

POČECI SUSTAVNOG TEORIJSKOG PROMIŠLJANJA KAZALIŠNE REŽIJE – PROBLEMI I DOSEZI

Sibila Petlevski

I. PRISTUP TEMI

Počeci sustavnog teorijskog promišljanja kazališne režije u domaćoj sredini podudarni su, kako na vremenskoj lenti događanja, tako i na problemskoj razini – europskom trendu osvješćenja važnosti redateljskoga doprinosa kazališnom fenomenu. Riječ je, dakako o razdoblju moderne i neospornom doprinosu Raića, Gavelle, Strozija, Kulundžića, pa i Mesarića. Premda su u središtu pozornosti autori XX. stoljeća, koji, po režijskom duktusu i afinitetu pripadaju stilskom razdoblju moderne, nije moguće izbjeći širu povijesnu kontekstualizaciju. Potrebno je dijakronijski pratiti izvedbenoteorijska zapažanja domaćih kazališnih kritičara, dramaturga i kazališnih redatelja, s posebnim, trostruko usmjerenim interesom: a) za pokušaje usustavljanja teorijskog promišljanja izvedbe i kazališne režije; b) za pokušaje definiranja funkcije redatelja i c) za pokušaje osmišljavanja koncepta studija kazališne režije.

Rasprava o režijskim problemima vodi se i u formacijsko-programatskoj fazi modernističkih pokreta i programa (počevši od Miletićeve intendature), ali i u proširenoj diskusiji o modernizmu i simptomima moderniteta ne samo u uvriježenom intervalu od prijelaza devetnaestog u dvadeseto do tridesetih godina, nego na razini rasprave o režijskim simptomima moderniteta dvadesetog stoljeća u cjelini. Važno je pozabaviti se *modusima promišljanja* režijskih problema – i to na trojnoj građi: 1) u hrvatskoj kazališnoj kritici; 2) u dramaturškim spisima i 3) u redateljskim bilješkama.

Od izuzetne su važnosti i načini osmišljavanja kazališnih projekata »izvan središnje nacionalne teatarske matrice«, redateljska obrazloženja potrebe i funkcije novih kazališnih institucija i družina, kao što je za našu sredinu važno Fotezovo iniciranje ambijentalnoga kazališta Dubrovačkih ljetnih igara i Tanhoferovo u sklopu Splitskoga ljeta.

Uvodno bih istaknula kako su moji uži teatrološki interesi do sada bili usmjereni na istraživanje Gavellina doprinosa (pri čemu držim da je Gavellino iskustvo redatelja bilo presudno kako za teoriju, tako i za pedagogiju glume i režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu). Odnedavno se u sklopu znanstvenog projekta *Diskurzivni identitet u izvedbenim umjetnostima; tijela, osobe, intersubjekti*,¹ zajedno sa suradnicima bavim teorijom izvedbe s naglaskom na probleme identiteta u glumi. Ipak, iskoristila bih ovu prigodu da istaknem važnost projekta *Hrvatska kazališna režija* akademika Nikole Batušića. Osvještavanje prvih domaćih sustavnih problematiziranja režije u teoriji, režijskoj praksi i u pedagogiji – jedan je od prioriteta hrvatske teatrologije. Polazna teza projekta je u pristupu režiji kao »kazališnoj (inter)disciplini, odnosno umjetnosti pomoću koje se može rekonstruirati ne samo kazališna povijest određenog razdoblja, nego i analizom njezinih funkcija i pozicija steći uvid u društvenu, kulturnu, pa i političku povijest neke zemlje.« Projekt »Hrvatska kazališna režija« ima dva osnovna cilja: »najprije provesti primarna teatrografska istraživanja opusa onih kazališnih redatelja koji su iz različitih razloga ostali u drugom planu dosadašnjih interesa naše teatrologije ili spram njihova djelovanja nije bilo moguće uspostaviti potrebitu vremensku i kritičku distancu; zatim razvidjeti, s jedne strane, koje su kontekstualne, lokalne odnosno nacionalne specifičnosti hrvatske kazališne režije, a s druge strane kako ona komunicira s europskim (napose redateljskim) kazalištem u različitim fazama njegova razvoja.«²

¹ Projekt Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa RH, br. 264-1890666-2646, »Diskurzivni identitet u izvedbenim umjetnostima«, voditeljica S. Petlevski. Sažetak opisa projekta dostupan na: <http://zprojekti.mzos.hr>

² Projekt Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa RH, br. 264-2641300, »Hrvatska kazališna režija«, voditelj N. Batušić. Sažetak opisa projekta dostupan na: <http://zprojekti.mzos.hr>

