

ZVJEZDANI TRENUCI MEĐURATNE DRAMATIKE I KAZALIŠTA

Marijan Matković

Listajući knjigu povijesti čovječanstva, Stefan Zweig je otkrio niz ne baš lako uočljivih — u službenoj historiografiji pomalo zabašurenih — događaja, samozatajnih otkrića, slučajnih nalaza koji su po njegovu mišljenju sudbonosno usmjeravali i tako presudno djelovali na kasniji razvoj čovječanstva — da su zaslužili naziv: zvjezdani trenuci. Ne bih želio da asocirate moje izlaganje ovdje, sada, s duhovitim povijesno-kulturološkim izletima pisca »Jučerašnjeg svijeta«. U granicama teme ovoga mog izlaganja ti »trenuci« bit će tehnički termin za susrete raznorodnih mašta, sretne, plodnosne susrete koji rodiše u jednom relativno kratkom razdoblju rezultate čiji sjaj dopire još danas do nas.

Bio je prijedlog da ovo uvodno predavanje u ovogodišnje znanstveno zasjedanje Hvarskih kazališnih dana nosi naslov *Zlatni vijek hrvatske drame i kazališta*, što mi se činilo ne samo odviše dekorativnim nego i malo ishitrenim, pretjeranim. Prepustimo moćnim evropskim kazališnim civilizacijama da krste, udovoljavajući svojim taštinama, određene periode svojih bogatih prošlosti dekorativnim naslovima; ni najzvučniji, ni sav od zlata cimer nad našom živom dramsko-kazališnom radionicom, prvenstveno iz vremena prve Benešićeve intendature, ne može ljepoti

zanosnih tadanjih kreativnih trenutaka — kada se iz amorfne provincije smiono u mašti putovalo prema zvijezdama — ništa dodati ni oduzeti.

Ocjenjajući ipak danas to razdoblje, koje je utonulo već u daleko prošlost, ne možemo previdjeti činjenicu da ono zaista nije bilo daleko od pojma koji darežljivo prepustimo većim kazališnim civilizacijama. Dramska naša književnost i zagrebačko kazalište bijahu, po svom artističkom potencijalu, po metru svojih scenskih ostvarenja, svakako u tom razdoblju, na stupnju što ga nije doseglo ni jedno prijašnje razdoblje. Dakako, ni Miletićevo, ni Treščecovo koja su mu prethodila. S mnogo manje megalomanije nego je ispoljujemo prema mnogim pojavama, događajima i osobama naše prošlosti, veličajući ih bez dokaza i svakog racionalnog i činjeničnog oslonca, dakle s mnogo više opravdanja, mi bismo mogli bez mnogo napora nanizati sve one neophodne uvjete koji moraju da se ispune kako bismo imali estetsko i povijesno pravo jedno kazališno razdoblje podignuti na pijedestal prvorazrednog estetskog, kulturnog i uopće društvenog događanja. Spomenimo te preduvjete kako bismo mogli odgovoriti jesmo li ih u tom razdoblju ispunili, kada su se pod širokom Benešićevom kapom našli na zajedničkom poslu Gavella, Raić, Babić, Krleža, Kulundžić i moćni glumački ansambl. — Jesmo li postavljenim zahtjevima udovoljili? O kojim zahtjevima je riječ? Što je potrebno da kazališno razdoblje postane epoha?

Potrebna je dakako u prvom redu dramska riječ koja biva prihvaćena od kazališta, od publike, kao glas njihova glasa, progovorena njihova misao, čežnja i kletva svih sudionika kazališnog čina. Potreban je vidovit, artistički moćan i hrabar ansambl u jednoj smišljenoj kazališnoj, pa i šire, kulturno društveno snošljivoj organizaciji koja dopušta i omogućuje ekonomsku i umjetničku maksimalnu slobodu artistima u granicama prihvaćene stroge radne discipline. Pod ansamblom, naravno, ne podrazumijevam samo glumce nego sve aktere predstave, od režisera do inspicijenta, od scenografa do majstora slikarske radionice, od šaptača do majstora rasvjete. I napokon publiku, ne bilo kakvu, ne pusti zbroj, ne zbir toaleta, konvencija i dekoracija već kazališnu publiku koja ne samo prima nego i daje, a uz nju i čitav onaj kulturno-društveni medij oko kazališta. Jer ako se on ne uključi u igru, i to aktivno, ako publika u gledalištu ne postane na neki način čitavim svojim doživljajnim mogućnostima sudionik onoga što se na sceni zbiva, kazalište, makar i s najrafiniranijom estetskom predstavom, ostaje u zrakopraznom prostoru, bez odjeka, kao neka društvena igra u obiteljskom krugu iza

zatvorenih vrata; mrtvorođenče sive anonimnosti bez šanse da bude ikada oživljeno u identičnom poetsko-scenskom otkriću.

