

KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE

Cvijeta Pavlović

Odnos književnosti i kazališta trajna je tema teorijskoga promišljanja – a u novije se vrijeme rasplamsala polemika o tomu može li kazalište postojati bez književnosti i književnost bez kazališta. Prigoda je istaknuti i da se među autorima tekstova ovogodišnjega zbornika Dana Hvarškoga kazališta, posvećenoga Branku Gavelli, nalazi autorica niza knjiga i rasprava o temi teatra u teatru, Lada Čale Feldman, koja je kao sveučilišna nastavnica recentno uvela novi sveučilišni kolegij posvećen kazalištu u književnosti: svjedoci smo znanstvenoga procesa otkrivanja novih spoznaja. Tema je, dakle, i dalje vrlo poticajna za istraživanja. Iz naslova rada »Književnost i kazalište« razvidno je da je polazište koje odabirem knjiga Branka Gavelle istoga naslova, koju su priredili Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Violić 1970. godine, ali bih se najprije posredno usredotočila na jednu raspravu unutar navedene knjige, raspravu koja je 10 godina starija. Riječ je o raspravi »Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti – Dramaturški fragmenti o odnosima naše književnosti i našega kazališta«, objavljenoj prvi put u *Zborniku o stogodišnjici Hrvatskoga narodnog kazališta 1960.*¹

¹ *Hrvatsko narodno kazalište 1860-1960. Zbornik o stogodišnjici*, HNK – Naprijed, Zagreb, 1960., str. 171-190.

Knjiga Borisa Senkera *Redateljsko kazalište* također započinje temom književnosti i kazališta na primjeru žalca Balzacove ironije u prizoru Rastignacova »posvećenja«, koje se odvija u prostoru kazališta.² Određujući pojam redateljskoga kazališta, Senker kao komparatist nije dvojio u niz velikana redateljskoga umijeća, od Meiningenaca nadalje, uklopiti ime Branka Gavella (1885. – 1962.) i dodijeliti mu važnu ulogu u razvoju svijesti »kolektivnoga karaktera« kazališne umjetnosti, opisujući ga kao sljedbenika Stanislavskoga po uspostavi emocionalne suigre (*Mitspiel*) između glumca i glumca, glumca i gledatelja, gledatelja i gledatelja: u nizu kazališnih inovatora koji su na izvedbu gledali kao na integracijski čin glumca i gledatelja, Branka Gavellu smjestio je između Maxa Reinhardta (1873. – 1943.) i Vsevoloda Emiljeviča Mejerholjda (1874. – 1942.) – i ne po kronološkom kriteriju – između težnje k stvaranju prisnoga kazališta i istraživanja načina zbližavanja glumaca i gledatelja s pomoću ideje rituala kao »faktora spajanja« s jedne strane, te teatralizma to jest metode izravnoga i otvorenoga povezivanja izvođača i promatrača kazališne predstave otkrivanjem igre i obuhvaćanjem svih sudionika kazališnoga zbivanja s druge strane. Takva se zajednica ne stvara stapanjem pojedinaca nego, naprotiv, stapanjem jedne mase, jednoga kolektiva u neku višu cjelinu³ skupnim proživljavanjem istih emocija.⁴

U prisnom se kazalištu (...) načelo realizacije idejnoga i stilskog jedinstva svih elemenata i dijelova kazališne predstave, zahvaljujući ponovnom pomaku žarišta interesa s odnosa STVAR ← RIJEČ na odnos RIJEČ → LJUDI, počelo postupno ispreplitati; poslije, poistovjećivati s načelom ostvarenja *duhovnoga i tjelesnoga zajedništva svih sudionika kazališnoga zbivanja. Metteur en scène* pretvara se iz aranžera ljudi i predmeta u pozorničkom prostoru u organizatora čitave kazališne ceremonije što se odvija u nepodijeljenu kazališnom prostoru.

² Boris Senker: *Redateljsko kazalište*, Prolog, Zagreb, 1977., str. 9.

