

BRANKO GAVELLA I HRVATSKA MEĐURATNA DRAMA

Nikola Batušić

Redateljski sustav, pa prema tome i umjetnički stav Branka Gavella utemeljen je u počelima njegove metodologije. Raspon toga metodologijskog luka počiva na više uporišta, među kojima razlikujemo dvije osnovne skupine: onu književno-povijesnih obilježja i onu posve teorijskih usmjerenja. Premda, dakako, tek rezultanta između ovih segmenata daje zajedničku silu koja se promeće u motoričku snagu njegove inscenatorske metode, nužno je promotriti svako od poticajnih žarišta Gavellina režiranja jer će se tek u spoju nužno-praktičnih, često isključivo teatrologijskih rekonstrukcija i djelomice slobodnije teorijske spekulacije, jasnije pomoliti obrisi njegovih izvornih redateljskih impulsa što postaju temeljem kazališnom, a time dakako i sociološki obilježenom djelovanju.

Čini se kako je posve jasno dokazano značenje Krležine dramatike u oblikovanju Gavelline umjetničke fizionomije, kao što je i potvrđena redateljeva pretpostavka o Shakespeareovu djelu kao općevrijednom mjerilu za niz njegovih inscenatorskih nastojanja i teorijskih razmišljanja. Iznimnost Krležina stvaranja i društvenog angažmana pri oblikovanju čitave hrvatske i južnoslavenske kulturološke sfere u kojoj je djelovao i punokrvi «homme de théâtre» Branko Gavella, njegovo redateljsko, literarno i društveno opredjeljenje za tu dramsku materiju na gotovo svim pozornicama gdje se tijekom svoga života bio zatekao,

osiguralo je Krležinoj umjetnini riječi ulogu posebnoga konstituensa u Gavellinim redateljskim »zastupanjima književnosti u kazalištu«. No budući da Krleža predstavlja tek dio ukupnih vrijednosti što ih tvore naše nacionalne dramske literature, potrebno je promotriti utjecaje svih njihovih vitalnih silnica u nastajanju Gavellina redateljskoga stila, književnodramaturgijskih prosuđivanja i teatrologijskih raščlanjivanja. Jer dramske književnosti sviju južnoslavenskih sredina u kojima je djelovao utisnule su vrlo jasno svoja obličja u svaki djelić Gavellina aktiviteta. Jednako će tako biti nužna i analiza Gavellina redateljskoga rukopisa u oblikovanju nekih konačnih procjena i vrijednosnih sudova u svezi s našom nacionalnom dramom. Jer ako je ona, a to je neprijeporno, oblikovala Gavellu-redatelja, on joj je kao njen tumač i zastupnik na pozornici jednakom mjerom uzvraćao, prosuđujući svojim umjetničkim te interpretativnim mjerilom njen prinos ukupnoj vrijednosti naših književnosti.

Redateljev odnos prema različitim razvojnim fazama hrvatske, srpske ili slovenske dramske književnosti ni u jednom trenutku neće biti jednostran. Zamijetit ćemo kako u njegovim inscenatorskim izborima, teatrologijskim raspravljanjima ili književnopovijesnim vrednovanjima nema osobitih naklonosti niti proizvoljne odbojnosti. Vjera u izražajnu, a to će za Gavellu reći scenski-potvrđnu snagu nacionalne dramske književnosti pokretačka je sila njegovoj redateljskoj inspiraciji. Pri tom valja naglasiti kako umjetnički pročišćena zamisao predstave, dakle neka uvjetno nazvana »čista redateljska ideja«, nastaje kod njega tek nakon uvjerenja o bitnim književnim vrednotama što se inscenatorskom kreativnošću mogu prometnuti u razlog kazališnom činu. Niz primjera iz redateljeve prakse pokazat će nam ovu vlasnost. Uporno, tvrdokorno, a često i tvrdoglavo nastojanje oko dokazivanja sceničnosti, ili barem scenske predočivosti nekih spornih mjesta nacionalne drame, čak i po cijenu vidljivih izvanjih neuspjeha, bilo je za Gavellu vrednije od lako polučiva pljeska na podlozi kakva inozemnog djela. Slučaj Lovrićeva *Sina* 1922. godine u Zagrebu, odnosno Dimitrijevićeva *Pirovanja* 1926. u Beogradu govore jasno o takvu stavu. Tijekom svojega djelovanja osluškivao je, osim toga, ne samo otkučaje suvremenoga literarnog bila, već je nastojao zaboravljene vrijednosti oživjeti odnosno klasične domete osvježiti novim tumačenjima, tražeći u svakom redateljskom pristupu razloge umjetničkoga opredjeljenja a ne samo nacionalnoga identificiranja s baštinom. Time je svome iskazu osiguravao trajna djelatna okružja, a nacionalnu

dramsku klasiku uzvisio na razinu koju ona do njegova vremena nije imala u scenskoj praksi naših nacionalnih kultura.

