likove, ali i to maglovito, a fabulu, rekao bih nimalo. Možda bih imao temu. Međutim, prije svega bih imao taj neki osjećaj iz života, nešto što me muči, pa bih to želio podijeliti s nekim. To se onda bistri kroz tekst.

11. Na koji način vidite današnje suvremene tekstove, drugih dramskih pisaca?

Nastojim danas što više čitati, ono što suvremeni dramski pisci pišu. Ima sjajnih tekstova! Ima i tekstova koje kad čitam pomislim: *Zašto ja ovo nisam napisao?*, ima tekstova za koje mislim: *Ja ovo nikada ne bih napisao, a odlično je*. Sasvim sigurno u tom nekom dramskom smislu ima jako puno vrijednih radova. To ne govorim zbog neke kolegijalnosti ili pristojnosti. Recimo tekst Ivora Martinića nedavno izveden u ZKM-u, meni je to osobno jako dobar tekst i jako dobra predstava. Ili pak Elvis Bošnjak koji kod nas igra s predstavom *Nosi nas rijeka*, meni je osobno sjajan tekst.

2.2. LAŽNE OSOBNOSTI

2.2.1. *Revizor*

Zašto je Gogolj ostavio trag u ruskoj pa tako i u svjetskoj književnosti, podsjetio nas je njegov *Revizor*. Naime, iako Gogolj tematizira, odnosno kritizira rusku birokraciju za vrijeme cara Nikole I. (1825.-1855.), današnji je čovjek može shvatiti bez ikakvih spoznaja o spomenutome caru ili vremenu. Drugim riječima, korupcija je u Gogoljevo vrijeme bila jednako stvarna kao što je i danas. Možda ju je zato i uprizorilo Dramsko kazalište Gavella sredinom veljače 2007. godine, i to prema zamisli Krešimira Dolenčića. Međutim, taj je *Revizor* već posjetio Gavellinu pozornicu 1986. godine. Brinući o Gogoljevu nezadovoljstvu praiizvedbom iz 1863., težio je redatelj Miroslav Međimorec prikazati *stvarnoga* Gogolja, odnosno ne nametati alegorijsko tumačenje *Revizora* ili pretjeranu komičnost. S vremenom je satira postala Gogoljeva težnja, što se ponajbolje vidi iz njegove sljedeće tvrdnje: *Smijeh moj više nije onaj koji je bio nekoć... i sama potreba da se zabavim nevinim, bezbrižnim scenama ugasila se negdje s mojom mladošću*¹³. Međutim, danas je jasnije da se takva interpretacija nije mogla očekivati od kazališta i/ili glumišta toga vremena.

Raznolikosti dvaju *Revizora*

Baš kako stoji u knjižici tiskanoj povodom te izvedbe, sam je Gogolj toliko izmijenio svoje djelo, a ono je svejedno zadržalo svoju narav. Zato se čini prihvatljivom raznolikost koja se uočava u predstavi postavljenoj sredinom 80-ih godina i onoj postavljenoj prije nekoliko godina. Tako su se u ovoj tzv. starijoj predstavi pojavila dvadeset i dvije dramske osobe, dok se u tzv. novijoj predstavi pojavilo gotovo dvostruko manje, odnosno trinaest lica. U tome je kontekstu Dolenčić uveo vrlo zanimljivu novinu, a to je spajanje mjesnih vlastelina Dopčinskog i Bopčinskog u jedan lik s podvojenom ličnošću, što pridonosi komičnosti djela, posebice kada se njihova mišljenja razilaze. Ujedno, to je jedan od svega nekoliko muških glumaca u novoj postavi (uz upravitelja grada, njegova sluge, gradskog umjetnika i samoga Hlestakova). Naime, Dolenčić je ostale muške uloge dodijelio ženama. O razlogu bismo mogli dugo nagađati, zato ćemo jednostavno pomoć potražiti u knjižici koja je popratila predstavu iz 2007. godine. Objašnjenje koje se odmah nametnulo – da je riječ o zanimljivoj dosjetki – potvrdio je i sam redatelj, ali je također naglasio da postoji dublji razlog, koji

¹³ Prema knjižici tiskanoj povodom izvođenja predstave *Revizor* 1986. godine.

prodire u smisao same glume. Objašnjeno je to riječima: *[g]lumac je autor svojeg scenskog lika i lica i može zauzeti mjesto koje god želi, odrediti sebi izgled, godine i spol*¹⁴. Osim toga, redatelj je smatrao da su glumice *točnije u detektiranju i razumijevanju izvanjskih i unutarnjih poticaja ovog tipično «muškog» svijeta, nego bi možda bili njihovi muški kolege*¹⁵. Nadalje, raznolikost se očituje u svojim sastavnicama. Točnije govoreći, starija je predstava započela munjom, a završila praskom groma, pa je čitava predstava, donosi tekst iz knjižice, smješten u taj napregnuti razmak. Suprotno tomu, suvremena predstava započinje pjesmom, i to Puškinovom pjesmom *Oblak*, u Cesarićevu prijevodu, koja prenosi mirnu poruku. Čini se da je baš zato izašla iz Ozrena Grabarića čiji je timbar vrlo dubok, pa tako i smirujuć. Njegovi bi se dijelovi ujedno mogli shvatiti kao svojevrsne granice u ovoj predstavi jer podjela na pet činova nije zadržana. Raznolikost ili, možemo reći, suvremenost očituje se također na kraju predstave jer je redatelj Dolenčić zadržao kazališnu tehniku tzv. izravnog adresiranja publici, ali se publici preko mikrofona obratio upravitelj poštanske stanice Ivan Kuzmič Špekinpreko. U tome je kontekstu vrlo zanimljivo otimanje pisma, koje je Ivan Aleksandrovič Hlestakov uputio prijatelju Triapičkinu u Petrograd, između gradskih dužnosnika jer ne vjeruju onomu što čitaju (tako je, primjerice, upravitelj grada Anton Antonovič Skvoznic-Dmuhanovski nazvan magarcem, odnosno da je glup kao magarac itd.). Razlika se među dvama predstavama naslućuje i u spomenutim dramskim osobama, upravitelju grada i gradskim dužnosnicima, koji su u suvremenoj predstavi više komični, dok su u starijoj izvedbi zamišljeni na sljedeći način: *[l]ica su košmarski ljudi iz jednog od onih snova kad misliš da si se probudio, a zapravo si samo stupio u najužasnije (...)*¹⁶. To primjećujemo i na kostimografskome planu. Za razliku od Doris Kistić, koja je 80-ih godina dužnosnike odjenula u klasična odijela (Slika 20), kostimografkinja suvremene predstave, Ivana Popović, dala im je puno više raznolikosti, života (Slika 21). Kostimografski su najbliži upravitelji grada – Pero Kvirgić kao upravitelj iz 80-ih godina (Slika 22) te Dražen Kühn kao suvremeniji upravitelj (Slika 23). Prijeđemo li na kostime ženskih dramskih osoba, primjećuje se da su sve četiri dame, obje Ane Andrejevne kao i obje Marije Antonovne, odjevene u haljine cvjetnog uzorka. Međutim, Marija iz 80-ih godina nije imala haljinu sa sitnim volanima koji su suvremenu Mariju izluđivali (Slike 24, 25 i 26). Osim odjeće ženskih dramskih osoba, o nevelikoj razlici spominjanih dvaju predstava svjedoči i scenografija. Čini se da je suvremena scenografkinja Dinka Jeričević zamislila scenu s nešto više detalja od Zvonimira Šulera, no

¹⁴ Preuzeto iz knjižice tiskane povodom izvođenja predstave *Revizor* iz 2007. godine.

¹⁵ Isto.

¹⁶ Preuzeto iz knjižice tiskane povodom izvođenja predstave *Revizor* 1986. godine.

opći je dojam vrlo sličan. Drugim riječima, veći se dio radnje odvija oko stola na kojemu se jede, pije, dogovara, pa čak i šeće, sjedi i sl.

Tematska sveobuhvatnost

Kako je prikazan činovnik Hlestakov u starijoj izvedbi, teško je naslutiti samo na temelju knjižice ili slika, koje je ljubazno ustupio Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Međutim, suvremena predstava nosi u sebi osjećaje koje daje Gogoljev tekst. Naime, ukratko govoreći, radnja se zasniva na obmani. No, tko je tu sve obmanjen? Obmanjen je gradski upravitelj i njegovi pomoćnici jer su dočekali revizora koji zapravo nije revizor, obmanjena je upraviteljeva kći Marija Antonovna jer se poradovala braku s visokim dužnosnikom, tako je još jednom obmanjen upravitelj i njegova žena Ana Andrejevna jer su se ponadali životu na visokoj nozi, životu u Petrogradu. Zato bi se pomislilo da je Hlestakov jedina osoba koja profitira u cijeloj toj situaciji jer je napunio želudac, a zatim i džepove, te otišao u nepovrat. Sve je to tako izgledalo do Gogoljeva trećega čina i šeste scene, odnosno do trenutka u predstavi u kojemu je Hlestakov prihvatio njihovu igru te ih zavodi pričama iz petrogradskog života. *Moja kuća prva je u Petrogradu. Svi je znaju kao kuću Ivana Aleksandroviča Hlestakova. (...) Dapače, moja gospodo, jedan sam dan sam samcat upravljao državom! (...) I sam me se Državni savjet boji. Nema kod mene mile-lale. Ja sam svuda!* U tome je trenutku obmana zamijenjena samoobmanom. Ivan Aleksandrovič Hlestakov i sam je povjerovao lažima koje je pristao izreći želeći se zabaviti. Samoobmana i/ili obmana samo je jedna slika koju je Gogolj pokušao prikazati. Oko nje su nanizane brojne druge, podsjeća redatelj Dolenčić, neumjerenost u jelu i piću, urlanje, besmislena štednja i nerazumno trošenje, zavist, ljubomora, jal, bahatost, taština, sebeljubivost, korupcija, osvetoljubivost, gramzivost, glupost, lakovjernost, duhovno siromaštvo i materijalno bogatstvo, gramzivost, škrtost itd., niz je podugačak. Budući da je Gogolj sve to stavio na papir u vrijeme cara čiju je vladavinu obilježila represija i cenzura svih tiskanih materijala, pokušao se ograditi izrekom *Nije ogledalo krivo ako ti je lice iskrivljeno*¹⁷ želeći zapravo reći da nije drama kriva ako daje iskrivljenu sliku društva, nego je krivo društvo koje ona prikazuje. Konačno, u Gogoljevo je vrijeme predstava imala tolik utjecaj da ga je protjerala iz Rusije na punih dvanaest godina. Danas to nije bio slučaj, danas je ispunila svoje osnovne zadaće: podučila je i zabavila je.

¹⁷ Slobodan prijevod autora, prema Bocharov 1992: 22.