³ Branko Gavella: *Glumac i kazalište*, prir. Nikola Batušić, Novi Sad, 1967., str. 26-31.

⁴ Boris Senker: *Redateljsko kazalište*, op. cit., bilješka 2, str. 21-24.

Ponajvažnije je pitanje na koje mora pronaći odgovor ono o osobitom »faktoru spajanja« bez kojega se ne može ostvariti spomenuto zajedništvo.⁵

Budući da su Pero Kvirgić, Božidar Violačić, Georgij Paro, Nikola Batašić i drugi više puta, pa i u dokumentarnom filmu *Tajna Branka Gavelle*,⁶ svjedočili da je za Gavellu kazalište bilo događaj glumca u prostoru i jeziku, s kojega je komparatističkoga stajališta važno odrediti što je za Gavellu jezik, što je za Gavellu govor. Pero Kvirgić sa žaljenjem je primijetio da '70-tih godina 20. stoljeća postaje sve važnijom ekspresija i neverbalno kazalište, dok je kao »redatelj glume«, kako je naglasio Božidar Violačić u spomenutom dokumentarnom filmu, Gavella radio preko »živog govora« iz kojega je proistjecala čitava filozofija drame. Stoga je za povijest hrvatskoga kazališta važno u bio-bibliografiji Gavelle kao estetičara istaknuti navedeni tekst »Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti – Dramaturški fragmenti o odnosima naše književnosti i našega kazališta« i godinu 1960. koja svjedoči o duhu vremena, kao i godinu 1970. kad je tekst ukoričen u knjigu *Književnost i kazalište* te je svojevrsan vrhunac nakon kojega je uslijedila smjena redateljskih uvjerenja ili barem novo doba odredaba kazališta, drukčije ili suprotivo Gavellinoj estetici. Od svojih ranih do zrelih teorijskih promišljanja jednako kao i od ranih do zrelih praktičnih kazališnih provedaba, u središte govora glume Gavella je postavio književnost.⁷

⁵ Boris Senker: *ibid.*, str. 24-25.

⁶ *Tajna Branka Gavelle*, scen. i red. Hrvoje Juvančić, HRT2, 6. IV. 2012.

⁷ To ne znači da Gavella nije njegovao i druge oblike igre/suigre (poput nogometa) pa i unutar književnih vrsta potpisivao izvedbe vrlo različita podrijetla, od visokoestetiziranih do kabaretsko-karnevalskih pučkih. Igor Mrduljaš u podlistku *Hrvatsko glumište* prisjetio se rastanka Zagrepčana s Karnevalom 28. veljače 1922.: »Prije 90 godina rastanak Zagrepčana s Karnevalom dogodio se 28. dana mjeseca veljače. Toga se dana u Grand Restaurant Nova Pivana u Draškovićevoj ulici 24 održala premijera Cabareta Grabancijaš. (...) Na političkoj pozornici Krabulje su već spale: protekloga ljeta regent Aleksandar proglasio se Kraljem Ujediniteljem (...). Univerzalna revija *Colosseum* objavila je članak »Nova senza-

Pretpostavke su sljedeće: govor je scensko prikazivanje; drama je literarni fenomen; scensko prikazivanje je dodatak za pojačavanje i intenziviranje drame kao literarnoga fenomena. Književnost je isповjedni dijalog. Scena daje mjesto (dakle prostor) za taj razgovor (dakle riječ).

Premda je Gavellina teorija odvojena od prakse, tj. nije proizlazila izravno iz kazališne prakse, na što je u *Tajni Branka Gavelle* upozorio Božidar Violać, zajednička im je okosnica književnost. Georgij Paro tim je slijedom istaknuo Gavellin rad na tekstu, odnos prema jeziku, prema