Jesu li ti svi uvjeti postojali na početku trećeg desetljeća našeg kazališnog zagrebačkog života? Je li Benešićeva uprava ostvarila obećanje što ga je javno iznijela u svom programu na početku sezone 1921—1922? U programu da će izvoditi u prvom redu domaće autore, da se neće plašiti eksperimenata — itd.?

Podimo redom! Benešićeva uprava traje od svibnja 1921. do kraja veljače 1927, ona je prva koja je poslije raznih improvizacija prvih dviju poratnih godina nastupila s određenim programom, jasnim repertoarskim planom. No ne nalazi se ona samo zbog kronološkog prvenstva u žarištu ovog mog razmatranja: s mobilizacijom i koncentracijom artistskih potencijala, sa svojim neospornim, odmah i priznatim umjetničkim dometima koji su izoštrili zahtjeve i uspostavili nove obaveze, ona je silovito udarila pečat čitavom dvadesetogodišnjem razdoblju našeg kazališnog života (1921—1941). Gotovo svi glavni akteri, pisci, režiseri, scenografi, glumci, da ostanemo samo na drami, da ne napominjemo kompozitore, dirigente, koreografe, pjevače i plesače ovoga čitavog razdoblja, pa ne samo njega nego i budućeg, koji gotovo dopire do naše blize jučerašnjice, imali su svoje premijere, debute, svoje prve susrete kao scenski radnici s javnošću — upravo u tom kratkom razdoblju Benešićeve uprave.

Kazali smo da je poetsko-dramska riječ prvi preduvjet da određeno kazališno razdoblje ne postane lanac sezona koje se beznačajno vuku, iz večeri u večer, u brzi zaborav. Pa podsjetimo se tko su bili autori tog nepunog šestogodišnjeg razdoblja, kojoj je to našoj dramskoj riječi bila namijenjena uloga da bude ono sjeme o kojem govori Gaston Baty iz kojeg jedino može niknuti originalna kazališna umjetnost?

Isključit ćemo iz razmatranja sva djela iz starije hrvatske književnosti te ona koja su bila ponovno uvježbana, dok su premijere bile pred tim razdobljem, pa makar to bila i djela Gundulića, Brezovačkog ili Kosora. U šest godina Benešićeve, dakle, intendature, koja se skoro poklapa s prvim dramskim direktorovanjem Branka Gavelle, izvedena su *prizvedbeno* djela ovih već prije rata scenski afirmiranih autora: Iva Vojnovića, Viktora Cara Emina, Joza Ivakića, Milana Ogrizovića, Đure Dimović, Pecije Petrović, Bože Lovrića i tri teksta, jedinog od ove generacije koji će u čitavom međuratnom periodu igrati vidnu, nezaobi-

laznu ulogu — Milana Begovića. Nije naodmet da spomenemo barem neka djela ovih autora koja još danas predstavljaju teško predvidljive priloge u izborom ne širokoj antologiji hrvatske drame: *Maskarata ispod kuplja* Iva Vojnovića, *Vučina* Milana Ogrizovića, *Božji čovjek* i *Pustolov pred vratima* Milana Begovića. Već premijere tih autora, izvedene u relativno kratkom roku, mogle bi biti dokaz smišljene repertoarne politike usmjerene prema suvremenoj nacionalnoj drami. Ako ovim imenima autora dodamo ona koja za vrijeme Benešićeve kazališne ere doživljuju prvi susret sa scenom, imaju svoje kazališne praiizvedbe u punom smislu te riječi, vjerujem, potvrdit ćemo se u sudu da je to razdoblje bilo zaista period pune afirmacije nacionalne dramske riječi. U tom razdoblju sa četiri drame sa scene govori prvi put Miroslav Krleža (*Golgota*, *Vučjak*, *Adam i Eva*, *Michelangelo Buonarroti*), Josip Kulundžić (*Ponoć* i *Škorpion*), Muradbegović (*Bijesno pseto*), Kalman Mesarić (*Kozmički žongleri*), Miroslav Feldman (*Vožnja*), a možemo među ta imena ubrojiti i Tita Strozzića jer, premda mu je jedno djelo bilo izvedeno već 1919 (*Alanku*), on nesumnjivo tek u ovom razdoblju dolazi do pune afirmacije sa tri praiizvedbe (*Istočni grijeh*, *Ecce homo*, *Zrinski*).

