

# KRLEŽINA DRAMSKA RIJEČ I SUVREMENI HRVATSKI GLUMAČKI IZRAZ

*Marijan Matković*

Određena uskoća naslova ovog razmatranja zahtijeva kraće uvodno obrazloženje. Isticanje u naslovu ovdje, sada samo »glumačkog izraza«, ne predstavlja li svojevrsnu amputaciju cjelovitosti kazališnog fenomena? Jer, dakako, ukoliko neka dramska riječ snagom svoje magije djeluje na oblikovanje kazališnog čina, onda ona u pravilu zahvaća sve njegove komponente, a ne samo glumu. I nadalje, svakoj iskonskoj poetskoj riječi svojstvena je univerzalnost koja preplavljuje ograde jezika i nacionalnih granica: kao što joj je izvorište u vječnoj drami čovjeka tako joj je domovina u svim prostranstvima gdje živi čovjek sposoban da je prihvati. Kao što bi se moglo govoriti o utjecaju Krležina dramskog repertoara na razvoj hrvatske kazališne režije od Raića i Gavelle do danas, na razvoj scenografije od Ljube Babića preko Kamila Tompe do danas, tako bi se zacijelo moglo, u granicama njegova utjecaja na glumu, govoriti ne samo o hrvatskom izrazu, nego i o razvoju glumačkih izraza svih južnoslavenskih kazališnih kultura, na kojim se scenama Krležin repertoar već decenijama udomaćio. Na žalost, teme — Krležina riječ i Raša Plaović, Gošić, Jovanović, Urbanova, Marija Crnobori, Mira Stupica, Mata Milošević, Sava Severova itd., itd. — prelaze okvire ovog mog razmatranja, okvire njegova naslova.

I još jedno uvodno upozorenje: u okviru naslovne teme, kada se govori o *hrvatskom glumačkom* izrazu ne treba zaboraviti da se on do drugog svjetskog rata gotovo isključivo poistovjećuje s izrazom jednog jedinog tadanjeg dramskog ansambla: s Dramom Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu koje je u to vrijeme svojim izrazom neprikosnoveni uzor jednako osječkom ansamblu, jedinom stalnom ansamblu izvan Zagreba, kao i pojedinim ambicioznim glumcima što su se silom prilika našli u prorijedenim putujućim družinama toga predratnog vremena. Ne treba naročito istaknuti kako poslije drugoga svjetskog rata, a osobito danas, među mnogim hrvatskim dramskim ansamblima ni jedan više nema patent na taj nacionalni scenski izraz, koji se u posljednjim desetljećima potvrđuje, oslobođen institucionalne posvećenosti, monopolističke isključivosti i stalnog domicila, od predstave do predstave u širokom rasponu raznorodnih dramskih ansambala, širom naše zemlje.

Hrvatski kazališni život od one rezignirane Matoševe rečenice *Glumilo se onako kako se kod nas već glumi* (A. G. M.: *Shakespeare u šumi*, Obzor, Zagreb 26. VIII. 1913) iz godine, kada Krleža piše svoju *Maske-ratu*, prošao je kroz mnoge metamorfoze, proživio je i svoje uzlete i padove — no čitava ta njegova toboganska vožnja kroz uzburkano vrijeme naše nedavne prošlosti ne krnji jednu neospornu činjenicu: već dugih šest desetljeća Krležina dramska riječ živi sugestivno na našoj sceni! Gotovo u neprekidnom kontinuitetu. Od zabranjene *Galicije* — do današnjih Parovih predradnja za uprizorenje gustog beletrističkog tkiva *Banketa u Blitvi*.

Šest desetljeća Krležina života na hrvatskoj sceni znači među ostalim i neprekidnu povorku najmanje osam generacija glumaca kroz njegovu pjesničku riječ: od one generacije Stjepana Miletića, koju je taj entuzijast g. 1894, ili već *zatekao* u zagrebačkom ansamblu na Markovu trgu ili prve godine svoje intendanture *angažirao*, do generacije današnjih studenata zagrebačke Akademije za kazalište, film i televiziju. Od Tonke Savić, Milice Mihičić, Borivoja Raškovića, Slavka Velića i Mihajla Markovića, čija imena čitamo na plakatima prvih Krležinih premijera — do današnje omladine što interpretira Krležine stihove u Durbešićevu scenskom recitalu, odredalo se glumačko ljudstvo koje prema svojim graničnim rođendanskim datumima predstavlja *proteklo stoljeće hrvatskog glumstva*. I ne treba zaboraviti: to putovanje hrvatskog kazališta kroz pjesnički svijet Miroslava Krleže bijaše sve prije nego sporadično. Teklo je, i još uvijek nezaustavno teče, zahvativši nekoliko

stotina hrvatskih glumaca, više generacija režisera, od Raića i Gavelle do Šerbedžije i Međimorca, isto toliko scenografa, s Ljubom Babićem počevši: od časnih djedova i pradjedova naše Talije do današnjih još anonimnih scenskih debitanta.

I, dakako, nije uzalud teklo! Ta zamislimo samo zbroj *onih sati* što su ih hrvatski glumci — učeći, vježbajući i igrajući uloge iz Krležina repertoara — proboravili u svijetu njegove dramske i pjesničke riječi, zbir koji bi zacijelo iznosilo lanac mjeseci, što bi se mogao izraziti samo dugim godinama.