II. KONTEKSTUALIZACIJA KULUNDŽIĆEVE PEDAGOGIJE I TEORIJE REŽIJE

Može se bez pretjerivanja reći da je Kulundžić dijagnosticirao temeljno obilježje režije XX. stoljeća kao kazališne (inter)discipline u predavanju »O novoj režijskoj umjetnosti« održanom u DHK 10. travnja 1924. godine i objavljenom u *Vijencu* u lipnju iste godine (*Vijenac*, godina II, 1. lipnja 1924, knjiga III). Prema njegovu zapažanju novo razdoblje u kazališnoj umjetnosti odvija se »u znaku invazije režisera«. Na osnovi specifična redateljskog stila na primjerima Craiga, Reinhardta i Tairova, Kulundžić upućuje na tipološke razlike »redateljskog kazališta«³ koje odabire dramaturško, glumačko ili inscenacijsko polazište kako bi ishodišne preferencije autorski zaokružilo u osobni redateljski sistem. Dramaturg, »do jučer jedini legitimni zastupnik autora u teatru bio je« – kaže Kulundžić – »kao literaturna kompetencija ujedno izaslanik univerziteta, katedre za povijest književnosti, odnosno brinuo se da djelo koje se izvodi na sceni bude takvo da može ući u povijest literature«. Promjene se vide i u odnosu na glumački fenomen. Kulundžić primjećuje: »Na početku dvadesetog stoljeća počinje cvjetati teatar, a izumirati zvijezde, počinju nove 'antirolske' drame«. Režiser od »nadzirača situacije« prerasta u čimbenik koji »pomiruje u znaku Teatra na bazi stila sve heterogene elemente scene«.

Dio Kulundžićevih teorijskih spisa objavljen je u knjizi *Fragments o teatru* (Novi Sad, 1958.). Kulundžićeva studija iz 1964. godine pod naslovom *Režija* (Zagreb, 1997.) i skripte za nastavu na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, *Primeri iz tehnike drame*, vrijedan su prilog nastavi dramaturgije i kazališne režije (Beograd, 1963.; 1977.; 1996.). Kulundžić teorijski obrađuje ulogu govora u glumačkoj umjetnosti (s podjelom na »logički«, »emocionalni«, »konverzacijski« i »ekspresivni« govor), bavi se glumačkim tehnikama, kompozicijom uloge i stilom glume, metodikom glumačkog rada, te, primjerice, problemima uživljanja i evokacije. Kulundžić se sustavno bavio i dramatološkim problemima (temom i idejom drame, tvorbom lika, karaktera i tipa, odnosima lika i ideje, lika i karaktera, lika i teksta), a posebnu pozornost posvećivao je definiranju funkcije redatelja i specifičnoj problematici studija kazališne režije.

³Termin koji je u hrvatskoj teatrologiji promovirao Boris Senker. Usp. Senker, Boris (1977, 1984.). *Redateljsko kazalište*. Zagreb: CKD. Biblioteka Prolog.

Značajni tekst »Režija« pojavljuje se s predgovorom Tomislava Sabljaka 1997. godine kao poseban otisak *Kronike* u izdanju Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU (broj 6-7, 1997.). Tekst je, prema sjećanju Sabljaka koji je uređivao *Kroniku*, oko 1984. godine poslao Dušan Mihajlović, koji je bio ne samo Kulundžićev student, nego je revno bilježio i njegova sustavno koncipirana predavanja. O Kulundžiću je u hrvatskoj sredini dosta pisano (od Badalića koji se 1921. osvrće na Kulundžića, tada mladoga dramskoga pisca, te Lunačeka ili primjerice Begovića, do Hećimovića, Jelčića, Batušića, Sabljaka, Morane Čale i drugih).⁴ Ipak njegov je doprinos teoriji i pedagogiji režije značajan i zaslužuje suvremeno prevrednovanje.

Premda su Gavelline teorijske opservacije o kazališnom fenomenu inovativnije i na razini teorijskog sustava upravo ingeniozno sistematično umrežene, Kulundžićevo je teoretiziranje daleko preglednije i zato pogodnije u nastavi. Dragocjeno je njegovo povezivanje teorije glume s režijom, kao i suvereno kretanje unutar područja koje danas u nastavi dramaturgije zovemo analitika drame, zatim sposobnost praktičnodramaturškog oprimjerivanja dramatoloških pojmova kako bi se ti pojmovi ispitali u režijskoj praksi na granici između disciplina i medija, tamo gdje, Kulundžićevim riječima »ideja djela« prelazi u »ideju predstave«. Gavella i Kulundžić prvi su domaći redatelji-teoretičari koji su opisali redateljski posao kao kazališnu interdisciplinu i takvu odrednicu režije prilagodili nastavnome procesu. Premda je Kulundžićeva pedagoška djelatnost vezana uz beogradsku kazališnu