cija u Zagrebu» kojim najavljuje Cabaret Grabancijaš i navodi glumačku momčad: Bojničić, dr. Gavelle, Grünhut, Maričić, Strozzi, Šepec i Tkalec. (...) Imena su doista »prva liga« HNK. Glumili su, uz rečene, još Fanika Haiman, zasigurno najbolja komičarka toga doba. Zatim Mila Popović, Dragica Stiplošek, Ivo Oberski. (...) Pozornost izaziva navođenje imena dr. Branka Gavelle. Tridesetsedmogodišnjak već je uglednik. Doktorirao je čistu filozofiju na bečkom Sveučilištu, pisao je kazališnu kritiku za Agramer Tagblatt, već je režirao niz hvaljenih predstava (i zabranjenu Krležinu *Galiciju*), nadredatelj je i dramaturg HNK, a doskora će biti imenovan ravnateljem Drame. I tako je na telefon 1-39 Nove Pivane posljednjih dana veljače bilo moguće naručiti ulaznice za cabaretsku predstavu *Kazališna bezumnost*. Riječ je o obradi (cabaret je napose volio krasti i isprevrtati tekstove) istoimene Morlanderove lakrdije igrane u HNK-u 1864. koju je pripremio Milan Ogrizović, a glazbu maestro Milan Sachs. (...) Poslije ove predstave slijedi *Marsalla i Caracalla*, potresna žaloigra iz doba rimskog gospodstva u Jugoslaviji (likovi nose imena Seka Mara, Čika Luka, Jedan rimski domobran), parodijska opera *Traviata i Tratarata, Opera seria. Musica del Maestro Nevredi-Nevredi*. Prije duže stanke izvodi se *Dubravko i Dubravka. Upliv slučajnosti na jednu raspršenu porodicu u kojem se pojavljuju Bruder Jovo stari svirac-penzionirac i Grof Rossini Girlandini na tribini*. Očito parodija poznatih sadržaja i dramskih ili opernih djela sa zamjetnim natruhama srpskoga jezika, imena, pojmova, neslučajno. (...) Na završetku programa, u dva sata poslije ponoći, izveden je skeč *Hlače gospodina baruna*. Sačuvani plakat toga davnoga oproštaja s Karnevalom vidno naglašava ime redatelja dr. Gavelle. On će po novinskim podacima još režirati u Cabaretu Grabancijaš (primjerice Ascherovu operetu *Pobožni Silvanus* s tenorom Milanom Šepecom), a nastupit će i u nogometnoj momčadi ovoga cabareta protiv Klub-Kabareta. Zasigurno ga je ostavio 9. svibnja 1922. kada je preuzeo dužnost ravnatelja Drame HNK. (Igor Mrduljaš: *O oproštaju s Karnevalom. Hrvatsko glumište*, »Hrvatsko slovo«, 17. veljače 2012., str. 20).

tlu, prema samom sebi, potragu za »našim u Shakespeareu i Molièreu, ne preko dekora, nego preko izvanrednih hrvatskih prijevoda« te naglasio da se Gavella sâm rado nazivao »zastupnikom književnosti u kazalištu«, ⁸ no to je i kontinuirano potvrđivao i obrazlagao u praksi.

Rasprave o književnosti i kazalištu reaktualizirane su dvama povodima, podjednako važnima: jedan je pedeseta obljetnica Gavelline smrti u kojoj su brojna prisjećanja na njegove ideje i način rada uglavnom intonirane kao lamentacije za *aurea aetas*; drugi je premijera *Glorije* Ranka Marinkovića 12. travnja 2012. u Teatru &TD u Zagrebu u kazališnoj interpretaciji Saše Božića, redatelja, plesnoga dramaturga i koreografa. Božić se u razgovoru povodom najave premijere odredio: »Cirkus je u *Gloriji* pitanje čudesnog tijela, a metaforu za čudo tijela pronalazim u posvećenosti glumca akrobata, a ne u religioznosti slijeđenja redateljske vizije.«⁹