2.2.2. *Leda*

Leda kao dio Krležine trilogije čini posljednju dramu, nastalu 1932. godine. Ona je salonska drama u kojoj ima dosta elemenata iz srodnih Čehovljevih a još više iz Shawovih dijaloga, drama o građanskoj dosadi i otrcanim ljubavnim avanturama zagrebačkoga dandyja, o prostituiranosti svega i svakoga (Prosperov Novak 2003: 325). Svoju je praiizvedbu, u režiji Borisa Svrtana, doživjela 14. siječnja 2011. godine na Gavellinoj pozornici. Nije to, ipak, prvi put da su Melita i Aurel, Klara i Oliver ljubovali ondje. Naime, 1987. godine istu je *Ledu* postavio i Miroslav Međimorec. Naravno da su se i druga zagrebačka kazališta bavila Krležinim dramama, pa je tako u prošlosti Krleža– zahvaljujući Gavellinim režijama, kasnije Verlijevim postavama drama *U agoniji* i *Gospoda Glembajevi* te Raićevoj režiji *Lede*–ostao u prvim tokovima naše glumačke prakse koja mu je osigurala epitet začetnika osebujnog hrvatskog stila (Batušić 1978: 409). *Leda* je ipak specifičnija od *Gospode Glembajevih* i *U agoniji*. Njezine su dramske osobe, poput saksofonista, maskirane, iako maske nose samo na Silvestrovo. Zato je Boris Svrtan na vrlo lijep način iznjedrio Krležu. On mu je ostao vjeran u predlošku (osim u početnoj sceni novogodišnjega slavlja), a toliko je, s druge strane, pitko progovorio krležijanskim rečenicama da drama izgleda kao da je rođena nedavno. Svakako vrijedi reći da je tomu pridonijela sjajna glumačka postava s nadasve mladim i maštovitim glumcima. To nije, naime, bio nimalo lak zadatak jer su dramske osobe Krležine *Lede* izrazito komplicirane – miješa se njihova dramatičnost, ali i njihov posve plitak i površan duh. Boris Svrtan kao razlog uprizorenja *Lede* (u kojoj je 1987. kao student glumio Pierrota) kaže da je riječ o tekstu koji je tako majstorski napisan da svojim asocijativnim i emotivnim bravurama oduzima dan, koji je *Eine kliene Nachtmusik hrvatske dramske književnosti* (Svrtan 2011: 9).

Dvije *Lede*, dva scenografska i kostimografska svijeta

Leda, izvedena 1987. godine, njegovala je drugačiji pristup Krležinoj dramati. Naime, sa sjajnim ansamblom (Sreten Mokrović, Anja Šovagović, Vili Matula, Mirjana Majurec), odigrana relativno malen broj puta, svega 58, Međimorčeva izvedba težila je većoj modernizaciji (pritom je i sam Krležin tekst znatno reduciran), nego što je to slučaj kod Svrtana. Jasno, Svrtan jest suvremen kroz neke druge, suptilnije detalje; on ostavlja dramske osobe u bezizlaznoj salonskoj atmosferi, a kasnije u atmosferi zagrebačke zime. Međimorec

samom scenom iskače iz tipičnoga salonskoga interijera. Napravljena je i zanimljiva intervencija – scena se produžuje u gledateljstvo. Tako scenograf Zlatko Kauzlarić Atač postavlja u sredinu scene željeznu kockastu konstrukciju otvorenih bridova. U njoj će se, pak, izmjenjivati bijeli klauni koji sviraju gitaru, dramske osobe koje ljubuju, večeraju, životare. Stvoren je svojevrsni kavez *koji neprestance kao da nešto čeka* (Gašparović 1988: 244). Međutim, *u taj prostor protagonisti ulaze samo jednom, i to na početku predstave* (Gašparović 1988: 244). Suvremena scenografija Miljenka Sekulića pokušala se, pak, podrugljivo poigrati umjetnošću. Tako su umjesto divovskih salonskih vrata postavljeni okviri za slike. Zbog toga glumci u svojim dramatičnim prepirkama, svojim površnim avanturama prelaze iz okvira u drugi okvir, a svejedno ostaju zarobljeni u svijetu slikarstva koji proživljava krizu, kao što kaže Oliver Urban, i postaje *obična produkcija robe* (Krleža 1950: 572). Na toj sceni prevladavaju tople i neutralne boje. Prije svega, scenograf je miješao smeđu boju drva (okviri, stolovi, klavir, gramofon) s crvenom (velike salonske fotelje). Naspram toga *Kauzlarić Atač je tri Krležina dramska prostora, od kojih dva enterijera i jedan eksterijer, stopio u jedinstven scenski prostor apsolutne bjeline* (Gašparović 1988: 244). Ipak, puni naziv Krležine *Lede* glasi *Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina*. U skladu s time kostimografski aspekt ove predstave posebno je zanimljiv. Zato je kostimografkinja Doris Krstić (predstave iz 1987.) najviše slijedila taj karnevalski duh kod Melite. Ona je dizajnirala haljinu koja podsjeća na bijeloga klauna, širokih bijelih rukava, velikih nabora koji djeluju poput krila. Svi Melitini kostimi te starije izvedbe napravljeni su po sličnome principu, pa čak i njezin kućni ogrtač (Slika 27). Ona je u skladu sa scenografijom bijele boje. U tome smislu *bijelo je boja sterilnosti, ukočenosti, nepomaka, nedogađaja, napokon smrti, osim toga nosi izrazito antierotičke konotacije* (Gašparović 1988: 244). Međutim, Međimorčev je tekst uz Melitu uveo još i tri klauna s velikim crnim gumbima i bijelim maskama (Slika 28). Melita i klauni svojim su kostimima na tragu *commedie dell'Arte*, asocirajući tako na jednoga od njezinih tipičnih likova – Pulcinellu. Time je dodatno apostrofirana karnevalska tematika. Takva je tematika prisutna i u Svrtana, ali na drugačijoj razini. Kostimograf Leo Kulaš karnevalski je *štih* uveo u prvoj sceni, u novogodišnjoj noći gdje glumci nose pomalo groteskne maske, a glumice raskošne ukrase na glavama, pa tako Melita ironično nosi velikog, plavog labuda, a Klara nešto manju perjanicu ružičaste boje. Njihove su haljine znatno profinjenije od onih koje nose Anja Šovagović i Mirjana Majurec, za što je zaslužna svila. Bojana Gregorić Vejzović, koja tumači Melitu, kao osoba koja je emotivno podijeljena, razapeta između materijalnoga i ljubavne iluzije sa slikarom, nosi upravo takav kostim – podijeljen u dvije kontrastne boje – magličasto sivu i crnu. One kao da sugeriraju unutarnji

sukob. Njezina je, pak, frizura gotovo jednaka onoj Anje Šovagović u istoimenoj predstavi, pa ona zadobiva i svoju muškobanjastu notu u posljednjem činu kada se pojavljuje u smeđem dugom kaputu, kravati i hlačama (Slika 29). Klara je potpuno drugačija. Naime, odjevena je u crvenu haljinu, što je zapravo potpuno u skladnju s njezinim temperamentom No, i svi sitni detalji su crveni, od njezina ruža, laka za nokte, šminke na kopcima, ogrlice i kaputa. Zbog toga je ona direktna i odrješita prema Oliveru i Aurelu, a strastvena prema Schubertu i pjevanju (Slika 30). Glumci su gospodski obučeni, potpuno u skladu s godinom odvijanja radnje (1925.). Jedina dramska osoba, tj. glumac koji pomalo čini odmak iz toga gospodskog miljea jest Klanfar. Kostimograf je to izveo na nevjerojatan način zaodjenuvši ga je u krzneni kaput. Zbog toga, za vrijeme svoje večere, djeluje poput špiljskoga čovjeka koji bez obzira na svoj visoki društveni položaj ne poznaje osnove lijepoga ponašanja.

Uvjerljivi i izvrsni glumci

Svaka Krležina dramska osoba u *Ledi* jest slojevita. Možda ih iz toga razloga nije pošteno *lomiti*, kako se ne bi izgubila njihova bit. Ono što ih sve veže jest umjetnost, bilo prema slikanju (Melita, Aurel, Oliver), bilo prema pjevanju (Klara). Valja ipak primijetiti da Oliver Urban (Ozren Grabarić) pomalo *iskače* iz tih okvira – upravo zbog negiranja umjetnosti. Vjerojatno Oliver ne bi bio toliko fascinantan da ga Ozren Grabarić nije izvrsno utjelovio (Slika 31). On konkretizira dramsku osobu tako da se gledatelju miješaju osobine kao što su ciničnost, ironičnost, elokventnost, narcisoidnost, a opet nemoguće ga je ne zavoljeti. Upravo zato što djeluje kao svojevrsni posrednik između Melite i Klanfara, Aurela i Melite te Klare i Aurela, a istovremeno i ljubavnik objema damama, njegova je osobnost ambivalentna i upravo zato toliko zanimljiva. Također, jedini je koji, uz Klanfara, osporava, ali se i ruga veličini umjetnosti i slikanja, pa i pjevanja. *Kakvog smisla ima mučiti se na daskama, pred publikom? Čovjeku se prsti znoje, hvata ga omaglica, a za koga?* (Krleža 1950: 623) Kroz njega kao da progovara i sam Miroslav Krleža. Aurela je, tog velikog slikara, ali i zavodnika, za kojim pate i Melita i Klara, utjelovio Franjo Dijak. On je, pak, zaljubljen u svoju učenicu Ledu, ali kada sazna da se ona udaje za drugoga te da mu je žena možda mrtva, shvaća da ipak voli samo Klaru. Melita (Bojana Gregorić Vejzović) na trenutke je odrješita i hrabra, na trenutke sanjari o Firenci i slikanju, a na trenutke se lomi, kao, primjerice, u posljednjem činu kada ju Oliver uvjerava da se mora vratiti svojem mužu. Klara (Jelena Miholjević kojoj je ovo vjerojatno životna uloga) ostaje snažna, u svađama neurotična i dramatična, a na kraju prizemna. Glavne dramske osobe tako nude spektar emocija koji se

konstantno isprepliće i koji tvori krizu. *U podlozi Lede je kriza. Kriza umjetnosti, kriza u životima likova, materijalna i duhovna kriza, očajnička borba za uspostavljanje osobnog integriteta u okvirima u kojima živimo, u ovim bijednim i provincijskim prilikama, to je vrlo otvorena i okrutna borba za golo preživljavanje*¹⁸. Za kraj valja reći da se svaka dramska osoba vraća na točku s koje je krenula (Melita Klanfaru, a Aurel Klari) i tako predstavu zaodijeva u ruho male digresije – male epizode u kojoj su svađe, preljubi, umjetnost samo na tren poljuljali njihove tužne živote.

2.2.3. *Peer Gynt*

Peer Gynt u režiji izvrsna makedonskoga redatelja Aleksandra Popovskog, koji je debitirao u Gavelli i dramaturškoj adaptaciji Dubravka Mihanovića, premijerno je izvedena 11. ožujka 2010. Njome nas uvodi u Ibsenov Sjever, pa se na samome početku glumci, odjeveni u šarolikim i otkačenim kostimima, nalaze na vrhu velike snježne gromade. Dok svi glumci nepomično zure, Nenad Cvetko, koji u samoj predstavi igra četiri dramske osobe, izgovara efektan tekst kojim publiku uvodi u dramsko zbivanje: *A sada, kada duša ide pred svojeg suca, a njezin prah leži tu pred nama kao prazna ljuska, sada ćemo, dragi prijatelji, prozboriti koju o lutanjima Peera Gynta*. Glumci u nastavku, a kao uvod u priču o pustolovu, fanatično traže ostatke predmeta koje je navodno Peer koristio za života, predstavljajući mit koji se stvorio oko njega. Ni jednom nije izričito potvrđeno što je istinito, a što laž. Na publici je ne da dokuči koji su od događaja unutar priče istiniti, već se pred nju stavljaju pitanja o samoj naravi glume i kazališnog predstavljanja, gledatelji se navode da promisle o autobiografičnosti i autentičnosti teksta, ali i o *vječnim temama*. Kombiniraju se tako riječi autora teksta, dramskih osoba i glumaca, raspravlja o vjerodostojnosti priča, a sam Ozren Grabarić, koji igra Peer Gynta, na početku predstave tumači publici kada je djelo napisano i kakve misli prenosi.

