

BRANKO GAVELLA — PRVI KRLEŽIN REDATELJ

Nikola Batušić

Višeslojna pojava i značenje Miroslava Krleže u gotovo svim segmentima naše kulture predstavljaju jedno od onih emisionih žarišta odakle su prema redateljskom, kazališno-teorijskom a dakako i književnom djelovanju Branka Gavelle neprestance pristizali poticaji za ponajprije inscenatorska, a potom dramaturgijska ili teatrologijska premišljanja. Stvaralački aktivna sveza te usprkos mnogim i razumljivim amplitudama plodotvorni Gavellin odnos spram Krležina djela trajao je gotovo četrdeset godina, dok će se, na drugoj strani, dramatičareva ocjena redateljeve scenske prakse naći i u ranijim esejističkim zapažanjima ali i u dnevničkim zapisima zreloga doba. Stoga nam je na temelju mnogih obostrano-pouzdanih realija — uz obilje ostvarenih Gavellinih scenskih zamisli kao temeljnog prosudbenoga materijala — moguće govoriti o svojevrsnom reciprocitetu interesa između redatelja i pisca.

U europskoj povijesti drame i kazališta nailazimo na niz sličnih afiniteta, posebice od razdoblja naturalizma i dalje, ali ćemo usprkos najpoznatijim primjerima kao što su Lugné Poeov odnos prema Ibsenu, Appijin prema Wagneru ili kasnije Jouvetove suradnje s Giraudouxom, teško — osim u slučaju Stanislavski-Čehov, moći pronaći sličan intenzitet međusobnoga prožimanja dramatičareve namisli i redateljeve prakse unutar parametara iste nacionalne kulture kao što to bilježimo u odno-

sima između Gavelle i Krleže. To prije što Gavellino redateljsko premišljanje nad Krležinom dramatikom započinje sukladno s autorovim i tematskim i dramaturgijskim razvitkom, tako da nam je evoluciju ovoga zajedništva moguće pratiti vrlo pregledno i po scenskoj slici autorove dramatičke. A ona se razvijala ne samo zahvaljujući Krležinim nastojanjima, već i oblikovanjem Gavellina redateljskoga rukopisa.

Neke generacijske razlike koje bi nam se mogle nametnuti u trenutku pojedinih usporedba nisu ni jednoj a niti drugoj strani predstavljale bitnijih zapreka, a povremeno se čvrsto zajedništvo kazališnoga praktičara i pisca nije prometnulo u međusobnu nekritičnost. Stručna pak razmimoilaženja između Gavelle i Krleže rijetko su dirala u bitne odrednice uzroka prijetor — naime u integritet kazališne predstave, dok kritički sudovi dramatičara o svom redatelju, odnosno redatelja-dramaturga o ponuđenom književnom predlošku samo pospješuju naša današnja raščlanjivanja jer nisu prožeti neutemeljenim proizvodnostima, već za svaku stranu uvjerljivim osobnim razlozima.

Želeći proučavati Gavellino redateljsko i uopće kazališno djelovanje, zanima nas prvenstveno njegov odnos prema Krležinoj dramatici, što ne znači kako spominjani usporedni hod scenske prakse i dramskoga stvaranja nećemo kušati osvijetliti i s Krležina stajališta.

Branko Gavella režirao je devet Krležinih drama u dvadeset scenskih postava,¹ potvrdivši prvi njegove vrijednosti na pozornicama Zagreba, Beograda, Ljubljane i drugih naših te inozemnih gradova. Uz Shakespearea i hrvatsku dramu općenito, Krležino je djelo u Gavellinoj interpretaciji ono tematsko područje koje se neprijeporno nadaže temeljnim za proučavanje redateljeve inscenatorske metode. Dodamo li da je na osnovici sučeljavanja sa scenskom praksom, Gavella napisao o Krležinoj dramskoj književnosti i autorovom značenju nekoliko nezaobilaznih studija i eseja,² onda se u cjelokupnu pogledu na Gavellinu stvaralačku osobnost njegov odnos prema Krleži mora smatrati jednim od ključnih poglavlja ne samo za ocjenu redateljeva stava prema nacionalnoj dramatici, već i širim teorijskim problemima kazališne umjetnosti.

Da uz prvenstveno kazališni i ovakav »literarni« odnos Branka Gavelle prema Miroslavu Krleži nije bio obilježen isključivo jednostrano, svjedoči i činjenica da je dramatičar napisao doduše »in memoriam« intoniranu — ali ljudski i sociologijski nadasve zanimljivu portretnu studiju redateljevu,³ pridodavši joj kasnije i neke sporadične dnevničke uspomene. Tako u nešto manjoj mjeri postoji i Krležin »literarni Gavel-

la«, pak nas niz raznolikih poticaja učvršćuje u namjerama iscrpnoga raščlanjivanja ovog književno-kazališnoga, ali po mnogo čemu i društveno opredijeljenoga odnosa.

Gavella je Krležu počeo inscenirati kao prvi njegov redatelj još 1920. god. (zabranjena predstava *Galicije*), završivši svoje scenske interpretacije njegova djela 1954. god. zagrebačkim režijama *Golgote* i *U logoru*. Krug je, dakle, zatvoren segmentima iste tematsko-dramaturgijske cjeline, uz intimno žaljenje iskazano još 1953. god. »kako baš u posljednje vrijeme nije bila provediva moja misao da postavim cijeli glem-bajevski ciklus u jednom dahu, pa da tako i novim podjelama i potpuno novim pristupanjem tekstu oživim sve ono što se u meni staložilo u toku mog rada na Krležinim djelima«.⁴ Zanimljiva redateljsko-teatrolozijska premišljanja o uprizorenju *Legendi* nalaze se i u Gavellinoj »krležijani« ali i u nekim drugim esejima,⁵ pak je očito kako je u zreloj dobi kritički vrlo intenzivno, pa i kreativno mislio na vlastiti inscenatorski početak, u kome su i po osobnu, ali i po Krležinu svjedočanstvu, *Legende* za razliku od *Golgote* i *Vučjaka*, odigrale znatniju promicateljsku, no kazališno-praktičnu ili pak redateljski značajnu ulogu.

Redateljski put Branka Gavelle do onih Krležinih drama koje će ponajprije podvrgnuti scenskom ispitivanju — a bijahu to kronologijskim slijedom *Galicija*, *Golgota*, *Vučjak* pa tek onda neke od *Legendi* vodio je preko vlastita scenskoga iskustva što je uglavnom bilo prožeto praksom stečenom u redateljskom pristupu dramskim djelima modernističkoga razdoblja. Do Krleže je, dakle, njegov redatelj dopirao preko europske i naše moderne, pak se čak i segmenti klasičnoga repertoara na toj stazi (Gundulić, Schiller i dakako Shakespeare kao najpogodniji materijal svakovrsnoj inscenatorskoj interpretaciji), uvjetno mogu obilježiti onakvim predznacima što su u vlastitu strukturu dopuštali integriranje nekoga od modernističkih scenskih naglasaka. To više što će iscrpna analiza Gavellinih režija Shakespearea jasno pokazati kako su njegova rana ostvarenja ovoga dramatičara vidljivo natopljena odzvucima pojedinih načela Maxa Reinhardta iz svjetskoga, a Ive Raića iz hrvatskoga redateljskog iskustva. Ove činjenice ne svjedoče ni o čemu drugome do o uočljivim refleksima moderne u Gavellinoj redateljskoj metodi onoga vremena.

Oblikovan u duhovnom ozračju bečke secesije i nekolikim razvojnim etapama hrvatske moderne, aktivni kazališni kritičar u drugom njenom razdoblju, konačno i redateljski debutant već 1914. god., Branko Gavella

je mogao doprijeti do Krležina književnoga djela preko onih iskustava što su mu se snažno nudila unutar kulturolozijskih i napose sociologijskih zasada njegova vremena. A one su pak bile obilježene općom kulturnom i političkom klimom razdoblja, kazališnom praksom koja je u pluralizmu stilova pružala obilje polazišta odnosno iskustvenoga nasljeđa pojedinom redatelju, konačno i traumatskim pečatom I svjetskoga rata koji je svoje bridove usjekao i u Gavellinu i u Krležinu generaciju. Sretna je okolnost što je tražeći svoj redateljski put u raznorodnoj dramaturgijskoj teksturi, u nizu tematskih i žanrovskih poticaja moderne i u znakovlju njene scenske artikulacije, Branko Gavella stvarao temelje za susret s Krležinom dramatikom. A ona je, dakako neodvisno od njoj tada posve stranog ili jedva primjetnije zamjetljivoga redateljskoga zrenja, doživljavala već od 1914. god. — preko burnih sučeljavanja s kazališnom sredinom kojoj bijaše namijenjena — prve odzvuke u našoj javnosti. Tako se zbililo da u času zajedničkoga nastupa (onemogućena praizvedba *Galicije* ne mijenja ništa u ovakvom promatranju) i redatelj i dramsko djelo budu prožeti onim iskustvenim nabojem što je sâm od sebe otklonio neke bitne metodologijske dvoumice u međusobnu približavanju dramatičara i redatelja, ne uklonivši posve mogućnost umjetničkoga rizika, krivih procjena ili Gavellinih inscenatorskih lutanja.

Promotrimo li ostvareni Gavellin repertoar do *Galicije*, neki nam se zaključci nameću sami. Unutar dvadeset i šest režija što prethode postavi Krležine drame, Gavella je na zagrebačkoj pozornici — izuzmemo li tri opere, dvije ili tri francuske komedije, Shakespearea i Gundulića, režirao dvadesetak svojih suvremenika, odnosno pripadnika raznih stilskih usmjerenja moderne. Iscrpnija analiza tog repertoara govori o vrlo promišljenim, metodologijskim neprijeporno utemeljenim redateljskim sondažama unutar višedimenzionalnosti moderne, ispitivanjima nad mogućnošću vlastite prakse koja se još uvijek nalazi »in statu nascendi«, a ovisna je i o recepciji europskih iskustava. Redateljsko razdoblje kojem valja pridati punu pozornost kako po izboru repertoara tako i po metodi uprizorenja, budući da se ono do sada u raščlanjivanju Gavelline umjetnosti, gotovo uvijek, vrlo kratkim postupcima, proglašavalo manje važnim uvodom ili tek vježbalištem scenske okretnosti. Bez obzira na danas dostupni »glas javnosti«, kazališnu kritiku, tematsko-dramaturgijska struktura ovog repertoara potvrđuje naše razmišljanje.