No dosta brojeva i statistike! Jer premda ti, izneseni samo nasumce, podaci, kada je riječ o Krležinoj prisutnosti u našem scenskom životu, govore uvjerljivo sami za sebe — ne treba ipak zaboraviti *da su oni ipak prvenstveno količinski pokazatelji*. Kao takvi, da veoma malo govore o plodonosnosti te trajne Krležine prisutnosti na naš scenski izraz, ništa o magičnoj sugestivnosti te njegove dramske riječi. Iznoseći ih ovdje kao povijesnu ilustraciju ne smijemo smetnuti s uma činjenicu da je i scenska riječ Josipa Freudenreicha u *Crnoj Kraljici*, a pogotovo u *Graničarima* bila također, zamalo jedno puno stoljeće, prisutna u našem kazališnom životu, od vremena posljednje godine banovanja Josipa baruna Jelačića do posljednjeg svjetskog rata. Kao uvijek kada se govori o umjetničkim fenomenima treba biti veoma oprezan sa svim količinskim podacima, a osobito u razmatranju kazališnih pojava, u kojima, u pravilu, sve vrvi od sumnjivo zavodljivih brojeva — od onih aplauza, kojima se mjeri temperatura uspjeha, do onih svakovečernjeg inkasa.

Ako dakle količinski podaci (broj premijera, predstava, zbroj angažiranih glumaca raznih generacija oko određene dramske riječi itd.) nisu bitni za ocjenu utjecaja pjesnika u oblikovanju određenog scenskog izraza — zašto je onda ipak Krležina prisutnost odigrala i još uvijek igra presudnu ulogu u tom nezaustavnome procesu našeg traženja svoga scenskog identiteta? Glumačkog u prvom redu. Nema sumnje, prvi razlog treba tražiti u dramskoj prodornosti njegove pjesničke riječi, drugi — koji je u centru pažnje ovog zapisa — u nekim sretnim okolnostima koje su pratile — poslije prvih grubih nesporazuma — prve stvarne, stvaralačke susrete hrvatskoga kazališnog medija s tom njegovom riječi.

Podsjetimo se: od ilirskih vremena sve do Vojnovića traju pod teškim uvjetima, prije i poslije 1860, zapravo inertno vegetiraju na hrvatskoj sceni, dva dominantna interpretativna modela, analogna dramskim modelima sa svojim krajnostima: dramaturgija Dimitrija Demetra i ko-

mediografija Josipa Freudenreicha, koji su samo prividno bili inaugurirani našim prvim novoštokavskim dramama, tragedijama, komedijama, šalama i igrokazima. Prividno kažem, jer su u scensko izražajnom smislu bili nastavak provincijsko njemačke kazališne šmire. Diletantsko oponašanje stranih uzora, jezična neizražajnost naših prvih novoštokavskih dramskih tekstova, koje pišu Kukuljević, Demeter, Vukotinović, Bogović i Freudenreich, dakako nisu pogodovali nekoj naročitoj scenskoj izražajnosti. Originalnosti najmanje. Ni glumstvu općenito, ni pojedinoj glumačkoj nadarenosti. Scenski provincijski šablonizirani izražajni modeli, izgrađeni na drugorazrednim, njemačkim prvenstveno, romantičnim sentimentalno-riterskim tekstovima i grubim lakrdijama i burleskama — bijahu tek malo modificirani, te tada presađeni na našu scenu, na užas Augusta Senoe, koji 1866. grmi u *Pozoru* br. 120: *Nekoji ljudi kanda su se zakleli mučiti nas neslanom njemčarijom: Schikanedera, Raupacha, Raimunda i Kotzebua i bogzna još koliko neznanih pisaca turaju ti ljudi na naše pozorište, te nekoliko dana kasnije: Mi nismo u naših kritikah tendenciozno psovali, nego razlagali mane glumaca, neka ih poprave. Dosadašnja kritika po hrvatskih listovih ne zaslužuje imena kritike. Artistički ravnatelj je u »Domobranu« svom djelovanju sam vijenac pleo; kada mu se svidjelo, naše je glumce, koji su sa veće strane početnici ili naturalisti, većinom niti ne vidjevši većega kazališta, kovao bezobzirce u zvijezde da bi čovjek, čitajući te panegirike, a ne vidiv naših glumaca, pomisliv da Hrvati same Talme, Garricke, Davisone, Ristorice i Rachele imadu — a kraj toga je općinstvo zijevalo i naše kazalište zanemarivalo. (...) Stoga ćemo iz petnih žila razbijati onaj monopol i nepotizam koji sve naše zavode mrtvilom osvaja... (Pozor, br. 126)*

Za prve korake našega nacionalnog kazališta praktičar Josip Freudenreich nesumnjivo je imao velikih zasluga: da mu tekstovi nisu imali snagu da razbiju naslijeđeni model scenskih interpretacija jeftinih šala što su ih rutinski izvodile njemačke putujuće trupe u svojim ahasverskim lutanjima rubovima Carevine — ne snosi on nikakvu krivicu. To je još manje uspijevalo njegovim »ozbiljnim« kolegama u peru. Od Kukuljevića — do Rorauera i Derenčina.