Ako bismo pokušali učiniti bilancu upitavši se koliko je tekstova preživjelo, od onih svojih ipak davnih kazališnih premijera, proteklo, burno, ukusom prevrtljivo vrijeme od skoro punih šest desetljeća, koje to tekstove nisu pokopale godine te ih tako spasilo da ne žive danas samo kao suhoparni bibliografski podatak nego kao živa riječ koju svaki čas može netko s dovoljno fantazije na sceni oblikovati u živu igru — mislim da ne pretjerujem ako kažem: šest do osam, a ako tom broju dodamo najmanje četiri teksta autora koji su se već prije rata afirmirali a Benešić je njihove *nove* drame uvrstio u svoj repertoar — dobit ćemo biblioteku od jednog tuceta dramskih tekstova koji još danas predstavljaju dijelove antologije žive hrvatske dramske riječi. I da zaključimo: ni jedno tako kratko razdoblje kao ono od 1921—1927. nije bilo tako bogato novim svježim dramskim glasovima u čitavoj povijesti naše drame — od Držića do danas. Savršeno je sporedno za ovo moje razlaganje, dakako, utvrditi koliko je ta riječ Krleže, Kulundžića, Strozzića, Feldmana, Muradbegovića, Mesarića bila autohtona, koliko je na nju utjecao, primjerice, njemački ekspresionizam: pojavivši se, ona je raspršila sa scene knjiške sentimentalizme i lirizme hrvatske moderne, bacila u drugi plan seoske igrokaze, Pecijinu i Ivakićevu dramaturgiju. I sa svojim neizgo-

vorenostima, krikovima, ona je govorila sugestivno o nemirima svoga vremena, te kao gola scenska istina magično djelovala ne samo na mladu publiku nego i na kazališni svijet. Nije slučajno da većinu tih tekstova režira sâm direktor drame Branko Gavella; novi tekstovi novih autora tražili su i nove scenske realizatore. Govori se obično samo o trojki: Krleža, Babić, Gavella, a zaboravlja se da je Gavella postavivši na scenu već 1919. Strozijevu *Alanku* u to vrijeme režirao i Kulundžića (*Ponoć*), Begovića (*Božji čovjek* i *Pustolov pred vratima*); Strozzi Muradbegovića (*Bijesno pseto*) i Mesarića (*Kozmički žongleri*), Ivo Raić Strozija (*Istočni grijeh*) i Kulundžića (*Škorpion*), dok je Ljubo Babić bio gotovo isključivi scenograf čitave te generacije hrvatskih dramatičara kojima je Benešić širom otvorio kazalište, prilaz sceni. Kazališni staž ljudi kojima je Benešić povjerio artističko vođenje teatra, kojima je povjerio premijerne predstave mlade generacije hrvatskih dramatičara — s iznimkom već iskusnog Ive Raića koji je u to vrijeme četrdesetogodišnjak — nije bio dug. Svi su oni tek ušli u kazalište. Gavella doduše već 1914. režira, no tek od sezone 1917. redovno radi u kazalištu; Babić je također tek od 1918. vezan uz teatar, Strozzi od 1919 — s ljudima, dakle, malog iskustva i ne s odviše proljeća na plećima počeo je Benešić graditi svoj teatar. Jer, koliko god su to bile snažne individualnosti, Benešić je za njih bio neprikosnoveni autoritet. Nikako ne u pitanjima specifične kazališne umjetnosti, u pitanjima dakle u kojima je svojim samo nešto mladim suradnicima ostavljao potpunu slobodu, nego u pitanju ostvarivanja maksimalno pogodnih organizacionih, materijalnih pa i društvenih mogućnosti za manifestaciju te slobode. Dakako, Benešić bi bez svog artističkog štaba ostao efemerna pojava u povijesti našeg kazališta isto tako kao što se njegovi najuži suradnici nikada ne bi tako brzo, pa i tako kompletno, razvili do svojih originalnih umjetničkih fizionomija da Benešić nije umio u vrijeme tek rascvjetavanja njihovih mogućnosti, u doba njihovih traženja svojih artističkih rukopisa, tako vješto da koordinira njihova nastojanja, da nije u njih, u njihove nadarenosti, imao puno povjerenje. Uostalom usput neka bude spomenuto: nikada u povijesti hrvatskog narodnog kazališta nije se na njegovu čelu našlo tako homogeno vodstvo, skup izvanrednih energija i nadarenosti, i to ne samo u dramskoj njegovoj grani. To je u operi i baletu, da se podsjetimo, vrijeme Konjovića, Sachsa, Baranovića, Gotovca, braće i sestara Froman; u tom će se Benešićevu periodu na pult kazališnog orkestra popeti prvi put i Lovro Matačić.