Ambijent Ibsenova Sjevera

Glumci u kostimima Marite Čopo djeluju nordijski, ali i irealno. Scenografija kuće Numen praktično, a opet maštovito i dosljedno prati radnju i stvara ambijent. Bijele plahte koje rasprostirući se oblikuju cijele pejzaže dodatno pridonose atmosferi snovitosti, ali i

¹⁸ Prema knjižici tiskanoj povodom izvođenja predstave Leda 2011. godine.

hladnoga Sjevera (Slika 32). Glumačka je postava izvrsna. Majka, koju genijalno igra Alma Prica, dok grdi Peera, u jednom se trenutku akrobatski penje na njega. Stroga je, ali i *šasava*. Razočarana, ali i uživljena u svojega sina, u kojega vjeruje premda se pokazao lijenčinom, sanjarom i lažljivcem. Njezina modra pletena haljina, ali i tople debele čarape žarkih boja, detalji su koji pridonose nerealističnosti, sanjivosti. Scenografski elementi koji predstavljaju snijeg ujedno su plahte i jastuci koji direktno evociraju prostor sna, pa i noćne more, igrom riječi i modro more prostranstva u kojima se čovjek gubi pa preispituje, istražuje, luta, boji i strepi. Dijana Vidušin igra Solvejg. Njezina je uloga posebno topla i beskrajno nedužna, ali opet pomalo komična. Pokorno se drži majčinih skuta – plahte koja djelomično proviruje na scenu, komičan je njezin govor, ili, primjerice ukočen i neiskusni ples s Peerom. Ksenija Pajić i Hrvoje Klobučar i ovaj su put, u režiji Popovskoga (prisjetimo se *Sna Ivanjske noći*) ljubavni par – nevjesta Ingrid i pijani Mladoženja. Svojevrzne igre glumaca, njihova međusobna interakcija jednostavnim metodama pomiču granice realnosti, čime na izrazit način do izražaja dolazi kvaliteta glumačkog umijeća. Primjerice kada Peer prisili majku da lebdi u visini na dasci za pranje. *Što sad kaniš? - Podiži te na krov mlina*. Majka se nasmije, ali odmah za tim prestravljeno vrisne i počinje se ljuljuškati kao da je zaista visoko. Takav se prizor namjerno ne postiže scenskom tehnikom i elementima (užadi i slično, čime bi se Prica zaista vinula u zrak), već samom glumom, njihovim pretvaranjem da je nešto istina, što je prikladno za tematiziranje same glume, biti glumačkog predstavljanja. Ovdje, kao i na brojnim drugim primjerima, Peer ima čarobnjačke moći. Njegova riječ ima moć. I to je genijalan aspekt ove predstave. Sve je bazirano na legendi pa i ironizaciji protagonista, takvoj da ponegdje izaziva suosjećanje. Njegov kukavičluk i neuspjesi pravdani i prikrivani lažima ipak se ostvaruju, ali na nekoj višoj razini. Ključ za tumačenje teksta je sam tekst, odnosno njegova elementarna sastavnica – riječ. Kada odnos između zbilje i iluzije uvjetuje samo riječ, preispitivanje granica postaje jedina granica i ono je beskonačno, kao u začaranom krugu.

Peer se više puta služi govorom *aparte* (u stranu) – oblik je to monologa, ali u kazalištu postaje izravni dijalog s publikom. Za govor *aparte* je bitno to što uvodi modalitet koji se razlikuje od dijaloškog. Dijalog počiva na kontinuiranoj razmjeni mišljenja i sudaranju kontekstâ. On širi prostor intersubjektivnosti i povećava vjerojatnost da dramske osobe lažu jedne drugima. S druge strane, semantički kontekst govora *aparte* sveden je na kontekst samo jednog lika. On pokazuje *istinske* namjere ili *istinsko* mišljenje karaktera, tako da gledatelj zna na čemu je pa može dobro prosuditi situaciju. Naime, kada li govori u stranu, on nikada ne laže, jer *obično* ne varamo namjerno sami sebe (Patris 2004: 29). Specifično je kod Peer Gynta što ne možemo tvrditi da on *ne laže i samome sebi*, ali on je u tome toliko simpatično

uvjerljiv, ali i sanjarski uvjeren, da mu jednostavno vjerujemo. Osim što je, kao što je već bilo riječi, uvjetno rečeno, on čarobnjak riječi, tako svojom pojavom u ovoj predstavi evocira nordijsku kulturu, ne samo onu tipičnu, književno-umjetničku i etnološku, narodno epsku, te se dovodi u vezu s, primjerice, finskom Kalevalom i takvim stilom – sadržajno i narativno, Peer, dakle, evocira i popularnu kulturu koja se u dobroj mjeri veže uz *metal* glazbu. Vikinški, nordijski, ali i gotički stil, odjeća, šminka, nakit i frizure, čarobnjačke mantre, nordijski jezični elementi i slično; Peer je zanesenjak i čarobnjak misli i riječi jednoga svestremenoga Sjevera, koji je po ovim vizualnim i kulturološkim elementima sjever Europe, ali sjever ne mora biti geografska odrednica – već i motiv na tragu eshatologije i pitanja koje opterećuju Ibsena a kojima je njegov tekst zasićen (Slika 33).

Spoj klasične i moderne glazbe

Autori glazbe članovi su izvrsne makedonske grupa Foltin, koji su do sada skladali glazbu za preko 20 kazališnih predstava, a karakterizira ih originalan pristup glazbi i osebnost stila. Korištena je i originalna glazba norveškoga skladatelja i dirigenta, Ibsenova suvremenika (rođena kojih dvadeset godina poslije) Edvarda Griega. Ibsenova je drama, napisana 1867. godine, praizvedena iste godine, 24. veljače u Kristijaniji, današnjem Oslu upravo uz Griegovu glazbu. Stil ovoga čuvenog skladatelja koji je djelovao u Oslu, savršeno prati radnju drame – obiluje romantičarskim i folklornim elementima. Najpoznatiji su elementi iz suite Peer Gynt *Jutro* i *Solveigina pjesma*, koja je tematski i zvučno kristalno čista vizija nordijskih prostranstava, a ostvarila je bezbroj različitih izvedbi. Tekst pjesme također je eshatološki usmjeren čekanju izgubljene ljubavi. Solveig je spremna Peera čekati zauvijek i vjeruje kako će se sresti u vječnosti. I u samom je tekstualnom predlošku, kao u predstavi Solveig metaforična slika bezuvjetne i beskonačne ljubavi, koja se povezuje i kršćanskim poimanjem ljubavi – kada ga sasvim neočekivano dočekuje na samome kraju, govori mu da je on uvijek bio u njoj kao vjera, nada i ljubav. Kombinacija klasičnoga skladatelja i modernoga sastava *pun je pogodak* i glazbena je podloga neizmjereno obogatila ovu Gavellinu predstavu.

Kada govorimo o Peer Gyntu, Ledi ili Revizoru, o kojima je prethodno bila riječ, nepravедno bi bilo ne spomenuti člana ansambla Dramskoga kazališta Gavella koji je svojim glumačkim sposobnostima, ali ništa manje i svojim ljudskim karakteristikama, odredio ove predstave. Riječ je o Ozrenu Grabariću koji je utjelovio nevjerojatnoga i pustolovnoga Peera Gynta, *propaloga bivšeg diplomatu i budućega krijumčara kokaina koji se prehranjuje*

mršavim honorarima feljtona o slikarstvu, odnosno Olivera Urbana, ruskoga gradskoga pjesnika iz vremena Nikole I. koji je ugodno iznenadio svojim timbrom, kao i brojne druge dramske osobe. Koja mu je najdraža uloga, zašto je na razgovor s autoricama teksta došao s Krležom u ruci, kako vidi kazalište i na brojna druga zanimljiva i važna pitanja, odgovorio je Grabarić iznimno strpljivo i iskreno.

2.2.4. Razgovor s Ozrenom Grabarićem

1. Započnimo jednostavnim, ali istovremeno osobnim pitanjem. Ako nismo u krivu, odrasli ste u obitelji prirodoslovaca. Kako to da ste u takvu okruženju ne samo upoznali kazalište, nego ga odabrali za svoje zanimanje?

Da, da, moji su svi kemičari. Čak i u široj obitelji. Imam ujaka koji je bio na Institutu Ruđer Bošković. Ne znam kako je do toga došlo. Ja sam, zapravo, bio prilično zatvoreno dijete, sramežljivo. Kad sam živio u Barceloni, to me je još više zatvorilo jer sam bio u jednoj potpuno novoj sredini. Mislim da je, zapravo, čest slučaj da je glumac u djetinjstvu jako zatvoren. Vjerojatno iz tog razloga imaju se potrebu na taj način ostvariti, prezentirati široj publici. Postoje glumci koji su još uvijek sramežljivi, ali su fenomenalni glumci. Kazalište je čudno mjesto gdje si na neki način zaštićen, ali u društvu. To je jedno mjesto gdje postoje određena pravila igre, jedan *safe* oblik života. Znaš što će se dogoditi, dok u životu nije tako. Uvijek imaš strah od nepoznanica koje te u životu očekuju. Ne bih mogao konkretno odgovoriti na pitanje, ali me je to podsvjesno zanimalo. Osim toga, taj svijet kazališta za mene je apsolutno najvažnija umjetnost, za mene je ultimativna, sjecište je svih ostalih umjetnosti: glazbe, likovne umjetnosti, dramske, književne, multimedijalne umjetnosti. Zapravo, sve što čovjek zamisli, može staviti na scenu u obliku predstave. Nije kao film na neki način ograničeno, kazalište je, mislim, puno šire od svih ostalih umjetnosti; ono može biti simbolično, realistično, nadrealno i, zapravo, jedino toliko ovisna o publici. Dobro, i glazbena je umjetnost povezana, postoje koncerti, ali čak niti oni nisu toliko povezani s publikom koliko kazalište. Govorimo o dobrom kazalištu. Onome koje je interakcija gledatelja i nas na sceni. Znači, ta dva dijela ne trebaju biti potpuno odvojena. To je moje mišljenje. Ima glumaca koji misle da se trebaju odvojiti. Ne kažem da je to krivo, ali moje je stav da glumac dok igra na sceni ima razvijenu svijest o tome reagira li publika, kako reagira, je li sluša itd. Ta interakcija podrazumijeva da je izvedba svaki put nova, živa te da se svaki

put događaju nove stvari. Zapravo, čovjek iznenađuje samoga sebe kroz to. I, osim toga, omogućuje svijest o meni samome kao osobi. Nijedan posao ne zahtijeva toliku mjeru svijesti o samome sebi. Kakav sam ja, zašto reagiram ovako, svjestan sam svih svojih mana, ega, taštine, koja je velika, ali koja je nužna u ovome poslu. Čovjek je svjestan toga, pa može pogledati sebe iz drugoga kuta, ali i druge. To mi daje bolje razumijevanje za sve ljude koji postupaju ovako ili onako.

2. Vi se, dakle, morate emotivno unijeti u ulogu. Je li to teži dio ovoga posla ili Vas on, zapravo, inspirira?

Mene osobno to inspirira. Što se tiče mog posla, postoji u meni velika strast. Ne razumijem ju ni ja potpuno. Čovjek to teško *izanalizira*, ali sigurno postoji jedan dio egzibicionizma unutar toga, ali i ljepote, pogotovo za pisanom riječju. Kad radimo klasike – od Shakespearea, Čehova do Krleže – meni je to beskrajno inteligentno, pametno. Toliko me uzbuđuje da sam samo sretan što uopće mogu izgovarati te rečenice. To je strašno inspirativno. Uopće moći ispitati tekst ne samo na razini čitanja, nego i na razini interakcije glumaca jer to otvara sasvim drugačiji pogled na ta djela. Zato sam ja protiv svakog onog tko kaže da zna kako se nešto treba raditi. Npr. kako Barunica Castelli treba izgledati ili Hamlet je plav, naočit danski kraljević itd. Osobno nisam za taj način razmišljanja jer baš kazalište, interakcija ne govori u doslovnom smislu što je autor htio reći, nego govori o biti. Što je sama bit napisanoga. U tom smislu, mi se služimo, posuđujemo tekst nekog autora i činimo ga svojim; istražujemo ono što naslućujemo kao bit. Recimo, ima jedan redatelj koji, kad smo maštali o tome tko bismo željeli biti, rekao je da bi on radio Don Quijotea. *Dobro, ali tko će ti igrati Don Quijotea? Ti! Ali, imam trideset godina. Pogledaj kao izgledam, a Don Quijote je starac, ima brkove, žgoljav i ima tog konja koji je isto žgoljav, mršav eventualno Sancha mogu. Don Quijotea nikako.* On na to kaže: *Što? Ne igraš ti Don Quijotea kakvog mi zamišljamo. Igraš bit. Čovjeka koji će rušiti vjetrenjače, koji je potpuno fasciniran fiktivnim svijetom. To je individualac.* Ili Hamlet... Zašto on ne bi bio neki debeo čovjek, isfrustrirani intelektualac. Može se na Hamleta gledati na koji god način želite. On može biti intelektualac koji je razorio državu.