Do pojave Vojnovićeva *Ekvinocija* svi novoštokavski dramski tekstovi našega devetnaestog stoljeća, sve te pompozne tragedije naše nacionalne mitologije, pa i svi folkloristički igrokazi pisani s manjim pretenzijama — danas mrtva arhivska građa — zbog svoje poetske nemoci nisu na interpretativne, naslijeđene modele stavljali nikakve zah-

tjeve: prikazivani s većim ili manjim uspjehom na hrvatskoj sceni oni su za oblikovanje specifično našeg scenskog izraza potpuno neegzistentni. Zato je savršeno svejedno za razvoj Fijanove izuzetne glumačke nada- renosti što je uz heroje stranog repertoara bio na njegovoj interpreta- tivnoj listi i Demetrov *Dmitar Hvaranin*, Markovićev *Karlo Drački*, Bogovićev *Stjepan, kralj bosanski*, kao i podatak da je njegova velika partnerica Marija Ružička-Strozzi, s kojom je — prema sudu Slavka Batušića — u zajedničkim nastupima ostvarivao, za *zagrebačko općin- stvo dugačak niz festivala*, za svoj dvadeset i petogodišnji jubilej iza- brala jedno djelo Scribea, a za šezdesetogodišnji, autore svojih najvećih uspjeha Mosenthala, Ohneta, Bissona i Caillaveta - Flers - Raya. Mnogo je važnije da su se to dvoje glumačkih protagonista kraja našega scen- skog devetnaestog stoljeća ipak srećom sastali i na tekstovima Iva Voj- novića, i to upravo na onima koji niknuše na izvorštima njegovih iskon- skih poetskih inspiracija. Na našim djelima, dakle, što su prvi put postavljali *našem kazalištu umjetnički zahtjev* za nešabloniziranim scen- skim izrazom. Postavljahu taj zahtjev sugestijom svoje poezije, svojom govornom dubrovačkom frazom koja se nije mogla ukalupiti u interper- tativne modele našega devetnaestog stoljeća, koji su se klatili između praznog patosa historijskog romantizma ili salonskih solilokvija i jefti- nog lakrdijaškog kreveljenja. Očito izvan volje i namjera svoga autora koji je, na žalost, s ostalim svojim dramama dao bjelodane dokaze svoje spremnosti da pristane po cijenu brzoga, jeftinog kazališnog uspjeha, na nedopustive kompromise — *Ekvinocij* i *Dubrovačka trilogija*, unatoč, svim svojim dramaturškim nedorečenostima, kao plod čitavog hrvatskog dramaturškog i teatrološkog razvoja devetnaestog stoljeća, prvi su naši poetski tekstovi koji su mogli biti u složenom kazališnom činu njegova živa inspirativna komponenta. Ne nevješti prijevod, šuštava literatura nego otvorena glumačka mogućnost. Oni su to i bili i budući da su bili poezija, a ne pomodna kazališna roba — oni to još i danas jesu! Ne samo prvi, nego i jedini u rasponu dugih desetljeća, jedini do pojave dramske poezije Miroslava Krležu.

... Vojnović je autor kojemu do svjetskog dramatičara fali samo svjetski glas. U Rostanda i G. Hauptmanna nema više umjetnosti i poe- zije. Čuveni dramatičari kao Lavedan i Andrejev nemaju toliko talenta kao autor *Ekvinocija* i *Trilogije* — piše A. G. Matoš g. 1910. o autoru koji je bio sve prije nego njegova simpatija, da dvije godine poslije još jednom ustvrdi, negirajući svu dramsku produkciju od ilirizma do mo-

derne, da je jedini I. Vojnović među novijim dramatičarima što se kao pisac može mjeriti s ostalim našim većim autorima nedramatičarima, no i on vrlo rijetko, možda tek u Trilogiji ima snagu jednog Mažuranića, Preradovića i Kranjčevića.

Autentični pjesnik scene Ivo Vojnović pripada Miletićevu kazališnom razdoblju, bez obzira na to što mu se već 1890. izvodi u zgradi na Markovu trgu *Psyhe*, i što *Prolog nenapisane drame* čita trideset i pet godina kasnije u Zagrebu, u tuškanačkom kazalištu. Premda u Vojnovićevim najboljim dramama igraju i Andrija Fijan i Marija Ružička-Strozzi, glumci o kojima je već pisao Šenoa, većina ansambla potpuno su djeca Miletićeve ere, uklapajući se disciplinirano u njegove reformatorsko interpretativne postulate. Iako ih Miletić kao za tekući repertoar potrebne inscenacije soba, salona, šuma, vrtova i veranda prenosi kruto, često i samo formalno, prvenstveno iz carskog Beča u mali Zagreb — ipak provođenjem tih njegovih zahtjeva, ne samo estetskih nego i organizacijskih, počinje povijest našega novog kazališta. Očito, bila je sretna okolnost da je baš u to za naše kazalište prijelomno vrijeme došlo do susreta Miletićevega ansambla i pjesničke riječi Iva Vojnovića. Ne samo za njih dvojicu, nego za razvoj hrvatskog suvremenog scenskog izraza. Jer ne treba zaboraviti: mnogi glumci iz Vojnovićeva *Ekvinocija* i *Trilogije* — od Savićke, Mihičićke do Vavre; od Raškovića do Prejca — interpretirat će četvrt stoljeća poslije na istoj zagrebačkoj sceni i Krležine prve drame. Misleći po svojoj prilici na taj interpretativni most između Miletićeve i Benešićeve kazališne ere, između Miletićevega i Benešićeva dramskog ansambla, Branko Gavella je za Milicu Mihičić (1864—1950), glumicu i Vojnovićevih i Krležinih premijera, ustvrdio *da svojim djelovanjem zapravo spaja dvije epohe našeg kazališnog razvitka*. Po mojem mišljenju — i tri. Zaista ta glumica koja je počela prije Miletićevega razdoblja, u doba dvadesetogodišnjeg ravnateljavanja dramom Adama Mandrovića, zahvaljujući svom senzibilnom glumačkom talentu saživjela se i sa svojevrsnim postmiletićevskim realističkim scenskim izrazom, da joj još između dva rata gluma bude ne samo izražajno suvremena nego da joj i svaki nastup na sceni još i u tim poznim godinama — po mojem živom sjećanju — zrači svježinom glumačkih otkrića.