Raznorodna obilježja dramske književnosti što je Gavella režira između 1917. i 1920. god. obiluju nizom podataka za našu pretpostavku

o svjesnoj mnogostrukosti tematskoga odbira, što će u nužnoj i logičnoj posljedičnoj svezi uroditi svjesnim pluralizmom inscenatorskoga rukopisa. Ovakva redateljska metodologija, koja očito usporedno s vlastitom scenskom praksom prati i Krležino zrenje »in dramaticis«, morat će upravo od 1920. god. voditi prema pokušajima utemeljivanja označnica vlastitoga stila, što je nedvojbeno vidljivo po svim akcentima Gavellinih scenskih ostvarenja novoga razdoblja. A ono, nakon jedne zanimljive sezone provedene u operi, započinje vrlo znakovito režijom *Golgote*, prve Krležine drame što je došla pred publiku.

Već se Gavellin redateljski debut — režiju Schillerove *Messinske vjerenice*, ne smije olako proglasiti književnim terenom na kojem bi mladi početnik, s obzirom na svoju germanističku orijentaciju, s manje opredijeljenosti mogao obaviti početničku zadaću. Schillerova tragedija koncipirana u nekim okvirima klasične antičke drame pripada s jedne strane onakvom scenskom materijalu u čijim se zasadama može eksperimentirati na iskustvima modernističkoga neoklasicizma, dok s druge predstavlja za Gavellu onaj temelj kazališnom razmišljanju kojem će kasnije kao ugaone kamenove pridodati Eshila, Goethea i hrvatsku dramsku klasiku. Ovamo uvjetno pripada i režija Miletićeva *Boleslava* koja je natopljena mišlju o novoj interpretaciji nekih klasičnih uzora, ali se rađa i kao svojevrsni »hommage« velikom reformatoru hrvatskoga glumišta.

Vrlo značajno poglavlje u Gavellinu početku imaju Ibsenova *Divlja patka* i Strindbergova *Opojenost*. Ove dvije režije izravni su odgovor mladoga Gavelle na scenski simbolizam njegova vremena, ali i spomen na vlastitu kazališnu mladost, koja je, po osobnu svjedočanstvu, bila gotovo impregnirana ibsenovskim suzvučjem. Gavellina zagrebačka scenska prisjećanja bijahu duboko prožeta dojmovima s predstava Ibsenovih drama, o čemu je putujući u Oslo razmišljao ovako: »... počelo je ono, što sam pred samim sobom toliko skrivao, ono u meni o čemu nisam smio da dam sebi računa, da dobija sve konkretnije konture. Naslovi poderani od nošenja po svim džepovima Reclamovih svezaka što smo ih strasno čitali pod klupom za vrijeme grčkih i latinskih satova, oni nezaboravni intenzivni užici mladih čitača, kad smo triumfalno otkrivali duboki smisao tamnih ibsenških simbola i mislili da smo otkrili nešto što nitko drugi ne zna. Pa nezaboravni doživljaji iz đačkog partera, iz kog se poslije fijanovskih *Rosmersholma* i Borštnikovog Rubeka nismo mogli da vraćamo kući, nego smo se, zamoreni i prepuni nekih čudnih

utisaka, romantični skitali po pustim noćnim parkovima«. ⁶ Nešto kasnije od ovih mladenačkih Gavellinih traumatskih stanja izazvanih Ibsenovim simbolizmom, prevodit će, po osobnu priznanju, Miroslav Krleža *Gospodu s mora*, što je još jednim dokazom o utjecaju norveškog dramatičara na oblikovanje naše onodobne duhovno-kazališne klime. ⁷

Ibsen i Strindberg javljaju se dakle kao provjera vlastitoga ideološkog i dakako redateljskog stava naspram simbolizmu, tada dominantnoj, ali već »klasičnoj« stilskoj orijentaciji europske moderne scene. Iskustvu stečenu u režiji ovih drama, Gavella će pridružiti znatan broj pokušaja valorizacije naše dramsko-kazališne moderne. Tucić, Strozzi, Donadini, Ogrizović i Kosor predstavljaju hrvatsku dramu, Nušić i Ban srpsku, a Cankar slovensku. U svim se djelima ovih pisaca nazrijevaju raznorodne stilske smjernice kojih je realizacija na pozornici počivala na nužnim pretpostavkama poznavanja bitnih kretanja u kazališnoj praksi europske moderne.

Hrvatska je suvremena drama pružala u tom kompleksu obilje prigode raznorodnim redateljskim akcentuacijama, ali se ni Nušić tadanje tematske orijentacije niti dakako Cankar nimalo ne izdvajahu iz širokoga spektra modernističkih stilskih usmjerenja. Tako se Gavella na višestrukosti stilsko-tematskih parametara drame svoga razdoblja izgrađivao i pripremao za aktivni susret s Krležinom dramskom riječi, koje je sudbinu očito pratio u rasplamsalim autorovim polemikama s Josipom Bachom.

U Tucićevim *Osloboditeljima* omogućeno mu je, uz ostalo, i scensko interpretiranje tada vrlo raširenih odzvuka Tolstojeva humanizma, Donadini — pisac izvan generacijskih određenja i neodvisno-buntovni duh nudio je svojim *Bezdanom* neke pomalo već i zakašnjele naturalističke porive ali i prve ekspresionističke nagovještaje, Strozzijev prvijenac *Alanku* odisao je pacifizmom i odgovarao izravno na netom minule ratne strahote, dok Nušić i Ban iz srpske književno-dramske sfere sugerirahu svojim neohistoricizmom suvremeno čitanje povijesti i legende, što je u času oblikovanja nove državne strukture bilo iznimno aktualno. Danas klasična Cankarova drama *Slugani* (tako je, naime, glasio tadanji prijevod naslova) bijaše s ideološkoga aspekta očito najizazovnijim djelom u ovom repertoaru, a navlastito u kontekstu autorove interpretacije slovensko-nacionalnoga problema kao i nekih širih etičko-moralnih pitanja. Spomenimo uzgred da je Gavellina režija Cankarove drame 1919. god. u Zagrebu prethodila njenoj prvoj ljubljanskoj izvedbi. ⁸

Kosorovom *Nepobjedivom ladom* u prosincu 1920. neposredno pred premijeru *Galicije*, završava ovo Gavellino redateljsko-istraživalačko razdoblje pokušajem sistematiziranja brojnih Kosorovih stilskih disperzivnosti kao i scenskom materijalizacijom fantazmagoričnoga nietzscheanstva što se pomalja iz guste, često i neprohodne magme ovoga dramskog tkiva. U toj se predstavi kao Gavellin scenografski suradnik pojavio Mirko Rački — što je bio i ostao njegov jedini susret s kazališnom praksom — oblikovavši scenski prostor prisjećanjima na likovne zasade bečke secesije, pa je izvedba Kosorova djela bio još jedan prinos modernističkom stilskom ugođaju. No istodobno ćemo moći zamijetiti kako neke tematsko-dramaturgijske odrednice *Nepobjedive lađe* i kasnija Gavellina razmišljanja o Kosorovoj dramatici⁹ pružaju određene poticaje detektiranju prodora novih stilskih usmjerenja u temelje Gavellina redateljskoga rukopisa, naime određenih ekspresionističkih akcenata.

Čini se da smo time najavili onakve inscenatorske stileme s pomoću kojih je Gavella bio konačno sposoban prići scenskoj materijalizaciji Krležine dramatike. Bachovo redateljsko odbijanje *Legendi* očito je moralo predstavljati svojevrsan izazov upravo za Gavellu koji je u najžešćim danima polemike kretao prema punoj afirmaciji. No nadasve je zanimljivo kako se niti mladi, eksperimentu očito skloni redatelj ne prihvaća *Legendi* u prvom pokušaju uprizorenja jedne od Krležinih drama. Na izričit autorov pismeni zahtjev kazališnoj upravi, on pred kraj 1920. god. režira *Galiciju* koja će usprkos zabrani na dan premijere predstavljati neosporno prvi afirmativni susret jednog hrvatskog redatelja i Miroslava Krleže. Tek nakon *Golgote* i *Vučjaka*, svojevrsne stilskotematske trijade, slijedit će režije *Michelangela Buonarrotija* te *Adama i Eve*, jedine dvije Legende koje je Gavella scenski odista i ostvario, prepustivši redateljsko oblikovanje *Kraljeva* i teorijska razmišljanja o problemima rane Krležine dramatike širokim i nesputanim predjelima vlastite mašte i esejističkoga premišljanja. Ona su tako precizno redateljski i teatrologijski oblikovana, da pružaju iscrpan uvid u Gavellino hipotetičko režiranje, pa ih vrlo lako možemo integrirati u njegov inscenatorski postupak.

Bez sumnje će se upravo sada, istodobno s našom interpretacijom faktografije, postaviti ključno teatrologijsko pitanje. Zbog čega se redatelj ponajprije prihvaća *Galicije*, *Golgote* i *Vučjaka*, zapostavljajući na čas *Legende* koje su zbog razbuktae polemike između autora i bivše uprave drame očito bile u središtu pozornosti javnosti? Odgovori na ovo

pitanje mogu biti višestruki, a kreću se očito od kazališno-praktičnih, dakle redateljskih razloga, do političko-sociologijskih opredjeljenja Gavelinih koja postaju vrlo određena upravo u trenutku aktivne suradnje s Miroslavom Krležom. Oba segmenta ovih mogućih dilema spajaju se, čini se, u jednom pravcu.