3. Izvrsno je što ne samo da detaljno iščitajte tekst, već ga i napamet naučite. To zaista omogućuje da se o njemu dobro razmisli.

Mislim da su mogućnosti svakoga teksta velike, tako da sve analize teksta koje se rade, osobno uzimam malo u zagradi. Naime, postoji mnogo toga što čovjek može iščitati kad se stalno vraća tekstu. Nije samo to, nego i moje godine mijenjaju moj pogled na tekst. Mijenja se moj fokus na jedno te isto djelo. Apsolutno sam uvjeren da bi se čovjek mogao baviti jednim tekstom cijeli svoj život, a da istovremeno bude zadovoljan i ispunjen, jer kroz jedno djelo može dotaknuti sva ostala djela. *Peer Gynt* najbolji je primjer za tako nešto. On zaista provodi apsolutno sve.

4. Danas mladi, nažalost, više idu u kino, nego u kazalište. Rastužuje li Vas ta činjenica kao mladoga glumca? Mislite li da se u današnje vrijeme, na neki način, zapostavlja kultura ?

Pada interes i za kinom, skidaju se filmovi s interneta, kućni projektori postaju sve zastupljeniji i kino je sve skuplje. Mislim da će se uskoro sve odvijati u zatvorenom, privatnom prostoru. Čak je i 3D tehnologija ušla u kuće i sve što čovjek može konzumirati vani, u dvorani. Kad sam primijetio da je to kino-platno površinom veće od mog stana, onda sam se zabrinuo. Mislim da je prednost kazališta u tome što je živo, živa umjetnost. To je nešto što nitko neće moći unijeti u kuće. Naš posao bi bio očuvati dobro kazalište. Možda bi bilo dobro otvoriti veću raspravu o tome što je dobro kazalište, a što nije, i uopće svijest o glumačkome procesu u kazalištu. Mislim da su to neke stvari koje su tu kod nas na vrlo niskim granama. To je problem kazališta općenito. Potrebno je razumijevanje kazališnoga procesa, i glumačkoga, i redateljskoga itd. Ne znam može li se to uopće nekako dovesti na višu razinu, ali svakako bi se trebalo pokušati. Također, istina je da publiku treba odgajati jer mislim da naša publika nije spremna na nove stvari zbog toga što smo je zapostavili, što smo s mnogim predstavama podilazili publici, a trebali smo biti malo zahtjevniji. Zbog toga što nemamo baš veliki broj konzumenata kulture općenito, ne samo kazališne, to je veliki problem. Mislim da je svijest u društvu zašto je kultura važna i zbog čega bi se njome trebalo baviti, pogotovo u doba krize, izuzetno mala. O tome bi se trebala otvoriti rasprava koja se čini banalnom jer će svatko reći: *Da, naravno, kultura nam treba*, ali pitanje je o kakvoj kulturi govorimo. Mislim da kultura treba biti ne samo zabavnoga nego i edukativnoga karaktera. To je obrazovanje onih koji misle da više ne trebaju biti obrazovani, da su prošli tu fazu, odnosno da su završili osnovne škole, srednje škole, fakultete. Kada čovjek krene raditi, njegovo obrazovanje tada prestaje, od tada se koncentrira samo na ono što je vezano uz njegov posao. A širenje svijest o kojem sam govorio, to se događa isključivo kulturom.

5. Koliko se Vaš odnos prema glumi mijenjao od prve uloge ili od prve glavne uloge u predstavi *Dame u nevolji* Relje Bašića?

Mijenjao se svakako, zapravo čovjek, pogotovo glumac, uči dok je živ i dok radi. Sa svakom predstavom počinje se iz neke nule, i to je odlično. To je, pak, moja neka filozofija da kad se počne sa što manje znanja i predodžbi o tome što je to – to bolje. Shakespeare ili Krleža, odmah se pojave neki mitovi ili uopće u prosuđivanju toga što imamo pred sobo. Uvijek krenem s time *ne znam*. To je zapravo konstantno učenje i zato je uzbudljivo, uvijek se mijenja. Ovisi, također, u kojemu je predstava kodu rađena, je li to nekakav realizam ili nekakva *kostimirana* predstava ili pak – kao što sam se svojedobno bavio u *Exitu*, što mi je izuzetno drago i privlači me – klaunerija. Mislim da je to glumački genijalan zadatak jer je potrebna matematička preciznost. Postoje tako lude, recimo, u Shakespeareu, u *Kralju Learu*, zatim kod Radovana Ivšića, u *Kralju Gorgodanu* itd.

6. Kada govorimo o neobičnim ulogama, posebno nas je zadivila Vaša uloga u *Snu Ivanjske noći*, odnosno kako ste Vratila kao magarca utjelovili svakim svojim pokretnom.

Da, to je neka vrsta, može se reći, klaunerije; životinje, preobrazbe, transformacije. Postoje i tehnike kako to izvesti. Takve smo zadatke radili na scenskom pokretu na Akademiji, i meni je to bilo silno uzbudljivo dok sam studirao. Privlačilo me. Bio sam i na nekim radionicama koje su se time bavile. Zapravo, ima jako puno preciznosti u tom načinu glume, a ostatak leži u nekakvom uvjerenju da čak to i ne mora biti toliko savršeno, ako je čovjek potpuno uvjeren – da je magarac. To je dječji simptom. Djeca kada se igraju kauboja ili indijanaca, njima ne treba ništa. Oni su u tom trenutku potpuno uvjereni da su indijanci, da su kauboji, čak rijetko kada im treba kostim. Zapravo, mi kad odrastamo počinju određene društvene konvencije, forme, pa moramo paziti što ćemo reći, potpadamo u društveni sloj u kojemu živimo, potpadamo pod *pressing* i samo se zapravo grade zidovi. Zidovi, zidovi, zidovi. Kada bi čovjek zapravo bio dovoljno otvoren reći *Kakvi zidovi?* i vrati se tomu malom djetetu, bio bi uvjeren da može i svirati, i pjevati, i plesati, i pisati, i glumiti; odnosno da nema taj odnos je li to dobro ili nije. Mi smo, naime, jako opterećeni činjenicom da moramo biti dobri. Počinju se graditi očekivanja, npr. on je bio izvrstan na zadnjoj predstavi – bio je odličan, pa sam počnem od sebe očekivati da budem odličan, i na kraju se grade očekivanja za koja ne znam zapravo koliko su baš odlična jer se znaju okrenuti *protiv* čovjeka. Naravno, ta očekivanja mogu biti i pozitivna. Primjerice, kad mladi ljudi dođu u kazalište i kažu: *Jož, ovo je dobro!*, onda i ja

mislim da sam na dobrom tragu, pa idem dalje u tom smjeru. Ipak, mislim da treba oprezno s tim očekivanjima. Koliko smo primjerice stvari htjeli, a odustali zbog očekivanja. To je opet dječji stav, *ne znam* i onda sve mogu. U jednom trenutku sam uvjeren da sve znam. Recimo, uvijek sam patio što ne znam svirati nijedan instrument. Sad sam uzeo klavijature doma i sviram. Sigurno neću biti Pogorelić, ali tko zna, za deset godina ću znati nešto odsvirati. I bit ću zadovoljan.

7. Je li Vas to dijete u Vama odvelo na neki način do sinkronizacije animiranih filmova? Je li Vam se teže izražavati na sceni kada govorite i tijelom ili kada radite na sinkronizaciji, pa se svi koncentriraju na Vaš glas?

Joj, to obožavam! Uživam kao prasac! To je jedna toliko oslobađajuća forma u kojoj je dopušteno – sve! Ja zapravo stalno govorim tijelom, samo je pitanje što vi dobivate od toga. Kada je crtić u pitanju, tada također gestikuliram. Naime, kada čovjek koristi svoje tijelo, glas mu izlazi drugačije. Svijest o glasu, to je jako bitno. To je jedna od najvažnijih komponenata glumačkoga procesa, a o kojemu imamo jako malu svijest, čak i u profesionalnome kazalištu, o kojoj redateljci vode jako malo računa, dok u, recimo, Londonu, za koji možemo reći da je kolijevka jedne prave glumačke umjetnosti, na svakoj predstavi, čak i na filmu, postoji *voice coach*. Dakle, ljudi koji upozoravaju glumce ili ih navode da se bolje služe svojim glasom, da budu bolji. Zapravo se preko glasa uspostavlja direktan kontakt s publikom. Vi gledate nas, vizualno, a mi smo ograničeni svojim tijelom, ali glasom dopiremo unutar svakoga gledatelja, slušatelja, i djelujemo na intelektualni sustav, na osjećaje, na sve. To je zato vrlo važno. Glazba je, recimo, iako je apstraktna, nešto što ulazi direktno – zaobilazi *racio* i ide direktno na osjećaje. Govor nije toliko apstraktan, intelekt radi, pa prepoznaje informacije.

8. Kada govorimo o govoru, zanima nas na koji način svladavate, primjerice, jednu krležijansku rečenicu ili, recimo, Držićev dubrovački govor ili, pak, zagrebački dijalekt?

Dubrovački govor svakako teže jer su naglasci na neki način strani mojem tijelu. Da bi to bilo dobro, oni moraju postati moji, a za to treba vremena. Potreban je proces i sustav koji bi se osmislio u usvajanju nekoga dijalekta ili nekoga stranog jezika. Mi, primjerice, nemamo taj sustav, Englezi ga imaju. Primjerice, Amerikanci kada trebaju igrati nekoga iz Teksasa ili iz neke druge sredine, točno znaju kako do toga doći. Mi baš i ne znamo i tu je problem što se tiče dijalekta i naglasaka. Što se tiče krležijanske rečenice ili šekspirijanske, meni je osobno taj

proces vrlo sličan. Samo pratim to oduševljenje kako je to napisano. U Shakespeareovu slučaju pratim kako je preveden. Prijevodi su isto izuzetno bitni. Mi kaskamo, nemamo polovicu toga prevedenoga.

9. Spomenuli ste prijevode, no što kada ih nema. Drugim riječima, kako biste opisali iskustvo glume u predstavi *Humble boy* koja je ujedno i prvi projekt kazališta na engleskome jeziku u Hrvatskoj. Štoviše, protagonist Feliks Humbel mucavi je istraživač na polju teorijske fizike. Jezično se to čini vrlo zanimljivo, ali i zahtjevno, a Vi ste to uspjeli ostvariti.

Meni je to također bilo vrlo uzbudljivo jer se radilo na engleskome jeziku. Mislim da bi se to trebalo uvesti na Akademiju. Jedan zadatak da se glumi na stranome jeziku jer je to jedan potpuno drugačiji sustav koji na čudan način oslobađa. Tome sam stranom jeziku, osobno, pristupio kao glazbi – kao da pjevam. Jasno, nije u tome smislu bilo pravoga pjevanja, nego sam jednostavno pristupio tomu kao da pjevam na engleskome jeziku, a onda čovjek puno bolje izgovara nego kada, primjerice, razgovara.

10. Privlači li Vas u tome smislu španjolski teatar, koji ste zasigurno imali priliku vidjeti dok ste boravili u Španjolskoj?