Osim Vojnovića, A. G. Matoš nije mnogo cijenio ni jednoga hrvatskog dramatičara, svog suvremenika. Ni Begovića, ni Ogrizovića, pa ni Tucića, ni Kosora. Možda najviše Peciju Petrovića, no i njega više kao argument u svojim žučljivim polemikama *oko kazališta*, nego iz nekog



umjetničkog uvjerenja. Još manje je cijenio tadašnji zagrebački dram-  
ski ansambl.

*Fijan je umro, a pozornicu, kako čujemo, ostavlja i g. Freudenreich. Odlazi i ostavlja nas stara garda, a nema mlade da je dostojno zamijeni. Nerazmjjer između sposobnosti starih i mladih glumaca je upravo bolan te već sada pokazuje na tešku krizu u budućnosti naše dramske pozor-  
nice. Tko od mladih da zamijeni jednog Mandrovića, jednog Fijana, jed-  
nog Dragutina Freudenreicha? Nitko baš nitko. Jer, eto: Sotošek je izvr-  
stan i neopažen glumac, ali — epizodista, Stefanac je vrlo savjestan,  
Pavić vrlo ambiciozan, ali gdje je to od mladog Fijana ili Jovanovića?  
Tko da nadomjesti Dimitrijevića? Doduše, na kraju te svoje lamentacije  
Matoš će ipak priznati da i među mladima ima dva rođena prava glumca:  
g. g. Papić i sjajni Raić. A gđama Mihičićki i Vavri mogla bi većina  
glumaca pozavidjati njihovu lijepu inteligenciju. (Odlomci iz Matoševa  
članka *Oko Kazališta* g. 1912.)*

Odviše polemički angažiran oko kazališta u to vrijeme, Matoš zaci-  
jelo nije najpouzdaniji svjedok njegova života. U biti konzervativan,  
zarobljeno vezan svojim sentimentalnim dječaćkim uspomena za stari  
teatar na Markovu trgu, on je nepravedan prema Miletićevim novota-  
rijama i, dakako, prema njegovim glumcima. Osobito prema Josipu Bachu,  
učeniku Miletićeve glumačke škole, tom *poštaru* koji će prva dva dece-  
nija ovoga stoljeća biti centralna ličnost zagrebačke drame. Kao redatelj,  
kao sastavljač repertoara. S njim će Matoš i polemizirati, sedam godina  
prije Krležine polemike s Bachom, kojemu je — da apsurd bude veći —  
najveća strast bila otkrivati mlade dramske talente. Uostalom, to raz-  
doblje između Vojnovića i Krleže, između Miletića i Benešića, razdo-  
blje od dvadesetak godina u kojima je prvo desetljeće, do g. 1908. di-  
rektor drame Andrija Fijan, a drugo, do sredine 1920, Josip Bach —  
predstavlja punu afirmaciju jednog zrelog ansambla koji njeguje pre-  
težno realistički scenski interpretativni izraz, u kojem dominira, od 1909,  
po definitivnom povratku iz inozemstva bivši učenik i apsolvent Miletić-  
eve glumačke škole Ivo Raić (1881—1931), jedna od najsvestranijih i  
najinteresantnijih naših kazališnih ličnosti prve polovice ovoga stoljeća.  
Uostalom, taj prijatelj Iva Vojnovića bit će i režiser posljednje zagra-  
bačke Krležine premijere u prvom polstoljeću, ljubavne igre u četiri  
čina, *Lede*, i u njoj — interpret uloge slikara Aurela.