Neposredno poratno vrijeme, političko-pacifistička ideologijska podloga *Galicije*, punoća osobnoga »galicijskog« iskustva što će ga moći koristiti u predstavi, želja za redateljsko-društvenom deklaracijom koja će dosljedno i jasno biti poduprta temom Krležina djela, sve su to snažni poticaji što Gavellu neodoljivo usmjeravaju prema ovoj drami. U parametrima njene protuaustrijske ali i protumilitarističke podloge, u njenoj nacionalnoj usidrenosti, u jasnoj Krležinoj raščlambi odnosa hrvatskoga vojnika naspram carskoj ratnoj trubliji, redatelj uočava goleme mogućnosti vlastita društvenoga opredjeljenja, odgovarajući svojim izborom dramskog djela na upit vremena u kome djeluje. U tom času izjednačuje svoje kazališno djelovanje s jasnim društvenim stavom, slijedeći dramatičara na svim stazama njegove političke borbe. No istodobno mu dramaturgijska struktura *Galicije*, »sordinirana« u odnosu na *Legende*, pruža prigodu primjene određenih ekspresionističkih redateljskih naglasaka, čime Gavella započinje vrlo jasno novim stilskim istraživanjima koja će se potvrditi upravo na korpusu rane Krležine dramatike. U sličnim odrednicama tematske usmjerenosti kretat će se motivika narednih Krležinih scenskih djela, što sve govori u prilog našoj pretpostavci kako »tri drame« bijahu očito pogodnijim materijalom zajedničkom nastupu pisca i redatelja od tada osporavanih *Legendi*. Valja uz to i naglasiti kako bi jasno usmjerena, čini se do sada zanemarena usporedna analiza *Galicije* (pa i *U logoru*), *Golgote* i *Vučjaka* lako mogla pokazati da se Krležina tematološka istraživanja u tom dramskom ciklusu uzajamno isprepliću poput povezanih krugova različito raspoređenih središta, koja, međutim, uspostavljaju svoju međusobnu svezu na identičnoj ideološkoj razini. Raspad vojno-političke strukture cesarsko-kraljevskih tlapnja na galicijskom ratištu s projekcijom moralnih dilema hrvatskoga segmenta u tom zbivanju, simbolični odzvuci Oktobra što ječe *Golgotom* gotovo istodobno dok odzvanja zlokobni galicijski »*Rückzug*«, i napoljetku blatna, tužna i beznadna atmosfera Zagreba i Vučjaka do kojega u mutnim transformacijama i čudovišnim, često i grotesknim preinakama dopiru poneki glasovi i ratne jeke i oktobarskih akorda smućujući tipičnog hrvatskog intelektualca onoga doba, sve su to tematske razine

koje se preklapaju, ne odvajajući se, međutim, bitnije na ordinati vremenskoga određenja. Nije stoga čudno da se dva glavna junaka zovu Horvat (tj. Hrvat), da se upravo oni bore s fantomima i prikazama i da se u njihovim rastrzajima odražavaju sve moralne dileme mladih ljudi koji su se našli u središtu sudbonosnih zbivanja odnosno njihovih refleksija u našoj sredini.

Kada ćemo pak u svezi s tematskom analizom grupe »triju drama« govoriti o Gavellinu redateljskom postupku onoga razdoblja, a napose u odnosu na djelo mladoga Krleže, čini se da ne bismo smjeli lučiti ovu skupinu od režije dviju *Legendi*. Premda *Michelangelo* te *Adam i Eva* u genetsko-autorskom smislu prethode *Galaciji*, *Golgoti* i *Vučjaku*, ove dvije drame stoje iz razumljivih razloga u Gavellinoj kronologiji redateljskoga odnosa prema Krleži iza spomenute trijade. No ipak moramo ovih pet režija smatrati integralnom inscenatorskom cjelinom, jer se i prema kasnijim Gavellinim teorijsko-esejističkim razmišljanjima njegov postupak u tim predstavama može zaokružiti istim metodologijskim linijama.

Promatramo li dakle Gavellin redateljski impuls u scenskom ostvarenju »triju drama« i dijela *Legendi*, a to nam omogućuju redateljske odnosno inspicijentske knjige, sačuvane scenografske osnove Ljube Babića, djelomice i kritičko-memoarska izvješća te dakako redateljeve autoanalitičke studije o vlastitoj metodologiji, morat ćemo postaviti pitanje koje se u hrvatskoj teatrologiji doduše naslućivalo, ali se čini kako nikada nije bilo do kraja izrečeno punim intenzitetom. Riječ je, naime, o detekciji naše varijante scenskoga ekspresionizma zamjetljive upravo unutar redateljskih odrednica ovih pet predstava. Vjerujemo kako upravo raščlanjivanje Gavellinih režijskih artikulacija, analiza Babićevih likovnih predložaka i dakako dramaturgijsko-stilska obilježja ovih drama opravdavaju naše polazište.

Ako je *Galacija* u nekim redateljskim postupcima bila još uvijek i u doslovnom smislu natopljena naturalističkim detaljima (što je bila i autorova želja i odraz neposrednoga ratnog iskustva redateljeva), već se u nizu Gavellinih opaska scenskopraktične naravi mogu i danas otkrivati ekspresionistički scenski akordi, posebice vidljivi u materijalizaciji autorske didaskalije ili tlocrtno-prostornih sugestija. Tako u inspicijentskoj knjizi *Galacije* nalazimo niz osobnih Gavellinih primjedaba¹⁰ mizanscenskoga i književno-kritičkoga tipa. On, primjerice, mijenja izvorni Krležin leksik unoseći u razgovore I i II ordonanca niz kajkavizama, što je očita scenska anticipacija infanterista Podravca iz II čina kasnije

drame *U logoru*. Kako je *Galicija* na dan premijere zabranjena, izostala su i novinska izvješća s pomoću kojih bismo danas bar djelomice mogli rekonstruirati scensko zbivanje. Preostaje niz sjećanja i dnevničkih zapisa¹⁴ kao i spomenuta inspicijentska knjiga s debelo podvučenim Krležinim didaskalijama, što nas navodi na pomisao o Gavellinom samostalnom rješavanju scenskoga dispozitiva i zvučne kulise. Znamo, također, da službeno, na plakatu, scenograf nije spomenut.

Analiza vjerodostojnih reminiscencija sudionika ove predstave¹² kao i raščlanjivanje teatrologijske dokumentacije upućuju na takvu Gavellinu redateljsku interpretaciju koja je od mjestimice jarkoga naturalizma u Krležinu tekstu nastojala intenzivno prijeći na scenska suzvučja što su omogućavala ekspresionističko sjenčenje. Tako su se u predstavi naglašeno mogli vidjeti svi detalji ratne atmosfere i galicijskoga podneblja — od pokislog natporučnika Waltera s blatnim čizmama gotovo »antoneovske« doslovnosti, do razlupanih staklenih vrata, brezovih klupa u salonu i žica poljskih telefona. No svjetlosna i zvučna kulisa predstave, područja koja omogućuju sugeriranje ekspresionističke atmosfere sadrže u sebi efekte koji se ne mogu jednoznačno svesti na doslovnost naturalističkoga ugođaja. Kada Gavella vidljivo podvlači i u predstavi očito ostvaruje auditivne signale poput »topota konja«, »čavke u zraku«, »ojkanja«, »pjesme violina«, »glasova Rückzuga« ili ističe svjetlosne akcentuacije kao primjerice »crvene pjege na horizontu« i »požare šuma«, onda se više ne može govoriti o isključivo naturalističkom scenskom kodu, već o pokušaju rastvaranja slike realiteta u onakvu facetiranost koja će u nekim značajkama moći izraziti potmulost podsvjesnog nagovještaja, što je vrlo jasna naznaka za prodor ekspresionističkih signala u primarni autorov scenski naturalizam. S tim u vezi javit će se i problem redateljskoga rješenja dramaturgijski nefunkcionalnog Orlovićeva monologa u IV činu, za vrijeme kojeg se pojavljuje vizija žene koju je objesio.

Ova sekvenca upućuje na pojedine detalje *Golgote* i *Vučjaka*, posebice na prizore umiranja Kristijanova sina odnosno Horvatova sna. Tu je u scenskom uobličavanju Krležina predloška moralo doći do onog prožimanja stvarnosti i privida, realnoga i naslućenoga te života i smrti, što su paradigmatično značajni akcenti ekspresionističke scenske slike. Pri tome zastupnici »svijeta s onu stranu« — obješena baba, doktor-smrt i materijalizacija Horvatovih snoviđenja, poput Janeza i Štijeja iz *Kraljeva* koje pripada *Legendama*, i u doslovnom smislu svjedoče o vlasti-

toj »nematerijalnosti« za jedne, a kobnoj i vidljivoj usudnosti za posve određene sudionike zbivanja. Materijalizirajući scenski prema Krležinim zahtjevima viziju u *Galiciji*, Gavella ponajprije u našim parametrima anticipira, a potom kodificira scenski ekspresionizam jednim od njegovih temeljnih znakova.

