

REDATELJSKA MISAO IZMEĐU 1935. I 1955. GODINE

Nikola Batušić

Čini se opravdanim postaviti pitanje: valja li govoriti o redateljskoj misli, redateljskoj poetici ili pak o redateljskoj umjetnosti kada ona to jest? A pitanje bi moglo, a dakako i moralo imati dodatnu komponentu. Postoji li, naime, integritet te redateljske misli u označenom razdoblju i nisu li u njenoj dijahroniji pojedine etape obilježene takvim prekidima da je nemoguće govoriti o kontinuitetu. Očito je kako su uvodna pitanja što ih postavljamo ujedno i određena metodologijska uporišta, te bismo samo s pomoću njihova što jasnijeg osvjetljavanja mogli odgovoriti na upite što se u pojedinim svojim obilježjima pretvaraju čak i u provokativnu sumnju.

Bit će posve jasno kako spomenuta razdoblja u razvoju naše redateljske poetike između tridesetih i pedesetih godina ovise i o političkim mijenama. Posrijedi su dakle izvankazališni razlozi, pa bismo se mogli s mnogo opravdanosti zapitati i o mogućim dosezima nekih predratnih scenskih intencija koje bijahu grubo prekidane prinudom političke zbilje, odnosno poratnih što bijahu usmjeravane drugačijim obilježjima te zbilje. Godine 1940, 1941, 1942, 1945, 1948, 1952, ili 1954/55. u našem su kontekstu jednakomjerno kazališne ali i političke, pa se u projekciji njihova glumišnoga značenja iz njih redukcijom ne smiju izdvojiti samo politička ili samo estetičko-scenska obilježja.

Upravo smo u razgovorima vođenim na Hvaru ustanovili kako je hrvatska kazališna režija do razdoblja tridesetih godina stekla elemen-

tarne pretpostavke za izgradnju vlastite metodologije, potvrdivši se u kontekstu hrvatskoga glumišta i kao estetičkoga i kao društvenoga fenomena, jednim od konstituensa njegova stila. Dramski tekst i glumac nisu već od pojave Raićevih modernističkih inscenatorskih razmišljanja jedine sastavnice kazališnog čina, što će posebno doći do izražaja u fazi gavellijanske evolucije što započinje dvadesetih godina.

Bez obzira na specifičnosti pojedinih redateljskih fizionomija u hrvatskom kazalištu tridesetih godina, a morat ćemo upozoriti ne samo na generacijske razlike među njima već i na raznovrsna estetska, što će značiti i literarna i društvena opredjeljenja, očit je kao mogući zajednički nazivnik ukupnosti njihova djelovanja — koliko god to određenje naše definicije izgledalo paradoksalno u usporedbi s njezinim značenjem — pluralizam bitnih obilježja inscenatorskog interesa.

Taj pluralizam nije samo uvjetovan stilskim različitostima pojedinih redatelja, pri čemu bitnu ulogu igraju ne samo generacijske formativne konstante a potom i glavna usmjerenja inscenatorskih interesa, već se višeslojnost u redateljskoj slici hrvatskoga kazališta može i mora danas određivati prema ubicacijama pojedinoga scenskog ostvarenja. Pri tome mislimo na skromna, ali ipak već razmjerno jasno zamjetljiva razdvajanja unutar našeg osnovnog mimetičkog terena. Premda će naša središnja nacionalna kazališna kuća biti još zadugo mjerodavnom orijentacijskom točkom za niz vrlo bitnih umjetničkih problema, u kontekstu integralnoga promatranja hrvatske scenske kulture ne smijemo zaboraviti ni osječko kazalište, niti ponovnu premda kratkotrajnu uspostavu institucionalnoga oblika kazališne djelatnosti u Splitu pred sam početak II svjetskog rata.