Nova generacija sada već afirmiranih redatelja gradi svoju estetiku kazališta kao dekonstrukciju, a možda i destrukciju kanona. Vidljivo je to u Božićevoj najavi nove režije za Dubrovačke ljetne igre 2012. te povodom nje u osvrtu na kanon '60-tih godina 20. st.: »Budući da su mene i kolegu Olivera Frljića na Akademiji učili da se tzv. režija baštine valja raditi po Kosti [Spaiću] i nikako drugačije, zanimalo me kako ta njegova režija živi i danas u oku gledatelja (točnije kako je to uopće izgledalo). No, ne radi se o pukoj rekonstrukciji predstave, ono čime ću se ja baviti je rekonstrukcija sjećanja ljudi koji su u njoj sudjelovali ili su ju gledali. Uostalom, intimizam i beskonačnost ljudskih narativa puno su mi bliži nego akademsko obnavljanje baštinskih tekstova.«¹⁰ Čini mi se da je kamen spoticanja za redatelje mlađe generacije pojam »akademsko«. Tako

⁸ Branko Gavella: *Književnost i kazalište*, pr. Nikola Batušić, Georgij Paro, Božidar Violić, Biblioteka Kolo Matice hrvatske, Zagreb, 1970., str. 8.

⁹ Helena Braut: »*Glorija* se bavi pitanjem čuda u suvremenom društvu. Razgovor: Saša Božić, redatelj predstave *Glorija* po drami Ranka Marinkovića«, *Vjesnik*, četvrtak, 12. travnja 2012., str. 22.

¹⁰ Helena Braut: *ibid.*

se baš tekstu Ranka Marinkovića ironično dogodilo ono čega se autor užasavao: Ranko Marinković »nikako nije mogao podnijeti da netko drugi – redatelj naravno – na svoj način pročita dramu koja definitivno spada u same temelje [novinarka je vjerojatno željela reći: u kanon, nap. C. P.] hrvatske književnosti. Takav Ranko Marinković teško bi podnio sat i pol sasvim nove *Glorije*, koju smo vidjeli u Teatru &TD, u režiji Saše Božića.«¹¹ Također: »Božićeva *Glorija* s Natašom Dangubić u naslovnoj ulozi sve polaže na vizualnost, replike se događaju kao dopuna vizualnom. Scena izgleda kao cirkuska arena (scenografija Zdravke Ivandija), inzistira se na pokretu, kretanju scenom, na izmjeni akrobatskih poza. (...) Božić je točno odmjerio odnose lažnosti i istinitosti spektakla, no pritom je ljubavnoj priči, na koju se svela tekstualnost scenskoga teksta, uskratilo istinitost emocija.«¹² Još na početku Gavelline obljetničke godine, dakle prije Božićeve manifestacije novoga ukusa, ogorčen kazalištem koje se »sve više okreće plesu, glazbi, pokretu, a sve manje riječi, s posebnim naglaskom na sve veću važnost oblikovanja svjetla i onih koji to rade«, Zlatko Vitez ustvrdio je da se njegovo kazalište (Glumačka družina *Histrion*) nastavlja na Gavellinu školu i tradiciju kazališta riječi: »Velika se pažnja u moje vrijeme posvećivala jeziku i govoru, a toga je danas sve manje. Danas se, na žalost, mnogi naši glumci ne čuju do petog reda, ali su jako fizički spremni na fizičke akrobacije na pozornici. Zato i postoji Akademija dramske umjetnosti koja mora mlade umjetnike učiti zanatu, a to je da iz čista mira mogu viknuti ili govoriti tiho, a da ih se čuje u zadnji red. Najteži je fizički teatar kad jedan glumac uđe na scenu, sjedne i sat i pol razgovara sa svojim partnerom na sceni. Jer se radi glavom. Za ono

¹¹ Bojana Radović: »Božićeva *Glorija* u &TD«, City. *Večernji list*, br. 30, četvrtak, 19. travnja 2012., str. 14 i 19.

¹² Ivana Slunjski: »Uskraćeni za emocije. Ranko Marinković, *Glorija*, red. Saša Božić, Teatar ITD«, *Vijenac*, godište XX, broj 473, 19. travnja 2012., str. 23.