Dakako, svi ti susreti dramske nove riječi s novim ambicioznim ljudima iz kazališnog umjetničkog vodstva, koje je skupio široki slobodoljubivi duh kao svoje suradnike, ne bi urodio nekim naročitim plodom da se baš u to vrijeme glumački ansambl hrvatskog narodnog kazališta, stjecajem raznih okolnosti, nije našao na zenitu svojih mogućnosti. U njemu su još bili glumci iz Miletićeva vremena, koji su prošli kroz profinjene profesionalne predratne režije Ive Raića, nadalje, glumci i glumice koje možemo s pravom nazvati Benešićevim glumcima jer ih je on ili angažirao iz drugih kazališta ili su bili polaznici njegove Glumačke škole. Od Vike Podgorske, Dejana Dubajića, Hinka Nučića, Mate Grkovića do Dubravka Dujšina, Božene Kraljeve, Amanda Alligera, Vjeko Afrića, Nade Babić, Mile Popović, Joze Laurenčića, Augusta Čilića, Ervine Dragman, Strahinje Petrovića, Nađe Grahor, da napomenemo samo neke koji će dugo, neki opet do naše najbliže jučerašnjice, igrati glavne uloge u životu našeg kazališta. Biti decenijima nosioci našeg nacionalnog repertoara. I ne samo nacionalnog.

I opet jedan: nikada! Nikada do toga vremena hrvatskim dramatičarima u njihovim prvim koracima nisu pomagali tako vrsni kazališni ljudi, od režisera i scenografa do ansambla. Vrsni, nošeni entuzijazmom mladosti, međusobno inspirirani svojim talentima.

O magičnom utjecaju gostovanja moskovskog Hudožestvenog teatra koji se zbio u to vrijeme na taj naš kazališni medij dovoljno je već pisano, on nije bio samo za tadanji zagrebački ansambl inspirativan nego i afirmativan: u zrelih scenskim otkrićima gostiju nađena je potvrda za vlastito traženje i nalaženje.

I dok su nekako sve te veze čvrste, umjetnički susreti plodonosni, zajednički jezik brzo nađen, te dok se dakle zaista pod najpovoljnijim vjetrovima — zaslugom u prvom redu Benešićeve vještine u pribavljanju materijalnih sredstava za normalno odvijanje kazališne mašinerije — plovi kroz sve pripreme predstave pa i kroz predstavu, od dizanja do spuštanja zastora, prema prvom aplauzu te se čini, sudeći i prema tom premijernom aplauzu koji nikada nije bio baš frenetičan, da je uspjeh ipak postignut, štafetna veza nekako počinje odjednom pucati, do sada sretno putovanje se prekida jer dvorana na reprizi, obično, makar bila i abonentska predstava, zjapi poluprazna, društveni odjek je ravan nuli, jedina nagrada kazališnim radnicima i glumcima za višetjedni rad su potpuno nestručne, obično zlobne, do denuncijacija strančarski obojene

kazališne kritike toga vremena. Kompletnost kazališnog čina bila je u posljednji čas okrnjena, lanac susreta prekinut: ne samo da nije bilo kazališne publike odnjegovana ukusa nego ni publike uopće!