No bio bi u takvu retrospektivnom pogledu previd nedopustiv, ako uokrug tih institucionalnih jezgra ne bismo već u tridesetim godinama zapazili pojavu određenih žarišta koja su samo prividno izgledala i djelovala rubno, a postajala su ne samo mjestom konstituiranja našega kazališnog neinstitucionalizma, već i pravim stjecištem onih ideja što su u daljnjoj projekciji kulminirale novom teatarskom vizijom naše ratne, partizanske pozornice. Kazališno-praktično djelovanje, repertoarno istraživanje, društveno opredjeljenje pa i redateljsko eksperimentiranje na tada marginalnim terenima, a to su — bez obzira na neka manja kronologijska odstupanja od prve međašnje linije našega ishodišta, naime godine 1935, *Dramski studio*, *Pučki teatar* i *Radnički teatar* (u rasponu od 1927. do 1935), ona su mjesta neinstitucionalnoga scenskog

okupljanja bez analize kojih je nemoguće postaviti pitanje o identifikaciji naše tadanje redateljske misli.

Ovo razdoblje od dvadesetak godina pokazuje dakle jasne granice političkih mijena, koje su silinom svoje zbilje nepobitno utjecale i na kazališni život. I to upravo u najosjetljivijem dijelu njegova vitaliteta: presizanjem ne samo u organizacijsko-strukturalne oblike, već i u bitna estetska, dakle i redateljska pitanja te opredjeljenja koja sežu od izbora djela do inscenatorskih modaliteta. Na niz takvih insulta što su do kazališta dopirali izvana ili pak s ruba njegove djelatne sfere, oštro mu remeteći životni i stvaralački ritam, teatar je, kad nije postao vjernim suputnikom politike, uspijevao odgovoriti tek djelomice, i to jedinim mogućim replikama — bilo zatvaranjem u svoje međe, bilo pak jasnim prosvjedom.

U takvu stavu kazališta naspram mnogim društvenim i političkim zbivanjima kojih su gesla u tih dvadesetak godina bila uočljivo raznolika i nosila niz predznaka, i redatelji su ili morali ili pak bili primorani na pronalaženje kako osobnih mogućnosti umjetničkoga egzistiranja, tako i na često mimikrijsko djelovanje koje je ne samo njihovoj fizionomiji već i kazalištu u cjelini, omogućilo očuvanje umjetničkoga dostojanstva pa i ljudskoga integriteta u višesložnom značenju toga pojma.

Redateljsku misao od sredine tridesetih do sredine pedesetih godina mogli bismo obilježiti, čini se, jedinom mogućom definicijom koja se nadaže i nakon analize bitnih inscenatorskih postupaka, ali i nakon promatranja političkih prilika u kojima u tom razdoblju djeluje hrvatsko glumište. To bi određenje moglo glasiti ovako: *od estetskoga pluralizma do borbe za njegovu uspostavu.*

Što želimo podvući takvim naglaskom redateljske ideje, djelovanja i stava?

I najopćenitije nabranje onih uočljivijih redateljskih profila sredine tridesetih godina pokazuje izrazitu polivalentnost stvaralačkih poticaja kao i pokušaj kreativne dezintegracije hrvatskoga kazališta na niz novih i u estetskom smislu raznovrsnih scenskih uporišta, koja bi svojom nekonvencionalnošću mogla zadovoljiti mnoge poticaje drugačijega pristupa scenskom iskazu. Institucija kao stožer redovitoga kazališnog života postoji i dalje te se još uvijek smatra središnjim mjestom okupljanja, ali će upravo ona za neke svježije snage izgubiti posvećenost

jedinog mogućeg poprišta umjetničke egzistencije. U toj će instituciji sredinom tridesetih godina djelovati i Strozzi i Fotez i Gavella povremeno, i Delak, Verli i Mesarić, pa Dujšin i Afrić, ali će ne samo među njima dolaziti do estetičkih i društvenih diferencijacija, već se i u nizu parainstitucionalnih pokušaja, što, međutim, neće značiti i parateatarskih napora, zamjećuje težnja za konstituiranjem takve scenske slike, koja bi svojom višeslojnošću mogla pokazati izrazita obilježja redateljskog pluralizma. Od spomenutih lijevo usmjerenih pokušaja do *Družine mladih* četrdesetih godina, hrvatsko je glumište amalgamiralo upravo u nizu redateljskih nastojanja neka politička opredjeljenja ali i nove oblike redateljske poetike što su dopirali do nas kao izravni utjecaji vrlo jasnih odzvuka francuskoga kartela. (Vlado Habunek u prvim svojim ne-institucionalnim režijama.)