⁴J. Badalić: »Iz naše najmlađe dramatike«. *Jutarnji list*, X /1921 br. 3377, str. 6. – G. Krklec: »Josip Kulundžić: Ponoć«. *Kritika*, II /1921., br. 6, str. 236-237. – V. Lunaček: »Kulundžić: Ponoć«. *Obzor Obzor*, LXIII /1921., br. 136, str. 2. – M. Begović: »J. Kulundžić: Ponoć«. U: *Kritike i prikazi*, Zagreb, 1943., str. 68-71. M – B. Hećimović: »Hrvatska dramska književnost između dva rata«. *Pozorište*, VI /1964., br. 4, str. 39-75 – D. Jelčić, »Josip Kulundžić«. U: *Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić. Dramska djela*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 106, Matica Hrvatska, Zora, Zagreb, 1965., str. 73-87. – M. Čale Knežević: »Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma«. U: *Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište: znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice HNK u Osijeku. Krležini dani u Osijeku*, 1996.; priredio B. Hećimović. – T. Sabljak: »Kulundžić i estetika modernog teatra«. U: *Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište: znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice HNK u Osijeku / Krležini dani u Osijeku*, 1996.; priredio B. Hećimović. – S. Petlevski: »Kulundžićeva 'Ponoć' kao programatska drama«. U: *Simptomi dramskog moderniteta*. Hrvatsko centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2000., str. 173-207.

akademiju, redateljsko-teorijska ostavština toga autora trebala bi biti osviještena i kao hrvatska baština, u istoj mjeri u kojoj je to učinjeno s njegovim za hrvatsku modernu vrijednim dramskim djelom.

Kulundžićevo i Gavellino određenje kazališne režije uklapa se u definiciju interdiscipline kao hibridiziranog polja znanja namjerno poroznih granica. To nisu samo granice disciplina i medija, nego i organizacijske, epistemološke i političke granice. U teorijskom pogledu najvredniji doprinos Kulundžićeva teorijskog razmišljanja o problemima režije uviđanje je međuovisnosti onih sfera koje bismo rječnikom suvremene teorije nazvali *kolektivnim akcijskim okvirima djelovanja*. Ti okviri djelovanja koje je na praktičnim primjerima odnosa dramaturgije, režije, scenografije i glume opisivao Kulundžić, tvore uzajamno ovisne grupe povezane po principima pojačavanja, proširivanja i prevođenja, a u kontekstu promjenjivih institucionalnih mogućnosti. Redateljska je sposobnost pritom model za sposobnost sintetiziranja prividno kontradiktornih informacija i podataka različitih disciplina. I Gavella i Kulundžić su teoriji kazališnog fenomena pristupali s interdisciplinarnim znanjem redatelja-praktičara, pri čemu je njihovo bavljenje teorijom bilo ispred vremena (moglo bi se reći i mimo prostora na kojem su djelovali). Kod obojice je – baš kao i u recentnom konceptu takozvanih studija izvedbe i kulturalnih studija – bilo provedeno sustavno i odvažno »izazivanje teorije ne bi li se vidjelo može li teorija biti ujedno i praksa«. Jedno od najzanimljivijih interdisciplinarno postavljenih razmišljanja Josipa Kulundžića svakako je rasprava o odnosu teme, ideje djela i ideje predstave s pitanjem kako tzv. redateljska »aktualizacija« ili »lokalizacija« mijenja ideju, te mijenja li glumac ideju djela svojom posebnom koncepcijom lika u predstavi. Dosljedni zastupnici književnosti u kazalištu – i po tome tradicionalni – i Gavella i Kulundžić traže motivirano i dosljedno provedeno izvođenje osnovne ideje djela u scenskoj formi.

Značajan je i doprinos Kalmana Mesarića hrvatskoj kazališnoj teoriji, posebice zbog njegove upućenosti u tada aktualna strujanja na njemačkoj kazališnoj sceni – ali i zbog njegova osobnog iskustva kazališnog praktičara, dramskog pisca i redatelja. Mesarićeva teorijska promišljanja režije i dramaturgije zaslužuju revalorizaciju. Dvadesetih godina programatski obrazlaže avangardističke koncepte »nove scene«, »Nove umjetnosti«, »apsolutnog« i »autonomnog teatra«, »novog režisera« i »novog teksta«. Kazališna umjetnost je shvaćena dinamički; tekst se čita i redateljski ponovo ostvaruje u vremenu nastanka predstave aktualiziranjem dotad prikriivenih značenjskih slojeva dramskoga teksta i njihovim ugrađivanjem