Posve je logično da je najviše književno-dramaturgijskih i scenskih ispitivanja posvetio hrvatskoj dramskoj književnosti, ali i njegov izbor iz srpske odnosno slovenske dramatike pokazuje jasnu nakanu osobne antologijske selekcije i točna sondažna uporišta za iskušavanje vitaliteta vlastitog stava. Ako, primjerice, u slovenskoj dramatici Gavella ne može redateljski aktivno pratiti sve njene stilske odjeke, dovoljno je promotriti samo tri segmenta na kojima je ispitao i njenu scensku otpornost i osobni stav prema pitanjima što su ih ova djela postavljala njegovu vremenu. Linhart, Cankar i Bor — a izbor je odista reprezentativan — nisu svojim problemskim upitima dopuštali jednostavno uprizorenje, već su naprotiv zahtijevali jasno opredjeljivanje, književno istraživanje pa i određeno dokazivanje ne samo redateljske, već i građanske hrabrosti. Sterija je pak u srpskoj sferi bio stalnim izazovom nizu redateljsko-glu-mačkih generacija, s pridjevkom klasika u beogradskoj ili novosadskoj, ali ne i obilježjem istovrijednog reciprociteta u zagrebačkoj scenskoj sredini. Niveliranje ovakvih proizvoljnih, a zapravo posve neumjetničkih mjerila, ili pak istraživanja u domeni političkoga teatra na temi *Rodoljubaca*, pokazalo se najplodnijim dijelom Gavellina odnosa prema prvom srpskom komediografu. Problematika insceniranja hrvatske dramske književnosti — izuzmemo li iz nje segment obilježen Krležinim imenom — kretala se u nizu smjerova. Pri tome će odjeljak »starije«, odnosno »dopreporodne« dramatike postati za Gavellu područjem mnogovrsnih ispitivanja koja naposljetku iz okružja inscenatorskih problema prelaze na teatrolojska pitanja i zaokružuju se u sferama kulturne povijesti širih razmjera.

Neki elementarni statistički parametri pokazuju da je od oko 270 Gavellinih režija (egzaktne rekonstrukcije nije moguća za čitavo češko, odnosno slovačko razdoblje) oko 160 dramskih, što iznosi blizu 60 posto. Nešto više od 40 posto njegova redateljskoga rada bijaše, dakle, posvećeno glazbenom teatru. Da u tako visokom postotku nalazimo posljedice poznatih prilika uvjetovanih egzilnim statusom pretežito opernoga redatelja u Brnu, Bratislavi i Pragu, dovoljno je poznata činjenica koju ovdje ne treba posebno isticati. Od spomenutih 160 dramskih realizacija (napominjemo kako rabimo ovaj termin kako bismo naglasili činjenicu da nije riječ o jednakom broju dramskih djela — jer je *Tirenu*, *Dubravku*, *Dubrovačku trilogiju*, Goetheovu *Ifigeniju na Tauridi* ili niz Krležinih,

odnosno Shakespeareovih drama režirao i po nekoliko puta), 84 ili 53, 1 posto pripadaju djelima pisaca jugoslavenskih književnosti.

Raščlanimo li statistički broj od 84 režije domaćih dramatičara po nacionalnim segmentima, otpada 5 ili 5,9 posto na slovensku, 10 ili 8,4 posto na srpsku, a ostatak od 69 režija ili čak 85,7 posto Gavellina nacionalnog dramskog repertoara čini hrvatska drama.