No značajna se redateljska nastojanja mogu zamijetiti i u okrilju postojeće institucije. Aktivan redateljski odnos prema novim socijalnim i političkim dimenzijama hrvatske dramske književnosti ulazi nepobitno u oblikovni potencijal našega redateljskog stava kao sastavni dio njegova estetskoga i društvenog obličja. Taj se formativni impuls očituje kao jasno opredijeljeni odnos prema dramama društveno socijalne tematike (Matković, Marinković, Cesarec, Zlatka Kolarić-Kišur, Žimbeg-Drozga), — a zamjetljiv je i u pokušaju insceniranja Krležina *Logora* u Zagrebu. Nakon bezuspješne borbe sa cenzurom do praizvedbe te drame dolazi u Osijeku 1937, što sve u smislu kodifikacije scensko-redateljskoga stila rezultira neoekspresionističkim tendencijama.

Godinu 1941. hrvatsko će glumište doživjeti i kao cezuru nekim svojim estetskim aspektima. Nas će u ovom kontekstu prije svega zanimati sudbina redateljskoga pluralizma koji je do te među bio već nepobitno uspostavljen. Zamjetljivo priklanjanje jednoznačnoj ideološkoj i političkoj usmjerenosti postat će u nekim primjerima neprijeporno. Neosporno će biti i nastojanje za održavanjem stvaralačkog kontinuiteta na podlozi neutralne ali i literarno visoko rangirane dramske klasike, dok će se dio pritajenih pluralističkih tendencija ili uteći ezopovskoj slici ili pak čekati prigodu što je ostvarena 22. travnja 1942. god. te u novim uvjetima i nepoznatim okolnostima započeti istraživanjem u jednom posve drugačijem kazališno-stvaralačkom procesu, gdje su redateljski profil nužno morao uklopiti u opću sliku naše partizanske ne samo scenske poetike već i estetike uopće.

Čini se, međutim, kako još uvijek nije do kraja definirana redateljeva, odnosno redateljska funkcija u našem partizanskom kazalištu. Jasno je da ta umjetničko-organizacijska dužnost u našem ratnom kazalištu gubi neka obilježja ranijih inscenatorskih stilema, odnosno postupaka, ali je isto tako bjelodano kako se funkcija redatelja partizanskih pozornica — bez obzira na oblik pojedinoga rukopisa, ne može posve odvojiti ni odijeliti od primarnih redateljskih zadaća tradicionalno strukturiranog teatra. No iscrpnija analiza redateljeva udjela u kazalištu NOB-a pokazat će, osim toga, određena nasljeđa neinstitucionalnih scenskih pokušaja lijevih tendencija, tako da je profil inscenatorske ideje unutar raznih izražajnih oblika partizanskoga kazališta zanimljiv i višeznačan.

Redatelj u kazalištu NOB-a imao je bez sumnje pred sobom utilitarnu dramsku književnost, ali se njegovo umjetničko djelovanje nije iscrpilo isključivo u njenu insceniranje. Kazališna predstava kao svojevrсни plakat jednoga pokreta i ideje može u svojim okvirima ponijeti najraznovrsnije oblike ne samo scenskog aktiviteta, već i animacijske impulse što nastaju na temeljima naoko oprečnih žanrovskih uporišta, odnosno elemenata koji se u svojoj konačnoj scenskoj vizualizaciji pod normalnim uvjetima kazališnoga svakodnevlja nikada ne bi mogli potvrditi kao iskonsko-mimetički. Otuda i žanrovske kontaminacije unutar kronologijskoga luka jedne partizanske predstave, a korišćenje najrazličitijih tekstualnih fragmenata i višedimenzionalnost stilova u njihovu scenskom predočavanju, dijelovi su partizanske kazališne, pa prema tome i redateljske estetike.

