

NOVE TENDENCIJE U GLUMAČKOM IZRAZU

Boris Senker

I

Prvu međuratnu sezonu Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu¹ dočekuje s brojnim i podosta heterogenim dramskim ansamblom predvođenim skupinom iznimno darovitih, iskusnih i svestranih umjetnika koji su u periodu hrvatske moderne sa zagrebačke pozornice definitivno potisnuli prošlostoljetnu patetičnu deklamaciju, izbrisali granice između tradicionalnih glumačkih struka te suvremenoj publici ponudili samosvojnije, promišljenije i modernije interpretacije likova iz starije i novije domaće i svjetske dramske literature. Na popisu sudionika izvedbi Lunačekovih *Iiraca*, Tucićevih *Osloboditelja*, Vojnovičeve *Smrti majke Jugovića*, Nušićeva *Hadži Loje* i Kočićeva *Jazavca pred sudom*,² kojima je godine 1918. kazalište pozdravilo konstituiranje nove države, čitaju se imena Marije Ružičke-Strozzi, Mile Dimitrijević, Milice Mihičić, Nine Vavre, Ive Raića, Josipa Pavića, Franje Sotošeka, Josipa Papića, Ive Badalića, Arnošta Grunda, dakle imena glumaca što su desetak, pa i više godina utjelovljivali široku i raznoliku skalu dramskih osoba — od antičkih heroja i heroína do ispraznih šarmera i kokota iz velegradskog polusvijeta — oslanjajući se pri tom o različita, pokatkad i nesuglasiva književna, psihološka, socio-

loška, filozofska, politička ili teološka tumačenja čovjeka i njegova mjesta u svijetu i povijesti. Unatoč razlikama i oprekama, te je glumce sjedinjavalo uvjerenje da kazalište mora odražavati zbilju — onakvom kakva ona jest, kakvom bi imala ili mogla biti — i da je, konzekventno, zadaća glumca prikazivanje čovjekova položaja u svijetu. Stoga se veza sa životom ili, točnije, s predodžbama o životu tražila u svim djelima, od *Edipa* i *Elektre* do Pecijina *Pljuska* i Ogrizovićeve *Objavljenja*. Otkrivanje i scensko tumačenje psihe lika, njegovih poriva, njegove društvene ili povijesne biti držalo se primarnim glumačkim zadatkom.

Sljedećih sezona stalnim članovima zagrebačke drame postaju Vika Podgorska, Tito Strozzi, Hinko Nučić, Strahinja Petrović, August Cilić i mnogi polaznici Državne glumačke škole, među kojima se napose ističu Božena Kraljeva, Ervina Dragman, Nada Babić, Dubrovko Dujšin, Jožo Laurenčić i Vjekoslav Afrić. Pomlađen dramski ansambl dvadesetih i tridesetih godina uspješno pronalazi nove interpretativne tonove kojima rješava kompleksnije glumačke zadatke što mu ih postavljaju nekonvencionalna, antinaturalistička i antirealistička djela, smiona redateljska tumačenja dramskih tekstova i promijenjen način organizacije scenskog prostora.

Pogledat ćemo najprije koje su sastavnice i odlike našega kazališnog života bitnije utjecale na pojavu novih tendencija u međuratnoj glumi, a zatim naznačiti područja na kojima su se javile i reći nešto o njihovim nosiocima.

II

Državna glumačka škola, svečano otvorena 12. siječnja 1920, a ukinuta 1929, nije bila neovisna pedagoška institucija. Osnovana pri Hrvatskom narodnom kazalištu i na poticaj njegove uprave, ponajviše dramaturga Branka Gavelle, koji je izradio i prvi plan nastave, ona je obrazovala novi glumački naraštaj prvenstveno za potrebe zagrebačke pozornice i susljedno normama što su vladale na njoj. Glavni nastavni predmet — glumu — polaznicima su škole predavali Tito Strozzi, Hinko Nučić, Joža Ivakić, Anka Kernic, Marija Ružička-Strozzi i drugi članovi dramskog ansambla ili kazališne uprave. Samo je prva klasa radila s glasovitim ruskim pedagogom i redateljem Jurjem Erastovičem Ozarovskim, a još dvije-tri s redateljem i glumcem Aleksandrom Aleksandrovičem Verščaginom i glumicom, redateljem i pjevačicom Lidijom Mansvjetovom. Unatoč čvrstoj

vezanosti za središnju nacionalnu kazališnu instituciju i podređenosti nastavnog programa njezinim potrebama, škola je u svojim boljim godinama, prije no što su je financijske teškoće prisilile na postepenu redukciju nastavnih predmeta i smanjenje broja vanjskih suradnika,³ davala mladim glumcima mnogo više od onoga što su im stariji kolege zapravo mogli dati i mimo nje, na pokusima u kazalištu. Naime, uz glumu i tečajeve iz mimike, ritmike, tehnike disanja, vokalizacije i maskiranja, u njoj su predavanja i vježbe iz hrvatskog i četiriju svjetskih jezika, povijesti književnosti, umjetnosti i glazbe, osnova režije, dramaturgije, tehnike drame i drugih predmeta držali eminentni umjetnici, znanstvenici i kulturni djelatnici, primjerice Milka Trnina, Vladimir Nazor, Milan Begović, Josip Kosor, Milan Ogrizović, Branko Gavella, Arthur Schneider, Stjepan Ivšić i Slavko Ježić. Tako organizirana, škola svoje gojence nije pretvarala u pasivne imitatore glumačkih autoriteta ili miljenika publike. Pružajući im uvid u kulturna i umjetnička područja koja su bliska glumi i kazališnoj umjetnosti te u teoriju i povijest drame i teatra, ona im je omogućila da se kritički odnose prema tradiciji i vladajućim kazališnim konvencijama, i nalaze nove načine i sredstva oblikovanja dramskih osoba, napose protagonista antičkih tragedija, renesansnih i modernističkih drama što su zagovornike glumačkog realizma ili naturalizma znale suočiti s nerješivim problemima.

Manjim dijelom u Državnoj glumačkoj školi, a većim na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta odvijao se u prvoj polovici dvadesetih, to jest u plodnom razdoblju Benešićeve intendature, Gavellin redateljski i pedagoški rad. Budući da se ovdje ne možemo upuštati u detaljnu analizu njegova poimanja glumačkog umijeća ni osvrnuti se na mnoga današnja tumačenja — i nadritumačenja — njegove teorije glume, spomenut ćemo samo jednu metodološku značajku njegova redateljskog postupka koja, istina, nije inicirala nikakvu burnu »stilsku revoluciju« u našem ansamblu, ali je snažno uzdrimala uvriježeni način redateljskog i glumačkog pristupa problemu kreiranja dramskog lika i ostavila vidljiv trag u radu nekolicine mlađih umjetnika što su poslije Gavellina odlaska iz Zagreba postali nosiocima dramskog repertoara. Za razliku od većine prethodnika i suvremenika, Gavella je držao da se funkcija redatelja nipošto ne smije svesti samo na to da glumcima pokaže ili opiše kako bi valjalo izgovarati pojedine replike te da im »aranžira« scensko kretanje. Cijenio je da redatelj mora kroz intenzivnu »suigru«⁴ — što je počesto znala prerasti u obostrano oštre verbalne duele — navesti

glumca na to da se i na pokusima i na predstavi zapita što zapravo govori i zašto to čini te da, odgovorivši na to pitanje, logički i poetski — a ne retorički — akcentuira svaku riječ. Pod njegovim se umjetničkim vodstvom stoga pripremanje predstave iz mehaničkog učenja replika i uvježbavanja efektnog govorenja i dopadljivog kretanja preobrazavalo u proces usvajanja, razumijevanja i kritičkog tumačenja dramskog teksta. Glumac se, pak, iz vještaka, koji pod nadzorom iskusnijega kolege i slijedeći njegove upute ocrta dramski lik pomoću manje ili više klišeiziranih i tradicijom sankcioniranih govornih, mimičkih i gestovnih sredstava, pretvorio u stvaraoca što surađujući sa »zastupnikom književnosti u kazalištu«⁵ i sporeći se s njim traži, ispituje i izabire nove umjetničke putove i ujedno iskušava krajnje domete svoje kreativnosti.