Usvojimo li i ovom prigodom tradicionalnu i uvriježenu periodizaciju hrvatske književnosti kao polazište daljnjim analizama, dolazimo do nadasve indikativnih podataka. Od 69 režija hrvatskih dramskih pisaca Gavella je 15 puta ili 21,7 posto interpretirao stariju književnost do preporoda (Držić, Lucić, Gundulić, Brezovački), tri djela pripadaju 19. st. što čini 4,3 posto (Kukuljević, Bogović, Miletić), 11 režija (među kojima čak pet otpadaju na Vojnovičevu *Dubrovačku trilogiju*) ili 15,9 posto otpadaju na dramu moderne, a četiri su realizacije (Dončević, Matković, Budak i Kolar), odnosno 5,7 posto iz najnovije hrvatske drame. Najveći broj režija, 36 ili 52,1 posto, dakle više od polovine broja sviju režija hrvatske drame, ostvario je Branko Gavella na korpusu međuratne dramatičke. Od toga je 24 ili 34,7 posto od ukupnog broja realizirao na Krležinim tekstovima, a 12, odnosno 17,3 posto djelima ostalih dramatičara međuratnog razdoblja.

Čini se da i ovakva statistička, naizgled beskrvna ali ipak korisna nabranja pružaju dovoljno snažno utemeljenje za iscrpnu analizu Gavellina redateljskog odnosa prema nacionalnoj drami.

Želimo li slijediti Gavellin odnos prema razvojnostilskim granicama i značajkama hrvatske drame, dopiremo do međuratnog razdoblja iz kojega na ovom mjestu izuzimamo Krležino djelo u cjelini, za koje smo već ranije utvrdili kako u Gavellinoj redateljskoj poetici tvori posebno poglavlje.

Kronologija govori o slijedećim predstavama: Josip Kulundžić: *Ponoć*, Božo Lovrić: *Sin*, Ivo Vojnović: *Maškarate iz potkuplja*, Milan Begović: *Božji čovjek*, *Pustolov pred vratima* i *Bez trećega*, Ahmed Muradbegović: *Na božjem putu*, Slavko Žimbreg-Drozga: *Subota*, August Cesarec: *Sin domovine* i Zlata Kolarić-Kišur: *Povratak*. Potrebno je, međutim, i napomenuti kako su Gavelline režije ovih drama uvijek i njihove praizvedbe, odnosno prve izvedbe u pojedinoj nacionalnoj sredini

(*Maškarate* — hrvatska premijera nakon Praga i *Bez trećega* — prvo izvođenje ovoga djela u Brnu). Naš se, dakle, redatelj svaki put pojavljuje u ulozi onoga koji provjerava, iskušava i sučeljava.

U ovom Gavellinu izboru, jer riječ je dakako o svojevrsnoj autorskoj antologiji a nikako ne o nametnutim repertoarnim parametrima, zapažamo i bez iscrpnije analize niz zanimljivih značajki. Tako se ubrzo primjećuje velika cezura što se pomalja između dvaju sagmenata ovoga niza. U prvoj se skupini nalaze Kulundžić, Lovrić, Vojnović i Begović, a u drugoj Muradbegović, Žimberg-Drozga, Cesarec i Zlata Kolarić-Kišur. Spomenuta i jasno primjetna odijeljenost obje skupine iskazuje dva obilježja. Jedno je posve neumjetničkoga značenja i vezano je uz Gavellinu biografiju. Redatelj je, kako znamo, 1926. god. napustio Zagreb i prešao u Beograd, a kasnije krenuo i put drugih nacionalnih središta, tako da je izgubio onu potrebitu, gotovo antejsku svezu s vlastitom kazališnom i književnom sredinom, neposredni dodir s dramatičarima kada su mu se još u stadiju prvih zamisli pisci često obraćali želeći čuti dramaturgijsko-redateljska mišljenja o provedbi vlastite teme. Gavellina suradnja s Begovićem pa i Vojnovićem, vidljiva po nizu dokumenata sačuvanih u pismima i biografskim podacima ovih književnika svjedoče o kontinuitetu upravo takve sveze između njih i Gavelle redatelja-kritičara. No činjenica što je redateljski izbivao iz Zagreba nije spriječila Gavellu da neke već tada antologijske vrijednosti hrvatske drame interpretira na drugim južnoslavenskim, a potom i češkim te slovačkim pozornicama (Krlježa, Vojnović, Begović). Spomenutim udaljavanjem od središta nacionalnog dramsko-scenskog pulsiranja nestalo je i onoga gotovo osmotskog prožimanja između Gavelle i novijih hrvatskih dramskih djela — izuzimajući, dakako, Krlježin ciklus o Glembajevima — tako da je čitava produkcija nacionalne drame poslije Begovićeve *Pustolova pred vratima* 1926. god., sve do pojave socijalnih i političkih tema u nekim neoekspresionističkim tendencijama 1940. god. ostala ne samo izvan Gavellinih interpretativnih mogućnosti, već jamačno i izvan njegova redateljskog interesa.