Matošev negativan sud o dramskom kazalištu postmiletićevskog raz-  
doblja (1898—1914) bio je svakako pretjeran. To je napokon vrijeme

kada hrvatski dramski ansambl dobiva ne samo svoga prvog stručnog i visoko profesionalnog režisera (Ivu Raića) nego i širok suvremeni dramski repertoar. Sve su suvremene dramaturgije bile u tom razdoblju zastupane, kao primjerice — ruska (Tolstoj, Čehov, Gorki); njemačka (Hauptmann čak sa pet naslova, Hofsmannsthal i Sudermann); skandinavska (Ibsen sa 6 naslova, Strindberg sa 4 naslova, Hamsun); francuska (R. Rolland, Bernstein); engleska (Wilde, Shaw, Galsworthy); pa Rabindranath Tagore, Zapolska, Maeterlinck itd. Premda je to vrijeme relativno bogato i s hrvatskim dramatičarima koji su mnogo pismeniji, dramaturški naobraženiji od njihovih prethodnika — vrijeme je to plodne dje­latnosti Tresića-Pavičića, Tucića, Ogrizovića, Begovića, Nehajeva, Kolarić-Kišura, Petrovića, Kosora, Kamova, Galovića, te neumorne Marije Jurić-Zagorke — zagrebački ansambl prikazujući njihove drame i komedije ipak uči, raste i zri na tekstovima strane moderne dramaturgije. Dakle, na hibridnim prijevodima. Slučaj premijere *Ekvinocija* i *Dubrovačke trilogije* nije se više ponovio ni u premijerama mlađih Vojnovićevih suvremenika, ni u premijerama njegovih vlastitih novih djela. Siva pismenost. Dosada. Rutina. Tekstovi tadanje hrvatske dramske produkcije uklapali su se doduše skladno u sezonske repertoarne programe, ali neki naročiti izazov za kazalište oni nisu predstavljali. Sentimentalna poetičnost pokušavala je simulirati poeziju, forsirana sirovost dramsku elementarnost, dramaturška spretnost i literarna pismenost — iskonsku dramsku napetost.

○ Za osebujnu Kosorovu dramaturgiju, na žalost, nije bilo naročitog razumijevanja, Janko Polić Kamov umire mlad, neprikazivan, počašćen tek Vojnovićevim priznanjem njegovu nesumnjivom talentu, odviše mlad umire i Galović: jedan ambiciozni dramski ansambl koji se na prvim koracima sreo s treperavom poezijom Vojnovićevih najboljih tekstova, sada zreo, u punoj svojoj snazi, svjestan svojih kreativnih interpretativnih mogućnosti, dočekavši kraj međunarodnog pokolja, našavši se preko noći suočen sa zahtjevima uznemirene, razočarane publike, opkoljen pitanjima, istovremeno egzistencijalnim i društveno-političkim, koji su tražili nove odgovore — čekao je svoga pjesnika.

○ Godinama odbijani autor niza simboličko-ekspresionističkih dramskih legenda, nalazeći se u to vrijeme izlaženja časopisa *Plamena* u žarištu hrvatskog revolucionarno-kulturnog gibanja — mogao je autoritetom svoje već poznate i priznate pjesničke riječi postavljati i zahtjeve: kazališna era pjesnika Krleže i režisera Branka Gavella počela je zabra-



njenom *Galicijom*: scenograf Ljubo Babić priključit će im se uskoro u pripremi drame *Golgota*, prve Krležine premijere na zagrebačkoj sceni.

Drugi put u svojoj novijoj povijesti Hrvatsko je narodno kazalište doživjelo izazov pjesničke riječi, no ta riječ nije sada bila samo treperavi, sentimentalno bolećivi lirizam, plač nad prošlošću, skladna, osjećajem tuge obojena literarizirana fraza, nego vulkan krikova, kletvi, nov izričaj beznadnih razočaranja, grčevitih proplamsaja nada, lirskih metafora, dramatikom bremenitih rečenica: mladi progovoreni pjesnik jedne revolucionarne epohe tražio je da mu scena postane pjesnička tribina! Preko svih dramaturških nezgrapnosti i zanatskih nevještina Krležine drame *Galicija*, pa i *Golgote* i *Vučjaka*, silovito se nametnula, najprije ansamblu, a onda i publici, njegova dramsko-poetska riječ, tako bujna, naoko nekontrolirana, a opet tako osjetljiva za ritam, hranjena pronicljivim beletrističkim opservacijama, nošena humanizmom inteligentnog dramatika koji se kloni svake literarizirane ideološke propovijedi.

U prve tri Krležine drame, koje su došle na daske zagrebačkog kazališta — *Galicija*, koja je zabranjena na generalnom pokusu (30. XII 1920) nije doživjela premijeru, *Golgota* (3. XI 1922) i *Vučjak* (30. XII 1923) — zapošljava se ansambl od pedesetak glumaca, od kojih se mnogi pojavljuju u dvije, neki i u sve tri drame. Tu su bili još uvijek u većini bivši Miletičevi glumci i Raić i Papić i Pavić i Marković i Rašković i Bojničić i Maričić i Mihičićka i Vavra i Dimitrijevička — ali tu su već i Vika Podgorska i Dubravko Dujšin i Tito Strozzi i Ivo Badalić i Strahinja Petrović, glavni i prvi interpreti Krležina dramskog ciklusa o Glembajevima.