U prvom međuratnom desetljeću, napose u doba uprave Benešić-Gavella-Konjović, na repertoar se uvršćuje niz domaćih drama autori kojih su, prema sudu Ljubomira Marakovića, radikalno obračunali s »igrarijama Moderne, s egzotičnim sanjama i praznim zveketom suviše ugladenih stihova« te, »koristeći se razvojem tehnike, naročito kinematografije«, stvorili »nove pozorničke mogućnosti«.⁶ Između 1920. i 1926. Gavella, Strozzi i Raić režiraju, a Babić, Krizman, Rački i Uljanišćev scenografski opremaju Krležine drame *Galicija* (koju cenzura zabranjuje na sam dan premijere, 30. prosinca 1920), *Golgota*, *Vučjak*, *Michelangelo Buonarroti* i *Adam i Eva*, zatim *Ponoć* i *Škorpiona* Josipa Kulundžića, Kosorovu *Nepobjedivu lađu*, *Istočni grijeh* i *Ecce homo* Tita Strozzića, Mesarićeve *Kozmičke žonglere* i *Bijesno pseto* Ahmeda Muradbegovića. Ni pedesetogodišnji Milan Begović ne ostaje ravnodušan prema ekspresionističkim i drugim avangardnim strujanjima pa mu djela iz tog razdoblja — *Božji čovjek*, *Pustolov pred vratima*, dijelom i *Svadbeni let* — također »stvaraju nove pozorničke mogućnosti« i zahtijevaju moderan način interpretacije. Dodamo li da su tih godina uprizorene četiri drame G. B. Shawa (*Liječnik u dilemi*, *Cezar i Kleopatra*, *Đavolov učenik* i *Sveta Ivana*), Pirandellovih *Šest lica* i Ibsenov *Peer Gynt*, te da je premijerno uvježbano ili obnovljeno pet Shakespeareovih djela, Gundulićeva *Dubravka* i *Diogeneš Brezovačkoga*, steći ćemo cjelovitiji dojam o tome kakve je raznolike i složene glumačke zadatke morao rješavati ansambl zagrebačke drame.

Krajem dvadesetih zamiru, međutim, avangardna strujanja u literaturi i kazalištu i počinje period socijalno angažirane književnosti i umjet-

nosti (prema Flakeru), odnosno »modernog objektivizma« (prema Marakoviću).⁷ Krležin glembajevski ciklus, *Bez trećega*, *Amerikanska jahta u splitskoj luci* i druga, manje vrijedna djela Milana Begovića, umjerene groteske i tragikomedije Miroslava Feldmana, Senečićeve, Mesarićeve i Strozzijeve komedije i larmoajantne drame sa suvremenom tematikom, prvenci Marijana Matkovića i Ranka Marinkovića, tekstovi Maksima Gorkog i obilje francuskih, talijanskih, njemačkih, čeških i angloameričkih komičnih, dramatskih ili melodramatskih prikaza velegradskog života, sva ta djela ne trpe patos primjeren kako ekspresionističkoj tako i dimovićevskoj »rasnoj« drami, već zahtijevaju od glumaca prelazak na suzdržaniji i istančaniji psihološki realizam.

Susreti s inozemnim dramskim ansamblima i putujućim trupama bili su i u prijašnjim razdobljima poticajni za razvoj hrvatskoga glumačkog stila. Sjetimo se samo koliko je važnost Miletić pridavao gostovanjima talijanskih glasovitih umjetnika Rossija, Zacconija i Novellija.⁸ Dvadesetih i tridesetih godina članovi naše drame iznimno su često mogli uspoređivati svoje nazore i dostignuća s nazorima i dostignućima evropskih i neevropskih glumaca. Inozemni su ansambl i trupe u to doba, naime, održali na zagrebačkoj pozornici preko sto pedeset dramskih predstava, od čega su za trećinu zaslužni samo Moskovski (akademski) hudožestveni teatar i dvije-tri njegove disidentske grupe.⁹ »Hudožestvenici nisu u pogledu *stilskoga* traženja donijeli za nas ništa što ne bi već i prije latentno živjelo u našoj kazališnoj svijesti«, pisao je Gavella. »Oni su zapravo, donijeli ogromno 'ostvarenje' naših, možda i maglovitih, ali ipak immanentno živih snatrenja.«¹⁰ Vrijedna su spomena i gostovanja *Burgtheatera Comedie Française*, židovskog kazališta *Habima*, *Teatro di Venezia*, trupe *The English Players*, tokijskog kazališta, Emme Gramatike i Aleksandra Moissija. Istina, samo je gostovanje moskovskih umjetnika bilo prava kulturna »senzacija« te izravno utjecalo na naš glumački izraz i, još više, na svijest naše kazališne kritike, no ipak ne može biti dvojbe o tom da je upoznavanje s izvorno izgovorenim i odigranim Shakespeareom, Shalom, Goetheom, Lessingom, Racineom, Molièreom, Čehovim, Gorkim ili Goldonijem svakome glumcu nezamjenljivo kulturno i umjetničko iskustvo što učvršćuje i produbljuje temelje njegova vlastitog stvaralaštva.

Ovaj bi pregled ostao necjelovitim kad ne bismo spomenuli još jednog činitelja kojemu se, unatoč tome što na glumčevo scensko ponašanje utječe jednako toliko koliko i režija ili dramski tekst, u razgovorima o glumi ponajčešće posvećuje premalo pozornosti. Riječ je o scenografiji,