u matricu novoga vremena. Još 1924. Mesarić je svjestan modernog preokreta u odnosu drama-predstava.⁵ U tome je blizak teorijsko-kazališnim spoznajama Kulundžića: teatar koji je nekad služio literaturi kao sredstvo u novoj koncepciji umjetnosti određen je da bude svrha i cilj. Zbog novinskog napisa objavljenog 1925. u »Comoediji«, gdje kritizira proizvoljnost, besavjesnost i nestručnost domaće novinske kazališne kritike, morao je odstupiti kao urednik zagrebačkog izdanja »Comoedije« i bio je isključen iz Novinarskog društva. Dok je dvadesetih pisao komade u skladu s dramaturgijom ekspresionizma, tridesetih godina Mesarić mijenja poetiku, pa književne utjecaje njemačke neorealističke »nove objektivnosti« (posebice Carla Zuckmayera)⁶ ugrađuje u svoju poetiku »pučkog teatra« koju predstavlja neposredno po povratku iz Berlina odakle je slao kazališne kritike. Kao produktivan redatelj, čiju su kazališnu zrelost obilježili ideološki pritisci socrealizma, ni kvalitativno, ni brojem predstava po sezoni nije odstupao od kriterija profesionalizma. Osobnost kazališnog redatelja, istaknuo je Mesarić još 1926. u *Avangardističkoj sceni*,⁷ najbolje ostvaruje svoje scenske zamisli »pomoću teksta koji odgovara njegovim idejama«, bez dramaturški statičnog služenja literaturi. Inzistiranje na autonomnosti izvedbene umjetnosti nije u neskladu s idejom o potrebi čvrstog dramaturškog utemeljenja predstave pri čemu Mesarić redatelja u kasnoj fazi svojega djelovanja određuje kao »tumača autora«.

III. »BAŠTINA« PROBLEMA REŽIJE

U razgovoru o režiji u bivšoj Jugoslaviji, utemeljenom na građi *Ankete »Scene« o fenomenu režije* od 1977. do 1982. i naknadno objavljenom u elektronskome obliku,⁸ Božidar Viočić komentira pitanje: »Koje su ličnosti i pojave dale najveći doprinos modernoj hrvatskoj i jugoslovenskoj režiji?«

⁵ Usp. Mesarić, Kalman (1924.). »Novi teatar«. *Comoedia*, (II/III) 8; Mesarić, Kalman (1924.). »Umjetnost – misterij stvaranja«. *Vijenac*, veljača 1924.

⁶ Usp. Marijan Bobinac (2001.): »Između socijalne tendencije i romantike. O pučkom teatru Kalmana Mesarića.« U: *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 155-185.

⁷ Mesarić, Kalman (1926.). »Avangardistička scena«, *Hrvatska pozornica*, ožujak 1926., br. 27.

⁸ Sistematizacija razgovora s vodećim redateljima na prostoru bivše Jugoslavije utemeljena je na građi *Ankete »Scene« o fenomenu režije* od 1977. do 1982. (*Scena*, časopis

»Naša moderna hrvatska i jugoslavenska režija je fiktivan pojam, budući da je riječ o pojavi koju je, zbog njene šarolikosti i raznorodnosti, nemoguće svesti na jedan zajednički kazališni nazivnik. Naša moderna redateljska umjetnost predstavlja konglomerat najraznovrsnijih estetskih utjecaja koji se nižu i smjenjuju bez unutarnje međusobne povezanosti. Uzroke za takav mozaični nered treba tražiti u odsustvu tradicije, u pomanjkanju svijesti o vlastitom specifičnom kontinuitetu. Svijest o tradiciji obavezuje, a utjecaj bez obaveze nije plodonosan i vodi u efemerno epigonstvo. Naša moderna režija nije u dovoljnoj mjeri naša, pa je i njena »modernost« sasvim relativna i bez značenja. Možda je naše kazalište uspjelo uhvatiti korak s vremenom, ali je izgubilo svoj put. Naša moderna redateljska umjetnost nema svoga identiteta. Tradicija nam je isprekidana, diletantska i jadna, za »folklor« (hvala bogu!) je prekasno, a domaća dramska književnost je nedostatna da pothranjuje