Glumiti na stranome jeziku može biti ovako uzbudljivo u jednome trenutku, ali tada je glumac lišen psihološke prtljage. Svaka riječ zapravo ima svoju psihološku težinu. Izgovorena riječ *mama* u nama psihološki i emotivno odzvanja više nego kada kažemo *madre* ili *Mutti*; riječ ima drugačiju konotaciju. Čak ni mojih pet godina u Španjolskoj nije me približilo tomu jeziku baš na taj način. Možda da sam ostao tamo, možda... Makar u teatru, svi smo malo opsjednuti tom čistoćom jezika, čak do te mjere da to počinje ići u negativnom pravcu, pogotovo što se tiče našega standarda. To je vrlo problematično pitanje. Govor je dugo vremena na Akademiji značio *lijepo izgovaranje*, i takav smo teatar imali. Bio je deklarativan i dosadan, nije ništa nosio sa sobom. Ipak, počelo se suprotno raditi na Akademiji, što je jako dobro. Ne radi se o lijepom izgovaranju, nego o organskom izgovaranju, *o mom jeziku, o mom načinu govora*. Naravno, čovjek se treba približiti standardu i poštivati standard, ali treba vidjeti i o kojemu je kontekstu riječ. Ako se radi Krleža, *Glembajevi*, radnja se odvija u Zagrebu, pitanje je igra li se to na zagrebačkom dijalektu ili na standardu, odnosno što ako se igra Molièrera ili Shakespearea. To je dosta važno pitanje, osim ako prevoditelj nije nešto natuknuo, jer ima, primjerice, kajkaviziranih verzija prijevoda. To je.

11. Kad smo već kod toga, je li Vam bilo teže pripremiti se za ulogu Tartuffea jer je gotovo cijeli tekst rimovan? Naime, nama je kao gledateljima bilo potrebno određeno vrijeme za prilagodbu.

To je teško, da. No, to kazalište se ne radi u dva tjedna. To je proces koji čovjek usvaja, a kada ga usvoji, zapravo mu postane nova priroda.

12. Drugim riječima, potpuno se uživite u tekst?

Pa sad, ne znam je li to najtočnija riječ jer ponekad, možda meni samom, tekst daje nagon da uđeš u njega, a poslije više nemaš svijest o tom. Znači, to uživljanje, emocije pršte i ja se izgubim u tome... Ne, stvar je da ja svjesno sve prolazim, ali to postane zaista jedan privid, svjestan si svega, ali je to jedna druga priroda, druga priroda izgovaranja teksta, kako su riječi posložene.

13. Koja je Vaša omiljena uloga? Postoji li uopće odgovor na to pitanje?

Da, mogu reći da je jedna od uloga koje su mi najviše značile bio *Peer Gynt*. Zato jer on nosi težinu i dubinu koje možda u drugima nema. Naravno, postoje predstave u kojima nije tako, koje mi se, ako tako mogu reći, ne sviđaju, nisu baš onakve kakve volim, ali kad igram, ne prosuđujem predstave na taj način, nego radim svoj posao, maksimalno profesionalno, to mi je radna obveza. Ali, da, imam draže i manje drage uloge. Krleža mi je divan, *Leda* koju smo radili mi je predivna uloga, to mi je sve bilo nekako uzbudljivo.

2.2.5. *Tartuffe*

Predstavu *Tartuffe* režirao je talijanski redatelj Marco Sciaccaluga. Molièrovo djelo¹⁹, koje u 17. stoljeću javnost ne samo da ga nije objeručke prihvaćala, zbog *vrijedanja vjerskih osjećaja*²⁰ nego je, štoviše, ta izvrsna kazališna predstava bila zabranjena do 1669. godine. Tomu nasuprot, danas je u zagrebačkome kazalištu, čini se, dočekana u posve drugačijem svjetlu. Rugao se Molière vjernicima koji su zapravo nevjernici ili još više društvu koje

¹⁹ Prvi je put izvedeno u Versaillesu 1664. godine.

²⁰ Prema knjižici tiskanoj povodom izvođenja predstave *Tartuffe* 2010. Godine.

slijepo slijedi vjernike/nevjernike. Na toj osnovi, *Tartuffe* jest svevremenska komedija, ona koja se može primijeniti na ljudske živote, i sada, i sutra, i jučer. Ona se smije najinteligentnijem biću na kugli zemaljskoj – čovjeku, ali ga istovremeno postavlja u središte zbivanja. No, ovo nije prvi put da je Molièrov *Tartuffe* postavljen na Gavelline kazališne daske. Godine 1964., 17. prosinca, izveden je u režiji Božidara Viočića također u prijevodu Vladimira Gerića, kao i ovaj današnji. Iako je *drama prvi puta prikazana u tri čina, do nas je došla zapisana u njih pet* (D'Amico 1972: 197). Iz toga je razloga zanimljivo usporediti dva *Tartuffea* koji su izvedeni u različitim stoljećima. Usporedbom se može dobiti vrlo zanimljiva slika o objema predstavama te se može otkriti na koji način redatelji ne samo različitih godina već i druge nacionalnosti pristupaju klasičnom dramskom tekstu. No, ne samo to. Ta usporedba daje potpuno novu dimenziju i u kostimografskome i u scenografskome smislu. Svojevrsta razlika može se uočiti već u programu koji je izložen. Naime, dok se *Tartuffe* izveden 1964. odlikuje hladnoćom te izlaže svoj program time što nabroja lica koja sudjeluju u predstavi, suvremeni je program znatno ironičniji te ističe sklopljene ruke koje asociiraju na molitvu te su obojene ružičastom bojom. Glumci su tek sitnijim slovima pobrojani s desne strane programa (Slika 34 i 35).

Tragedija i komedija

Obje se predstave temelje na izvrsnome prijevodu Vladimira Gerića, a rimovani stihovi daju posebnu pitkost i pjevnost glumcima te predstavu zaodijevaju u komično ruho, od početka do kraja. Zanimljivo je započeti činjenicom da su u predstavi iz 1964. godine ipak uvedene određene intervencije. Redatelj je to ostvario na vrlo inteligentan način. Naime, hipokrit Tartuffe pobjeđuje te sama izvedba gotovo da postaje tragedijom. Tako riječi koje su trebale biti upućene Tartuffeu, policijski organ upućuje Orgonu i odvodi ga u zatvor. Zbog toga umjesto Orgona na kraju predstave Tartuffe jest onaj koji objašnjava: *To je zbilja sreća! I tko da joj se nada!...O, hvala dobrom bogu, jer lakše dišem sada.*

Ipak, postoji jedna nevidljiva spona što veže ove dvije predstave. U suvremenome *Tartuffeu* talijanski se redatelj pred sam kraj poigrava glumcima, a ta se razigrana energija širi i na publiku. Naime, Orgona, koji pokušava pobjeći, zaustavlja Tartuffe koji mu naviješta da ga čeka zatvor. U tome trenu gledatelji su zavarani, no onda iz publike netko progovara riječima: *Ne može to završiti tako, ovo je komedija!* Publika je zbunjena, a Marco Sciaccialuga uspio je u svojem naumu. Tim je postupkom razbio kazališnu iluziju. To nije učinio samo govorom glumca iz publike, već i zamjenom; glumci silaze među publiku, pjevaju francusku pjesmicu,

a glumac Nenad Cvetko iz publike se prvo rukuje sa svakim glumcem, a zatim dolazi na pozornicu. Tartuffe se zagonetno okreće publici i namiguje. Tim činom kao da cijela scena osvještuje javnost da gleda suvremenoga lažljivca.

Suvremenoga je Tartuffa izvanredno utjelovio Ozren Grabarić, mlada nada hrvatskoga glumišta. Prikazan je Tartuffe kao malen, neugledan čovjek, velikih crvenih podočnjaka, razbarušene poluduge kose, koji svijetom hoda s molitvenikom u ruci. Njegov je glas nježan kada se udvara, pretvara i moli, a grub i odrješit kada tjera Orgona iz vlastite kuće. S druge strane, teško je možda govoriti o glumi predstave izvedene prošloga stoljeća, no činjenica da je odigrana 88 puta, mnogo govori. Također, iz sačuvanih fotografija s upravo te predstave dade se iščitati da je na mjestu Ozrena Grabarića Fabijan Šovagović koji *u drugačijem okružju nezaboravne predstave bio je posve drugačiji, u svakom pogledu nadmoćan okolini. Pameću, ljepotom, strašću, svime osim društvenim položajem i imetkom. Kao puki siromah, uljez među povlaštenima, uspravan i gord*²¹. Ta uzvišenost Fabijana Šovagovića uopće ne iznenađuje jer, imajući na umu i Aristotelovu *Poetiku* te tragediju kao za njega najvažniji žanr, očito je da se u samoj izvedbi težilo upravo dostojanstvu. To se može razumjeti i u stavu; dok je Fabijan Šovagović čvrst i elegantan, iz Ozrena Grabarića *izlazi* Tartuffe koji asocira na manijaka, što se očituje u njegovoj gestikulaciji. Sagledaju li se, pak, iz kostimografskoga kuta, uočiti će se stanovite razlike. Šovagović sa skupljenom kosom, crnim rukavicama te bijelim velikim volanima odaje dojam markantnoga mladića. S druge strane, Grabarićev kostim asocira na istrošeno svećeničko odijelo (Slika 36 i 37). Osim kod protagonista, stanovite se razlike mogu uočiti i u odabiru ostalih glumaca. Tako, s jedne strane, imamo vrlo ozbiljnoga glumca Emila Glada te, s druge strane, Enesa Vejzovića koji zahvaćen u *tartuffovsku maniju* naglo mijenja duševna stanja, što vrlo maštovito dočarava mimikom (osobito širokim otvaranjem zjenica) (Slika 38 i 39). Pristup dramskoj osobi Elmire također je potpuno drugačiji. Ona je, naime, žena srednjih godina, pretjerano našminkana i ozbiljna koju je utjelovila Vjera Žagar Nerdelli, a suvremenu Elmiru izvrsno je dočarala nježna Nataša Janjić, s neupečatljivom šminkom te prekrasnom, raskošnom tamnocrvenom haljinom. Možda se najveća sličnost može uočiti između glumice Helene Buljan te Ivane Roščić. One su obje mlade, plahe i blage. Ivana Roščić također ima posebnu, sramežljivu boju glasa koja uz njezinu gestikulaciju naglašava nježnost. Takav govor, zapravo, u potpunosti odgovara njezinoj osobnosti.

²¹ Grgičević, M. dostupno na <http://www.hddu.hr>, 5. str.

Scenografija i kostimografija

Posebno su zanimljive dvije različite scenografije iste predstave. Odnosno, zanimljiv je potpuno drugačiji pristup scenografa istomu ambijentu. U oba se slučaja želio dočarati intimni interijer jedne obitelji. Zbog toga je u prvoj predstavi *Tartuffea* scena daleko realnija; prikazan je dnevni boravak obiteljske kuće, veliko kućno ložište, drveni stol i stolice, gigantsko raspelo, zavjese, svijećnjaci. Sve odiše kućnom i prizemnom atmosferom. Takvu sliku ne nudi suvremena scenografija Jean-Marc Stehléa. Zapravo su i zavjese i prozori oslikani te publika nema nikakav opipljiv objekt osim velikoga stola u prvome činu i stolica. Suvremena scenografija ipak širi svoje vidike pokazujući nadasve suptilnu suradnju između scenografa i kostimografa, što se očituje kroz zajednički motiv odnosno materijal – čipku. U povijesti kazališta to je bilo gotovo nezamislivo jer su te dvije izuzetno važne discipline teatra općenito bile zanemarivane, pa *kao što scenografija nije bila izraz djela nego pozadina dramskih zbivanja, tako je i kazališni kostim bio tek odjeća glumca na pozornici* (Petranović 2010: 4). Postavljena je tako scena na kojoj se između namjerno prevelikog broja likova svetaca isprepliću čipkasti motivi. Riječ je o sceni koja nije nimalo intimna kao ona iz 1964., već je hiperbolizirana. Ona ostavlja i dašak nakićenoga baroknog salona, a stepenice koje su postavljene s lijeve i desne strane vješto služe u prepirkama među dramskim osobama, koje se čas skrivaju iza njih, čas silaze niz njih, dajući na taj način predstavi dinamiku. U prvome činu glumci na sceni okupljeni su oko stola te podrugljivo asociraju na Da Vincijevu sliku *Posljednja večera*, samo što se ne hrane kruhom ili vinom, već jedu sladoled. Točno iznad njih nalazi se slika Isusova lika koja se u ključnim trenucima osvjetljava i poigrava publikom (Slika 40 i 41).