o oblikovanju pozoriškog prostora. Dvadesetih godina u našem kazalištu dolazi do korjenite promjene u shvaćanja scenografskog umijeća. Istom tada, sudi Jovan Konjović, »scenografija zauzima svoje dosledno mesto u društvu sa ostalim umetničkim komponentama u predstavi i teatru«, dok se prije »skoro anonimno uvlačila u pozorišnu postavku«. ¹¹ Staro, »ornamentalno« oblikovanje i opremanje pozoriškog prostora, povuklo se pred novim, »funkcionalnim«. Ta je promjena, naravno, utjecala i na glumački izraz. Pred iluzionistički oslikanim prospektom ili u salonu zagušenom šarenim sagovima, krznima, tapetama, ukrasnim predmetima i biljem, zrcalima, »stilskim« pukućtvom i drugim ornamentalnim elementima glumci ne moraju neprekidno posvećivati punu pozornost svojem držanju, kretanju i položaju na pozornici. Šarenilo okoliša može prikriti nespretnost, krutost, statičnost, loše grupiranje i druge nedostatke ili pogreške. Na golim kosinama i pred jednostavnim jednobojnim paravanima — kojima je Ljubo Babić oblikovao pozoriški prostor za Gavelline režije *Rikarda Trećeg* i *Na Tri kralja* — glumčevo je tijelo, međutim, mnogo uočljivije. Tu se svaki, pa i najmanji pokret jasno razabire. Stoga se glumac na copeauovski »golom podiju« mora mnogo promišljenije kretati i ponašati. Ne može mu okrenuti leđa, kao prospektu, i s patetično podignutom desnicom deklamirati svoju deseteračku tiradu. Ne može zapaliti cigaretu, udobno se zavaliti u naslonjač i opušteno konverzirati o umjetnosti, ljubavi, novčarskim poslima ili kojoj drugoj salonskoj temi. Umjesto toga, mora se motivirano uspinjati stepenicama ili silaziti niz njih, mora pomicati paravane i popunjavati praznine svojim tijelom i pokretima, mora predočiti cio neprikazani svijet riječima i gestama. Mora, kako su to formulirali povjesničari scenografije, uspostaviti »dinamičan odnos« s dekorom. ¹²

III

Međuratno hrvatsko kazalište nije kazalište velikih glumačkih »zvijezda«. To ne znači da publika i kritika nemaju svojih miljenika, da iz ansambla ne izdvajaju nekolicinu prvaka i prvakinja kojima će pisati panegirike i radi kojih će hrliti u kazalište. Naprotiv. Vika Podgorska, Nada Babić i Božena Kraljeva, Josip Pavić, Dubravko Dujšin i August Čilić imaju sve značajke pravih »zvijezda« i popularni su jednako kao

i njihovi veliki prethodnici. No dok je kazališni život u predmiletićevskom razdoblju bio podređen Mariji Ružički-Strozzi, Andriji Fijanu i Adamu Mandroviću, a u postmiletićevskom periodu Ljerki Sram, Nini Vavri i Josipu Štefancu, dotle dvadesetih i tridesetih godina redatelj i u našem kazalištu postaje dominantnom ličnošću. Repertoar se više ne prilagođuje glumcima, nego se od glumaca zahtijeva da se prilagode repertoaru, koji zbog nepovoljnih financijskih, administrativnih i političkih okolnosti s manje ili više sreće lavira između umjetnosti i komercijalnosti. U takvim uvjetima uže, strukovne glumačke specijalizacije gotovo da i nema. Isti glumci jedne večeri govore Bogdanovićev prepjev Shakespeareovih stihova, druge Pecijinu ili Ivakićevu dijalektalnu prozu, treće artificijelni, urbani, njemačko-hrvatski govor Krležina glembajskog društvenog kruga; četvrte regionalne fraze i »kalambure« Nušićevih komičnih likova. Vika Podgorska tumači i sentimentalnu naivku Doru Krupić, i psihološki kompleksan lik Laure Lenbachove, i zločinačku Terezu Raquin, i gotovo natjelesnog Arijela, i tragično senzualnu Fedru, i groznicom obuzetu Djevojku iz *Pustolova pred vratima*. Dubravko je Dujšin titanski zločinac Macbeth, pomirljivi, rezignirani čarobnjak Prospero, »umilni« pastir Miljenko u *Dubravci*, hipersenzitivni kozmopolit Leone Glembay, sitni provincijski činovnik Mića iz Nušićeva *Sumnjivog lica* i profesor fonetike Higgins u Shawovu *Pigmalionu*. Strozzi glumi i krvavoga silnika Rikarda Trećeg i Hamleta, žrtvu sličnoga Shakespeareova silnika, i neoromantički idealiziranoga Cyranoa, i ugladenoga salonskog kozera Olivera Urbana, i divljeg Satira u Gundulićevoj pastorali. August Cilić nasmijava publiku kao dobrodušni vojnik Švejk, jetki Grobar iz *Hamleta*, bolesno škrti Harpagon i uvijek dobro raspoložen Grga u *Graničarima*, a rastužuje kao Fijakerist br. 7 u Senečićevu *Slučaju s ulice*. Božena Kraljeva prikazuje Ofeliju i Juliju, Dubravku, sestru Angeliku u *Glembajevima*, Katarinu Ivanovnu u adaptaciji *Braće Karamazovih*, Maru u Pecijinoj *Zemlji*, a sudjeluje i u izvedbama Kulundžićeva *Škorpiona* i Muradbegovićeva *Bijesnog pseta*. III

Zbog toga držimo da je u ovom slučaju relevantnije postaviti pitanje o tome kako se između dva rata glumilo u inscenacijama Shakespearea, kako u domaćoj ekspresionističkoj drami, kako u izvedbama Pirandella i Shawa, a kako u društveno-angažiranim dramama i komedijama, i tko je prema sudu suvremene novinske kritike i kazališne kronike na tim područjima donosio nešto novo, negoli se upuštati u pokušaj rekonstrukcije umjetničke fizionomije Vike Podgorske, Božene Kraljeve, Dubravka

Dujšina ili Augusta Cilića i raspravljati o književnim i socijalnim tipovima kojih su utjelovljenja kazališna kritika i publika prepoznavali u pojedinim glumcima i glumicama.

IV

Uprizorenja Skakespeareovih djela jamačno se mogu svrstati u umjetnički najambicioznije i najsloženije pothvate međuratnog hrvatskog kazališta. Od veljače 1919. do listopada 1939. Gavella, Raić, Strozzi, Verli, Mesarić i Kvapil postavljaju šesnaest komedija, tragedija i povijesnih drama u kojima su se okušali gotovo svi tadašnji glumci.¹³ Prvih godina središnje likove ponajčešće tumače Josip Pavić, koji slovi za Fijanova nasljednika, Anka Kernic i Ela Hafner. Pavić tumači Otela, Petručija u *Ukroćenoj goropadnici*, *Lakrdijaša* u *Na Tri Kralja* i Hamleta u alternaciji s Titom Strozijem. Anka Kernic je »ukroćena« Katarina i Ana u *Rikardu Trećem*, a Ela Hafner Desdemona, Olivija iz *Na Tri Kralja* i Beatrice u *Mnogo vike ni za što*. Godine 1923. mladi se Tito Strozzi hrabro i samouvjereno upušta u interpretaciju Rikarda Trećeg, alternirajući s iskusnim, afirmiranim i popularnim Josipom Papićem, no poslije Hamleta, kojega je, kako bilježi Slavko Batušić, kritika ocijenila »intelektualnim i nekonvencionalnim«,¹⁴ odustaje od nastupanja u Shakespeareovim djelima i posvećuje im se uglavnom kao redatelj.