Slični su se problemi javili u sukobu realiteta i simbolistički koncipirane obiteljske idile u II činu *Golgote*, gdje s jedne strane — u simultano postavljenom Babićevom dekoru, krvari nastrijeljeni revolucionar, a s druge se u pomalo grotesknim obrisima obiteljske idile interpretira eshatološka priča o Ahasveru. I ovdje se realitet prostora obiteljske kuće u času Pavlove smrti pretapa po Krležinoj didaskaliji u viziju. U njoj nalazimo tipični ekspresionistički poetsko-scenski diskurs i u vizualnom i u akustičnom smislu. Autorova didaskalija opisuje Pavlovu agoniju ovako: »Ognjičava, katastrofalna, bolesna vizija smrti, vjetrenjača, magle i vjetra. Iza one prve kavalkade što je u oblačinama prejahala scenu u galopu, u zveketu mačeva i topotu potkova, juri scenom rulja crnih pojava sa svjetiljkama. Biskupi u gala ornatu s mitrom i srebrnim krstovima, crkvenjaci sa žutim i modrim stjegovima s likovima svetaca; policija i policajna pseta i detektivi i oficiri u paradi i soldati u kacigama i bajonetama, žene, djeca, prosjaci, gospoda u cilindru i bundi, dame u krznu, sve to projuri kroz scenu uz lavež pasa, zvonjavu i vjetar, i kao da gazi preko Pavla koji leži u svojoj krvi. Opet kavalkada koja se vraća«.

Gavella je očito tek djelomice mogao ili htio ući u scensku interpretaciju ove Krležine didaskalije. Na praznovidbi 1922. god. njemu je očito bilo do drugačijih akcentuacija. Naime onih ideologijskih opredjeljenja. Kada mu se, međutim, 1954. pružila prigoda ponovnoga uprizorenja *Golgote* (tada je nakon više od trideset godina bio jedini redatelj koji je reinterpretirao ovu dramu), nije odustao od pokušaja vizualizacije ove kompleksne Krležine didaskalije. Riješio ju je, kao što je to uostalom jedino i bilo moguće, svjetlosnim signalima sinkopiranoga ritma i jakim tonskim masama u kojima su dominirala zvona. Bez ljudskih figura, dakle, bez želje za ekspresionistički intoniranim Krležinim polarizacijama biskupi-detektivi, gospoda u cilindru-prosjaci i sl., već isključivo s namjerom primjerene scenske materijalizacije Pavlove agonije s jasno naznačenim pretfinalnim bunilom. Želja za scenskom artikulacijom didaskalije bila je jača od pokušaja stilskoga omeđenja njenih bitnih sastavnica.

Scenska materijalizacija Horvatova sna iz *Vučjaka* pokazala se već prigodom praizvedbe 1923. gotovo nemogućom, pa je upravo pozornica sugerirala i kasnijim redateljima i autoru izostavljanje ovoga dijela drame sve do najnovijega vremena, kada se mnogostranost Horvatova bunila nastoji iznova reintegrirati u scensko zbivanje. Nije potrebno posebno naglašavati kako je upravo scenska sintagma sna omogućavala redateljevoj zamisli onakvu artikulaciju, koja je u svezi s likovnom sastavnicom toga prizora pružala obilje prigoda za iskušavanje vlastita ekspresionističkog iskaza.

Sučeljavajući se s nizom inscenatorskih problema Krležina »predelembajevskoga« razdoblja, Gavella je najviše uspjeha postigao u golemim masovnim prizorima *Golgote* i karakterologijskim profilacijama urbano-intelektualnih, odnosno primitivno-lukavih, rustikalnih fizionomija u *Vučjaku*. No to su u odnosu na Krležine zahtjeve i na impetuznost dramatičareva impulsa ipak bila redateljska rješenja kojih je korištenje počivalo u tradicijski čvrsto utemeljenom sustavu europskoga nasljeđa što ga je Gavella očito poznavao. Preko Raićevih je recepcija reinhardtovskih načela, ali i kasnijim osobnim razvijanjem zatečene srednjoeuropske scenske atmosfere bio svjestan važnosti dinamičkoga značenja koje velika glumačka skupina može zadobiti na pozornici, posebice u kontrapunktalnim obratima naspram pojedincu, pak je upravo unutrašnje potencijale *Golgote* i njenih dijelova u arsenalu i na groblja podredio razradi ovakvih načela. Otuda i snažan dojam upravo ovih sekvenca predstave, što su, kako nam kazuju relevantna vrela, uzbudila i takva znalca i suverena gospodara glumačkih skupina kakav bijaše Stanislavski koji je zajedno s hudožestvenicima vidio *Golgotu* u Zagrebu.¹³ Na drugoj se strani Gavella u procesu psihološkoga profiliranja značajeva i njihovu suprotstavljanju bilo masi, bilo pak određenoj atmosferi nastaloj dramaturgijskim dinamiziranjem (a takve odnose susrećemo u I činu *Golgote* i gotovo tijekom čitava *Vučjaka*) mogao pozivati na iskustva stečena režiranjem čitava niza modernistički intonirane dramatike kojoj su i na čelu njegova inscenatorskoga puta kao ponajbolji putovođe stajali Skandinavci.

Unutar ovakvih je rješenja prvi Krležin redatelj očito tražio prostora vlastitim istraživanjima ekspresionističkoga scenskog koda koji je, nema sumnje, stvaran u uskoj suradnji sa scenografom Ljubom Babićem. No usprkos svemu ostao je nezadovoljan svojim mladenačkim rješenjima, o čemu svjedoči činjenica da je u zreloj dobi i kada se našao

u prigodi posve neodvisnoga izbora i ansambla i kazališta u kojem će režirati, postavio između 1950. i 1955. god. dva puta *Vučjaka* (Ljubljana i Zagreb), a novo, Zagrebačko dramsko kazalište kojemu bijaše jednim od utemeljitelja, otvorio *Golgotom* i dramom *U logoru*, vrativši se s mladom družinom i u vlastitu kazališnu mladost.

Istodobno je u tom novom i nespontanom ozračju kušao realizirati *Kraljevo*, ali osim mnogobrojnih pokusa i rasprava o strukturi scenskoga prostora,⁴⁴ nije dopro do konkretnijih obrisa predstave. Tako su jedine *Legende* koje je scenski materijalizirao ostali *Michelangelo Buonarroti* te *Adam i Eva*. Po nizu dokumentacijskoga materijala koji danas može poslužiti našoj prosudbi, a ovamo ubrajamo i Krležine marginalne pripomene iz Osječkoga predavanja i *Dnevnika*, Gavella s tim predstavama nije 1925. imao osobita uspjeha. U *Michelangelu* nije, naime, došlo do interferiranja realiteta i polifono koncipirane simbolne vizionarnosti, dok je u *Adamu i Evi* scenska materijalizacija odnosa između muškarca i žene zadobila glumačkom igrom antologijskoga terceta Vavra-Raić-Dujšin odveć stvarne obrise, očito bez dovoljno potrebnog distanciranja od »strindbergovske« doslovnosti temeljnoga sukoba.

Tek nakon svojih ponovnih režija »triju drama« i nakon što je očito definitivno odustao od pokušaja insceniranja *Kraljeva*, Gavella je u godinama završnih intimnih obračuna s vlastitom kazališnom stazom ponudio zanimljiva scenska rješenja za gotovo čitav Krležin »predgledbajevski« opus. Premda nesustavno iznijeta, ona imaju vrijednost istinske redateljske vizije. Iz njihove interpretacije slijedi i razmišljanje o stvarnoj slici i mogućoj inačici hrvatskog scenskog ekspresionizma. To je očito bio jedini pravi put kojim se moglo dekodirati Krležinu ranu dramatiku, a ona je, uostalom, u svojim stilskim obilježjima sadržavala identične označnice.

Posve je jasno kako pri svakoj takvoj analizi valja amalgamirati Gavellin redateljski rukopis i Babićeva likovna rješenja, jer je scenski sliku Krležina predložka stvaralo upravo ovo nadahnuto zajedništvo. Svaka iscrpnija likovna analiza Babićevih crteža i gvaševa za *Golgotu* odnosno *Vučjak*, djelomice i njegove skice *Michelangela* te znakovlja upotrijebljenog u *Adamu i Evi*,⁴⁵ moći će pružiti zadovoljavajući odgovor našim pretpostavkama. Kartoni za *Golgotu* i skice interieura ili Horvatova sna iz *Vučjaka* svojim tamnim pigmentom, linijom crteža što na časove dopire do samoga ruba groteskne karikaturnosti, jednako kao i snažnom sociologijskom usmjerenošću interpretirane književne

motivike posve se približavaju nekim ekspresionističkim likovnim akcentima. A to je posebice u prizorima sudaranja životnoga realiteta i scenske materijalizacije smrti moglo zadovoljiti osnovne zahtjeve ekspresionističke scenske slike, nastale svojevrsnom kontaminacijom likovnoga i redateljsko-glumačkog accentuiranja dramskoga teksta.

Očito je, međutim, kako elemente našega scenskog ekspresionizma ne smijemo tražiti isključivo u likovnoj sastavnici *Golgote*, *Vučjaka* pa i dijela ostvarenih *Legendi*, premda moramo uzeti u obzir da je to vrijeme neposredno nakon Babićevih antologijskih ostvarenja koja kao da najavljuju Krležinu motiviku iz dijela *Legendi* i predgledbajevskih triju drama. Bijahu to *Crna zastava* (1916), *Golgota* (1917) te *Crveni stjegovi* (1919). Elemente Gavellina scenskog ekspresionizma valja naslutiti i u scenskom funkcioniranju masa u *Golgoti* koje očito prestaje biti reinhardtovski mehanički precizno i vizualno impresivno, već postaje dinamički polivalentno s obzirom na raznovrsna ideologijska opredjeljenja unutar struktura ove drame. Krležina dramaturgijska dinamika *Golgote* što pulsira užarenom magmom radničkih skupina s neprekidnom najavom latentne eksplozije, posjeduje ovdje snagu Tollerovih akorda iz drame *Masse-Mensch*, a oni su, kao što znamo, paradigmatični za književni i scenski ekspresionizam.