za pozorišnu umetnost, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1977.-1982.). Za elektronsku bazu podataka Projekta RASTKO (Neprofitni i nezavisni izdavački i kulturni poduhvat posvećen srpskoj umetnosti, tradiciji i naukama_© 1997-2003.) građu je obradio Radovan Lazić u obliku *Rečnika dramske režije* kao *Imenika osnovnih pojmova dramske režije*. Objavljen je izbor iz *Ankete*, u kojoj je sudjelovalo 14 uglednih redatelja, različitih generacija, s kazališnog prostora bivše Jugoslavije: Mata Milošević, dr. Hugo Klajn, Dimitar Kjostarov, Slavko Jan, Dimitrije Đurković, Miroslav Belović, Georgij Paro, Božidar Viočić, Jovan Putnik, Mile Korun, Branko Pleša, Boro Drašković, Dejan Mijač i Kosta Spaić (po redu objavljivanja u *Sceni*). U obrazloženju, Stefanović piše: »S ciljem da *Anketu* učinim preglednom i funkcionalnom odlučio sam se za formu *Rečnika*, koji će čitaocu omogućiti da u obilju izjava i stavova *reditelja o režiji* brzo i jednostavno, pronade tražene odrednice. Obimnu građu o osnovnim pojmovima pozorišne režije, u iskazima *reditelja o režiji*, sistematizovao sam u devet tematskih celina, mada sam svestan da se pitanja, kao i odgovori, prelapaju, dodiruju – kao što se, inače, osnovni problemi režije teorijski, praktično ili propedeutički prožimaju, pa je teško utvrditi njihove granice. Nadam se da će čitalac, ne samo stručni i posvećeni teatrolog, već i ljubitelj pozorišta moći uspešno da savladuje bogata značenja dramske režije, i da uspostavi referencijalni odnos između *Rečnika dramske režije* i studije *Jugoslovenska dramska režije – teorija i istorija, praksa, propedeutika*. Devet tematskih celina čine građu *Rečnika dramske režije: I. Fenomen dramske režije; II. Proces dramske režije; III. Redateljsko-glumačka saradnja; IV. Aspekti dramske režije; V. Redateljske ličnosti i pojave; VI. Režija klasičnog repertoara; VII. Jugoslovenska dramska režija; VIII. Propedeutika dramske režije; IX. Naučno istraživanje režije*. Usp. Lazić (2003.) *Rečnik dramske režije*. Uvodne napomene. Dostupno na: Lazić http://www.rastko.org.yu/drama/recnik_rezije/rlazic-recnik_rezije-.,Uv03.html

domaći kazališni stil. Mi nemamo svoje teatarske fizionomije, pa nas zbog toga i nema na teatarskoj karti Europe i svijeta, usprkos našim festivalskim dovijanjima. Usprkos tome mi smo imali neobično vrijednih i značajnih ličnosti i pojava u našem modernom teatru, ali su one ostale izolirane i osamljene, a njihov se rad rasuo bez pravog i punog odjeka. Ni jedan značajni kazališni stvaralac u našoj zemlji nije nikada imao svoje kazalište. Situacija se u tom pogledu do danas nije izmijenila. Bez vlastitog kazališta najdarovitijih pojedinaca nema i ne može biti ni vlastite nacionalne teatarske fizionomije, budući da istaknuti i značajni stvaraoci određuju fizionomiju kazališta svoje nacije. Naša moderna redateljska umjetnost životari kao sporadična pojava raspršena unutar preživjele i bezlične organizacije našeg kazališnog života. Ona se uspijeva povremeno ostvariti u fosilnim institucijama naših »nacionalnih« i »gradskih« kazališnih kuća, ili nepredvidivo iskrsava u izložima naših paradnih »potemkinovih« festivala, ili se snalazi u »neformalnoj« oskudici naših putujućih i ukotvljenih kazališnih trupa (...)» (Violić, dostupno na http://www.rastko.org.yu/drama/recnik_rezije/rlazic-recnik_rezije-10.html)

Nekoliko autora uključenih u anketu komentira iskustvo režije u tzv. slobodnom otvorenom prostoru. Spaićeva redateljska analiza odnosa scene i gledališta, na primjeru »ambijentalnih režija« u urbanoj jezgri Dubrovnika, i teorijski je naznačena u Predgovoru kataloga Dubrovačkih ljetnih igara iz 1964. godine.⁹ Definiranje scenskog prostora događa se uvijek na pozornici. Spaić drži da je varijabilni element uvijek pozornica, a gledalište konstanta. Odnos pozornica – gledalište fiksirao je jednom zauvijek arhitekt same kazališne zgrade, pa redateljska nastojanja da se pronađu novi smjerovi i krivulje kretanja na pozornici, drži Spaić, u biti zapravo ne mijenjaju fiksirani odnos scena – gledalište, odnos koji je za toga redatelja jedan od najvažnijih elemenata u stvaranju kazališne predstave, ali i u tvorbi spoja glumac – gledalac i u stvaranju fenomena kazališta u cjelini. U ambijentalnoj režiji Spaić dobiva nove dinamičke poticaje:

⁹ Usp. i tekstove u monografiji *Kosta Spaić* (2004.). Ur. Antonija Bogner-Šaban. Zagreb: Kaptol.