Što je susret s Krležinom dramskom riječi značio osam godina starijem Branku Gavelli za njegov daljnji razvoj, to je on sam češće, nimalo suzdržano, izjavljivao bilo u predavanjima, razgovorima ili napisao u mnogim svojim člancima. Fasciniran tim susretom on se te fascinacije nije oslobodio do kraja svoga života. Premda snažna redateljska ličnost, on je isto tako kao i Raić bio prije svega literarni režiser, svijet autora smatrao je svojim svijetom podredivši svoju bujnu maštu mašti autora-pjesnika. Bio je i izraziti redatelj-pedagog: tri uzastopne Gavelline godine rada na tri Krležina teksta, od 1920. do 1923, s gotovo čitavim ansamblom zagrebačkog Kazališta značile su za nj držati trogodišnji glumački kurs, a za svakoga glumca aktivno prisustvovati na glumačkom kursu koji poznaje samo jednu temu: Krležinu dramaturgiju. Uostalom, tome će se ansamblu, već dvije godine poslije, u Gavellinoj režiji pred-

stave *Michelangelo Buonarroti* (19. V 1925) priključiti, uz Anku Kernic i Boženu Kraljevu, i nekolicina mladih polaznika tadašnje Glumačke škole — Vjeko Afrić, Jozo Laurenčić, Božidar Drnić i Amand Alliger: u orbitu Krležine dramske riječi ušla je tako i generacija glumaca Benešićeve Glumačke škole, glavnih nosilaca našega novog, fleksibilnijeg scenskog izraza između dva rata. Dok u posljednjoj Gavellinoj, zagrebačkoj, međuratnoj režiji iz Krležina repertoara, u aktovki *Adam i Eva*, igra trio Ivo Raić, Nina Vavra i Dubravko Dujšin, koji se već potvrdio na ranijim Krležinim tekstovima, u ciklusu o *Glembajevima*, koje režiraju Alfons Vervi (*U agoniji*, 14. IV 1928 i *Gospoda Glembajevi*, 14. II 1929) i Ivo Raić (*Leda*, 12. IV 1930), uz glumce — koji su već igrali u više navrata u Krležinu dotadašnjem repertoaru, u pet izvedenih drama u režiji Branka Gavelle — debitiraju sada u *Gospodi Glumbajevima*, u doslovnom, to jest u kazališnom smislu te riječi, Bela Krleža, a u Krležinu repertoaru: Viktor Bek, Ela Hafner-Gjermanović, Branko Tepavac, Bogumila Vilhar i Ervina Dragman. S mnogim tim imenima srest ćemo se petnaest-dvadeset godina poslije, u prvim godinama mira, nakon drugoga ratnog pokolja, kada se pomoću Krležine dramske riječi nije tražila samo ponovno kohezija uzdrmanog i okljaštrenog zagrebačkog dramskog ansambla, nego i specifična fizionomija njegova novog scenskog izraza.

Ustvrditi kako su interpretirajući Krležine uloge između dva rata mnogi glumci ostvarili svoje magistralne uloge, od Ive Raića (Horvat u *Vučjaku*, Adam u *Adamu i Evi*, Aurel u *Ledi*), Josipa Papića (Kristijan u *Golgoti* i Wenger-Ugarković u *Vučjaku*), Franja Sotošeka (naslovna uloga u *Michelangelu Bounarrotiju*), do Ive Badalića (Lenbach *U agoniji* i Ignjat Glembay u *Gospoda Glembajevi*), Dubravka Dujšina (Križovec *U agoniji* i Leone Glembay u *Gospoda Glembajevi*), Tita Strozija (Oliver Urban u *Ledi*), Mata Grkovića (Fabriczy u *Gospoda Glembajevi* i Klanfar u *Ledi*) i Strahinja Petrovića (Puba Fabriczy u *Gospoda Glembajevi*), a od ženskog ansambla, od Nine Vavre (Eva u *Vučjaku*, i Eva u *Adamu i Evi*) i Vike Podgorske (Marijana Margetić u *Vučjaku* i Laura Lenbach u *U agoniji*) do Bele Krleže (barunica Castelli-Glembay u *Gospoda Glembajevi* i Melita u *Ledi*) i Ele Hafner-Gjermanović (Klara u *Ledi*), znači rano ustvrditi činjenicu koja dobiva svoju punu umjetničku i kulturno-povijesnu vrijednost, kada se zna i shvati da su se ti pojedinačni uspjesi uklapali organski u skladne skupne igre čitavih golemih ansambala, koji su između 1920. i 1940, iz sezone u sezonu,

izvodili Krležine drame. Premijera u Osijeku drame *U logoru* (1937) upotpunjuje izvedeni u Hrvatskoj, između dva rata, Krležin dramski repertoar.

Činjenica da se u Zagrebu godinama, poslije 1930, nije izvodilo nijedno novo Krležino djelo ne umanjuje bitno i u tom vremenu njegovu trajnu prisutnost na zagrebačkoj sceni: iz sezone u sezonu, od 1930. do 1940, izvode se Verlijeve režije drama *U agoniji* i *Gospoda Glembajevi*; tek njemačka okupacija Zagreba uklonit će i te drame na četiri godine s dasaka Hrvatskoga narodnog kazališta.