Gavellino nastojanje konstituiranja ekspresionističke scenske slike valja također nazrijeti i u grotesknom kontrapunktiranju seoskih fizionomija iz *Vučjaka* i njihove idealizirane predodžbe što je Horvat o njima nosi u sebi bježeći iz grada, a možda bi stilske akcente ovoga tipa valjalo utvrditi u suzvučju sumračnoga preludija iz uvodnoga prizora gdje likovi uredništva »Narodne sloge« poprimaju obrise groszovskih zapažanja iz berlinskoga podneblja. Ekspresionističku likovnu komponentu zamijetiti ćemo u Gavellinu *Vučjaku* dakako i u realizaciji Horvatova sna, u kojem umjesto stola, pozornicu dijagonalno presijeca bijeli lijes uz koji stoji crna voštanica.¹⁶ Neprijeporno je kako su Babićeve vizure i ovdje bile umogome bitne za redateljeve odrednice.

U naknadnim ocjenama vlastita redateljskoga rada na Krležinoj ranoj dramatici, Gavella za svoj onodobni stilski postupak nikada nije izrijeком spominjao ekspresionističku stilsku oznaku, ali se određene ocjene njegova stvaralaštva proistekle iz vlastita pera mogu približiti našim pretpostavkama: »... gotovo sav ekspresionizam u koji se konačno prelila sva ta moderna, tom je svojom negativnom pojavom ostavio vidan trag i u našoj novijoj književnosti, pokazujući i tim putem kapi-

larnu povezanost teatra i književnosti (...) Tako je već pred folklorno-naivnim ekspresionizmom Kosorovim naše kazalište bilo prilično bespomoćno. Nije dakle ni čudo da su Bachu, odgovornom uredniku te kazališne periode, djela što mu ih je odnosio mladi Krleža izgledala neizvediva. Mislim, uostalom, da ni Krležin i moj prijatelj Ljubo Babić, kad se u onim beskonačnim žučnim diskusijama s jadnim Bachom smjelo ponudio da će inscenirati Krležu, — nije imao jasnu predodžbu kako da to učini, kao što moram i za sebe samoga priznati, da mi moji pokušaji s *Michelangelom* i *Golgotom* nisu u cijelosti odgovarali onomu što je Krleža zahtijevao od scene.¹⁷

Ekspresionizam je, dakle, spomenut u redateljevju tekstu vrlo stidljivo, gotovo krišom, više u svezi s Kosorovom dramatikom no kao označnica za vlastiti inscenatorski postupak. No Gavelline naknadne konfesije »post factum theatrale«, uvjerit će nas kako je zapravo ekspresionistička scenska slika koju je uspio u sebi kristalizirati i kodificirati pred kraj životno-umjetničkoga puta bilo u danom trenutku jedino moguće rješenje za ostvarenje Krležina predgledbajevskog opusa na pozornici.

U svom poznatom eseju *Miroslav Krleža i kazalište*,¹⁸ redatelj će, između ostaloga, i ovako definirati Krležinu tematsko-dramaturgijsku kvantitativnost: »Ja bih bio prije voljan vidjeti u njegovim prvim dramskim radovima ne samo potrebu za simboličkim potertavanjem i pojačavanjem, ne samo potrebu za nekim naročitim demonstriranjem tekstovnoga smisla, nego potrebu za unutarnjim, transparentnim iluminiranjem temeljnoga životnoga smisla dramske funkcije. Taj scenski nadrealni materijal nije u njega, doduše, stilski jedinstven, ima u tim mrtvačkim plesovima, pijanim povorkama, u tom vrtlogu scenskih perturbacija, u tim nagomilanim scenskim rekvizitima tu i tamo nepotrebnih dramskih tautologija, nepotrebnog parafraziranja dramskih situacija koje su same po sebi potpuno jasne i zatvorene u svom dramskom kontekstu«. Dalje će Gavella govoriti o »nadrealnim umetnutim epizodama koje bi imale djelovati u neku ruku kao kontrapunkt dramskog zbivanja, ima tu, napokon, čisto lirski intoniranih scenskih opisa kojima bi svaka gruba materijalizacija ne samo oduzela svu poetičku značajnost, nego bi i dovela do umrtvljenja samoga dramskog teksta«.

»Pijane povorke, mrtvački plesovi, nadrealne umetnute epizode, lirski kontrapunkt dramskom zbivanju« — navodimo istrgnute sintagme iz Gavellina čitanja *Legendi*, to su onakva uporišta na kojima se očito

mogla graditi ekspresionistička scenska slika. I ubrzo će na istom mjestu redatelj zastati kod svoje »prve pokajničke postaje«. Priznaje kako »u svojim inscenacijama mladenačkog Krležina opusa nisam umio izvršiti selekciju toga scenskog materijala ni po njegovoj funkcionalno-scenskoj potrebi, a ni po mogućnostima njegove scenske adaptacije, i zato nisam (podvukao N. B.) uspio da mu dam adekvatan scenski život. Materijalizirao sam često i nepotrebno neke simboličke elemente, koji su kudikamo vidljivije živjeli u čistoj muzici teksta, a nisam ni umio naći finu razliku između prvoplanskog zbivanja i njegove snene, zamagljene atmosferske pratnje, i konačno, nisam ni ton toga temeljnog zbivanja umio provoditi u svoj značajnosti njegove dramske krivulje koja je morala imati elastičan raspon od najkompaktnije životnosti do najsuptilnijih raščlanjenja i konkretno perspektivnog prilaženja k punokrvnim, ali isto tako i imaginativno i prividno mrtvačkim limesima života«. ¹⁹

Za *Michelangela* te *Adama* i *Evu* priznat će redatelj kako nije »do-statno upro u mogućnosti čisto glumačke tekstovne transfiguracije u smislu dubljih perspektiva«, ²⁰ a u *Vučjaku* je zanemario »podzemni vulkan« što tutnji u Krležinim likovima. »Već mi u *Vučjaku*«, priznat će, »nije uspjelo, kad je Krleža s pravom otklonio onu moju mladenačku, scenski tako realistički 'prizemnu' realizaciju košmarskog sna, da čistim unutarnjim, glumačko-redateljskim sredstvima povežem zbivanje s onim tako čujnim podzemnim tokovima. Zadovoljio sam se i odviše s lako pristupačnim, iz prve ruke crpenim scenskim sredstvima, (...) i ostao sam, tako reći, u lako pristupačnom scenskom mezaninu«. ²¹

Konačno, u svojim redateljskim razmišljanjima o *Kraljevu*, *Gavella* će ne bez tuge i gorčine primijetiti kako još »nitko nije pronašao one teško vidljive niti koje na primjer u *Kraljevu* (a to je djelo po mome mišljenju stilski tipično za cijeloga Krležu) povezuju scenski realizam kontakta mrtvoživih sa živo-mrtvima s koreografijom razularenog kovitlanja orijaškog 'ringlšpila' što se okreće po ritmu muzike kojoj je teško naći 'normalnu' instrumentalnu podlogu.« ²² I ubrzo će, u istoj studiji, uslijediti skica vlastitoga rješenja za temeljne scenske koordinate *Kraljeva*: »Zamislite samo simbolične grupacije scenskih elemenata i figura *Kraljeva* ili *Golgote*, kako se ogledaju i kreću u krugu ogromnog horizonta, na kojemu se kovitla sablasno kolo crtanih projekcija uz ritam konkretne glazbe (u pravom smislu riječi) koji dolazi iz zvučnika koji su kadri da reproduciraju ogromnu zvučnu skalu potrebnu da se uglazbi ta 'sablasi simfonija'.« ²³

Ni uz jednu od tih svojih naknadnih scenskih varijanata koje su ili ispravljale ranije pogreške ili donosile posve nova rješenja za neostvarene predstave, Gavella nije želio spomenuti precizno stilsko određenje, no čini se kako se određeni aspekti ekspresionizma kao mogućeg usmjerenja nalaze u pozadini ovih konfesija. Sigurno je, naime, da se dio ekspresionistički intonirane izvedbe — a *Legende* i »tri drame« nude mjestimice upravo nametljivo takva stilska rješenja, nije mogao osloniti samo na likovni ugođaj i pojedine psihološki kontrapunktirane naglaske u glumačkim interpretacijama. Valjalo je, naime, izvedbeni mehanizam u *Legendama* posebice, ali djelomice i u *Golgoti* i *Vučjaku* povezati gotovo u tehničkom smislu s nekim tada izrazito avangardnim europskim stremljenjima. Riječ je o Mejerholdovu konstruktivizmu koji je nikao na njegovim iskustvima kazališta u službi Oktobra, o biomehanici kao o poticaju glumačkom izrazu i dakako o političkom kazalištu Erwina Piscatora u Berlinu koje je svoju scensku i društvenu potvrdu stalo stjecati oko 1925. god. I Piscatorova su scenska rješenja potekla od nekih silnica sovjetskoga revolucionarnog teatra, što je također moglo biti inspirativno ishodište jednom od scenskih pristupa *Legendama*. No određena retardacija naše scenske prakse prema novijim postignućima, odnosno njeno ugledanje na institucionalnu kazališnu praksu Reinhardta i Stanislavskog — uz istodobno nesnalazjenje unutar parametara »off« grupacija Mejerholda i Piscatora (čiji je teatar u ono vrijeme za nas premda ne i nepoznanica, bio samo rubno-eksperimentalni pothvat), oduzelo nam je mogućnost bržega uklapanja u najsuvremenija scenska iskustva. Gavella je za Mejerholdova odnosno Piscatorova scensko-praktična rješenja jamačno znao, ali ih nije vidio, a kada je 1928. u Moskvi mogao doći u konkretan dodir s Mejerholdovim kazalištem onda su mu nova saznanja, barem što se tiče ovog dijela Krležine dramatike, došla prekasno. Nakon što se vratio zatvorili su mu sva kazališno-relevantna vrata, čime je nestalo prigode i za scenskim esperimentiranjem. Možda je predstava Sterijinih *Rodoljubaca* u Osijeku 1930, koncipirana kao totalni politički teatar u Melchingerovu smislu, jedini kazališno-praktični odjek Gavellina puta u Moskvu.