Kostimi su u obje izvedbe poprilično raskošni. Ipak, kostimografkinja Martina Čopo upravo je za navedenu predstavu dobila nagradu Hrvatskoga glumišta 2011. godine. Činjenica uopće ne iznenađuje jer je izradila prekrasne, raskošne kostime u kojima su glumci pretežito odjeveni u baršun te čipku, a glumice u bogate haljine živih boja. Tako, primjerice, Dorina (Dajana Vidušin) ima haljinu ljubičasto-zelene boje koja se prelijeva. U starijoj predstavi dominiraju malo jednostavnije boje, a umjesto čipke koriste se veliki bijeli volani.

Iščitavanje redateljve nacionalnosti u suvremenoj predstavi *Tartuffe*

Na kraju ove analize valja zaključiti da postoje određene razlike među dvjema predstavama različitih autora. Obje su posebne na svoj način te unose određene inovacije.

Violić stvara tragediju, a Sciaccaluga nasmijava i podsjeća publiku do kuda sve seže ljudska lakovjernost. Isto tako, podsjeća da Tartuffe ne mora biti lažni pobožnjak. On se danas, u suvremenome društvu javlja u različitim formama. Također se može osvrnuti i na redateljevu nacionalnosti koja je uočljiva u suvremenoj predstavi. Naime, zasigurno se može reći da je Sciaccaluga pratio trag *commedie dell'Arte* jer se *mimika talijanskog glumca vrlo često nije izražavala igrom fizionomije nego i držanjem cijele figure* (D'Amico 1972: 142). Međutim, iako na trenutke djeluje nevidljiva, gestikulacija kojom se služe glumci je talijanska. To je, dakle, još jedan nenametljiv detalj kojim talijanski redatelj stavlja potpis na hrvatsku izvedbu predstave *Tartuffe*.

Prema tomu, utjecaj talijanskoga redatelja neupitan je, no jednako je i s utjecajem prevoditelja ovoga teksta – već spomenutim Vladimirom Gerićem. Riječ je o prevoditelju, dramskome pedagogu, redatelju, ali prije svega iznimnomu gospodinu, koji je svoj život posvetio kazalištu. Ono mu je, odnosno njegove kolege odale su mu priznanje nagradivši ga brojnim nagradama među kojima se izdvajaju dvije nagrade za životno djelo (prvu mu je 2005. dodijelilo Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, a drugu 2009. Ministarstvo kulture). Gavellin učenik, neopisivo velikog iskustva i znanja, u trosatnome intervjuu pokušao je autoricama teksta otkriti bit kazališta, podsjetiti na važnost njegovanja standardnoga jezika, ali i dijalektalnoga bogatstva, objasniti ulogu govora i glasa u kazalištu te još mnogo toga.

2.2.6. Razgovor s Vladimirom Gerićem

Vladimir Gerić: *Natren, da si malo zasladim život.*

Mi: *Od ovoliko djela sigurno Vam život mora biti sladak.*

1. Djelujete kao redatelj i prevoditelj, a djelovali ste i kao dramski pedagog. Kako, zapravo, pronalazite ravnotežu među tome? Postoji li ipak jedan od tih triju profesija koja Vam je na neki način najdraža?

Ne. Mene Vam je svega toga što ja radim – sram. *Zakaj bi moj posel bio drukčiji od posla jednog šuštar?! To vam je isto. Imate u Ionescu jednu predivnu rečenicu. Kad je netko dao naručiti hlače, šnajder veli: Dobro, dođite za sedam dana. Kupac je došao, no hlače nisu bile gotove. Šnajder mu veli neka dođe opet za sedam dana. No, hlače ni tada nisu bile gotove, pa kupac veli šnajderu: Bog je za sedam dana stvorio svijet, a vi ne možete jedne hlače. A šnajder mu odgovori: Je, al' pogledajte vi ove hlače, a pogledajte ovaj svijet! Tako da je sve svoje poslove ne doživljavam ništa naročito. Ono što znam, znam, ono što ne znam, ne znam. Ja se nikada ne sramim reći da nešto ne znam. Kad me netko nešto pita, a ja ne znam, ne pravim se pametan. Prema tome, meni su vam sva ta tri posla ista. Uostalom, probajte vagnuti svoje ljubavi. Ono što je ljubav, to je ono što vi nosite u sebi, a ono drugo je objekt kojemu se nastojite prilagoditi ili želite da poprimi nešto što vama treba. To sam zapravo shvatio na jednom bosanskom vicu. Netko je Sulju pitao: Znaš li njemački? A Suljo je odgovorio: Pa ne znam. Nisam probao! To nije bedast vic! Vrlo sam se često stavljao pred nemoguće zadatke. Doslovce nemoguće. Ali nisam mogao priznati da je to nemoguće. Zato sam počeo režirati, prevoditi i u svemu ostalom čime se bavim vodim se ljudskom spoznajom da nešto ne smije biti nemoguće i da moram probati.*

2. Jeste li i u svojim prijevodima prelazili te granice nemogućega o kojima ste sada govorili?

Imam jednu vrlo dragu pjesmu. Ruska je, a na hrvatskom bi naslov bio *Dio planine* ili *Klisura*. E sad, pjesmica ide ovako nekako: *Noćio je zlačani oblačić na grudima velike klisure...* Na nesreću, naslov je muškog roda, a oblak je u ruskom jeziku ženskog roda. Tako pjesma postaje nemoguća. Očito je, po sadržaju, riječ o starijem čovjeku koji je ljubovao s mladom djevojkom koja je počivala na njegovim prsima. Kada je došlo jutro, djevojka je otišla, a njemu su potekle suze. Ja sam volio tu pjesmu, shvatio sam je, ali je prevesti nisam

mogao. Dok nisam jedanput bio u Splitu i prijatelj mi veli da odemo na Klis. Sve je riješeno! Klis je muškog roda, a oblak sam pretvorio u maglicu! I realno je moguće da je neka magla bila oko Klisa. Bila je uz njega, priljubila mu se, jutro je otišla, a na njemu je ostala rosa. Najedanput taj pjesnički realitet postane stvarnost! Takvih nemogućih situacija ima i u kazalištu, koliko god hoćete. A ja ne mogu priznati da nešto nije rješivo. Gavella je sto puta znao reći da ono što je napravio nije dobro. Samo idiot je zadovoljan sa sobom!

3. Kako ste se odlučili za prevođenje drama na kajkavski govor? Primjerice, preveli ste *Novelu od Stanca* i dali joj ime *Spelancija od Stanca*? Zvuči kao izuzetno lijep, ali i zahtjevan posao.

Kada mi je dozlogrdilo kazalište, a dozlogrdila mi je i djevojka, otišao sam u Varaždin, gdje sam radio kao slikar kulisa. Tamo smo dosta radili na kajkavskom. Vrhunac toga bio je kad smo, pred kraj prošlog stoljeća, moj prijatelj glumac Tomislav Lipljin odlučili prevesti Shakespearea na kajkavski. Bio je to zajednički dogovor. Kako se ja nisam htio time više baviti, a imao sam i neki drugi odnos prema tom tekstu, on je preveo *Mnogo buke ni za što* na kajkavski. Ja sam to tamo režirao. To je bila tako dobra predstava, odigrana više od pedeset puta, što je u malom gradu jako puno. To je primjerice kao da u Zagrebu jedna predstava igra petsto puta. Direktor mi je s ponosom rekao da je to jedina predstava u povijesti kazališta koja je sama sebe isplatila. Publike je bilo toliko da se uloženo isplatilo. Za Držićevu *Novelu od Stanca* mi je Zlatko Vitez ponudio 20 000 kuna. To je onda bio ogroman novac. Prijevod je bio složen – trebalo je prevesti dvostruko rimovani dvanaesterac, što je na granici znanstvene fantastike. No, Držićeva *Novela od Stanca* svjetski je biser i bilo ju je iznimno teško prevesti. Odlučio sam se za naslov *Spelancija od Stanca*. Taj *od* bi značio *o Stancu*. Ostavio sam i ime Stanac jer ono i u kajkavskom nešto znači: nešto što stoji. Stanac je bio iz Zagore i htjeli su mu napraviti novelu, šalu. Ljudi su to tako odgledali. To su bile takve ovacije.

4. Na koji način pristupate redateljskom poslu? Mislite li da danas postoje neke nelogične upute koji redatelji daju glumcima?

Naravno, recimo postoji fraza *Uživi se u neku ulogu*. Kako će se djevojka koja je djevojka uživjeti u trudnicu?! Razumijete koji su to apsurdni? Redatelj ti veli da se uživiš u trudnicu. To ništa ne znači. Redatelj mora dati uputu one vrste koju sam ja morao dati Gavelli.

Zašto moj lik sjedi, kako sjedi, kako gleda, ovako ili onako, gleda li uopće. To moram dati glumcu. I naravno da mora ispravljati intonacije jer glumac može proizvesti intonaciju koju ja ne prihvaćam. Dvapat mi se dogodilo da su mi dva vrhunska glumca izišla iz podjele jer nisu mogli otrpjeti da ih ispravljam. Oni izgovore rečenicu, a ja ih vratim na početak i velim da mi to ne zvuči tako nego *tako*. Onda dobijem odgovor: *A zašto?! Velim: Zato što tako piše. Ali ja to mogu drugačije pročitati. Ne možeš, velim. Piše ti tako.* Često se radi baš o sintaksi. Da je autor htio drugačije, on bi napisao. Tako me je pitao jedan moj učenik: *A zašto hoćete da govorim baš kao Vi? Ma, ne kao ja, nego kao autor!* Tako mi je jedanput pročitao Dizdarovu rečenicu (inače jako volim i cijenim Dizdara) *vidim jelena*, a zapravo piše *vidim jeljena*. *Pa to je tiskarska pogreška! Ma nije – velim.* Dizdar je pjesnik koji je htio osvježiti jezik s arhaizmima, s riječima iz bajki, njemu je to *jeljen*, a ne *jelen*. *Jelen* je svaki jelen, a Dizdarov jelen je *jeljen*. I tome još moraš dati boju. Zato su glavni glumci otišli iz podjele. Jedan je rekao da je bolestan, a drugi da mu se neda, da je izgubio motivaciju.