Utjecaj pjesničke riječi Miroslava Krleže na hrvatski scenski izraz između dva rata bijaše, dakle, golem. Poistovjećena s novim režiserskim zahtjevima Branka Gavelle, smionim scenografskim rješenjima Ljube Babića ta je riječ u zatečenome zagrebačkom dramskom ansamblu, koji se oblikovao u prethodnom razdoblju pretežno na tekstovima Ibsena, Strindberga, Hauptmanna i Shawa, pala zacijelo na plodno tlo. Bila je očekivana od ansambla, publike, od mlade generacije. Osim policijske cenzure i konzervativne kritike, sve joj je pogodovalo. I još nešto ne treba zaboraviti: prva četiri desetljeća ovoga stoljeća u našem kazalištu izrazito su vrijeme dominacije na sceni pjesničke dramske riječi ili, kako bi se danas kazalo, vladavina je *kazališta literature*. *Kazalište glumačkih zvijezda* — u nas — Fijana, Šramove, Strozijeve, Mandrovića, Štefanca itd. — bila je već prošlost, dok je tzv. *kazalište režisera* moralo još čekati: tu ulogu režisera kao koordinatora predstave inaugurirao je tek Miletić u naš kazališni život; ni Raić, ni Gavela, ni Strozzi, a, zacijelo, najmanje Alfons Verli nisu, premda režiseri izrazitih, markantnih fizionomija, imali druge ambicije nego da što plastičnije na sceni izraze svijet svoga izabranog autora. Iznevjeriti ga smatralo se izdajom. Uostalom, druge ambicije nije imala ni poznata pariška avangardna četvorka, genijalni francuski režiseri toga međuratnog razdoblja Louis Jouvet, Gaston Baty, George Pitoëf i Charles Dullen.

Ta društvena konstelacija općenito te kazališna posebno očito nije predstavljala naročiti otpor prodoru Krležine dramaturgije na hrvatsku scenu. No, ipak, kada je riječ o dominaciji literature u kazalištu, prvenstveno je ona pogodovala uspjehu njegova ciklusa o *Glembajevima*. Oсталom njegovu repertoaru — pogotovo njegovim dramskim *Legendama* — mnogo je više štetila. Ni dvije međuratne Gavelline postave tih *Legendi* (*Michelangelo Buonarroti* i *Adam i Eva*) nisu mogle još u to

vrijeme definitivno opovrgnuti tvrdnju i mišljenje Josipa Bacha da su te *Legende* doduše pjesnička, ali zato ipak i potpuno nescenička djela.

U prvim poratnim godinama Krležine drame *U agoniji* i *Gospoda Glembajevi* brzo će se naći na repertoarima tada više od deset hrvatskih profesionalnih kazališta. U Zagrebu već 1946. (*Gospoda Glembajevi*) i 1947 (*U agoniji*). Premda u tim prvim poratnim obnovama Krležina repertoara djelomice ulaze novi glumci, ni Đoko Petrović, ni Hinko Nučić, njihovi režiseri, nemaju namjeru u interpretaciji se distancirati od predratnih modela. Naglašeni režisersko-tradicionalistički pristup ima očito pedagošku svrhu: decimiranom, neujednačenom poratnom zagrebačkom ansamblu vratiti vjeru u vlastite snage, s naslonom na repertoar njegovih najvećih predratnih uspjeha. Vrijeme je to kada svi ostali teatri u Hrvatskoj, u granicama svojih mogućnosti, slijepo nekritički preuzimaju repertoar zagrebačkog Kazališta, pa tako i Krležine drame. Dakako, to ne vrijedi za Rijeku, Split i Osijek. U Rijeci će tako, upravo na Krležinu repertoaru, dozreti do punoga scenskog izraza osebujan talenat glumca i režisera Anđelka Štimca, uz Tita Strozziya zacijelo najsvestranijeg poslijeratnog interpretatora Krležina ciklusa o Glembajevima. U istom kazališnom podneblju došlo je i do prvog susreta Marije Crnobori s Krležinom heroinom Laurom Lenbach. Izvan Zagreba na Krležinim tekstovima doživljuje između dva rata i glumačka nadarenost Tomislava Tanhofera svoje najsvjetlije trenutke. U glumačkoj galeriji Leona Glembaya njegovo mjesto je odmah uz Dubravka Dujšina.

Dok su se prve obnove Krležina repertoara poslije drugoga svjetskog rata kretale u okvirima već prije viđenih i ostvarenih scenskih mogućnosti, bile u neku ruku okrenute prema prošlosti, nov ansambl, koji je u to vrijeme stasao, ušao je tek pedesetih godina u svijet Krležine pjesničke riječi. Ako se Gavella sa svojih prvih pet režija Krležinih drama, od 1920—1925, upisao nezaobilazno u povjesnicu hrvatskog kazališta, onda treba reći da je trideset godina poslije, od 1950—1954, opet on učinio jednako vrijedan podvig. Kao što je tada, na početku trećeg desetljeća, na Krležinim tekstovima s jednom mladom generacijom glumaca izgradio njen scenski izraz, tako je to isto ponovio i sada na početku šestog desetljeća, kada je s tekstovima *Vučjak*, *Leda*, *U logoru*, *Golgota* u jednoj, novoj, mladoj, poratnoj generaciji hrvatskog glumišta inaugurirao svoju maštom i dugogodišnjim iskustvom izgrađenu viziju kazališta. I ponovio se slučaj od prije trideset godina: opet je jedna

plejada glumaca na Krležinim tekstovima pod Gavellinim vodstvom ostvarila svoje najveće uloge. Od Laste, Marotija, Krče, do Šembere, Mije Oremovićeve, Tadića, Šubića. I od tog vremena će se nastavljati iz generacije u generaciju. Od Parovih postava *Areteja* i *Kristofora Kolumba* na Ljetnim igrama u Dubrovniku do posljednjih zagrebačkih postava čitavog glembajevskog ciklusa; od više uprizorenja Krležinih »Balada Petrice Kerempuha« do Juvančićeve postave *Vučjaka* i Ristićevih eksperimenata s Krležinim tekstovima.