Sudeći prema recenzijama u dnevnim listovima, te su predstave redateljski i scenografski bile mnogo modernije i zanimljivije negoli glumački. Pozdravljajući nakon premijere *Rikarda Trećeg* »tihu revoluciju« što je u Hrvatskom narodnom kazalištu provode Gavella i Babić, Milan Begović žali što je zapravo samo scenografija bila sasvim dosljedna i »revolucionarna«, dok je u režiji bilo manjih »propusta« a u glumi podosta »konzervativnosti«. ¹⁵ Prigovori što ih kritika upućuje glumcima u to se doba ponajčešće tiču tehnike govorenja stihova. Jedan dio dramskog ansambla, napose oni njegovi članovi što su vanjska obilježja Fijanove deklamacije još uvijek držali uzoritim načinom izgovaranja stiha, govori povišenim tonom i kruto slijedi samo ritmički obrazac replike, to jest jako naglašava početak i kraj stiha te pravi zamjetne stanke između stihova ne obazirući se mnogo na značenja i smisao riječi, rečeničnu strukturu i logičnu intonaciju. Drugi pak dio, u želji da izbjegne

patetičnu deklamaciju i »veristički« okarakterizira lik, zna otići u drugu krajnost: potpuno razbija ritmički obrazac mijenjanjem reda riječi, ispuštanjem i dodavanjem slogova te tako izjednačuje stih s prozom.

Promjenu u način glumačke interpretacije Shakespearea, pa i grčkih tragičara, hrvatskih, talijanskih i španjolskih renesansnih i baroknih dramatičara, francuskih klasicista, romantičara i neoromantičara, unosi novi glumački naraštaj u kojemu se kao moderni i suvereni tumači stiha ističu Dubravko Dujšin i Božena Kraljeva.

Na početku Dujšinove impresivne galerije Shakespeareovih likova stoje dostojanstveni i pravični pobjednik Richmond iz *Rikarda Trećeg* i strašljivi hvalisavac vitez Andrija Groznica iz *Na Tri Kralja*, jedina Dujšinova izrazito komična uloga u Shakespeareu. Istom 1926, na početku šeste godine stalnoga glumačkog angažmana u Hrvatskom narodnom kazalištu, tumači i prvi glavni lik: Prospera. Kritika ga jednostavno hvali, ističući napose njegovu »jasnu i logičnu dikciju«. ¹⁶ Zatim u Raićevoj postavci *Hamleta* govori Prvog glumca i svojim nastupom u jednom od glumački najatraktivnijih prizora — koji je ujedno i velika klopka za diletante — natkriljuje sve sudionike predstave, uključujući i obojicu tumača naslovnog lika. Tim trenutkom Dujšin zaista postaje prvim glumcem, ne samo u izvedbama Shakespearea nego i u cijelome međuratnom »klasičnom repertoaru«. Igra Antonija s Vikom Podgorskom kao Kleopatrom, a u *Snu ljetne noći* je Tezej kraj Hipolite Ele Hafner. Slijede Macbeth s Ninom Vavrom, izvrsni Brut u Strozzijevu uprizorenju *Julija Cezara*, Bassanio s Vikom Podgorskom u ulozu Porcije i Ivom Badalićem kao Shylockom, potresni, osjećajno i nadahnuto kreirani kralj Lear s Jozom Laurenčićem kao Ludom, a Ankom Kernic, Elom Hafner i Boženom Kraljevom kao kćerima i, naposljetku, Leont u *Zimskoj priči* koju, vrativši se u Zagreb poslije višegodišnjeg izbjivanja iz domovine, godine 1939. režira Branko Gavella.

Međuratne izvedbe Calderonovih, Racineovih, Gundulićevih i prošlostoljetnih drama u stihu također su nezamislive bez Dubravka Dujšina u jednoj od važnijih uloga. U tom mu dijelu repertoara pripadaju naslovne uloge u *Postojanom princu*, Markovićeve *Karlu Dračkom* i Bogovićeve *Matiji Gupcu*, a prikazuje i Tezeja u *Fedri*, Nerona u *Britaniku*, Miljenka u *Dubravci* i, poslije, Redovnika u toj pastoralu te Hasanagu u jamačno najuspjelijoj ovostoljetnoj drami u stihu: Ogrizovićevoj *Hasanaginici*.

Taj svestrani umjetnik i glumac »zaista genijalnih sposobnosti« koji, cijeni Gavella, kao »gospar novoga tipa« i »čovjek čija je kultura riječi imala svu povezanost najdubljih narodskih temelja našeg jezika s istančanostima civilizatorskih potreba kulturne gradske sredine« bijaše »kudikamo predestiniraniji za Fijanovu nasljednika od Pavića«,¹⁷ unosi u tumačenje Shakespeareovih i drugih spomenutih likova moderan poetski senzibilitet, što mu, uz iznimne glasovne i mimičke kvalitete,¹⁸ omogućuje da otkrije i priopći publici sva zvukovna i značenjska bogatstva pohrvaćene Shakespeareove, Calderonove, Racineove ili starije hrvatske dramske poezije. Sudeći prema recenzijama kazališnih predstava i zapisima kroničara, Dujšinov je novi način interpretacije dramskih likova, koji se znatno razlikovao i od fijanovske deklamacije replika i od realističko-naturalističkih analiza psihe junaka, proizlazio iz novog shvaćanja dramske umjetnosti i glume. »Deklamatori« su, naime, dramski tekst čitali prvenstveno kao zbir uloga i niz manje ili više atraktivnih replika, a glumu poistovjećivali s govorničkim umijećem. Realisti i naturalisti, s druge strane, djelo cijene modelom zbilje, a glumu oponašanjem raznih tipova ili karaktera, točnije prikazivanjem i analizom njihova ponašanja u određenim životnim situacijama. Dujšin i njegovi suvremenici što su stasali s umjetnošću moderne dramu shvaćaju kao samosvojno — literarno — umjetničko djelo. Glumu drže procesom re-kreiranja bića kojega je autor sazdao od sublimne poetske građe, a ne od zvonkih fraza ili, pak, od »krvi i mesa«. Stoga su se Dujšinova ostvarenja Shakespeareovih, Gundulićevih, Racineovih, Goetheovih i drugih likova odlikovala posebnom, »unutrašnjom« uzvišenošću, dostojanstvom i ljepotom. Iza velike Glumčeve tirade o Prijamovoj smrti i Hekubinu jadu, iza Macbethovih monologa o krvi, nožu i smrti i Learovih prosvjeda i lamentacija nisu se nazirali ni »pravi život« ni taština »zvijezde« koja želi zatraviti gledalište, nego Shakespeareov pjesnički genij.

Božena Kraljeva, glumica koja je, kako piše Slavko Batušić, »svojom suptilnom scenskom pojavom i profinjenom dikcijom, bogatom na muzikalnoj modulaciji, stvarala (...) uvijek psihološki produbljeno izgrađene likove«,¹⁹ u izvedbama Shakespeareovih drama ponajčešće je prikazivala »žene bez identiteta«, to jest žene ili djevojke što su sasvim podređene mužu, ocu ili ljubavniku, pa djeluju i govore pokretane njihovom voljom i namjerama, a cio dramski svijet sagledavaju njihovim očima. Vjerojatno je zbog toga Kraljeva i kao glumica ostajala u sjeni svojih partnera. Govorilo se o njoj uglavnom kao o Dujšinovoj Mirandi

i Kordeliji, Stefaninijevoj Juliji, Strozijevoj i Pavićevoj Ofeliji, Afrićevoj Titaniji. U njezinu slučaju, međutim, to nenametljivo povlačenje u drugi plan i prilagođivanje načina glume tumačima drugih uloga nije bilo posljedicom stvaralačke nemoći, nedarovitosti, pomanjkanja mašte i povodljivost za »autoritetima«, nego posljedicom razumijevanja lika i njegove pozicije u dramskom svijetu, te iznimne glumačke discipline.