Da se već postojeći, ili tek netom stvoreni dramski tekst pretvori u predstavu, problem je u takvu kazalištu više tehničko-organizacijski no bitno umjetničko-redateljski, ukoliko je uopće i u kazalištu NOB-a dopušteno odvajati ove segmente prijeko potrebne u aktiviranju sviju silnica što dovode do uspostave scenskoga čina. Ali da se iz žanrovskih fragmenata — od solo-pjesme i solo-recitacije, svirke pojedinca ili orkestralnoga sastava, jednočine drame, skeča, kolaža, baleta ili čitanja proglašenja pa i vojnih izvješća — da spomenemo samo najuočljivije različitosti — stvori dramaturgijski cjelovit scenski niz, tu problem valja artikulirati izrazito redateljski i napose kreativno.

Žanrovska višeslojnost oblikovala je i redateljsku misao kazališta u NOB-u koja je različitošću svojih usmjerenja bila izrazito bogata. Nepostojanje jedinstvene, usmjerene ili čak nadređene, ideologijski obi-

lježene redateljske poetike, omogućavalo je našem partizanskom kazalištu ne samo pluralizam scenske slike već i jednakopravnost u stvaranju predstave bez nekih hijerarhijskih pomaka odnosno ograda zamjetljivih u institucionalnim kazalištima sviju boja. Spomenuti pluralizam i jednakopravnost sviju sudionika u stvaranju ne znači, međutim, ni u kom slučaju estetsku dezorijentaciju ili organizacijsku proizvoljnost. Partizanska pozornica bila je tako mjestom prilagođavanja i sinteze najoprečnijih stilova i djelatno polje određenih redateljskih kušnja, prostor otvoren svakoj ideji, inscenatorskom stavu ili pak primjeni određenih iskustava, sve dakako pod pretpostavkom ispunjenja temeljnoga ideološkog cilja što je bio jasno obilježen u svim bitnim revolucionarnim dokumentima.

Svoj žanrovski pluralizam i estetičku otvorenost, partizansko kazalište nije, nažalost, uspjelo nasljedstveno kodificirati u vlastitu, izvornu poetiku, i to onoga trenutka kada se organizacijski počelo stabilizirati i institucionalizirati. Repertoar Kazališta NO Hrvatske u etapi Split—Zagreb (1944/1945) najbolje to dokazuje.

Pojednostavnjena primjena i besprizivna egzegeza Stanislavskoga, repertoarna jednostranost i žanrovska uniformnost, bez mogućnosti interferiranja među nizom samostalnih ili barem mogućih mimetičkih slojeva nekadašnje scenske slike, dovodi do određenoga izravnavanja, pri čemu se gube najzanimljivije i najizazovnije inscenatorske mogućnosti. Scenski realizam najdoslovnijega tipa iskazuje se sveobuhvatnom redateljskom recepturom, a pretpostavka takvom rukopisu je naglašeno skučen izbor među djelima i svjetske i nacionalne drame. Redateljski vitalitet partizanskih priredaba jednostavno je pretopljen u jednostranost realističke scenske slike, što je u slučajevima slobodnijih pomaka unaprijed zadanih međa mogla doprijeti jedino do šarolikih feeričnih prostranstava. (Shakespeare: *San ljetne noći*).

Jednoznačnost naših redateljskih vizura dobiva polimorfniija određenja tek ranih pedesetih godina, usporedo s općom liberalizacijom naše kulturne politike. U središnjoj našoj kazališnoj kući sve se jasnije primjećuju određena secesionistička nastojanja koja će uroditi povijesnim odvajanjem grupe mladih glumaca i redatelja 1953/1954. pa će se osnivanjem *Zagrebačkog dramskog kazališta* (danas *Dramskog kazališta Gavella*) i službeno doprijeti do mogućnosti estetskoga pluralizma.