što danas gledamo na mnogim hrvatskim pozornicama, a da ne govorim o televiziji, ne treba nikakva škola. To bismo mi htjeli promijeniti.«¹³

I Gavella je u svoje vrijeme prozivao »estetsku maglu« (s iskustvom postmodernizma mogli bismo problem nazvati: »kazalište kao stroj za maglu«), te je jasno razlikovao umjetničko od neumjetničkoga kao zanatskoga. Prvo je moralo doći zanatsko, pa onda umjetničko,¹⁴ jer je kazalište umjetnost do koje se dolazi umijećem u filozofskoj nadogradbi. Prije stotinu godina, 7. svibnja 1912. godine, Gavella je u *Agramer Tagblattu*¹⁵ u podlistku *Theater, Kunst, Literatur* u članku »Nationaltheater« upozoravao na tehničke i govorne finese neophodne u glumačkoj razradbi uloge: »Soll man auf die technischen und sprachlichen Finessen in der Ausarbeitung der Rolle hinweisen?«¹⁶ Gavella je na svaku dvojbu nastojao dati rješenja, ponuditi moguće odgovore, što je postalo idejom vodiljom u portretu umjetnika povodom proslave 25 godina njegovog umjetničkoga djelovanja, teksta tiskanoga 1. X. 1939.: »Die Antworten sind sein künstlerischen Credo.«¹⁷

Gavellino uvjerenje da razrada glumačke uloge mora polaziti od razumijevanja njezina mjesta u književno-kazališnom tekstu i razumijevanja cjelovitosti teksta razvidno je iz nekoliko žarišta njegovog djelovanja.

¹³ Martina Kalle: »Vitez: Danas se mnogi naši glumci ne čuju do petog reda. Praizvedba. Drama *Stanari izgubljenog doma* Dubravka Jelačića Bužimskog u subotu u Histrionskom domu u Zagrebu«, *Vjesnik*, petak, 20. siječnja 2012., str. 23.

¹⁴ *Tajna Branka Gavelle*, op. cit., bilješka 6.

¹⁵ Zahvaljujem dr. sc. Luciji Ljubić i dr. sc. Martini Petranović na svesrdnoj pomoći u pretraživanju navedene građe.

¹⁶ Branko Gavella: »Nationaltheater. Theater, Kunst, Literatur«, *Agramer Tagblatt*, 27/1912., 106, 6 (7. V. 1912.). Izvedba komedije *Ljubav bdije* G. A. de Caillaveta i R. de Flersa u Zagrebu (HNK). Red. I. Raić. Izv. V. Hržić-Nikolić.

¹⁷ Hinko Vinković (?): »Dr. Branko Gavelles Künstlerisches Credo. Aus einem Gespräch mit Dr. Gavella, anlässlich seines 25-Jährigen Künstlerjubiläums«, *Morgenblatt*, 54/1939., 234, 7 (1. X. 1939.). O upitnosti autorstva pisala je u ovom zborniku Lucija Ljubić.

Razmišljanja o operi kao samostalnom i samosvojnomo kazališnom obliku, poglavito u odnosu na dramu s naglaskom na potrebnom znanju kojim redatelj treba raspolagati da bi scenski oblikovao različite kazališne rodove, ukazuju na filološko razumijevanje umjetničkih oblika i različitosti, ali i sličnosti njihovih jezika, u konkretnome slučaju govora i pjeva, te osobitosti libreta kao književnoga žanra. Na pitanje: »Welcher Unterschied zwischen der Regie eines Schauspiels und eines musikszenischen Werkes bestehe?«, Gavella odgovara:

Eine Frage, die mich persönlich immer in Verlegenheit bringt, da ich selbst nie einen Unterschied finden konnte. Ich könnte mir kaum einen Regisseur vorstellen, der nicht beiden Aufgaben gleich gewachsen wäre. Ich will damit keinesfalls theatermäßig die Oper dem Schauspiel gleichsetzen, oder besser gesagt, es wäre ein Irrtum, würde man den Opernsänger für einen singenden Schauspieler halten. Der Sänger hat nicht zu spielen, er hat so zu singen, daß das Singen für sich und an sich dramatisch wirkt, d. h. seine ganze in Erscheinung tretende Persönlichkeit soll so von dramatischem Gehalt des Gesanges erfüllt sein, daß jede weitere mimisch erläuternde Funktion unnötig wird.¹⁸