U antičkim i klasicističkim tragedijama, renesansnim i romantičkim dramama Kraljeva je — i u međuratnom razdoblju i poslije — preuzimala s glumačkog stajališta »nezahvalne« uloge zaslužjenih, progonjenih ili potčinjenih žena, primjerice Eshilove zarobljene proročice Kasandre u *Agamemnonu*, gotovo ropski podložne Margarete u *Faustu*, Fedrine »internirane« suparnice Aricije i Robinje u Gavellinu i Kombolovu *Piru Mladog Derenčina*. Tumačila ih je bez velikih gesta i povišenih tonova, sustegnuto, jezično nadasve korektno i kultivirano i, kako se čini, s dubokim osjećajem sućuti i razumijevanja za likove više negoli »proživljeno« i »uživljeno« na način hudožestvenika.

O svojemju je odnosu prema likovima što ih je interpretirala govorila Branku Hećimoviću:

»Kad bih pročitala ulogu, uloga je redovito najprije svladala mene. Ona je mene ili dirnula ili ožalostila, iznervirala ili nasmijala, već prema tomu kakav je bio lik. Tek tada kad je ona mene svladala, ja sam nastojala da je racionalno razradim i da zatim uravnotežim odnos razuma i osjećaja te se uklopim u cjelinu predstave. U radu na ulozi koncentrirala sam se na dotično djelo, interesirala sam se naravno i o piscu, znala sam što je napisao, ali za drugo, govorim sad o međuratnim godinama, naprosto nisam imala vremena. Onda se puno radilo. Prvih godina sam u jednoj sezoni igrala možda i deset do dvanaest uloga.«²⁰

Već je rečeno da su u međuratnim izvedbama Shakespearea sudjevali gotovi svi članovi drame Hrvatskoga narodnog kazališta i mnogi polaznici tadašnjih glumačkih škola: od Marije Ružičke-Strozzi do Ervine Dragman i Marije Crnobori, od Arnošta Grunda do Mladena Šermenta i Pere Budaka. Recenzenti su malo kad bili zadovoljni režijom ili glumom cijeloga ansambla, ali su uz Dujšina i Kraljevu jednodušno hvalili još nekolicinu glumaca. Oduševljavali su ih polet, razigrana i samosvjesna ženstvenost i istančan osjećaj za poeziju što ih je, tumačeći Violu, Porciju i Kleopatru, pokazivala Vika Podgorska, temperamentna glumica kojoj su, za razliku od Božene Kraljeve, dodjeljivane uloge Shakespeareovih okretnih i poduzetnih žena, sposobnih da se — pokatkad i pre-

rušene u muškarce — same sučele sa svim nedaćama i izazovima. Mnogo je pohvala dobio Ivo Badalić za markantno ocrtane likove Shakespeareovih silnika i spletkara Shylocka, Cezara i Jaga. Popularnog komičara Augusta Cilića, majstora groteskno karikiranih pokreta, gesta, grimasa i intonacija, cijenilo se odličnim i nezamjenljivim u ulogama pijanog Trinkula iz *Oluje*, Grobara iz *Hamleta*, euforičnog samozvanog glumca Vratila iz *Sna ljetne noći*, Gobba iz *Mletačkog trgovca* i, naravno, Falstaffa.

V

Sudionici praiizvedbi hrvatskih ekspresionističkih drama i drama bliskih drugim avangardnim pokretima, kao i prvih izvedbi Pirandellovih i Shawovih tekstova na našoj pozornici, suočili su se s problemom scenske interpretacije likova što su se svojim bitnim značajkama razlikovali od realistički i naturalistički oblikovanih karaktera, idealiziranih junaka povijesnih drama, konvencionalnih tipova iz salonskih komedija i melodrama, »crno-bijelo« prikazanih protagonista pučkih igrokaza i, naravno, likova iz starije domaće i svjetske dramske literature. Ansambl zagrebačke drame rješavao je taj problem s nejednakim uspjehom. Kritika je zamijetila da su u nekoliko navrata — primjerice na praiizvedbama Kulundžićeve *Ponoći* i Krležine *Golgote* — s pozornice odjeknuli novi, oštiri i jači tonovi, da se glumilo drugačije nego inače, ali u većini slučajeva glumci su sustegnutije i ponešto podozrivije od redatelja i scenografa prihvaćali sve izazove buntovne ili, barem, nekonvencionalne dramske riječi mladih autora. Stoga ne možemo govoriti o »glumačkom ekspresionizmu« kao stilu karakterističnom za naše kazalište s početka dvadesetih godina, već samo o zgodimičnim ekspresionističkim prodorima u mirnije tokove kojima se ono kretalo.

U Ivi Raiću, tumaču Ibsenova Osvalda i Gregersa, Schnitzlerova Anatola i Čehovljeva Vanje, Matoš već prije prvoga svjetskog rata vidi »bizarna eksemplara savremene umjetničke hrvatske psihe«,²¹ a Gavella i Strozzi, obojica njegovi učenici i — donekle — sljedbenici, prepoznaju u njemu glumačko utjelovljenje tipa modernog evropskog »dekadenta« i »neurotika«.²² Ne iznenađuje stoga što će upravo Raić 1921. prikazivati Kulundžićeva Rajka iz *Ponoći*, a zatim Krešimira Horvata iz *Vučjaka*, Čovjeka iz *Adama i Eve*, Smrt iz Begovićeva *Pustolova pred vratima*,

Gumu iz *Škorpiona*. Premda rastrojeni ili razorni protagonisti naših ekspresionističkih drama i lik Smrti što ga je Begović stvorio pod dojmom lektire Pirandellovih drama tvore zapravo veoma malen, gotovo zanemariv dio njegova glumačkog opusa, za Raića je tumačenje Rajka, Horvata i deset utjelovljenja Smrti imalo značaj kritičke provjere vlastite umjetničke prakse i estetičkih nazora. Kao što su mladenački Krležini i Kulundžićevi tekstovi nesmiljeno napadali malograđanski svijet i njegovu idealiziranu sliku na kazališnoj pozornici, tako je i Raić, izgovarajući eliptične rečenice i povike, retorička pitanja, prosvjede i krikove njihovih gnjevnih junaka i dvosmislene, ironične ili sarkastične replike Begovićeve »aranžera« jedne predsmrtne halucinacije, morao odbaciti salonsku maniru, to jest brzo, okretno, melodiozno modulirano, ugađeno i urbanizirano — no ponajčešće smisljeno plitko i samodopadno — niza nje fraza i aforizama o životu, umjetnosti, ljepoti, karijeri, braku ili ljubavi. Morao je, dakle, odbaciti onaj glumački stil kojega je i on sâm bio jedan od najizrazitijih i najboljih predstavnika, pa nećemo pogriješiti nazovemo li ga »raićevštinom«. No čini se da ni u tim ulogama nikad nije uspijevaao sasvim izići iz salonske manire. O razlozima možemo samo nagađati. Možda mu je nedostajalo smjelosti, možda intimno nije bio nimalo privržen tim dramaturškim »eksperimentima« i »novotarijama«, možda mu to nisu dopuštale glasovne i tjelesne karakteristike. Bilo kako bilo, Raić je zastajao na pola puta, te su mu interpretacije gotovo redovito proglašavane »premekanim«. Indikativno je reagiranje kritike na njegovo Tumačenje Smrti u *Pustolovu*. Maraković cijeni da je Raić bio »elegantni režiser tragičnih filmova«, a ne »gvozdena Smrt«. ²³ Lunaček drži da mu za tu nesvakidašnju ulogu »manjka onaj snažni muškarački reljef. On je bio više paspartout inteligentnog modernog društva nego li Smrt«. ²⁴