Prvi je Krležin redatelj svoj neispunjeni mladenački san smatrao dokraja života neotplaćenim dugom, a opsesija *Kraljeva* viđenog na mehaničkoj strukturi golema sajamskog vrtuljka proganjala ga je do kraja inscenatorske prakse. Iz ovakvih se podataka kao i iz Gavellinih teatrolojskih eksplikacija vlastitih susreta i sukoba s Krležinom dramati-

kom vrlo lako može zaključiti kako je europska kazališna avangarda dvadesetih godina, gdje se posebice u berlinskom slučaju moglo zapaziti vrlo mnogo ekspresionističkih obilježja, bio zapravo ključ za Krležin mladenački teatar. Gavella je žalio što na početku svog redateljskog puta nije u pomoć mogao pozvati crtani film i snažne tonske mase, a upravo su i Mejerhold i Piscator u godinama njegovih konfrontacija s ranim Krležom svoje redateljske postupke obilježili, koristeći između ostaloga filmske projekcije, snažne zvučne efekte i raznovrsnu primjenu sve savršenije scenske tehnike i mehanike.

Hrvatski scenski ekspresionizam imao je, dakako, i druga tematska ishodišta osim Krležinih djela. Nikako ne smijemo zaboraviti na Kulundžićeve drame i njegove teorijske prinose objašnjenju ovoga stilskog smjera. Posve drugačiji odnosi naše režije i Krležine dramatikke do glembajevskog razdoblja zameću se, međutim, upravo na granicama koje tvore Gavellin redateljski »dug« i autonomni pokušaji njegovih učenika. Novi je, naime, naraštaj prihvatio učiteljevu pouku samo u onom segmentu koji je izražavao vjeru u mogućnost scenskoga života *Legendi*. Ekspresionizam ga kao moguće stilsko usmjerenje scenske slike nije više zanimao. Kazališno-praktična revalorizacija *Legendi* već u okviru nekih SEK-ovskih pokušaja, a nadasve Radojevićevo antologijsko *Kraljevo* 1970. god., pa Parov dubrovački maritimni eksperiment s *Kristoforom Kolumbom* i naposljetku Međimorčeva *Hrvatska rapsodija* (uz neke interpretacije redatelja Tomislava Durbešića i Ljubiše Georgijevskog), pokazali su da se kao saveznik u insceniranju mora prizvati jedno drugo teorijsko-praktično usmjerenje modernoga europskog kazališta. Gavella je predlagao psihološki mnogodimenzionalnu i gotovo dubinsku varijantu ekspresionizma, utemeljenu i u određenim okvirima scenskoga tehnicizma, a pobjedu je iznio, kao što smo vidjeli, teatar fizičko-tjelesne izražajnosti Antonina Artauda.

U analizi Gavelline interpretacije glembajevskoga ciklusa morat ćemo uočiti nekoliko nezaobilaznih činjenica koje će umnogome objasniti ne samo redateljev inscenatorski postupak, već i niz kazališno-praktičnih marginalija što se nalaze na stranicama njegove »krležiane«. I opet će to kao u slučaju *Legendi* i »triju drama« biti obračuni s vlastitom scenskom praksom, prisjećanja na poneke redateljske intervencije pa i manje uspjele trenutke u njima, ali ipak ponajčešće razmišljanja o putovima koji bi Krležinu dramatikku mogli učiniti scenski što izražajnijom.

Kazališna sudbina koja je, kako znamo, učinila Branka Gavella u jednom dijelu njegova života redateljem-lutalicom, možda se najokrutnije poigrala njime upravo u času kada je Krležin glembajevski ciklus dolazio pred pozornicu. Nešto ranije je, naime, a bijaše to koncem 1925. god., prvi autorov redatelj krenuo iz Zagreba u Beograd, tražeći ne samo nove prostore svom zahuktalom temperamentu, već prosvjedujući tom gestom protiv korifeja zagrebačke kazališne kritike koji su njegove inscenacije tumačili bilo neznačajki, bilo pak posve maliciozno. Tako Zagrepčanin Branko Gavella nije više u svom gradu mogao »scenski« dočekati upravo paradigmatično »zagrebački« dramski ciklus svoga sugrađanina Miroslava Krleže, pa je — da paradoksi ovog kratkog biografsko-statističkoga prisjećanja budu još uočljiviji, iz trilogije o Glembajevima postavio u Zagrebu samo *Ledu*, a i to se zbilo tek 1953. Tako bijaše primoran na interpretaciju motivike Krležina Agrama i Zagreba uglavnom uvijek na onim prostorima gdje su u nizu detalja i tijekom rada i dakako u scenskoj slici predstave, uz redateljsko-književne analize bile očito potrebne i određene, vrlo precizne etno-sociološke eksplikacije.

Iz ovakvih pogleda na probleme Gavellinih režija glembajevskoga ciklusa ne bi valjalo zaključivati kako tri drame o agramarskim patricijama smatramo usko zavičajnim kompleksom što ga valja problematizirati na isključivo lokalnim razinama. Upravo su Gavelline režije izvan Zagreba prve interpretacije Glembajevih koje su pokazale svojevrsnu univerzalnost njihova raspona. No moramo podvući kako je Gavella-kritičar odnosno interpret nekih glembajevskih pitanja na etno-socijalnoj razini neprestance nastojao pronalaziti interferencijske dodire između izvornog Krležina inspirativnog ishodišta-Zagreba i određenih lokalnih uvjetovanosti sredine u kojoj je časovito djelovao. Njegova dedukcija duhovno-ekonomske veze nekih grana glembajevske obitelji s tršćanskim trgovačkim krugovima (u eseju Glembajevsko-tršćanske varijacije) tipičan je primjer takva pogleda na mogućnost i potrebu dislokacije čitava glembajevskoga kompleksa na širu srednjoeuropsku sferu iz koje, zapravo, ciklus izvire u genealoškom, sociolingvističkom, a ponegdje i tipolojskom smislu.

Primoran na scensko traženje Zagreba izvan ozračja gornjogradskih veduta, gonjen istodobno potrebom dokazivanja južnoslavenskih, odnosno europskih dometa glembajevske teme, Gavella se očito sukobljavao s nizom problema što ih je redateljsko oblikovanje *Gospode Glembajevih*, *U agoniji* i *Lede* donosilo na srpskim ili slovenskim po-

zornicama. Već se, primjerice, luk govorne melodije protkane nizom njemačkih fraza nije mogao jednako riješiti u Beogradu i u Ljubljani, da ne govorimo kako su neke specifične, gotovo olfaktivne Krležine agramerске naznake postale izvan Zagreba gotovo nezamjetljive. Ovakve su poteškoće primoravale ponekad redatelja i na očite kompromise, pa mu je mnoga zamisao ostala scenski i neostvarenom, što je ukupnosti Gavelline »glembajevske« interpretacije u kazalištu oduzelo zasigurno poneku dimenziju koja bi u slučaju inscenacije »in situ«, na zagrebačkoj pozornici, zacijelo jasnije došla do izražaja. Otuda možda slijedi i paradoksalna činjenica da su Gavellini scenski Glembajevi, a mislimo pod tim pojmom na ukupnost interpretativnih aspekata čitava ciklusa, razumljivi samo uz pokušaj tumačenja redateljeve »krležiane«, odnosno njenih glembajevski-relevantnih poglavlja. Tek se naime u esejističkom obliku Gavellina redateljska praksa potvrđuje kao metodologijski i inscenatorski put kojim je valjalo proći kako bi se dopro do srži nekih Krležinih dramaturgijskih i, tematskih poticaja. Stoga nam je Gavellino redateljsko-teatrologijsko tumačenje vlastitih problema unutar parametara što ih je nametnulo Krležino djelo jednako vrijedno kao i raščlanjivanje scensko-tehničkih postupaka zamjetljivih u analizi njegove inscenatorske prakse.

Gavelline interpretacije glembajevskoga ciklusa izvan Zagreba zanimljive su, između ostaloga, i s aspekta rješavanja nekih glumačkih problema što samo u površnim pogledima ne djeluju dominantno. Ako je, naime, svojevrsna nemogućnost antejskoga povezivanja redateljskoga iskustva i inspirativnog ishodišta onemogućavala Gavellu u nekim »agrariziranjima« Krleže (koje on možda posve nesvjesno, barem na trenutak, ne bi uspio zaobići), činjenica što je čitav glembajevski ciklus postavljao prvi na nizu naših i stranih pozornica koje u etnopolitičkom smislu bijahu što slične, a što opet posve različite od zagrebačke, uvjetavala je ne samo Gavellinu promicateljsku misiju koja je u odnosu na Glembajevu bila jednako tako redateljska kao i ideologijska, već i neke neočekivane, u Zagrebu možda nepotrebne, ali ipak — kako se kasnije pokazalo — nužne inscenatorske konotacije.