Već smo jednom ranije pokušali dokazati kako držimo da god. 1928, odnosno pojava Krlježina glembajevskoga ciklusa premijerom drame *U agoniji* predstavlja neosporno značajnu stilsku granicu unutar razvojnog pravca hrvatske međuratne drame.¹ Glembajevska će tematsko-dramaturgijska struktura snažno djelovati i na kasnije djelo Begovićevo, ući se i u stvaralaštvo Kulundžićevo, u drame Miroslava Feldmana, a bit će

zamjetljiva i u mladih Matkovića te Marinkovića, da ostanemo samo kod najuočljivijih primjera što ih zapažamo u dramama ovih pisaca nastalim nakon te dobne i stilske međe.

Zanimljivo će, međutim, biti i naše prosuđivanje Gavellina stajališta prema tim stilskim granicama koje je redatelj-kritičar očito morao zamijetiti. Bez obzira što gotovo iznudeno ne može više režirati suvremenu hrvatsku dramsku produkciju osim Krležina ciklusa o Glembajevima, Gavella tada očito smatra, što se jasno zamjećuje i iz njegovih kasnijih redateljskih analiza vidljivih u teatrolozijskim i dramaturgijskim raspravama koje je kasnije pisao, da su mu sve mogućnosti bitnoga inscenatorskoga eksperimentiranja, dakle režiranja u potrazi za nekim naglascima vlastita stila ili otkrivačkoga zastupanja pojedinog pisca, gotovo iscrpljene. Okončane upravo snažnim i polivalentnim suzvučjem glembajevskoga ciklusa i, dakako, komplementarno upotpunjene traženjima, domecima i padovima na čitavom korpusu suvremene hrvatske drame, uključujući i sve faze Krležine dramske književnosti koja će za njega i nadalje biti stvaralački izazovna. Krležu će Gavella promicati i nadalje, posvuda izvan Zagreba i u inozemstvu, ali se režije krležijanske drame neće prihvaćati. Najsuvremenijoj hrvatskoj scenskoj književnosti vratit će se neposredno pred II svjetski rat, ostvarujući u spomenutim djelima socijalno-opredijeljene tematike neke zanimljive akcente jasnih nacionalnih, pa i političkih usmjerenja.

Valjalo bi sada razmotriti obje uočene skupine s njihovim bitnim tematskim i stilskim značajkama, i tako u intimnoj Gavellinoj redateljskoj antologiji pokušati pronaći obilježja inscenatorskoga stila kao i razloge uprizorenja. Tek ćemo u spoju takvih metodologijskih postupaka moći opaziti elemente koji svojim kvalitetama ili manama, ali svakako i bitnim označnicama ulaze u sveukupnost Gavellina djelovanja, a napose u kontekst njegova odnosa prema hrvatskoj drami.

Pribrojimo li spomenutoj prvoj grupi, tj. djelima Kulundžića, Lovrića, Begovića, te određenim elementima Vojnovićevih *Maškarata* i stilski spornu predstavu Kosorove *Nepobjedive lađe*, drame koju je kritičar Milan Begović ne bez razloga nazvao »hidrokefalnom« — a u Gavellinom redateljskom postupku očito nije bila posve definirana između secesijskih odzvuka i ekspresionističke konvulzivnosti — onda vrlo lako uočavamo kako smo zapravo konstituirali precizan izbor iz hrvatske međuratne drame do pojave glembajevskog ciklusa. Vrlo je zanimljiv taj sažetak

kome pripada i provokativna vrijednost Lovrićeva teksta i kojemu ne nedostaje nijedno značajnije djelo izvan Krležina opusa.