»U dijametralno oprečnoj situaciji nalazi se onaj koji želi stvoriti kazališnu predstavu izvan tog fiksiranog prostornog odnosa pozornica – gledalište. Nije kod toga važno da li se radi o nadsvođenom prostoru ili o prostoru pod vedrim nebom, važno je da je taj naš novi prostor što smo ga odabrali za kazališnu manifestaciju bio prije toga namijenjen nekim drugim svrhama, ali da je jednostavno postojao kao dio prirode. U čemu je, dakle, ta dijametralno oprečna situacija u kojoj smo se našli? U traženju novih prostora za kazališne manifestacije gotovo uvijek nailazimo na situacije u kojima nam je od arhitekta ili od prirode već stvoren pogodan prostor za igru, a vrlo ćemo rijetko naći već stvoren prostor za gledaoce. Prinučeni smo, dakle, da taj prostor za gledaoce, to jest gledalište, stvaramo, a samim tim da stvaramo i prostorni odnos gledalište – pozornica. Gledano s tog aspekta, našli smo se u daleko povoljnijoj situaciji nego u već stvorenoj kazališnoj zgradi, jer pred nama stoje neiscrpne mogućnosti da raznim oblikovanjima samog gledališta stvaramo potpuno nove veze između glumca i publike. Pred nama se otvaraju i nameću nam se potrebe za traženjem novih mizanscenskih rješenja; od našeg izbora ovisi da li ćemo stvarati intimne ili velike kazališne prostore, da li ćemo pred jedan objekat što smo ga izabrali za scenski prostor postavljati gledalište frontalno ili ćemo taj scenski prostor gledalištem obuhvatiti itd.«

Spaića fascinira dinamički potencijal zgrada, trgova, parkova, prirode i drugih prostora koji nisu bili stvarani za kazališno-scenske predstave. Pita se koje kvalitete ti objekti moraju posjedovati da bi mogli postati umjetničkim scenskim prostorima:

»Na pozornici u kazališnoj zgradi scenografski objekt ima samo onda svoj puni smisao, svoju opravdanost postojanja, ako je lišen upravo onih upotrebnih osobina koje taj objekt ima u empiriji. Zbog toga realno drvo ili vrata ili zid preneseni direktno iz »svijeta prakse« na pozornicu gube svoj smisao i postaju »neprirodni«, postaju apsurdni. Zalutali su u krivi prostor, s njima ne možemo ništa započeti, nespretni su i beznačajni. Značajnost u vezi sa scenografskim objektom koju smo u kazalištu morali stvoriti umjetničkim aktom moraju već nositi u sebi objekti što smo ih izabrali za naš novi scenski prostor. Scenskim prostorom ne može prema tome postati bilo koja zgrada, bilo koje drvo, bilo koji zid. Samo one zgrade, samo oni trgovi, samo oni prostori koji su doživjeli tisuće ljudskih osobina, komičnih ili tragičnih, i koji još uvijek o njima govore, koji govore o sudbini jedne kulture, prostori u

kojima je nevidljivom rukom ispisana čitava jedna povijest, samo oni mogu postati plodno tle da se na njemu u kratkom trajanju jedne kazališne predstave ponovo rode nove ljudske sudbine, samo oni mogu izgubiti svoje svakodnevne upotrebne vrijednosti i dobiti kazališno-scenske vrijednosti. Od takvih zgrada, trgova i prirode, od takvih značajnih i živih kamenih svjedoka ljudskih sudbina stvoren je i grad Dubrovnik.»

Premda se na prvi pogled čini da se Spaić i Viočić razilaze kad je riječ o ideji teatra na otvorenom prostoru (uz neporecivo gavellijansko nasljeđe u zastupanju književnosti u kazalištu kod oba redatelja), Spaić je po važnosti koju daje ambijentalnom kazalištu i konceptu kazališnoga festivala u povijesnoj gradskoj jezgri, nastavljač one modernističke linije hrvatske režije koja se još napajala na Max Reinhardtovim izvorima. Dok Spaić predlaže režijsko praćenje linije urbanističkih markera povijesnog sjećanja, Viočić se suprotstavlja principima »ambijentalnog teatra« s »estetikom otvorenih prostora« prema kojoj se predstava treba »uklopiti u prostor«. Po njegovu mišljenju, slobodni otvoreni prostor nikada nije slobodan:

»U većini slučajeva njega se shvaća i koristi kao zadani, dovršeni dekor, koji pod svjetlima reflektora postaje dotjerana naturalistička scenografija, najradikalniji oblik scenskog iluzionizma. Glumačka igra se ugurava u njegov autonomni arhitektonski raspored kojemu se podvrgava ritam predstave, a stil predstave se usklađuje s njegovim likovnim izgledom. Za mene je to estetika »punjene paprike«, najprimitivniji način prihvaćanja »svijeta« kao mogućeg kazališta. Postoji, međutim, čitav niz predstava u kojima je otvoreni prostor shvaćen na drugi način, kao integrirani »nazivnički« prostor, oslobođen opisne »brojničke« doslovnosti. (Na primjer: Edward II na Lovrijencu u režiji G. Para). U takvom je slučaju otvoreni prostor svojom strukturom i sveukupnim likovnim dojmom uklopljen u predstavu kao njena funkcija, koja se podvrgava njenom ritmu i viziji. Takvo shvaćanje otvorenog prostora za mene je ne samo prihvatljivo, već izuzetno zanimljivo i stimulativno.« (Viočić, isto)

Spaić ambijentalnu izvedbu režira u funkciji prostora i zasniva na slijeđenju emocionalne dinamike odnosa čovjeka i prirode, čovjeka i njegova civilizacijskog okvira. Kao što glumac dramatizira i drugima prenosi »emocionalne sedimente«

nataložene u najrazličitijim prostorima svakodnevice, tako i redatelj režira prostor korištenjem ili preoblikovanjem dinamičkih potencijala ambijenta izvorno nenamijenjenog događanju kazališnoga tipa. S druge strane, za Violaća prostor uvijek ostaje u funkciji izvedbe. Violać je, poput Gavelle, uvjeren da je jedan od ključnih izazova modernoga kazališta pitanje prostornog rješavanja scene na komornoj pozornici. Ipak, i Spaić i Violać su kao vrsni kazališni praktičari svjesni stimulativnih izvedbenih mogućnosti vezanih uz redateljsko podcrtavanje ili rekreiranje unutrašnjega dinamizma prostora. Park, ulica, trg, u istoj mjeri u kojoj, primjerice, i primaća soba građanskog salona, mjesta su na kojima se kroz odnose tijela u pokretu otkrivaju ritmovi i sile koje određuju dinamiku življenja.

Za Gavellu je dramaturška raščlamba bila ključna za kazališnu realizaciju, na što posebno upućuje njegova analiza redateljskih potencijala Shakespeareovih djela. Gavellu je zanimao »tehnički prijenos razdrobljenosti Shakespeareovih tekstova u veliki niz pojedinih prizora s različitim lokalnim koloritom«,¹⁰ i prevođenje dramskoga prostora u konkretni scenski prostor, pri čemu je u Gavellinoj režiji riječ o dramaturški konstruiranoj prostornosti koja ostvaruje dinamičku vezu s arhitektonskim zadatostima scene i tako ulazi u funkcionalnu vezu s ritmom predstave.

Kriteriji za određivanje sustavnosti promišljanja režije u hrvatskoj kazališnoj sredini ne mogu se odrediti bez razvrstavanja tipova građe prema autorskim redateljskim poetikama (uz srednjoeuropsku i južnoslavensku kontekstualizaciju i komparativnu analizu), s uvidom u temeljne kazališno-teorijske i praktične probleme režije, dramaturgije i pedagogije glume. Osim tipološkog kriterija u određivanju materije, za domaću je sredinu neobično važan i kronološki kriterij, čime nije obuhvaćeno samo praćenje razvoja kazališne režije kao umjetničke discipline na povijesnoj lenti vremena, nego i utvrđivanje pomaka u redateljskom konceptu »nacionalnog glumišta« od Miletića do danas. Time se – počevši od Gavelle – otvorio prostor za kulturalno-povijesno istraživanje režije kao fenomena i upozorilo na specifičnosti kazališne režije na domaćem prostoru. Premda je Gavellina teorija glume i pokušaj utvrđivanja metodologije kulturalne povijesti,

¹⁰ Glavne teze eseja »O inscenacij Shakespearea« prvi put objavljenog u *Hrvatskom kolu*, Zagreb, 1952., br. 7-8, prigodno se ponavljaju u tekstu »Nekoliko Gavellinih misli o inscenaciji Shakespearea« u William Shakespeare, *Kako vam drago*, Zagrebačko dramsko kazalište, Zagreb, 1955.

značajem bez premca za hrvatsku teatrologiju, najsustavnije proučavanje odnosa dramaturgije i režije, uz punu svijest o problemima koje danas običavamo obuhvatiti nazivom analitika drame, valja pripisati Kulundžiću.