5. Iz načina na koji govorite o jeziku dade se naslutiti da je za Vas jezik posebno važan aspekt kazališta?

Ima u kazalištu neka tajna. Da ne velim da su svi veliki autori znali ponekad, recimo, Shakespeare u Engleskoj, uvoditi neko lice koje govori nekim drugim jezikom. Molière je to redovito radio. Kod Molièrea ima jedna komedija koja se zove *Gospodin Svinjarević*, ali ja sam najavio da ću ga prevesti kao *Gospodin Krmčević*, više zvuči kao stvarno prezime. Tamo se govori na sedam naglasaka. Onda sam bio u jako nezgodnom položaju jer kako ću to prevesti... Svi mi ti jezici odgovaraju. Onda sam samo odabrao jezike koji su u našem okruženju. Znači, mađarski, slovenski, njemački itd. To je bilo naše jezično okruženje. Jer, zapravo, u Zagrebu je to moguće. Pola ljudi je u moje vrijeme govorilo u Zagrebu njemački. Tako vam je to s jezikom... Jezik je živi govor. Kajkavski i dubrovački su naoko strani, ali imaju zajedničko staro polazište. Oni su se s vremenom udaljili jedan od drugoga u književnoj praksi. No, leksik je isti – to je sve naš hrvatski jezik. Tako da, što se tiče jezika, ne mora sve biti razumljivo. Primjerice, kao mali, kada sam molio *Zdravo Marijo*, nisam razumio što znači *plod utrobe tvoje*. Ne moraš svaku riječ razumjeti da bi znao jezik. Dijete uči jezik. Ono dobiva zvuk, sprema riječ u svoju kompjutersku memoriju, i čeka. S vremenom ona dobiva značenje.

6. Možete li nam reći nešto više o kazališnoj stvarnosti? Naime, mi kao gledateljice vidimo samo ono što se događa na sceni. Tajnu *one* strane pozornice, zapravo, nikada ne upoznamo.

Ima puno anegdota. Jedan glumac, primjerice, gleda prema gledateljima, pati, roni, suze pušta. I svraća prema meni i na pola usta veli: *Već je jedanaest sati. Meni je pun kufer svega ovoga. Najradije bih otišao sa scene, ali ne smijem.* Okrene se, ide prema publici i opet roni suze i pati. Razumijete? To vam je kazališni realitet. Mene se kao gledatelja ne smije ticati je li on stvarno suze roni. Mene se tiče dojam koji on u meni probudi, a što on osjeća, pa to me nije briga. Ana Karenjina, koja se malo poslije bacila pod vlak, što ona osjeća, to mene nije briga kao gledatelja. Mene je briga kako ona djeluje na mene. I baš je tu Anu Karenjinu glumila jedna od naših najpoznatijih glumica Božena Kraljeva iza koje sam, stjecajem okolnosti, morao ući na scenu. Tako oboje stojimo na vratima. Ona je došla deset minuta ranije, drži me za rame i priča, priča, priča o svemu i svačemu: kako je paradajz jako skup na tržnici a da ništa ne vrijedi, pa moraš pola toga hititi... i, *zum*, otišla je na scenu plakati. Razumijete?! To je mene naučilo što je kazalište. Poslije sam tek shvatio. Ona se htjela riješiti emocija. Potrošiti onda kad je vrijeme. Ako je ona imala suzu u sebi, ona će poteći, a ako nije imala suzu u sebi, ona će *odlagati* tu suzu. To laganje meni mora biti uvjerljivo. Koliki je raskorak u ta dva realiteta (stvarnom i kazališnom)...

7. Što je po Vama srž ili bit kazališta?

U kazalištu je jedna od važnijih oznaka – maska. Međutim, očitovanje uloge u maski tiče se i grimase, i kostima. Maska nije nešto formalno u kazalištu, ona je nešto bitno. Pa i onaj glumac što se šetao, pa mi se jadao, on nijednu ulogu nije igrao bez maske. On se morao maskirati da bi mogao podnijeti to raditi. To je isto Sven radio. Njega sam znao kao svog brata. Često sam gledao probe... I tako uočim da su Svena zamijenili. Gavella je tu predstavu režirao. I onda sam vidio da nisu Svena zamijenili, nego da se on promijenio! Bio se sakrio iza maske. Princip maske je u tome da onaj koji je radi, postaje ono što ona predstavlja. Ako sjedite 15 minuta pred ogledalo s tužnim licem, vi ćete se rastužiti. To vam je bit kazališta, da postanete ono što niste. Nije da se uživljavate u trudnicu, nego poprimate sve vanjske oblike, je li to glas, gesta ili govor onoga kojega morate predstavljati, onda se doslovce pretvarate u tu svoju masku. To me je baka naučila kad mi je bilo sedam godina. Bio sam *vižljav*, pa bih omotao nogu oko metle i šepao, a baka bi na to rekla: *Sinek, ne to delati! Nemoj! Da ne bi stvarno ošepavil!* To sam zaboravio i sjetio se kad sam postao zreliji. Vi konstantno

ponavljate jednu vrstu ponašanja i ono postane vaša osobina. Tako da do one osobe koju predstavljate, ne možete doći po redateljevim uputama.

3. UMJESTO ZAKLJUČKA ODGOVOR

Izgubljeno se vrijeme ne može spasiti, ali se u njemu također može živjeti.

Draga gospođo Gavella, ne bismo Vas više željele zadržavati – rekla je jedna od kolegica. Izdvojili ste već odviše vremena – nadodala je druga. Samo sjednite, djevojke. Vidite da sam taman pristavila čaj – objasnila je gđa Gavella. Bilo nam je krajnje neugodno, no čaj je već mirisao. Nije to bio bilo kakav čaj. Mirisao je domaći čaj od lipe, baš onakav kakav je kuhala moja pokojna tetka. I u tome sam trenutku sjela dajući do znanja mojim kolegicama da želim ostati.

Nego, gospođo Gavella, ovo nam je prvi ovakav zadatak, zato smo malo nespretno – objasnila sam. Nismo Vam ni objasnile kako smo uopće odlučile doći baš Vama. Samo nastavite – dovikivala je iz kuhinje. Pogledom sam prostrijelila kolegicu želeći da ona preuzme riječ. Već me je i umor sustizao, a gospođa je Gavella u velikome stilu ušla u dnevnu sobu. Nosila je ogroman srebrni pladanj i porculanske šalice. Bile su prekrasne. Htjela sam je pitati nešto o njima, no kolegica je potpuno shvatila moj nedavno upućen pogled te je započela. Zna, kako bismo taj zadatak uopće osmislile, a zatim i okončale, posvuda smo išle. Više se ni ne sjećamo kojim se redom posjet nizao za posjetom, no svaki je ostavio trag na nas. Prije svega, posjetili smo predstave u nekoliko zagrebačkih kazališta na koje smo morale napisati osvrt, što prije toga nikada nismo. U radu te vrste potrebno je duboko poznavanje kazališta, njegove strukture, prirode, uopće svrhe. Sve je to bilo vrlo izazovno, no posezale smo za literaturom i iznosile naše stavove s puno razmišljanja i bez straha. No, biti pasivan gledatelj kao da je s vremenom prestalo biti dovoljno te smo postali aktivan dio predstave našavši se u mogućnosti razgovarati s izvođačima i svima ostalima koji sudjeluju u stvaranju predstave. Tako nas je Ivica Kunčević uveo u svijet institucionalnoga kazališta koje se u većoj mjeri okreće klasičnim djelima zbog čega je sam tri puta postavio Ivu Vojnovića. Drukčiju nam je sliku omogućio Zoran Mužić, redatelj predstave *Hrvatska Antigona*. Drukčija je, naime, jer je Histrionski dom političko kazalište s tradicijom od gotovo četrdeset godina. Gospodin Mužić nam je pokazao da se redateljski posao može temeljiti na puno toga. Naime, svoje je glumce za predstavu *Hrvatska Antigona* pripremao pripovijedajući im o Sofoklovoj Antigoni, ali posebice o Domovinskom ratu u kojemu je i sam sudjelovao. Povijesna sastavnica kod njega je, kaže, stalna jer omogućava glumcima bolje razumijevanje pa tako i uživljanje u priču, vrijeme ili ulogu. Osim prošlosti, primijetili smo da su i humor, ležernost

ili prijateljski odnos s glumcima također sastavnice redateljskoga posla. Davši iscrpno objašnjenje, posegnula je za porculanskom šalicom i otpila velik gutljaj. Čaj joj je brzo skliznuo niz grlo te je brzo otpila još jedan, ovaj puta manji gutljaj. Shvativši da još nije spremna nastaviti govoriti, preuzela sam riječ. Prirodu pak glumačkoga posla najsnažnije smo doživjeli na *aranžirki*, odnosno prvoj glumačkoj probi na Akademiji dramske umjetnosti. Taj je trenutak vrlo osjetljiv u razvoju kazališne predstave i u razvoju glumca, te nam je bila osobita čast biti im publika. Tako nam je bilo omogućeno vidjeti sve poteškoće s kojima se susreću mladi glumci, ali i snažne poticaje kojima ih pokreću njihovi profesori-mentori. Vježbom do savršenstva – viknula je profesorica Franka Perković nekoliko puta. Konkretno, studenti glume izvodili su Shakespearea, točnije ključne prizore iz drama *Macbeth*, *Otello*, *Richard III.* te *Romeo i Giulietta*. Svaki je student glumio nekoliko dramskih osoba, vjerojatno kako bi pokazali svoje sposobnosti – nadodala sam. Kostimi i scena bili su u drugome planu, baš kao da su opet naglašavali čisto glumačko umijeće. Da, bili su to studenti, no već su bili odlični. Naime, scenografiju su činila samo dva vrlo gruba, željezna stola koje su glumci doslovno povlačili kako im je odgovaralo, a kostimografija je bila minimalna, ali je ipak imala poruku. Barem za mene. Podsjećala nas je ona na dugu tradiciju ovih komada, ali i na moderno vrijeme u kojemu živimo. Zato su glumci svojim stilom više podsjećali na pankere iz obližnjega parka a sa svojim su kolegicama zaplesali uz disko-glazbu. Međutim, ti su moderni elementi bili vrlo suptilni i nisu se sukobili sa šekspirijanskim tekstom. Gledajući klasiku u novome ruhu, shvatile smo da o tome želimo pisati. Zato ste se Vi, gospođo Gavella, učinili najboljim izborom. Na Vašem se licu primjećuje spoj klasične drame i suvremenog vremena. Čini se da pokušavate zadržati klasičnu strukturu djela i ostati mu vjerni što je više moguće, no opet je svaki put nešto novo što privlači publiku i puni Vaše gledalište. Zaista ste puno toga vidjele – rekla nam je gospođa Gavella pomalo nas požurujući. Mi, nažalost, nismo odmah shvatile njezinu poruku te smo nastavile. No to nije sve. Gospođo Gavella, bile smo još i u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti – nastavila sam. Tamo smo, zapravo, prikupile najviše materijala; pregledale smo velik broj starih novina, baš kao što su ove Vaše, i još smo vidjele stare kazališne knjižice, plakate i slike sa starih predstava. Osoblje je bilo vrlo ljubazno, što nam je uvelike olakšalo naš zadatak. Pa nisi rekla najvažnije – gotovo da je vrisnula kolegica do mene. Posjetili smo i Hrvatsku radioteleviziju. Gospođa Nada Šedit vrlo nam je detaljno pokazala "našu kuću" – kako ju je nazvala. Tom smo prilikom ušli i u sobu u kojoj se montirao dokumentarni film. Moje kolegice i ja samo smo se pogledale i znale što ćemo pripremiti u okviru završnog izlaganja. Što drugo nego film?! Ha! – uzviknula je gospođa

Gavella. Djevojke, jako ste drage, ali otkad ste došle, moja Mimi nije bila u šetnji! Mi smo se glasno nasmijale, iskreno zahvalile i užurbano napustile stan iznimne gospođe, gospođe Gavelle.