U toj Gavellinoj redateljsko-kritičarskoj usmjerenosti vidljiva su jasno dva stilska pristupa. Kulundžićeva *Ponoć* koja scenski nastaje u lipnju 1921. god. nekoliko mjeseci nakon Kosorove *Nepobjedive lađe* i zabranjene *Galicije* očito je jasno obilježena onim inscenatorskim stilemmima koje smo i u svezi s Gavellinim odnosom prema Krležinoj dramatici nazvali ključnima za otkrivanje obilježja hrvatskoga scenskog ekspresionizma. U tome nam pomaže sam autor koji Gavellino viđenje vlastita djela analizira ovako: »Srećna okolnost da je Gavella režirao u početku svoje karijere moju dramu *Ponoć*, dala mi je najbolju priliku da pratim proces njegova reagovanja na estetske principe pomenutih struja... (naturalističkom i nordijsko-simbolističkom konceptu, kako svoju tezu dalje objašnjava Kulundžić, op. N. B.). *Ponoć* je tada bila ocenjena kao ekspresionistička drama. Ja sam to saznao tek iz kritika. Danas je momenat da priznam da sam tek iz Gavellinog scenskog ostvarenja mog prvenca mogao shvatiti kome rodu on pripada. Gavella je na materiji te drame, odmah u početku svoga stvaralaštva, demonstrirao svoje koncepcije i bahovskog naturalizma i raićevskog kamernog stila (...) Osetivši suštinu *Ponoći*, za koju je dramu našao adekvatni interpretacioni stil glume on je osetio da treba da nađe izraz i za modernističke² uzlete koji se javljaju iznenada u tom mladenačkom delu, pa je došao na ideju da se scenografski okvir prikaza izvede u ekspresionističkom stilu. To što se onda smatralo stilskom zabludom, tendencijom da se istakne spoljna, vizuelna režija, jer je kontrast između produhovljenog realizma glume i ekspresionizma dekora delovao šokantno, postalo je jedna od najznačajnijih odlika stila ne samo Branka Gavelle, nego i čitave plejade modernih režisera.«³

Tako je o vizualnom izgledu svoje drame na pozornici progovorio autor više od četrdeset godina nakon njene praizvedbe. Valja spomenuti da je likovno rješenje izradio Tomislav Krizman, za koga je Slavko Batušić u analizama naše scenografije jasno naglasio kako njegov doprinos u cjelokupnom dojmu ove predstave može biti više obilježen simbolističkim, no posve jasno zamjetljivim ekspresionističkim akcentima. No iscrpnija raščlanjivanja nekih likovnokolorističkih detalja za koje doznajemo iz opisa izvedbe, a riječ je, primjerice, o razlomljenim ploham, snopovima svjetla koji su dopirali na pozornicu iz tada posve neuobičajenih rakursa (sa strane i odozdo), crveno, zeleno i blijedomodro naličeni glu-

mački obrazi, mogu učvrstiti našu pretpostavku kako je u scenskoj slici ove predstave riječ o prodornim naglascima ekspresionizma.

Druga će se scensko-stilska označnica u Gavellinu redateljskom rukopisu pojaviti u svezi triju dramskih tekstova vrlo sličnih tematsko-dramaturgijskih obilježja. U srpnju 1924. god. on postavlja Vojnovićeve *Maškarate iz potkuplja* kao posljednju premijeru u sezoni, novu otvara Pirandellovom dramom *Šest lica traže autora*, dok u siječnju 1926. god. režira Begovićeva *Pustolovina pred vratima*. Ekspresionizam je očito već iscrpio kao vlastitu izražajno-stilsku mogućnost, no javlja se novo akciono polje u kome će se zadržati još poneka obilježja ekspresionističke scenske poetike, najizraženije u susretima »živomrtvih s mrtvoživima« — kako bi rekao Gavella u svojoj analizi Krležina *Kraljeva*.

U Gavellinu izboru iz najnovije europske i hrvatske dramske književnosti počinju jasno dominirati djela u kojima je poetika snoviđenja kao lirsko-meditativnoga diskursa scenskoga kazivanja uvjetovana sve snažnijom primjenom i recepcijom Pirandellova relativizma. Ona postaje dominantnim Gavellinim redateljsko-artikulacijskim sredstvom, kome likovni okvir daje i nadalje Ljubo Babić. Slijedeći Gavellina razmišljanja on počinje novim sredstvima rješavati osnovne koordinate scenskoga prostora. Na tamnoj pozadini pomalaju se tek pokoje konture okoliša, predmeti se jasno ističu samo po obrisima, dok će naznaka zamijeniti nekadašnje čvrste konstrukcije.

Nije stoga nimalo slučajno što je u tom razdoblju svoga redateljskog rada Gavella rabio termine kao što su realnost i »realnost«, pirandelleskno se poigravajući značenjskom mogućnošću ovoga pojma. Govoreći pak *pred vratima*, naglašavao je kao metodologijski pristup »inscenaciju snoviđenja«, za njega jedino pravo rješenje u tumačenju višeslojnosti autora dramaturgijskog postupka.