Režije u Beogradu, Ljubljani, Mariboru i Brnu predstavljale su ideologijski vrlo jasne ali istodobno i proboje podložne sumnjičavoj prismotri desnih struktura, pa su u širem značenju glembajevske teme na spomenutim pozornicama obilježavale nastupanje svojevrsnih prethodnica ne samo krležijanskih, već i vidljivo usmjerenih lijevo-ideologijskih

namisli što su se ponajprije mogle pojaviti u scenskom obliku. Gavelline režije Glembajevih prate u tim sredinama niz polemičkih tonova u javnosti, dok se oko njega u procesu ostvarivanja sveukupnosti scenskoga projekta — kao što bi se reklo današnjim redateljskim rječnikom — okupljaju neki lijevo usmjereni intelektualci čija je kazališno-praktična vokacija bila do toga trenutka gotovo samo latentno zamjetljiva. Suradnja Branka Gavelle i Branka Krefta u Ljubljani koja započinje upravo oko scenske realizacije Krleže, samo je najočitiji primjer amalgamne snage koju je oko pozornice uspjela stvoriti glembajevska motivika te Gavellino redateljsko i društveno opredjeljenje.²⁴

Činjenica pak novih sociolingvističkih sredina što su iskazivale drugačija obilježja no zagrebačka, uvjetovala je u Gavellinim režijama Krležinih Glembajevih na širem južnoslavenskom i slovačkom terenu niz prijeko potrebnih redateljsko-pedagoških eksplikacija. Otuda i veliki broj suvremenih te naknadnih, u teatrolozijskom smislu vrlo vrijednih raščlanjivanja glumačkoga udjela u Gavellinim realizacijama na beogradskoj i ljubljanskoj pozornici napose. Sve te analize, koliko god spominjale iznimnost pojedinih umjetničkih profila u većim ili manjim ulogama ovoga ciklusa, neće moći zanijekati kako je upravo redateljska inspiracija, Gavellina analitički intonirana pedagogija tijekom stvaranja predstava (a neke pedagozijske zadase vezane uz estetička pitanja počinje Gavella teorijski oblikovati upravo u to vrijeme) utjecala na njihov oblik. Ako je, dakle, Gavellin zagrebački Krleža do *Legendi* ostvarenih 1925. god. bio naznakom kodifikacije jednoga scenskog stila, njegove su interpretacije glembajevskoga ciklusa u Beogradu i na slovenskim pozornicama značile, uz dakako vrlo uočljive kritičko-sociologijske primisli, i konstituiranje glumačke izražajnosti utemeljene u tada najodlučnijim naglascima nacionalne dramatičke. To potvrđuju ne samo sve autoanalize njegova redateljskoga iskustva, već i niz studija o glumačkom prinosu kod stvaranja bitnih obilježja naših nacionalnih glumišta.²⁵

Pišući o sociologijskom određenju pojma »glembajevštine«, Gavella je naglasio »čudnovato jedinstvo i ograničenost te pojave«, odnosno »dominantnu reprezentativnost te simboličke sinteze koja uza svu fragmentarnost velikog niza pojedinih crta (...) prkosi svakom pokušaju da joj o tome pravo na životni ekvivalent«. ²⁶ Čini nam se da upravo od ovakvih redateljskih polazišta valja pokušati proniknuti u njegove inscenacije Krležine trilogije, jer bi nam druge ishodišne točke mogle podosta zamagliti pristup osnovnom pitanju. Postoji niz Gavellinih opažanja uz

pojedinačne probleme glembajevske tipologije, ali su to tek fragmentarne redateljske zabilježbe, gotovo usputne natuknice rođene u muči i strasti redateljskoga postupka i mogu poslužiti samo kao djelomična rješenja. Govoreći o »čudnovatom jedinstvu i ograničenosti pojave« Glembajevih, Gavella postavlja temeljno ishodišno načelo za svakoga tko predstavom želi iskazati svoj društveni stav. Redatelj-kritičar kakav bijaše Gavella, razlikuje u dijalektičkoj antitezi vrlo jasno jedinstvenost sociološke strukture kojoj pripadaju Glembajevi od pojedinačnoga problema npr. staroga »tigra« Nacija čija »animalna elementarnost(...) diše krvavim zločinačkim tragom glembajevskog uspona«. ²⁷ S druge pak strane precizno ograničuje domete glembajevštine, nastojeći uvjeriti svoga gledatelja u one snage koje se mogu suprotstaviti širenju tog kanceroznoga tkiva. Upravo su se između ovih opreka kretale Gavelline predstave, pogotovu one beogradske i ljubljanske koje su imale i vrlo jasne društveno-kritičke naglaske što su ih Krležini i Gavellini protivnici smatrali jasno iskazanim izazovima. Tako je Velibor Gligorić govorio o »socijalnoj poenti Glembajevih« u Narodnom pozorištu u Beogradu osvrćući se upravo na Gavellin udio u toj atmosferi, ²⁸ a beogradske režije *Gospode Glembajevih* te *U agoniji* smatraju se u toj sredini još uvijek reprezentativnima i za recepciju Krležine dramatičke i kao redateljsko-pedagoški modeli za čitavu jednu glumačku generaciju. ²⁹

Čini se da je pregledom teatrologijski relevantne dokumentacije lako zaključiti kako je Gavellina režija *Gospode Glembajevih* u Ljubljani 1931. god. upravo primjerno značajna. Od Josipa Vidmara do Filipa Kalana nijedan od slovenskih teatrologa nije u svojim analitičkim studijama o značenju Krležina odjeka na ljubljanskoj pozornici mimoišao Gavellinu redateljsku koncepciju kao bitni prinos ne samo dojmljivosti drame, već i stepenicu u Gavellinu redateljskom razvoju. Ivan Levar koji je igrao Ignjata Glembaja, potvrdio se tom predstavom kao jedan od najvećih glumaca južnoslavenskoga terena, a suradnju između dramatičara, redatelja i glumca gotovo idealno sinhroniziranu u svim istraživačkim i naposljetku kritičkim pojedinostima, proglasio je Filip Kalan »zgodovinskim spominom slovenske gledališke kulture« i očitom »koincidencom med življenskim i umetniškimi težnjami znamenite evropske trojice Krleža—Gavella—Levar«. ³⁰ U svojoj povijesti slovenskoga kazališta između dva rata, Dušan Moravec će pak zaključiti svoje razmatranje o Gavellinim ljubljanskim Glembajevima ovako: »Led pa je bil vendarle prebit: slovensko gledališče, tega ni mogel prezreti nihče, je stopalo na

ново pota: v do kraja preprostem, skorajda poenostavljenem konvencionalnom okviru štirih sten je bila odigrana obtožujoča sodobna tragedija in o uprizoritvi su pisali u superlativih, četudi ne prav odbranih: triumf, višek, mogočen uspeh, izredna stvaritev, enoten stil, odlično zrežirano, ogroman vtis, najvećji uspeh naše Drame, trojen prodor — avtorja, režiserja, naših igralcev«. ³¹

Izravni Gavellin odnos prema retorici glembajevskoga materijala nadasve je zanimljiv. Nastojeći svakom svojom režijom dokazati kako je scenski govor temelj glumčeve kreacije, Gavella se pred obiljem Krležine rečenične mase uspio tako koncentrirati, da je istodobno zaustavljao njevu čestu baroknu bujnost, ali i potcrtavao one segmente koji su najočitiije svjedočili o »dijalektičko-krvavim situacijama (...) svoje okoline«. ³² Primjerci tekstova *Gospode Glembajevih* te *U Agoniji* nađeni u njegovoj biblioteci koji pokazuju kako je kratio tekst za beogradsku odnosno ljubljansku pozornicu, najbolje pokazuju ovaj postupak. Tako iz uvodnog Leoneova monologa Gavella ostavlja klasičnu rečenicu: »Mutno je sve to u nama, draga moja, dobra Beatrice, nevjerojatno mutno«, potom izostavlja čitav Leoneov ekskurs o Kantu i Euleru i prelazi izravno na slikarsku motiviku: »I ja koliko više slikam, sve sam više uvjeren, da je Da Vinci potpuno u pravu...« itd. ³³ Drugi čin, a pogotovu veliki dijalog Ignjata i Leonea, ostaje gotovo bez ikakvih tragova crvene redateljske olovke, dok u trećem Gavella pročišćuje tekst od svih natruha konvencionalne retorike, usredotočujući se isključivo na dramaturgijski dinamičke vrijednosti dijaloga. Istovjetni su postupci zamjetljivi i na tekstu drame *U agoniji*, ³⁴ gdje je jasno vidljivo poštovanje prema autorovu djelu. U tekstu se tek mjestimice primjećuju neka prijeko potrebna sažimanja, ali to ni u kom slučaju nisu nezgrapne amputacije ili potezi koji bi doveli do redateljskoga samoisticanja.

Takav postupak dovodi do uočavanja »raznih scensko-psiholoških slojeva« koji se »ne dadu svladati običnim, ma i kako 'proživljenim' scenskim sredstvima«. ³⁵ Jer, kako će reći Gavella, »u Krležinu scenskom govornom stilu dominira, kao uostalom u velikom dijelu njegova opusa, ton debatnog polemičkog uvjeravanja koji je uvijek neobično dobro i spretno hranjen i upravljan nagomilanim scensko-psihološkim materijalom, ali mi lako zaboravljamo da taj, tako lako nalažljivi i efektni ton uvjeravanja nije ograničen samo na direktno debatan odnos između lica radnje, da ima, naime, još i drugih scensko psiholoških slojeva u Krležinim figurama, da ima neobično važnih mjesta (mi ih redatelji na žalost

često kljaštrimo nepotrebnim skokovima) gdje ta lica dolaze u odnos uvjeravanja, gotovo debatiranja sa samim sobom«. ³⁶ Stoga će i kao prijekor upućen samome sebi a i svojim kolegama reći kako »mora, na žalost, konstatirati da još ni jedan Leone (a bilo ih je mnogo kojima se ne može poreći stanovit uspjeh u toj ulozi) nije, na primjer, uspio da nađe intonaciju za ono temeljno i ishodno 'mutno je sve to'...«. ³⁷

Ovakva razmišljanja mogu djelomice poslužiti i rekonstrukciji Gavelline redateljske interpretacije Glembajevih, kamo spadaju dakako i marginalije o *Ledi*, čini se još uvijek kazališno neostvarene. »U *Ledi* bi trebalo već jednom 'karnevalštinu' prenijeti s naslovnog lista u samo scensko zbivanje«, ali ne »umetanjem papirnato naturalističkog karnevala«, već »duboko prostudiranim mimičkim glumačkim izražajem, i značajnim, čisto situacionim, redateljskim sredstvima«. ³⁸

Tako se Gavelline režije ove Krležine teme komplementarno upotunjavaju s njegovim kritičko-dramaturgijskim i redateljskim bilješka-ma, čime se još jednom potvrđuje paralelizam ustanovljen u pristupu *Legendama*, *Galiciji*, *Golgoti* te *Vučjaku*. Redatelju koji se neprestance osjećao i nadalje kritičarom, pozornica očito nije pružala sve mogućnosti sučeljavanja s dramskim djelom. Eseji o Eshilu, Držiću, Shakespeareu i dakako Krleži, dokazuju kako se Gavellino režiranje mora promatrati isključivo poput spoja scenske prakse i književnoga stvaralaštva, jer je samo onda posve razumljivo. Interferencija književnosti i kazališta došla je tako još jednom do izražaja, a svoju omiljelu teorijsku premisu nastojao je Gavella neprestance dokazivati i praksom.