LITERATURA

- Badalić, J. (1921.). »Iz naše najmlađe dramatike«. *Jutarnji list*, X / br. 3377, str. 6.
- Batušić, Nikola (1995.). *Trajnost tradicije u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Batušić, N., Blažević, M., ur. (2005.). *Branko Gavella, Teorija glume: od materijala do ličnosti*. Zagreb: CDU.
- Begović M. (1943.). »J. Kulundžić: Ponoć«. U: *Kritike i prikazi*, Zagreb, str. 68-71.
- Bobinac M. (2001.): »Između socijalne tendencije i romantike. O pučkom teatru Kalmana Mesarića.« U: *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 155-185
- Bogner-Šaban, Antonija (ur.) (2004.). *Kosta Spaić*. Zagreb: Kaptol.
- Čale Knežević, M (1996.) »Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma«. U: *Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište: znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice HNK u Osijeku. Krležini dani u Osijeku*, priredio B. Hećimović. Zagreb-Osijek.
- Gavella, B. (1952.). »O inscenaciji Shakespearea«, *Hrvatsko kolo*, Zagreb.
- Hećimović B (1964.). »Hrvatska dramska književnost između dva rata«. *Pozorište*, VI, br. 4, str. 39-75.
- Jelčić, D. (1965). »Josip Kulundžić«. U: *Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić. Dramska djela*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 106, Matica Hrvatska, Zora, Zagreb str. 73-87.
- Krklec, G. (1921). »Josip Kulundžić: Ponoć«. *Kritika*, II /br. 6, str. 236-237.

- Kulundžić, J. (1924.). »O novoj režijskoj umjetnosti«. *Vijenac*, godina II, 1. lipnja, knjiga III.
- Kulundžić, J. *Fragmenti o teatru* (1924.). Novi Sad: Biblioteka Sterijinog pozorja.
- Kulundžić, J. (1997.) *Režija*. Poseban otisak iz Kronike Zavoda za povijesti hrvatske književnosti i glazbe HAZU, broj 6-7: Zagreb.
- Kulundžić, J. (1963.; 1977.; 1996.). *Primeri iz tehnike drame*. Univerzitet umetnosti u Beogradu: Beograd.
- Lunaček V. (1921.). »Kulundžić: Ponoć«. *Obzor* Obzor, LXIII, br. 136, str. 2.
- Lazić, (2003.) Rečnik dramske režije. Uvodne napomene. Dostupno na: Lazić http://www.rastko.org.yu/drama/recnik_rezije/rlazic-recnik_rezije-.,Uv03.html
- Mesarić, K. (1924.). »Novi teatar«. *Comoedia*, (II/III) 8; Mesarić, Kalman (1924.). »Umjetnost – misterij stvaranja«. *Vijenac*, veljača.
- Petlevski, S. (2000.). »Kulundžićeva 'Ponoć' kao programatska drama«. U: *Simptomi dramskog moderniteta*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, str. 173-207. Prolog: Zagreb
- Petlevski, S. (ur.) (2005.). *Gavella. Dvostruko lice govora / prir.* Petlevski S. Zagreb: CDU.
- Sabljak, T.: »Kulundžić i estetika modernog teatra«. U: *Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište: znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice HNK u Osijeku / Krležini dani u Osijeku, 1996.*; priredio B. Hećimović.

BEGINNINGS OF A SYSTEMATIC THEORETICAL CONSIDERATION
OF THEATRICAL DIRECTION – PROBLEMS AND ACHIEVEMENTS

S u m m a r y

This paper deals with the first systematic theoretical approaches to theatre directing in Croatia, corresponding, both historically and problematically, with the European trends in affirming stage directors' contribution to theatrical phenomenon. This primarily concerns authors from the period of modernism such as Ivo Raić, Branko Gavella, Tito Strozzi, Josip Kulundžić and Kalman Mesarić. Gavella and Kulundžić are the first Croatian directors–theoreticians describing stage directing as theatrical inter-discipline and, thus, applying the ostulates of directing to the teaching process. Both Gavella and Kulundžić approached theatrical theory with the practical knowledge of theatre production. By exploring links between the theme of the play, the idea of the play and the idea of the staged performance, Kulundžić contributed to one of the most intriguing interdisciplinary debates on theatre directing, pondering on the question of how director's »actualization« and »localization« changes the idea of the play and how this very idea could be changed by actors' concept of *dramatis personae*. This paper also points to the necessity of revaluati Kalman Mesarić's theoretical insight into theatre directing and dramaturgy. In the section of the text dealing with the »heritage« of Croatian contemporary directing for theatre, the author reflects upon Kosta Spaić's analysis of the relationship between the scene and the auditorium on the example of some open space (»ambiental«) productions in the urban centre of Dubrovnik. On the other hand, Božidar Violić, quite like Gavella, gives primacy to the treatment of the theatrical space of the closed, »chamber« stage. However, Spaić and Violić, both of them outstanding theatre practitioners, are aware of the stimulating performing potential of directors' underlying and recreating the internal space dynamism.