O toj režiji Gavella je — zacijelo u razgovoru s Josipom Kulundžićem — iznio niz zanimljivih pojedinosti⁴ koje ne samo otkrivaju neke slojeve Begovićeve drame što ih ondašnja kritika nije zamijetila, već objašnjavaju i njegovu inscenatorsku metodologiju, započetu upravo u ovom tematsko-dramaturgijskom kompleksu scenskim ostvarenjem Pirandellove drame.

S problemom »vizija« i »snoviđenja« Gavella se, kako sâm kaže, susreo već u režiji Krležina *Michelangela*, ali nije bio zadovoljan vlastitim scenskim rješenjem. Očito je, međutim, kako su dramaturgijska, a

donekle i tematske kvalitete pirandeesknoga i Begovićeva snoviđenja drugačijih obilježja no fantazmagorije likova iz Krležinih *Legendi*. Stoga i redateljski postupak nije mogao biti istovjetan. »Što je inače san«, pita se redatelj, »ako ne teatar, u kome sanjač poistovjetuje prostor gledaoca s prostorom prikazivanja akcije. Jer sanjač je i promatrač snova i impulsni akter u snovima, on je i publika i redatelj. Sanjač vidi kako se odigrava scena i za njega koji sanja, i za njega koji sudjeluje u snu«. Na pitanje kako je u Begovićevoj drami primijenio to saznanje, redatelj odgovara: »Pomaknuo sam 'vizuru' gledalaca prema aranžeru sna, koji se nalazi na sceni. Da se izrazim jednostavnije. Vi znate da na vašoj dvodimenzionalnoj kamernoj sceni ide 'vizura' iz publike okomito na prospekt kroz suflernicu. Ja sam na našoj sceni u desnom prednjem kutu postavio novu veliku suflernicu i prema njoj orijentirao posebnu scenu na praktikablu, na kom se odigravaju snoviđenja. 'Vizura' ove posebne scene, koja ide kroz posebnu suflernicu, pomaknuta je dakle prema normalnoj 'vizuri' naše scene za 40 stupnjeva. Pomicanjem 'vizure' htio sam postići novu orijentaciju igre prema jednom nevidljivom licu kao aranžeru igre, prema sanjaču u akciji«. Gavella dalje objašnjava svoju strukturu scenskoga prostora ovako: »Tri su najvažnije inscenografske točke na sceni Begovićeva *Pustolova*: ponajprije fotelja kao sfera intenzivnog doživljavanja umiruće djevojke; zatim posebna suflernica kao sjecište nove 'vizure' gledanja, dakle mjesto gdje se nalazi aranžer sna — Smrt; konačno platforma sna, gdje se odigrava aranžirana igra ('kino'). Za gledaoce u parketu dobili smo na taj način dvije 'vizure': jedna normalna, u kojoj leži akcijsko područje 'fotelje' (umiruće djevojke), druga skrenuta na desno za 40 stupnjeva u kojoj leži akcijsko područje nove 'suflernice' i 'platforme sna' (sfera aranžirane igre)«. Tu je scensku ideju ostvario Ljubo Babić tako da su se »na platformi sna okretale kulise oko jedne osi kao listovi knjige koju lista Smrt. Vizualni su objekti smanjeni i u dekoru i u rekvizitima na minimum. Na osnovi studija psihologije sna riješio sam pitanje rekvizita tako da sam ih učinio nestavnima: o njima se govori, s njima se agira, a da oni zapravo i ne postoje«. ⁵

Gavellu je u tom razdoblju njegova redateljskoga interpretiranja suvremene književnosti očito duboko zanimala opstojnost životnoga realiteta u sučeljavanju s isto tako stvarnim zakonitostima pozornice, a isto ga je pitanje opsesivno zaokupljalo i kao iskustveno-filozofski, jednako kao i praktično kazališni problem. Nije stoga čudno da je u sve tri

spomenute drame — u dijelu Vojnovićevih *Maškarata iz potkuplja*, u Begovićevu *Pustolovu pred vratima* i dakako kod Pirandella, tako majstorski zaigrao na temeljima triju gotovo identičnih tematsko-dramaturgijskih konstanta, naime igre u igri.