Nina Vavra, Vika Podgorska, Franjo Sotošek i Dubravko Dujšin, glumci koji nisu bili sljedbenici ni Mihičićkina i Raićeva salonskog načina igre, ni »narodskoga«, realističkog stila Mile i Miše Dimitrijevića, ni fijanovske deklamacije, s mnogo su manje teškoća i unutrašnjih trzavica pronalazili izražajna sredstva primjerena protagonistima Krležinih, Kulundžićevih, Strozijevih i Mesarićevih drama, kao i likovima iz Shawovih i Pirandellovih drama u tumačenju kojih je također valjalo izbjeći i salonsku lepršavost, i pojednostavnjeni realizam, i deklamaciju.

Premda je — vjerojatno iz osobnih pobuda — bila hladno, gotovo neprijateljski raspoložena prema buntovnome književnom naraštaju koji

je mnoga ostvarenja hrvatske moderne proglasio »književnom laži«,²⁵ Nina je Vavra sudjelovala u većini praiizvedbi domaćih dramskih noviteta. Bila je infantilna, duševno poremećena Lenka u *Ponoći*, iznurena Kristijanina žena u *Golgoti*, »Amerikanka« Eva u *Vučjaku*, umorna, osamljena Žena u *Adamu i Evi*, prezrena Francova žena u *Božjem čovjeku*, suosjećajna, povučena Milosrdna sestra u *Pustolovu* i Stanka u *Bijesnom psetu*, a na premijeri Pirandellovih *Šest lica* tumačila je Majku. Nije glumila bitno drugačije negoli u periodu moderne, kad su je suvremenici držali uzornom »naturalističkom tragetkinjom«, no njezina je otvorena, drastična i namjerno nedopadljiva karakterizacija žena obuzetih strasnim ljubavima, mržnjama ili pohlepom bila bliska duhu nove dramatičke. Begović sažeto, ali nadasve precizno i plastično prikazuje njezinu Evu:

»Dvije tri geste ramenima, brutalno razbačene noge i neki infamni suverenitet u izrazu i naglasku — to je bilo sve. Odličan kostim je uspješno zaokružilo ovu figuru.«²⁶

Nema dvojbe o tome da su impulzivnoj Vavri, unatoč njezinoj osobnoj nesklonosti Krleži i drugim mladim autorima, istom njihovi tekstovi omogućili da zagrebačkoj publici i kritici otkrije sav svoj izniman glumački talenat.

Za razliku od Nine Vavre i Ive Raića, koji su u međuratno razdoblje ušli kao priznati dramski prvaci, Vika Podgorska — pravim imenom Hedvika Čus, Slovenka i glumački đak Hinka Nučića — predstavlja se zagrebačkoj publici 21. lipnja 1921. kao Vivie u Shawovu *Zanatu gospođe Warren*. Razdoblje njezina glumačkog sazrijevanja poklapa se dakle s razdobljem prodora ekspresionističke i avangardne drame na našu pozornicu. Kad ju je godine 1919. Hinko Nučić primio u svoju dramsku školu, odredio joj je ovu struku: »za naivno subretske in mondeno-karakterne vloge«. ²⁷ Zagrebački je redatelj, međutim, drugačije cijene. Pod Gavellinim će umjetničkim vodstvom u *Vučjaku* tumačiti Marijanu Margetićku, »zolinški tip žene-ženke koja, natjerana socijalnom bijedom ali i nagonskim porivima tijela, tone na samo dno života odajući se prostituciji«, ²⁸ u Begovićevu *Božjem čovjeku* neobuzdano senzualnu Maru, a u *Pustolovu* tuberkuloznu Djevojku koja, uz pomoć Smrti — »aranžera snova«, proživljuje niz imaginarnih erotskih avantura. Gavella će joj povjeriti i ulogu drske, izazovne Pokćerke u Pirandellovih *Šest lica* i lucidne Sveve Ivane s kojom će Podgorska 1925. postići jedan od svojih najvećih umjetničkih uspjeha. U predstavama što ih je režirao Tito Strozzi također

tumači slične likove: Napast-Ženku u *Kozmičkim žonglerima* Kalmana Mesarića i Joku u Muradbegovićevu *Bijesnom psetu*.

Podgorskine interpretacije tih likova znatno su promijenile onu sliku žene koju su na zagrebačkoj pozornici tokom desetljeća stvorile njezine velike prethodnice Marija Ružička-Strozzi, Ljerka Šram, Mila Dimitrijević, Milica Mihičić, i Nina Vavra. Njihove su žene bile uzvišene majke, supruge i sestre, otmjene salonske dame, gorljive »domorotkinje«, osjećajne i duhovite žene iz puka, šarmantne urbane ljepotice, velike patnice razdirane dubokim, mračnim strastima. Žene Vike Podgorske nisu, međutim, bile ni lutke, ni anđeli, ni demoni. To se napose može reći o Mari iz *Božjeg čovjeka* i Djevojci iz *Pustolova*, koje se možda i ne ubrajaju u najbolja glumačka ostvarenja Vike Podgorske, ali ih držimo značajnima za prvu fazu njezina glumačkog rada zbog toga što je Begović obje uloge pisao upravo za nju, nadahnut njezinom glumačkom osobnošću. Premda se čine različitima — Mara je dalmatinsko-zagorska djevojka iz »hajdučkih vremena«, a Djevojka pripada modernome kozmopolitskom *milieu*-u — te su dvije Begovićeve junakinje veoma slične. I jedna i druga su, naime, predstavnice tipa probuđene, osviještene žene, žene što, prepuštajući se slobodno erotskom porivu i ne pristajući na to da bude biće drugog reda, krši zakone patrijarhalno ustrojenog društva i sučeljuje se s njim. Takva žena više nije pasivan promatrač muške aktivnosti i »nagrada« pobjedniku u (dramskim) sukobima što se ponajčešće vode radi nje, ali bez njezina sudjelovanja. Ona postaje ravnopravnim protagonistom svijui zbiljanja.

Vika je Podgorska neprijeporno bila prva glumica koja je na hrvatskoj pozornici utjelovila tip osviještene — danas bi se reklo emancipirane — žene.