U tom poratnom vremenu znatno se povećao repertoar Krležinih scenskih djela. Pri tom ne mislim toliko ni na njegova *Areteja*, ni na *Put u raj*, nego u prvom redu na čitav njegov rani opus koji je sve do naših dana, kao scensko ostvarenje, bio stavljen pod znak pitanja. Čini se da je trebalo u potpunosti zavladata kazalište režisera da bi se oborile određene predrasude, te da bi se u otvorenoj dramaturškoj formi *Legenda* otkrila ona specifično scenska mogućnost i ljepota što je, kao iskonska poezija a neprovjerena scenska mogućnost, bila priznata u kritici od prvoga dana. Pa i od Josipa Bacha. Ono što nije uspjelo potpuno Gavelli 1925. godine ostvarili su njegovi učenici: Krležino *Kraljevo* pisano u drugoj godini prvoga međunarodnog pokolja, poslije 55 godina oživljeno u režiji Dina Radojevića, postaje g. 1970. jedan od najprodornijih scenskih uspjeha našega suvremenog kazališta. Počevši od *Maskerate*, kao produkcijske predstave đaka Akademije, do Škiljanova komornog prikazivanja *Michelangela Buonarrotija*. Od Fanellijeve TV-režije *Adama i Eve* do Medi-morčeve *Hrvatske rapsodije*.

Živimo u vremenu kada se na preraznim hrvatskim scenama ostvaruje Krležina riječ u čitavoj svojoj repertoarnoj skali — od *Maskerata* do *Areteja* i *Putu u raj*. Kada postoje mnoga veoma originalna uprizorenja njegove lirike i poezije. Njegove prozne beletristike. Njegovih članaka, eseja. Kada se, dakle, naslovi pod kojima se izgovaraju njegove rečenice, sve više množe. I mjesta i inscenacije, gdje se izgovaraju. Pod reflektorima u kazališnim kućama, na improviziranim pozornicama, u tvorničkim halama, pod otvorenim nebom, na brodu, u starim gradinama. Množe se i trupe i osobe koje ih izgovaraju: kao da ta njegova otvorena pjesnička riječ ne priznaje granice, ni mode, ni dominantne kazališne modele, ni vrijeme. Superiorna mrgodnoj kritici koja se sporadično javlja kao dosadno zanovijetalo s pitanjem: »dokle?« ona — zadržavši magiju nemirne mladosti — stalno osvaja nove prostore duha i inspiracija. Zar se može sumnjati u to da u toj svojoj trajnoj ekspan-

ziji nije djelovala svojom magijom na hrvatski scenski izraz i da ga nije na svojevrstan način oblikovala? Ako je postojao neki specifični hrvatski glumački izraz u proteklom našem polustoljetnom kazališnome životu, onda je on svoje postojanje i trajanje u prvom redu zahvaljivao Krležinoj pjesničkoj riječi. Dakako, ona oblikuje i ovaj naš današnji glumački izraz, kao i onaj još nedorečeni izraz najmlađe talentirane generacije budućih hrvatskih glumaca. Usprkos svemu, pa i danas popularnom pomodnom negiranju presudne uloge teksta u oblikovanju predstave. Usprkos svim antiliterarnim smjerovima suvremenoga kazališnoga nemira.

Na jeziku se upućuje glumačevom izrazu koji je u prvom redu zahvaljivao Krležinoj pjesničkoj riječi. Dakako, ona oblikuje i ovaj naš današnji glumački izraz, kao i onaj još nedorečeni izraz najmlađe talentirane generacije budućih hrvatskih glumaca. Usprkos svemu, pa i danas popularnom pomodnom negiranju presudne uloge teksta u oblikovanju predstave. Usprkos svim antiliterarnim smjerovima suvremenoga kazališnoga nemira.

Glumačev izraz koji je u prvom redu zahvaljivao Krležinoj pjesničkoj riječi. Dakako, ona oblikuje i ovaj naš današnji glumački izraz, kao i onaj još nedorečeni izraz najmlađe talentirane generacije budućih hrvatskih glumaca. Usprkos svemu, pa i danas popularnom pomodnom negiranju presudne uloge teksta u oblikovanju predstave. Usprkos svim antiliterarnim smjerovima suvremenoga kazališnoga nemira.

Ako je u današnjem kazališnome životu postojao neki specifični hrvatski glumački izraz u proteklom našem polustoljetnom kazališnome životu, onda je on svoje postojanje i trajanje u prvom redu zahvaljivao Krležinoj pjesničkoj riječi. Dakako, ona oblikuje i ovaj naš današnji glumački izraz, kao i onaj još nedorečeni izraz najmlađe talentirane generacije budućih hrvatskih glumaca. Usprkos svemu, pa i danas popularnom pomodnom negiranju presudne uloge teksta u oblikovanju predstave. Usprkos svim antiliterarnim smjerovima suvremenoga kazališnoga nemira.