To je doba njegova najsnažnijega redateljskoga vitaliteta, predstava koje su ga oblikovale ne samo kao autorsku ličnost već su preko svojih stilskih označnica odredile i neke stilske značajke zagrebačkoga, a ubrzo će i obilježja ostalih naših nacionalnih scenskih središta. Kroz Krležu je Gavella djelovao kao redatelj jasnoga društvenog opredjeljenja, u šeks-pirskoj je teksturi tražio mogućnosti za rješavanje nekih elementarnih metodologijskih pitanja primjenljivih na čitav raspon vlastita djelovanja, a na podlozi je suvremene drame, kamo tada uz Pirandella i Shawa valja pribrojiti i najznačajnija imena hrvatske međuratne književnosti, nalazio mogućnosti za sučeljavanje s bitnim stilskim smjernicama europskoga teatra, što smo zamijetili još od Krležine *Galicije* i *Golgote*, a dokazujemo i režijama Kulundžića, Vojnovića te Begovića. Svojom interpretacijom njihova djela nedvoumno je pokazao ne samo odnos prema recepciji europskih inscenatorskih stilema, već je autonomnošću pristupa nacionalnim posebnostima nastojao naše pisce i scensku sliku njihove dramatike usmjeriti prema tada najsuvremenijim svjetskim zahtjevima.

Kad se nakon jednoga desetljeća ponovno vratio hrvatskoj drami što je nastala usporedo s velikim političkim previranjima u svjetskim i našim nacionalnim razmjerima, kao da ga stilska pitanja nisu više posebno zanimala. Bijaše tada usredotočen na ideološko-nacionalno i socijalno značenje triju dramskih tekstova što ih je kao prizvedbe režirao u razmaku od nekoliko mjeseci 1940. god. Riječ je o *Suboti* Slavka Žimbrega-Drozge, *Sinu domovine* Augusta Cesareca i *Povratku* Zlate Kolarić-Kišur. Nacionalni i sociopolitički problem koji se u širokom luku nadvija nad sva tri djela jasno je naznačio i određene redateljske zahtjeve, kao što je i vrlo slična struktura ovih drama naglašeno prizivala u sjećanje potrebu za evokacijom nekih ranijih inscenatorskih impulsa — mislimo naime na svojevršno reproduciranje određenih ekspresionističkih naglasaka.

U zajedničkom nazivniku ovih drama kao posebni se znaci ukazuju pitanja nacionalnoga identiteta i nekih moralno-socijalnih dilema, bez obzira na vremensko-prostorne udaljenosti pojedinih njihovih tema od suvremenih zbivanja. Taj se znak javlja u Cesareca kao jasno političko geslo sa zahtjevom za priznavanje hrvatskoga nacionalnog identiteta

prema svim tuđinskim presizanjima uzdižući Eugena Kvaternika kao tragičnu povijesnu ličnost, dok se kod drugo dvoje autora iskazuje pretežito kao socijalni problem, no svojim izravnim pa i izazovnim upitom omogućuje redatelju vrlo jasne odgovore. U brzom ritmu Cesarčeve dramaturgijske strukture, u Žimbreg-Drozginim periferijskim slikama i u tragičnim suzvučjima protagonista dramatika zbivanja kod Zlate Kolarić-Kišur, Gavella je mogao, ako je dopušteno rekonstruirati minuli scenski čin na temelju niza teatrologijski pouzdanih vrela, svoju interpretaciju graditi na nekim mladenačkim iskustvima, pa se čini da je neoekspresionističkim scenskim sredstvima postigao vrlo uvjerljive, u određenom povijesnom trenutku čak izazovne scenske rezultate. Pri tom valja spomenuti da je scenograf *Subote* i *Povratka* bio Krsto Hegedušić, tako da rješenja ugođaja iz predgrađa za *Subotu* jasno pokazuju identična stilska obilježja zamijećena već u njegovom socijalno-opredijeljenom slikarstvu. Jarka akcentuacija pojedinih prizora, njihovo brzo ritmičko nizanje, naglašavanje sumračnih stanja i nepobitna želja za kritičkim odnosom prema nekim vitalnim dvoumcima tadanje političke situacije kada se ratni zveket nezaustavljivo približavao našim granicama, a pitanja nacionalnoga identiteta i odnosa među narodima u tadanjoj državi postajala sve glasnija, očitno potiču Gavellu na povratak nekim ranijim stilskim rješenjima, kada je u dvadesetim godinama na djelima Krleže i Shakespearea stvarao svoj »politički teatar« ekspresionističkih scenskih znakova. No oni su sada mjestimice pretapali u poetsko-realističke obrise, što je osobito bilo zamjetljivo u Cesarčevu *Sinu domovine*, kada je u obilju povijesne građe uobličene u niz kratkih prizora valjalo pronaći srednji put između doslovnosti historijske stvarnosti i njenog neprestanog sučeljavanja sa suvremenosti. Neka identična suzvučja postignuta su u antologijskom II činu *Povratka*, za koji je Ranko Marinković ustvrdio kako »svojim snažnim humanim akcentima, svojom teškom dramatikom obara sve oko sebe upravo do neinteresantnosti (. . .) Taj je čin izgrađen upravo prema svim zahtjevima samostalne predstave, s neobično ingeniozno izvedenom gradacijom jednog teatarskog prvorazrednog kontrasta: od tužnog soldačkog smijeha do potresne tragike iznakaženog mladog ljudskog tijela. To je bio pun i bogat doživljaj, sastavljen od smijeha, satire i tragike«. ⁶