Kao estetičar, Gavella je imao razvijenu svijest o »dobroj« književnosti te se u Gavellinim kazališnim kritikama redovito nalaze zapisi o književnom predlošku. »U svakom zauzimanju stava prema pojedinim literarnim i scenskim pojavama očituje se nastojanje da barem u perspektivnim vidicima dam principijelne temelje, na kojima se otkriva estetska orijentacija u pojedinim slučajevima.«¹⁹

Naime, pišući dramaturške i književno-povijesne eseje, kritike, dojmove, portrete književnih suvremenika poput Kombola, Krleže ili Vojnovića ili pak onih koje je samo zastupao na pozornici poput Marina Držića, Gavella se redovito o njihovim djelima izjašnjavao vrlo određenom terminologijom i precizno razrađenim stilskoformacijskim nazivljem, koje

¹⁸ Hinko Vinković (?): *ibid.*

¹⁹ Branko Gavella: *Književnost i kazalište*, op. cit., bilješka 8., str. 9.

vrijedi do danas (barok, romantizam, naturalizam, impresionizam). Budući da ovaj zbornik sadrži radove u kojima su obrađeni Gavellini tekstovi o književnim klasicima poput Marina Držića, Ivana Mažuranića, Augusta Šenoe, Iva Vojnovića, Miroslava Krleže, kao i Shakespearea, Goethea, Becketta i drugih, u ograničenom prostoru analize dovoljno je naglasiti da su Gavellini prikazi, bez obzira na različite žanrove u kojima je oblikovao svoje misli o njima, strukturirani tako da vode računa o sociopolitičkom kontekstu autora i djela, predstavljajući duh vremena i *couleur local* podjednako kao i estetiku odabranoga umjetnika, od elemenata, dakle, koji po Gavellinu uvjerenju čine organsku cjelinu za dublje poniranje u govor umjetnika ili djela samoga. Gavellin je kriterij prosudbe uvijek bio kriterij izvedbenosti teksta koji je predmetom njegova esejističkoga teksta, no ipak sebi dopušta i afektivne trenutke u kojima izražava vlastiti ukus.

Iako su pod njegovim sitnozorem bili predstavnici mnogih i izrazito različitih stilskih formacija i književnih razdoblja, vidljivo je da je svima pristupao objektivno, vodeći se mišlju *historia magistra vitae est*, dakako, s ponešto drukčijim pristupom prema suvremenicima, ali iz pojedinih primjedaba pa i emfatičkih epiteta, razvidno je da je jedina formacija prema kojoj nije uspio zadržati isti odabrani kriterij – klasicizam. Klasicizam jedini loše prolazi u Gavellinim opisima, ali samo na prvi pogled, kad govori o »našoj borbi protiv francuske retorike i materijalne slikovitosti«, »analitičkim formulama«²⁰ ili »nemoćnom povodaenju za stranim uzorima«, »pedantnoj literarnoj umjetničkoj diktaturi, shematskom izpunjavanju mrtvih pravila mehanički sačinjenih prema francuzskim uzorima«, »grotesknom robovanju«, »neumjetničkom nametnutom moraliziranju«,²¹

²⁰ Branko Gavella: *Književnost i kazalište. Londonski kazališni dojmovi. Susret sa Shakespeareom*, op. cit., bilješka 8, str. 159-160.

²¹ Branko Gavella: »Gotthold Ephraim Lessing«, *Hrvatska pozornica. Kazališni tjednik*, god. 1942./43., br. 22, Zagreb, 28. veljače 1943., str. 1-6.