Problem napuniti kuću bio je uvijek osnovni problem svih naših uprava. S tim problemom bilo je suočeno kazalište XIX stoljeća smatrajući da je predstava uspjela ako već na premijeri nije propala; nije ga riješio Miletić, nije ga riješio ni Benešić. Miletić je pokušavao organizirati besplatni posjet seljaka iz bliže zagrebačke okolice, ali bez uspjeha, Benešić je računao s đacima i omladinom: dački parter mu je uvijek bio pretrpan, posebne dozvole dopuštale su đacima da sjednu bez naplate na prazna mjesta partera. Da nabavi novaca (što je unutar krutog tadanjeg kazališnog zakona koji je glumce počinovničio a uprave obavezao da čitav utržak ustupe državnoj blagajni — bilo neobično teško) za serozne predstave, on je otvorio teatar u Tuškancu, tadanjoj Streljani a današnjem kinematografu gdje je davao operete i lakrdije, koje je dakako publika voljela i dvoranu svaku večer punila. Premda — opereta kao solucija u spašavanju kazališta nije bila s oduševljenjem prihvaćena ni od Benešića, ni od njegovih najužih suradnika — treba ipak spomenuti da je ona upravo u to vrijeme u neuglednoj dvorani tuškanačkog kazališta dosegla najvišu razinu svoje nikako ne beznačajne zagrebačke kazališne povijesti. Mnogi će dotadanji dramski i operni glumci i glumice (Grund, Šepec, Haiman, Popović, Polak, Binički, Dubajić i drugi) svoju punu glumačku pa i pjevačku afirmaciju doživjeti baš u opereti.

Čitavu knjigu koja će tek ovih dana u izdanju Jugoslavenske akademije sa zakašnjenjem od pola stoljeća biti objavljena namro je Benešić potomstvu knjigu pod naslovom »Iza zastora« — u kojoj je među ostalim opisao i svoju upornu borbu protiv državne administracije i birokracije što je teatru tada krojila kapu, borbu za financijska sredstva, za kazališnu samostalnost. Dakako opisao je i to kako je u posljednjoj svojoj sezoni bio popljuvan kao »defraudant«, uglavnom završio svoju intendantsku karijeru veoma slično Miletiću, samo s tom razlikom što on nije bio bogataško dijete koji je mogao živjeti od rente. No to nije tema ovoga razlaganja.

Kazali smo: svi preduvjeti za puni uspjeh su bili ovdje: talentirana dramska riječ koja je kao takva bila prepoznata i prihvaćena od kazališta, uprava koja je vještom politikom dala naslutiti ostalom ansamblu što sve poduzima od prosjačenja pred vratima kabineta raznih beograd-

skih ministara, do pisanja dugih predstavi i molbi kako bi kazališna mašinerija normalno radila — pa ipak sve je to vodilo samo do vrlo dobrih predstava: komunikaciju sa širom publikom ni jedan seriozni artistski uspjeh nije uspostavio. Kulundžić sa 11 predstava *Ponoći* i Krleža s *Golgotom* koja doživljava 9 izvedaba zaista su rekorderi u jednom vremenu kada Donadinijev *Bezdan*, prikazan u prvoj poratnoj sezoni, doživljuje 3 predstave, a Đuro Dimović najviše po dvije, dok mu tragedija *Baš Čelik* odmah poslije premijere seli u kazališni arhiv kao premijerni plakat.

Čini se da poratni šiberski Zagreb, dorastao ukusom u najboljem slučaju do skeča, kabareta ili tuškanačke operete, zacijelo nije bio vrijeđan svoga kazališta. Ima razdoblja kada je publika sa svojim zahtjevima iznad onoga što joj kazalište pruža: Benešićev period dokazuje da može biti i obratno.

Još manje su takvo kazalište zaslužile državna administracija koja je poduzimala sve da mu zagorči život, kao i tadašnja zagrebačka kazališna kritika kojoj je to davao Vladimir Lunaček iz »Obzora«.

Upravo zbog toga kratkog spoja na posljednjoj karici komunikacije od pjesničke riječi preko njezina scenskog oblikovanja, do njezina djelovanja na društvenu sredinu: najveći scenski uspjesi Benešićeva razdoblja ostaše nekako visjeti u zraku kao da su se odvijali i zbivali u gluhom vremenu, u zrakopraznom prostoru. Dva od tri konstituirajuća elementa potpunog i konzumiranog kazališnog čina korespondirali su — za naše tadašnje prilike — savršeno — treći elemenat je zatajio: kazališni čin koji ipak ne završuje spuštanjem premijernog zastora nego živi u društvenom odjeku ostao je tako krnj, nepotpun.