U praiizvedbama *Golgote*, *Ponoći*, *Vučjaka* i *Adama i Eve* Dubravku Dujšinu pripale su uloge Andreja, Mladića iz tavanice, Lazara i Gospodina u crnom. Tumačio je, dakle, likove koji na stanovit način stoje po strani ili onkraj prikazanih zbivanja. Svojom iznimnom pojavom, posebnom bojom glasa i odmjerenim gestama unosio je nestvarne, mistične tonove u predstavu. Slavko Batušić sjeća se njegova Andreja:

»Upravo u *Golgoti* dana je Dujšinu prilika da u jednoj burnoj i dinamičnoj sceni — u sudaru između dviju suprotno opredijeljenih struja — istupi u liku ranjenoga borca-radnika i da svojim voluminoznim brončanim organom zagospodari uskipjelom pozornicom na kojoj će još četvrt vijeka ostati ponajjače izrazit u monumentalnim herojskim likovima.«²⁰

Franjo Sotošek, višegodišnji epizodist i tumač osamdesetak fratara, svećenika i papa, dobiva stjecajem okolnosti prve veće uloge u izvedbama Kosorove *Nepobjedive lađe* i dviju Shawovih drama: *Liječnika u dilemi*, gdje igra Sir Colensa Ridgeona, i *Cezara i Kleopatre*, gdje je Cezar. Sir Colenso Ridgeon bio mu je, kako piše Begović, »pun neke duševne grotesknosti, koja je tim više djelovala jer se odrekla svake žonglerije i karikiranja«,³⁰ a Cezar: »simpatičan stari gospodin. Nešto premalo variran — nešto presuh u svojem humoru. Al u zadnjoj sceni, pri odlasku, vanredan«. ³¹ Bio je zatim neumoljivo logičan Doktor u *Golgoti*, naslovni lik u *Michelangelu*, strogi, pravični Kapetan u *Božjem čovjeku* i Muž »koji sve prašta« u *Pustolovu*. Sotošekov je pozni glumački uspon — bio je tada već u petom desetljeću života — prema Gavellinu sudu posljedica s jedne strane »pomanjkanja pravih zvijezda«, a s druge strane toga što je »vanrednom, u našem ondašnjem ansamblu gotovo iznimnom radošću i predanošću poslu« znao nadoknaditi »relativnu skučenost svojih glumačkih sredstava«. ³² Kreacije mu stoga nikad nisu bile ispraćene zanosnim panegiricima. O glumi mu se redovito pisalo analitički, mirno, s neskrivenim poštovanjem i uvažavanjem rada što se nazirao iza prividno neatraktivnih i skromno okarakteriziranih likova. Hrvatsko će ga glumište, međutim, pamtit i ne toliko po spomenutim ostvarenjima koliko po obolu što ga je i na pokusima i na predstavama dao rušenju preživjelog kulta »nadahnutog glumca« i afirmaciji studioznog »rada na ulozi«.

VI

Hrvatskom kazališnom životu u drugome međuratnom desetljeću pečat daju izvedbe triju glasovitih Krležinih drama iz glembajevskih ciklusa, Begovićeve komedije *Amerikanska jahta u splitskoj luci* i komorne drame *Bez trećega*, pacifističke groteske *Zec*, tragikomedije *Profesor Žič*, političke satire *Na uglu*, drame *U pozadini* i drugih djela Miroslava Feldmana, Senečićevih žurnalistički jednostavnih, duhovitih i sentimentalnih komedija i melodrama *Ferdinand*, *Slučaj s ulice*, *Radnički dol*, *Neobičan čovjek* i *Spis br. 516*, socijalno-kritičkih komedija *I u našem gradu*, *Poslovne tajne* i *Gospodsko dijete* Kalmana Mesarića, te dramskih prvenaca Matkovića i Marinkovića *Slučaj maturanta Wagnera* i *Albatros*. U tim djelima nema egzaltiranih junaka ni titanskih ili nestvarnih pojava ravnih Kulundžićevu Rajku, Krležinu Michelangelu, Begovićevoj Smrti ili Kosorovu

Lukanu. Umjesto profetski patetičnih tirada, povika, krikova, prosvjeda, retoričkih pitanja i vatrenih disputa, s pozornice odjekuju jednako tako angažirane, ali mnogo staloženije, kompleksnije i suptilnije analize duševnih stanja, društvenih odnosa, političkih i ideoloških kretanja. To je, kako sudi Nikola Batušić, »za stilski razvitak našega kazališta (...) imalo dvojakе razmjere. Glumcima su ove drame pružale prigodu izuzetnijih ostvarenja, redateljima omogućivale kondenziranu, psihološki nijansiranu scensku postavu, ali u bitnim stilskim scenskim značajkama hrvatsko glumište nije dosizalo autonomnost ni izvornost pozorničke ukupnosti kao u dramama Kosora, mladoga Krleže, svježeg Kulundžića i pirandeesknog Begovića«. ³³

Dvoje glumaca dominiraju u tom periodu: Podgorska i Dujšin. Podgorska tumači razmjerno malo likova — Lauru Lenbachovu, Gigu Barićevu, Feldmanovu Veru iz drame *U pozadini* i još nekolicinu junakinja suvremenih stranih djela — ali tumači ih beskrijekorno. Njezine Laura i Giga, dvije produhovljene, sugestivne glumačke studije žene-žrtve dvostrukoga »građanskog morala«, ostaju nedosegnutim umjetničkim kreacijama.

Dubravko Dujšin, prvi Leone Glembay, Ivan Križovec, Marko Barić, Janko iz Senečićeva *Spisa br. 516* i Liječnik iz drame *U pozadini*, pokazuje neiscrpnu glumačku imaginaciju, sposobnost preobražavanja i prilagođivanja najsloženijim karakterima, analitičnost i veliku ustrajnost u traženju novih izražajnih sredstava.

Uz Podgorsku i Dujšina, zapažene su uspjehe u tom periodu postigli i Ivo Badalić kao Ignjat Glembay, barun Lenbach, Filip Wagner i satnik Doringer iz *Zeca*, Mato Grković kao Kotromanić, također u *Zecu*, Klanfar u *Ledi*, Titus Andronicus u *Glembajevima*, industrijalac Goricki u Feldmanovoj satiri *Na uglu* i Bonaventura u *Albatrosu*, Milica Mihčić, koja se u ulogama Krležine Madlen Petrovne i Begovićevih plemkinja kontese Kate de' Milesi i grofice Julijane Janković snalazila mnogo bolje negoli u klasičnim i ekspresionističkim djelima, zatim Tito Strozzi i Ivo Raić kao Oliver Urban i slikar Aurel iz *Lede*, i Bela Krleža kao barunica Castelli i Melita.

Posebnu je naklonost zagrebačke publike krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina stekla Nada Babić, koja se specijalizirala za uloge »naivki«. Bila je velikodušna i temperamentna Đideta u *Amerikanskoj jahti*, spontana i duhovita Mrica u *Gospodskom djetetu* i Mira, larmojantni Senečićev »slučaj s ulice«.

Stil kojim se glumilo u to doba nazvan je »oplemenjenim realizmom«. Po svojim vanjskim obilježjima nije se razlikovao od dobre salonske ili realističke glume, primjerice u Ibsenu, Strindbergu, *Dami s kameelijama* ili kojem Sardouovu tekstu. No drugačije se, angažiranije, kritičkije i sustavnije prilazilo likovima iz domaće i svjetske dramske literature i, što je možda značajnije, postupno se prestalo vjerovati u to da je pozornica središnje nacionalne kazališne institucije jedino mjesto gdje se glumac može i mora afirmirati. Takav je stav doveo do veće fluktuacije glumaca između Hrvatskoga narodnog kazališta i pokrajinskih teataru, do osnivanja djelomično ili sasvim neovisnih dramskih studija i grupa, a u svojoj posljednjoj konzekvenci i do izravne politizacije glumačkog umijeća, to jest do izravnog uključivanja glumaca — ne kao »građanskih osoba«, nego upravo kao umjetnika — u društvena i politička previranja u posljednjim međuratnim pa i u ratnim godinama.