»francuštini«,²² itd. Problem je u dvama temeljnim poticajima za takve prosudbe: prvi je pojava pseudoklasicizma ili akademskoga klasicizma, nasuprot klasicizmu kao stilskoj formaciji bez vrijednosnih etiketa; drugi je naslijeđen iz germanske perspektive i vječnih »loših susjedskih odnosa« Nijemaca i Francuza, »oprečnosti« njemačkoga i francuskoga (germanskoga i romanskoga) duha, s višestoljetnom tradicijom otpora prema »francuskim proizvodima«. Isto bi se moglo reći za tradicionalan engleski stav prema umjetničkim pravcima francuske provenijencije pa bi se tako moglo generalizirati da je to složan njemačko-engleski negativan stav ili germanski kompleks prema uvoznim idejama, ukoliko one dolaze iz Francuske. Zanimljivo je da takav otpor ne postoji prema talijanskoj kulturi, no to bi bila tema za povijesno-političku i kulturološku analizu.

Gavella je takve stavove naslijedio, preuzeo iz tradicije u kojoj se školovao, kao i iz suvremene literature na koju je nailazio boraveći u inozemstvu. Da se ipak ne bi smjelo brzopleto zaključiti kako Gavella nije sklon estetici klasicizma, upozoruju brojni tekstovi i režije kojima se očitovao kao poštovatelj, ako ne uvijek vlastitih izbora, onda barem kanona europske i svjetske književnosti i kao vrstan poznavatelj djela i estetike Corneillea, Molièrea, Racinea, Lessinga, Goethea i Schillera. Pa ako je o Goetheu zanosno pisao u okvirima poetike *Sturm und Drang*, neosporno se jednako uspješno bavio njegovom *Ifigenijom na Tauridi*; ili pak Schillero-
vom *Messinskom vjerenicom (nevjestom)*. Uostalom, prva Gavellina režija bila je Schillerova *Messinska vjerenica* (19. ožujka 1914. u zagrebačkom HNK). Kao dokaz iznesenim tvrdnjama, prilažem izbor iz tekstova koji nisu usredotočeni na istaknuti problem, ali ga uočljivo ponavljaju:

Već se Gavellin redateljski debut – režija Schillerove *Messinske vjerenice*, ne smije olako proglasiti književnim terenom na kojem bi mladi debitant, s

²² Branko Gavella: *Književnost i kazalište. Francuska klasika na zagrebačkoj pozornici. Uz gostovanje Narodnog pučkog kazališta (Théâtre National Populaire) u Zagrebu*, op. cit., bilješka 8, str. 186.

obzirom na svoju germanističku orijentaciju, s manje opredijeljenosti mogao obuhvatiti početničku zadaću. Schillerova tragedija koncipirana u nekim okvirima klasične antičke drame pripada s jedne strane onakvom scenskom materijalu gdje se može eksperimentirati na iskustvima modernističkoga neoklasicizma, dok s druge strane predstavlja za Gavellu onaj temelj kazališnom razmišljanju kojem će kasnije kao ugaone kamenove pridodati Eshila, Goethea i hrvatsku dramsku klasiku. (str. 67)