4. PRILOZI

4.1. SLIKE UZ TEKST

4.1.1. *Ženidba*



Slika 1, plakat *Ženidba* ili *Sasvim nevjerovatan događaj u dva dijela* u režiji Božidara Violaća, 1960. godina



Slika 2, Pero Kvrgić u Violaćevoj režiji igra Potkoljesina, 1960. godina



Slika 3, Fjoklu je igrao Sven Lasta u Violićevoj režiji 1960. godina



Slika 4, scenografija koja podsjeća na svijeta čudesa čuvena Lewisa Carolla u režiji B. Violaća, 1960. godina



Slika 5, banalnosti kod Gogolja koja dolazi do izražaja u predstavi *Ženidba*, režija B. Viola, 1960. godina



Slika 6, *Ženidba* u režiji Mateje Kolečnik koja je premijerno izvedena 15. travnja 2011. godina



Slika 7, poetičan ambijent u predstavi *Ženidba*, režija M. Kolečnik, 2011. godina



Slika 8, Jelena Miholjević igra Fjoklu Ivanovnu u *Ženidbi*, režija M. Kolečnik, 2011. godina



Slika 9, dramski likovi *Ženidbe* su fizički vrlo bliski, ali zapravo vrlo osamljeni, režija M. Kolečnik, 2011. godina

4.1.2. *Život je san*



Slika 10, nježni kostim Nataše Janjić u ulozi Stele, predstava *Život je san*, režija Renee Medvešek, 2009. godina



Slika 11, raskošni kostim Biserke Ipša u ulozi Stele, predstava *Život je san*, režija Božidara Viočića, 1974. godina



Slika 12, Franjo Dijak tumači Sigismunda odjeven u krzno i smeđe hlače, predstava *Život je san*, režija R. Medvešek, 2009. godina



Slika 13, Božidar Boban tumači Sigismunda, također odjeven u krzno, predstava *Život je san*, režija B. Violaća, 1974. godina



Slika 14, scenografija Tanje Lacko, predstava *Život je san*, režija R. Medvešek, 2009. godina



Slika 15, raskošna scenografija, predstava *Život je san*, režija B. Vilića, 1974. godina



Slika 16, Ozren Grabarić tumači Klarina, predstava *Život je san*, režija R. Medvešek, 2009. godina

4.1.3. *San Ivanjske noći*



Slika 17, Pero Kvirgić tumači Puka, predstava *San Ivanjske noći*, režija Aleksandra Popovskoga, 2007. godina



Slika 18, kostimi u predstavi *San Ivanjske noći*, režija A. Popovskoga, 2007. godina



Slika 19, oaza bajkovitosti u predstavi *San Ivanjske noći*, režija A. Popovskoga, 2007. godina

4.1.4. Revizor



Slika 20, kostimi u predstavi *Revizor*, režija Miroslava Međimorca, 1986. godina



Slika 21, suvremena kostimografija u predstavi *Revizor*, režija Krešimira Dolenčića, 2007. godina



Slika 22, Pero Kvirgić kao upravitelj iz 80-ih godina u predstavi *Revizor*, režija M. Međimorca, 1986. godina



Slika 23, Dražen Kühn kao suvremeniji upravitelj u predstavi *Revizor*, režija K. Dolenčića, 2007. godina



Slika 24, kostimografija u predstavi *Revizor*, režija M. Međimorca, 1986. godina



Slika 25, kostimografija ženskih dramskih likova u predstavi *Revizor*, režija K. Dolencića, 2007. godina



Slika 26, kostimografija ženskih dramskih likova u predstavi *Revizor*, režija K. Dolenčića, 2007. godina

4.1.5. *Leda*



Slika 27, Melitin kostim u predstavi *Leda*, režija Miroslava Medimorca, 1987. godine



Slika 28, klauni u predstavi *Leda*, režija M. Međimorca, 1987. godina



Slika 29, Bojana Gregorić tumači Melitu u predstavi *Leda*, režija Borisa Svrtana, 2011. godina



Slika 30, Jelena Miholjević tumači Klaru u predstavi *Leda*, režija B. Svrtana, 2011. godina



Slika 31, Ozren Grabarić tumači Olivera Urbana u predstavi *Leda*, režija B. Svrtana, 2011. godina

4.1.6. *Peer Gynt*

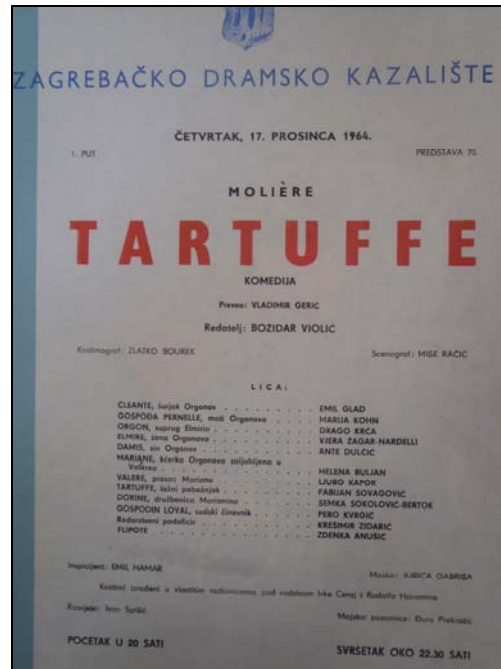


Slika 32, ambijent hladnoga Sjevera u predstavi *Peer Gynt*, režija Aleksandra Popovskoga, 2010. godina



Slika 33, Ozren Grabarić tumači *Peer Gynta*, režija Aleksandra Popovskoga, 2010. godina

4.1.7. Tartuffe



Slika 34, program predstave *Tartuffe*, režija Božidara Violačića, 1964. godina



Slika 35, plakat predstave *Tartuffe*, režija Marco Sciaccaluge, 2010. godina



Slika 36, Ozren Grabarić tumači *Tartuffa*, režija M. Sciaccaluge, 2010. godina



Slika 37, Fabijan Šovagović tumači *Tartuffa*, režija B. Violića, 1964. godina



Slika 38, Emila Glada tumači Orgona, predstava *Tartuffe*, režija B. Viočića, 1964. godina



Slika 39, Enes Vejzović tumači Orgona, predstava *Tartuffe*, režija M. Sciaccaluge, 2010. godina



Slika 40, scenografija predstave *Tartuffe*, režija B. Violača, 1964. godina



Slika 41, scenografija predstave *Tartuffe*, režija M. Sciacaluge, 2010. godina

4.2. FILM UZ TEKST

Razgovor ugodni s gospođom Gavellom:

<http://www.youtube.com/watch?v=pG6EFxoXpDw>

5. ZAHVALE

Posebno zahvaljujemo iznimnim ljudima koji su izdvojili svoje vrijeme za nas: gospođici Martini Matoti, ljubaznim gospođama koje su nam ustupile dokumentaciju s Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, dramatičaru i dramaturgu Dubravku Mihanoviću, glumcu Ozrenu Grabariću, redatelju, prevoditelju i dramskome pedagogu Vladimiru Geriću te našoj dragoj profesorici Miri Muhoberac koja nas je kroz predavanja, seminare i raznovrsnu terensku nastavu uvela u svijet kazališta.

6. POPIS LITERATURE

- 1) Batušić, N. 1987. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga
- 2) Bilandžić, Du. 1999. *Hrvatska moderna povijest*. Zagreb: Golden marketing
- 3) Bocharov, S. 1992. Around "The Nose" u: Fusso, S., Meyer, P. (ur.) *Essey on Gogol: Logos and the Russina World*, Evanston: Northwestern University Press
- 4) D'Amico, S. 1972. *Povijest dramskoga teatra*. Zagreb. Nakladni zavod MH
- 5) Dramski tekst *Život je san*. 1974. [prijevod N. Milićević]
- 6) Dramski tekst *San Ivanjske noći*. 2000. [prijevod N. Milićević]
- 7) Dramski tekst *Tartuffe* 1964. [prijevod V. Gerić]
- 8) Gašparović, D. 1988. Eros Krležine Lede. *Novi Prolog: revija za dramsku umjetnost*. 20 (8/9). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- 9) Goldstein, I. 2003. *Povijest: Hrvatska povijest* (sv. 21), Zagreb: Jutarnji list
- 10) Grgičević, M. Dostupno na <http://www.hddu.hr> [19. siječnja 2012.]
- 11) Krleža, M. 1950. *Glembajevi*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske. Pavis, P. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus
- 12) Petranović, M. 2008. Prvi koraci hrvatske kostimografije. *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* [online], 34 (1). Dostupno na: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=108542 [20. siječnja 2012.]
- 13) Programska knjižnica predstave Revizor. 1986.
- 14) Programska knjižica predstave Revizor. 2007.
- 15) Programska knjižica predstave *Život je san*. 2009.
- 16) Programska knjižica predstave *Tartuffe*. 2010.
- 17) Programska knjižica predstave *Leda*. 2011.
- 18) Prosperov Novak, S. 2003. Miroslav Krleža, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb: Golden Marketing
- 19) Torbarina, J. 1997. Šekspirske teme u djelu Marina Držića, *Kroatističke rasprave*, Zagreb: Matica hrvatska

7. SAŽETAK

Tekst *Razgovor ugodni s gospođom Gavellom*, autorica Ivane Gusak Bilić, Tihane Hodak i Danijele Mandac, zamišljen je razgovor s njihovim najdražim kazalištem – Gradskim dramskim kazalištem Gavella. Na samome početku autorice, iz Gavelline perspektive, govore o događajima koja su prethodila i omogućila nastanak toga kazališta, a zatim same nastavljaju govoreći Gavelli o njoj samoj, odnosno o Gradskome dramskom kazalištu Gavella iz perspektive današnjega gledatelja. Autorice zapravo nižu sedam kazališnih kritika na predstave s Gavellina repertora posljednjih nekoliko godina. Pri tome je naglašena gluma, režija, scenografija, kostimografija i sl. S obzirom na tematiku, sedam navedenih predstava podijeljeno je u dvije kategorije – snovitost i lažne osobnosti. Prvu kategoriju čine *Ženidba* u režiji Mateje Kolečnik, *Život je san* u režiji Renea Medveška te *San Ivanjske noći* u režiji Aleksandra Popovskog, dok se druga sastoji od *Revizora* u režiji Krešimira Dolenčića, *Lede* u režiji Borisa Svrtana, *Peer Gynta* u režiji Aleksandra Popovskog te *Tartuffea* u režiji Marca Sciaccaluge. Tekst je također popraćen trima intervjuima. Naime, autorice teksta kao svoje sugovornike izabrale su osobe koje su u bilo kojemu obliku povezana s jednom od predstava: Dubravka Mihanovića, dramaturga *Sna Ivanjske noći*, Ozrena Grabarića, člana Gavellina ansambla te Vladimira Gerića, prevoditelje *Tartuffea*.

Ključne riječi: Gradsko dramsko kazalište Gavella, snovitost, lažne osobnosti, kazališne kritike, intervjui

8. SUMMARY

The text *A Pleasant Conversation with Mrs Gavella*, written by Ivana Gusak Bilić, Tihana Hodak, and Danijela Mandac, is an imaginary conversation between the authors and their favourite theatre, which they had personified. The authors give a brief report, from Mrs Gavella's point of view, about the time the very same theatre had been founded. The conversation is continued from the author's perspective in the form of theatre review, as they give Mrs Gavella their perception of her, i.e. of modern theatre Gavella from the perspective of its audience. In fact, authors analyse seven contemporary theatre performances by Gavella City Drama Theatre, giving accent to acting, directing, scenography, costumography, etc. Different themes are explored which lead the authors to divide the text into two categories – dreamlike and untrue personalities. First category includes the play *Marriage*, directed by Mateja Koležnik, *Life Is a Dream* directed by Rene Medvešek, and *A Midsummer Night's Dream* directed by Aleksandar Popovski. The other category includes *The Government Inspector* directed by Krešimir Dolenčić, *Leda* directed by Boris Svrtan, *Peer Gynt* directed by Aleksandar Popovski, and *Tartuffe* directed by Marco Sciaccaluga. The text is accompanied by three interviews with persons involved in the process of creating those theater plays: Dubravko Mihanović, *A Midsummer Night's Dream's* playwright, Ozren Grabarić, member of Gavella City Drama Theatre's troupe, and Vladimir Gerić, *Tartuffe's* translator.

Key words: Gavella City Drama Theatre, dreamlike, untrue personalities, theatre reviews, interviews