BILJEŠKE

¹ Od 1918. do 1941. Hrvatsko narodno kazalište nekoliko je puta mijenjalo službeni naziv. Na plakatima se čita: Hrvatsko kazalište, Zemaljsko hrvatsko kazalište, Hrvatsko zemaljsko kazalište, Narodno kazalište Kraljevine SHS i, ponajčešće, Narodno kazalište. (Usp. o tom: Slavko Batušić, »Vlastitim snagama«, *Hrvatsko narodno kazalište 1894—1969. Enciklopedijsko izdanje*, Zagreb 1969, str. 128.) Mi ćemo ga — kako se, uostalom, u našoj teatrologiji i uvriježilo — redovito zvati Hrvatskim narodnim kazalištem.

² Sve naslove dramskih tekstova navodimo prema Fallerovu »Repertoire-u Hrvat. zem. kazališta od 1. listopada 1870. do 31. srpnja 1937«, tiskanom u *Kronici Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, god. IV (1978), br. 9—10*, i prema navedenom enciklopedijskom izdanju.

³ U Arhivu Jugoslavije (priv. sgn. 66/U-38-59) čuva se niz pisama i godišnjih izvještaja što ih je direktor škole Branimir Livadić upućivao Ministarstvu Prosvete u Beogradu. Prema tim dokumentima, Državnoj je glumačkoj školi za prvu godinu rada dodijeljena državna subvencija od 32 000 dinara, godine 1925. ta je pomoć iznosila samo 15 000 dinara, a 1929. sasvim je ukinuta.

⁴ Gavella je glumu nazvao *Mitspiel-om* — to jest suigrom između glumca i publike, glumca i redatelja i glumca i glumca — u esejima »Gluma« i »Glumac i publika«, pisanima 1934. Danas su ti eseji dostupni u knjizi: Branko Gavella, *Glumac i kazalište*, prir. Nikola Batušić, Novi Sad 1967, str. 17—35.

⁵ Usp. o tom: Branko Hećimović, »Gavella: zastupnik književnosti«, *Branko Gavella — život i djelo*, Zagreb 1971, str. 42—50.

⁶ Ljubomir Maraković, »Iza ekspresionizma«; nav. prema: Haler-Kombol-Gavella-Maraković, *Eseji, studije, kritike*, Zagreb 1971, str. 502—503.

⁷ Usp. o tom: Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb 1976, str. 97—104, i: Lj. Maraković, »Moderni objektivizam«, *Eseji, studije, kritike*, str. 519—529.

⁸ Usp. o tom: Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, Zagreb 1978, str. 378.

⁹ Usp. o tom: »Gostovanja«, prir. Bosiljka Pavić-Fajdić, *Hrvatsko narodno kazalište*, str. 307—334.

¹⁰ B. Gavella, »Hrvatsko glumište«, *Eseji, studije, kritike*, str. 364.

¹¹ Jovan Konjović, »Boja i oblik u scenskom prostoru«, *Rad JAZU*, knj. 326, str. 9.

¹² Usp. o tom: Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris 1965, p. 52.

¹³ Usp. o tom: Slavko Batušić, *Hrvatska pozornica*, Zagreb 1978, str. 53—87.

¹⁴ Isto, str. 77.

¹⁵ Večer, 3. studenog 1923.

¹⁶ *Hrvatska pozornica*, str. 76.

¹⁷ *Eseji, studije, kritike*, str. 364.

¹⁸ Vika Podgorska ovako opisuje Dujšina:

»Prvi puta sam vidjela Dubravka Dujšina u Kulundžićevoj 'Ponoći'. Vrlo visok, mršav, malo nespretan, izražajnih očiju i s dvije suvišne ruke i dvije suvišne noge. No već 1928. stao je uz bok svojih slavni kolega. Od doktora Križovca, Marka Barića, Hasanage, Antonija i bezbroj drugih likova, od uloge do uloge penjao se vrhuncu. Priroda ga je obdarila svime da što prije postigne svoj cilj. Uz talenat poklonila mu je i impozantnu pojavu, prekrasan tembar glasa, savršenu dikciju i poznavanje jezika. Tako je, uz iznimni intelekt, i fizičkim izgledom osvajao svakog tko ga je gledao«. Branko Hećimović, »Velika imena hrvatskog glumišta (III)«, *Republika*, god. XXVIII (1972), br. 10. str. 1109.

¹⁹ *Hrvatsko narodno kazalište*, str. 437.

²⁰ B. Hećimović, »Velika imena... (V)«, *Republika*, br. 12, str. 1411—12.

²¹ Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela*, tom X, Zagreb 1973, str. 215.

²² Usp. o tom: *Eseji, studije, kritike*, str. 352, i: Tito Strozzi, »Ivo Raić«, *Teater*, god. I (1923), br. 5, str. 6.

²³ *Narodna politika*, 29. siječnja 1926.

²⁴ *Obzor*, 12. siječnja 1926.

²⁵ O Vavrinu odnosu prema mladim književnicima i njihovim djelima može podosta reći i ovaj dijalog, vođen u pauzi između četvrtog i petog čina *Golgotе*, što ga Krleža — vjerojatno točno — reproducira u zapisu »Premijera 'Golgotе' 3. studenog 1922«:

— »Rekli ste, ono je bila dobra stvar, ona moja drama o anđelima, a ovo, večeras, ovo nije dobra stvar, po vama?»

— Pa ne kažem da nije, ali je politika...

— A politika ne može biti dobra literatura?»

— Može, ako nije propaganda.

— Znači: vaša uloga majke je politička propaganda?
— Koja moja uloga? Moja uloga, to nije uloga, to je epizoda. Ima jedna stvar koju bih htjela igrati. To je Eva, Eva u *Adamu i Evi!* Zašto to nisu igrali?
— Mnogo toga nisu igrali. Imam ja još jednu Evu, to je Eva u mojoj nojnoj drami, mislim da je to njena uloga.

(...)

— Nemam pravo da me nisu htjeli igrati. Treba da razumijem, nisu me mogli, ateizam, anarhizam, politika, a sada komunizam, nema to smisla izazvati protiv sebe sve. Nisam ja za to dovoljno jak, to će me upropastiti«.

(Navedeno prema: M. Krleža, *Djetinjstvo i drugi zapisi*, Zagreb 1972, str. 275—276).

²⁶ Večer, 3. siječnja 1924.

²⁷ Navedeno prema: Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, Ljubljana 1980, str. 178.

²⁸ Darko Gašparović, *Dramatica krležiana*, Zagreb 1977, str. 99.

²⁹ *Hrvatska pozornica*, str. 147.

³⁰ *Novosti*, 2. veljače 1921.

³¹ *Novosti*, 28. lipnja 1922.

³² *Eseji, studije, kritike*, str. 362 i 363.

³³ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, str. 411.