Čini se samo naizgled paradoksalnim da u kompleksu Gavellinih interpretacija glembajevske motivike spominjemo i njegovu režiju drame *U logoru*. No određena obilježja ove predstave kao i neka kronologijska zapažanja unutar redateljeve »krležiane« opravdavaju naše primisli.

Gavella je dramu *U logoru* (1954) postavio nakon tršćanskih *Gospode Glembajevih* (1951) i zagrebačke *Lede* (1953), upravo kada je i u esejističkom obliku pokušavao rješavati neke svoje permanentne redateljske dvoumice u svezi s Krležinom dramatikom. Usporedo je postavljao još i *Golgotu*, pa je na neki način bio iznova, kao i u mladosti, impregniran Krležom.

Iscrpnije usporedne dramaturgijske analize *Galicije* i drame *U logoru* vrlo bi brzo pokazale kako se u ovom posljednjem djelu jasno iskazuju određena artikulacijska obilježja glembajevskoga ciklusa. A on je bio završen prije konačnih autorovih dilema unutar tematsko-dramatur-

gijskoga kompleksa *Galicija* — *U logoru*. »Debatno dijalektičko obračunavanje« — kao što bi rekao Gavella, tako svojstveno glembajevskim dramama zamjetljivo je i u nizu prizora *U logoru*, a neke usporedbe između Horvata i Leonea (pa čak i u okviru određenih artističkih orijentacija njihova izvanscenskoga života, mislimo naime na slikarstvo, odnosno glazbu), dale bi neke uvjerljive potvrde za ovakve pretpostavke.

Još je od zabranjene *Galicije* 1920. god. Gavella čekao na prigodu ponovne interpretacije ove Krležine teme, pa kada je u danima zanosnoga zajedništva mladoga Zagrebačkog dramskog kazališta krenuo u ostvarenje svoje redateljske ali i pedagoške zamisli, bilo je jasno kako u scenskoj slici predstave neće htjeti mimoći prisjećanja na vlastitu životnu i redateljsku mladost. Rekonstrukcija svih verističkih podataka iz hrvatskog domobranskog života na galicijskom ratištu postala je ne samo predmetom anegdota već i nekih načelnih rasprava između redatelja i dramatičara (o čemu svjedoče mjestimice i Krležini dnevnički listovi), ali je svakom pozornijem promatraču bilo odmah jasno kako Gavella u svojoj scenskoj viziji neće dopustiti prevlast autentičnom tematiziranju galicijskog vojničkog ozračja. Svoj je redateljski postupak usredotočio na dva bitna aspekta koja je nudilo suvremeno čitanje drame. Na ispitivanje povijesnoga kontinuiteta »hrvatskoga logora« i značenja njegove usudnosti u našoj svijesti, te na već uočeni problem konstituiranja glumačke izražajnosti unutar onih redateljskih koordinata koje su jasno iskazivale društveno-aktivna opredjeljenja. Stoga »ojkanja« i onaj »Rückzug« koji se čuo još u davnoj Galiciji, nisu u ovoj predstavi imali jednako vrijedno značenje kao i 1920. god. Uz njih je ovdje u očajničkom paroksizmu dominiralo izbeumljeno Horvatovo prisjećanje na Schillerova Wallensteina: »Kroate! Wo hast du das Halsband gestohlen!«. Kao što Leone osjeća u sebi glembajevštinu i bezuspješno se odupire njezinu zovu, tako se i Gavellin Horvat *U logoru* nastojao svim silama otepi prokletstvu povijesne kobi što je Hrvate još od vremena tridesetogodišnjega rata primoravala na borbu pod tuđim zastavama.

Gavellina se redateljska priprema velikog finala i konačnog obračuna u III činu odvijala unutar niza ideoloških sučeljavanja, pri čemu su se jasno raspoznavala bitna opredjeljenja u okvirima što ih je nudila Krležina tekstualna podloga. Redatelj je u oblikovanju niza mikrodramaturgijskih cjelina, posebice na relacijama Horvat-Gregor-Agramer ili Walter-Horvat odnosno Walter-Janković dinamizirao zbivanje uz očita prisjećanja na slične glembajevske situacije, tako da se latentno pulsi-

ranje konačnoga sukoba osjećalo već od prvih prizora. Pri tome je strastveno i bez prikrivanja uživao u mogućnosti autentične galicijske ratne atmosfere koja je uz sav verizam, pa često i tvrdoglavu doslovnost, posebice u II činu odražavala poneka obilježja one središnje Krležine stvaralačke faze. To se naročito osjećalo u prizoru s Poljskim Židovom, kada su simbolistički relikti omeškavali tvrde obrise autorova realizma.

Svoj aktivni odnos prema Krležinu djelu završio je Branko Gavella režijom drame *U logoru*. Kao što je prva verzija ove teme, *Galicija* iz 1920. god., predstavljala polazište Krležina scenskoga proboja i usprkos spuštenu zastoru na dan premijere najavila veliko zajedništvo pisca i redatelja, tako je predstava *Logora* označila — a da to ni Gavella a niti Krleža nisu pretpostavljali, završetak njihove kazališnopraktične uzajamnosti. Dramatičar i redatelj nikada se više nisu susreli uz pozornicu.

BILJEŠKE

¹ Usp. naš popis režija Branka Gavelle, »Pozorište«, br. 1, str. 116—127, Tuzla, 1968.

² Usp. našu Bibliografiju radova Branka Gavelle, »Pozorište«, str. 100—115, br. 1, Tuzla, 1968.

³ Miroslav Krleža: *U spomen Branka Gavelle*, »Forum«, br. 5, str. 737—740, Zagreb, 1962.

⁴ Branko Gavella: *Miroslav Krleža i kazalište*, »Republika«, br. 7—8, str. 569—575, Zagreb, 1953.

⁵ Usp. studiju *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*, HNK — Zbornik o stogodišnjici, HNK — Naprijed, Zagreb, 1960.

⁶ Branko Gavella: *Utisci s Ibsenove proslave (Put u Oslo)*, »Kazališni list«, br. 8, str. 7—8. Split, 1933.

⁷ Usp. poznato Krležino »Osječko predavanje« iz 1928. god.

⁸ Praizvedba Cankarovih Slugu (Hlapci) bila je u Slovenskom gledališču u Trstu 3. V 1919, zagrebačka premijera odigrana je 10. IX 1919, dok je ljubljanska izvedba održana 11. XII 1919. god.

⁹ U eseju *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*.

¹⁰ Usp. inspicijentsku knjigu *Galicije* u Zavodu za književnost i teatrologiju JAZU, teatrološki odsjek, Biblioteka dramskih djela, inv. br. 118.

¹¹ Usp. »krležianu« Slavka Batušića u *Hrvatskoj pozornici*, str. 143—160, Mladost, Zagreb, 1978, s nizom dokumentacijskog materijala.

¹² Želeći rekonstruirati neke scenske elemente *Galicije*, razgovarali smo 1965. god. nekoliko puta s Titom Strozijem, Krležinim Walterom u toj predstavi.

¹³ Usp. Slavko Batušić: *Stanislavski u Zagrebu*, Zora, Zagreb 1948.

¹⁴ U Dramskom kazalištu »Gavella« niz glumaca njegove prve generacije dokumentirano svjedoči o Gavellinim pokusima za *Kraljevo*.

¹⁵ Usp. Slavko Batušić: *Scenska ostvarenja Krležinih drama*, »Republika«, br. 7—8, str. 340—343, Zagreb, 1963.

¹⁶ Slavko Batušić, nav. dj.

¹⁷ U eseju *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*.

¹⁸ »Republika«, br. 7—8, str. 569—575, Zagreb, 1953.

¹⁹ Branko Gavella, nav. dj.

²⁰ Branko Gavella, nav. dj.

²¹ Branko Gavella, nav. dj.

²² Branko Gavella: *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*.

²³ Branko Gavella: nav. dj.

²⁴ Usp. Dušan Moravec: *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, str. 74—283, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980. Tako autor navodi da je predstavi *Lede* u Ljubljani redateljski »potpisao« Gavella, premda je režiju do kraja proveo Kreft jer se Gavella zbog obveza morao vratiti u Brno.

²⁵ Usp. Dušan Moravec, nav. dj. i Filip Kalan: *Hvalnica igri*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.

²⁶ U eseju *Glembajevsko-tršćanske varijacije*, »Hrvatsko kolo«, br. 2, str. 81—87, Zagreb, 1952.

²⁷ Usp. Miroslav Krleža i kazalište.

²⁸ Usp. Velibor Gligorić: *Pozorišne kritike*, str. 15, Prosveta, Beograd, 1946.

²⁹ Usp. Borivoje S. Stojković: *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba* (drama i opera), sv. 4, str. 604—605, »Teatron«, br. 17—18, Beograd, 1979, te Petar Volk: *Raša*, Teatron, Beograd, 1975.

³⁰ Filip Kalan, nav. dj. str. 69.

³¹ Dušan Moravec, nav. dj. str. 276.

³² U eseju *Miroslav Krleža i kazalište*.

³³ Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, DKH, Zagreb, 1928

³⁴ Miroslav Krleža: *U agoniji*, SKZ, Beograd, 1931. (ćir.)

³⁵ U eseju *Miroslav Krleža i kazalište*.

³⁶ Nav. dj.

³⁷ Nav. dj.

³⁸ Nav. dj.