Svojevrsni neuspjeh te otklon dijela kritike i publike što se bio suprotstavio Žimbreg-Drozginoj *Suboti* ponukao je Gavellu da u *Neposlannom pismu autoru poslije premijere*⁷ progovori o nekim teorijskim

problemima koji se već od njegovih članaka u Krležinu časopisu »Danas« počeli sve jasnije oblikovati kao dijelovi kasnijih opširnijih rasprava. Redatelj se, očito govoreći iz vlastita praktičnoga iskustva, ali i dobro upoznat s pitanjima koje je teorija književnosti nastojala riješiti, zalagao za dostojanstvo i priznavanje dramskoga žanra, zahtijevajući da se »drami nađe naročito mjesto uz liriku i epiku«, kao i da joj se »odredi mjesto u kojem se ona spaja s novim principom *umjetničkim*, tj. *kazalištem*«. ⁸ Govoreći o nesporazumima oko *Subote*, socijalno snažno intonirane drame, redatelj naročito podvlači kvalitetu »stvarnosti« koja se u njoj javlja kao ishodište »dramskoga života« što će se pokazati dinamičkom kvalitetom u trenutku kada se književno djelo nađe u posebnim, tj. kazališno-scenskim uvjetima. Ovo Gavellino »*Pismo*« nije toliko značajno za Žimbreg-Drozginu dramu, koliko je po nekim svojim nagovještajima bitno u proučavanju kasnijih redateljevih teorijskih spisa. Već je, naime, u časopisu »Danas« 1934. god. Gavella objavio fragmente svojih teorijskih razmišljanja koja se tamo pojavljuju prvi put sustavno izložena, nakon što je u prethodnim izjavama i razgovorima s novinarima i kazališnim stručnjacima često naglašavao kako namjerava sistematizirati neke svoje teorijske poglede. U »*Pismu*« potaknutom *Subotom* on problematizira pitanje što će se kasnije još snažnije javiti u njegovim raspravama, tj. poteškoće »prenošenja« književnoga djela u scenski izraz, nastojeći pri tom utvrditi »sredstva« s pomoću kojih se takav »prijenos« može ostvariti.

U redateljsko-kreativnom odnosu Branka Gavelle prema suvremenoj nacionalnoj drami doći će ponovno do stanke od preko deset godina, uvjetovane nizom kazališnih, ali i posve nekazališnim razlozima. No ovo razdoblje njegova djelovanja prelazi vremenske granice naše teme.

BILJEŠKE

¹ Usp. našu *Povijest hrvatskoga kazališta*, str. 410—412, ŠK, Zagreb, 1978.

² Termin »modernistički« kako ga ovdje rabi Kulundžić ne valja povezati s epohom moderne, već fenomenom novoga.

³ Josip Kulundžić: *Gavellino zaveštanje*, NIN, br. 588, str. 32—33; Beograd, 15. IV 1962.

⁴ »Hrvatska pozornica«, sezona 1925/1926, br. 19, str. 324—328, Zagreb, 5. 1. 1926. (Gavellin sugovornik nije potpisan) Prema ovom razgovoru sastavljen je očito nepovlasno predgovor knjizi *Pustolov pred vratima*, Nakladni zavod Neva, Zagreb, 1926. Gavella se ovog predgovora odricao, ali on je uglavnom identičan izjavama u »Hrvatskoj pozornici«.

⁵ Svi citati su iz spomenutog Gavellina razgovora tiskanog u »Hrvatskoj pozornici«, nav. dj.

⁶ Ranko Marinković: *Geste i grimase*, str. 90, Znanje, Zagreb, 1979.²

⁷ Branko Gavella: *Iz neposlanog pisma autoru poslije premijere*, »Novosti«, Zagreb, br. 355, Prilog, str. 27, Zagreb, 24. XII 1940.

⁸ Branko Gavella: nav. dj.