Kako u tom kontekstu izgledaju nastojanja hrvatskih redatelja? Naša analiza pokazuje kako se u okviru Gavellina mentorstva poslije 1950. potvrđuju u Zagrebu dva imena kojih će bitna obilježja biti povezana uz spominjani predratni izvaninstitucionalni scenski život. Kosta Spaić i Mladen Škiljan, obojica članovi *Družine mladih* režiraju već 1951, a u doba intendanture Marijana Matkovića, dva u to doba za naše prilike avangardna pisca — Lorcua i Salacroua, a 1952. pridružit će im se s Giraudouxom — *Trojanskog rata neće biti* i Vlado Habunek. Različitost njihovih redateljskih stavova postat će vidljivom označnicom cjelokupnog našeg scenskog života, a takvim će se ovi redatelji potvrđivati i u narednim godinama. Postalo je jasno kako u sve liberalnijim okolnostima upravo redateljsko-pedagoška nastojanja mladih neće moći uspostaviti stvaralačko suglasje sa starima, pa je pitanje stvaranja drugoga središta hrvatskoga kazališta u Zagrebu postojalo sve vitalnije. U tom odvajanju koje je, između ostaloga, na svojoj zastavi imalo ispisano i devizu stvaralačke, dakle i redateljske višeznačnosti, sudjeluju svi oni koji su takve estetičke stavove zastupali u svojim prvim kazališnim prodorima. Gotovo čitava partizanska glumačka generacija odlazi u novo kazalište ostvarujući tim korakom jedan od svojih zahtjeva jasno profiliranih tijekom NOB-a kroz mnogovrnost slobode stvaralaštva. Peticiju mladih buntovnika potpisuju i ovi književnici partizani: Jure Franičević i Marin Franičević, Mirko Božić, Ivan Dončević, Joža Horvat i drugi, tu su Spaić i Škiljan, te partizan Edo Murtić. Otvaranje novoga kazališta pobjeda je mladih i ujedno omogućuje već davno zaboravljeni pluralizam predratnih rubnih pozornica ili mnogoznačnost partizanskog teatra. Stoga je nemoguće govoriti o našem problemu ako ga ne uklopimo upravo u ove bitne tokove najnovijega hrvatskoga glumišta. Analizirati pojedini redateljski rukopis odnosno inscena-torsku metodu, izbore ili otklone iz ponude dramske literature bilo bi neprimjereno ukoliko i u ovom razdoblju, upravo onako kako smo naglasili u početku, godine obilježene političkim predznacima ne bismo označili kao naša metodologijska uporišta. Čini se, prema tome, da smo možda pružili dovoljno dokaza u obranu naše temeljne pretpostavke. Razvoj i amplitude redateljske misli u hrvatskom glumištu između 1935. i 1955. god. uvjetovani su nizom kazališnih, socioloških, a naročito političkih impulsa. Artikulacija problema dovodi nas do spoznaje kako je estetički pluralistička slika naše režije bila moguća samo u onim vremenskim razdobljima kad je bila dopuštena mnogostruka preobrazba

pozornice u svojevrsnu sliku nesputanoga svijeta otvorenoga svim upi-
tima. Etos tolerantnosti rađao je umjetničkim postignućima isključivo u
ozračju slobode stvaralaštva. Ta je sloboda, ostvarivana na nizu scen-
skih poprišta, poprimala najrazličitija obličja i bila, uostalom kao i uvijek
u kazališnoj povijesti, jedinim jamstvom izvornosti.

Alina Čilić Čaga

U ovom je broju "Kazališna umjetnost" objavila nekoliko zanimljivih
tekstova koji se bave različitim aspektima kazališne umjetnosti. U
prvom tekstu, koji je napisao naš poznati kazališni teoretičar i
kritičar, dr. sc. Miroslav Krleža, govori se o važnosti kazališne
umjetnosti u našem društvu i o njenom utjecaju na javno
suvjerenstvo.

U drugom tekstu, koji je napisao naš poznati kazališni
teoretičar i kritičar, dr. sc. Miroslav Krleža, govori se o važnosti
kazališne umjetnosti u našem društvu i o njenom utjecaju na javno
suvjerenstvo. U ovom tekstu, koji je napisao naš poznati kazališni
teoretičar i kritičar, dr. sc. Miroslav Krleža, govori se o važnosti
kazališne umjetnosti u našem društvu i o njenom utjecaju na javno
suvjerenstvo.

U trećem tekstu, koji je napisao naš poznati kazališni
teoretičar i kritičar, dr. sc. Miroslav Krleža, govori se o važnosti
kazališne umjetnosti u našem društvu i o njenom utjecaju na javno
suvjerenstvo. U ovom tekstu, koji je napisao naš poznati kazališni
teoretičar i kritičar, dr. sc. Miroslav Krleža, govori se o važnosti
kazališne umjetnosti u našem društvu i o njenom utjecaju na javno
suvjerenstvo.