Prozvati, dakle, taj period zlatnim vijekom hrvatskog kazališta bilo bi preuzetno ali zato bi bilo isto tako nepravedno ne uočiti da je ono zaista bilo posuto zvjezdanim trenucima koji su se manifestirali u proplamsajima talenata koji su u trenu zapalili nebo i pružili tako iluziju velikog svjetskog kazališta, velike svjetske dramske riječi. Obilovalo je susretima umjetnika poezije govora, geste i grimase, kada su se naši prvi kazališni veliki artisti našli u groznicama zajedničkih otkrića, na zajedničkim opasnim plovidbama prema još nepoznatim i samo u mašti naslućenim predjelima kolektivnog umjetničkog doživljaja.

Premda je neosporno da kazališnom zagrebačkom životu pripada primat u sklopu tadanje hrvatske scenske umjetnosti, ipak ne treba

zaboraviti na ostale hrvatske kazališne centre i na njihove rezultate. Uz kratki nikako beznačajni period splitskog dramskog profesionalnog kazališta, osječka međuratna drama postiže uspjehe dostignućima koja su sve prije nego provincijalna šmira. Ne samo da ta drama svojim redovnim duljim gostovanjima u Varaždinu i Splitu obavlja neku korisnu prosvjetiteljsku misiju, ona u orbiti zagrebačkih scenskih otkrića vrlo malo i ništa ne zaostaje za najvišim dostignućima zagrebačkog kazališta. Uostalom, ne režira li Gavella često u Osijeku, nije li intendant osječkog teatra bio direktor opere Benešićeve uprave, Petar Konjović, koji će kasnije neko vrijeme biti i intendant Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu? Tragom kazališnih života koji se razvijaju izvan zagrebačkih mitnica, ne samo u kazališnim kućama nego, dapače, u raznim putujućim trupama mi ponovno dolazimo do onog razdoblja kada je kazališna scena na tadanjem Wilsonovu trgu u Zagrebu bila po svojim otkrićima rasadište doživljaja, zahtjeva i ambicija za čitavo hrvatsko kazališno područje.

Da je ta Benešićeva kazališna era zaista bila velika, u povijesti našeg kazališta izuzetna, ne dokazuje samo činjenica što su gotovo svi kazališni umjetnici postigli u tom vremenu svoje značajne uspjehe nego i neosporna istina da osim Miroslava Krležu svi ostali dramatičari, Benešićevi debitanti, više nikada nisu napisali tako interesantne tekstove kao u tom vremenu svojih prvih koraka. To vrijedi jednako za Kulundžića, Strozija, Muradbegovića, kao uostalom i Mesarića i Feldmana.

Sjaj tih nebrojenih zvjezdanih trenutaka Benešićeve ere obasjao je čitavo međuratno razdoblje; odlazak Benešića iz teatra, pa odlasci i povremeno vraćanje Gavelle, Baranovića, smrt Raića — nisu ga mogli potamnjeti: drugi su glavni akteri napokon ostali na sceni. I dramski pisci i glumci! Autori su dalje pisali, dobivali Demeterove nagrade, glumci i glumice bili nagrađivani cvijećem i aplauzom. Kritika je prije i poslije »Mog obračuna s njima« pisala tako da su njeni zapisi danas potpuno nepouzdanu svjedočanstvo o stvarnom životu našeg kazališta u međuratnom razdoblju. Ukratko, živjelo se... Ipak... Ipak živjelo se od odsjaja, od mnogo rjeđih kreativnih susreta: najveće predstave postbenešićevske ere, a bilo je zaista velikih u desetljeću od 1930—1940. jer je napokon Benešićev mladi glumački ansambl stasao u to vrijeme do svoje pune zrelosti, vrijeme je to, uostalom Verlijevih i Raićevih postava Krležinih drama glembajevskog ciklusa, Strozijeve najznačajnije redateljske aktivnosti, otkriće Marka Foteza Držićeve sceničnosti u ko-

mediji *Dundo Maroje*, povremenih gostovanja Branka Gavelle — itd. itd., — pa ipak sve te velike predstave zbivale su se sporadično kao plod slučajnih susreta, sretnih okolnosti. Međusobno nepovezane one bijahu pojedinačne pobjede, svijetli signali u sivilu kazališne svakodnevice. Koncentraciju artistske moći do temperature u kojoj se stvaraju smionne odluke, a u bogatom kreativnom životu punom zvjezdanih trenutaka sanjaju iluzije — što su veća realnost od najtvrđe realnosti — Hrvatsko kazalište poslije Benešićeve šestogodišnje ere nije više doživjelo u čitavom preostalom međuratnom razdoblju.