Prateći Gavellin redateljski razvitak lako ćemo uočiti kako u njemu zapaženu ulogu imaju pisci njemačkoga klasičnog razdoblja. Uz posve osobne, književnopovijesne razloge scenskoga interpretiranja, Lessing, Schiller i Goethe bit će mjesta za provjere nekih bitnih metodologijskih pitanja u svezi s raspravama o govorno-interpretacijskim problemima. Nisu to, dakako, bili dramatičari koji bi dopuštali preširoko ucjepljivanje vlastitih redateljskih traženja u svoju dramaturgijsku strukturu poput Shakespearea ili Krleže. No na *Razbojnicima*, *Minni von Barnhelm* i napose Goetheovoj *Ifigeniji na Tauridi* mogao se izgraditi dio osobnoga teorijskoga sustava o vrijednosti i značenju govora u cjelokupnosti glumčeva poimanja književnoga predloška, te suodnosa autorove i glumčeve riječi kao temeljne pokretačke sile glumčevoj interpretaciji. U tom je smislu zanimljivo promotriti kako se upravo u nekim ključnim razdobljima Gavellina stvaralaštva pojavljuju u njegovu repertoaru djela što ih običavamo pobliže označiti kao »klasična«, a spomenutim njemačkim piscima valja dakako pribrojiti i Eshila. Ako je Shakespeare značio za Gavellu metodologijsko ishodište, a niz djela iz nacionalnoga repertoara izazivao i kušnju provjere vlastitih stilskih izražajnih sredstava, klasika je za redatelja predstavljala kontemplativno odmorište i poticaj za neka dubinska, površnom oku teško primjetna ispitivanja, pedagoška usmjeravanja i dalekosežna istraživanja u vrlo različitim, naoko međusobno oprečnim inscenatorskim područjima. Promotrimo li kronologiju Gavellina redateljskoga rada i bibliografiju njegovih članaka, opažamo da se režije klasičnih djela vrlo znakovito javljaju u trenucima svojevrsnoga zasićenja vidljivim i prepoznatljivim eksperimentiranjem, u predasima kada se valja okrenuti provjeri pojedinih teorijskih pretpostavaka. Tada Gavella tek za nepozorno promatračevo oko stvara »mirnu« predstavu, no zapravo je riječ o takvoj redateljskoj zadaći u kojoj će morati riješiti neke vrlo složene probleme.

Tako je postavljajući u Zagrebu Eshilova *Agamemnona*, svoju prvu i jedinu tragediju antičke klasike, nastojao stvoriti i suvremeni inscenatorski model u kome bi grčka tragedija postala što bliža gledatelju njegova vremena, želio je unutar zadanih parametara što ih Eshilova dramska književnost donosi u sebi iznaći što djelotvornije međusobne komunikacijske odnose i, konačno, spojiti scensku praksu s vlastitim pedagoškim modelom... (str. 165)

Goetheova *Ifigenija na Tauridi* koju je režirao tri puta, predstavljala je za Gavellu ne samo vraćanje svojevrsnoga duga vlastitoj mladosti koja je u studentskim danima bila duboko inspirirana Goetheovom književnom baštinom, već je na temelju kongenijalnoga prijevoda na toj klasičnoj, prividno mirnoj i statičnoj dramaturgijskoj građi rješavao neke od bitnih govorno-interpretacijskih problema što su ga zaokupljali. (str. 166)

I letimičan pogled na Gavellinu redateljsku bibliografiju pokazuje gotovo bizarnu zanimljivost: taj »zastupnik književnosti u kazalištu« koji je režirao i preveo niz francuskih dramatičara, poznavao francusku književnost odista suvereno, iz razdoblja je »velikog stoljeća«, dakle francuskoga klasicizma, postavio samo jedno djelo – Molièreova *Tartuffea*. (...) Gavellu je privlačila Shakespeareova komika, Balzacova i Molièreova karikaturnost, Shawova fina ironija, Pagnol i Crommelynck sa svojim širokim spektrom duhovite persiflaže suvremenih nakaza. (str. 169-180)

Moram spomenuti da je *Ifigenija* došla tako na repertoar, što sam ja, ljut da mi nije uspjelo provesti svoju ideju *Dubravke* i ne htijući zato te godine u Dubrovniku uopće raditi, a na stalno traženje odbora da nađem zamjenu za *Dubravku*, predložio *Ifigeniju* u nadi da će ta nastrana ideja biti odbijena s indignacijom. Dogodilo se protivno – i baš je ta slučajnost *Ifigenije* možda putokaz da nađemo ono što je cijeloj vanjskoj slučajnosti nastanka dubrovačkih igara dalo toliko otpornosti, životne snage i značajnosti... (str. 168)

Francuski je teatar, po tragičnosti našeg položaja, dolazio k nama u pomućenom obliku, i njega smo nekako bili primorani primati »iz druge ruke«. Njemačka romantika, kojoj smo se jedva mogli oteti po vlastitoj povezanosti s njemačkom literarnom tradicijom, bila je i kad toga nije bila svjesna, prožeta opozicijom protiv francuskog duha, tako da se preko nje i u naše

literarno osjećanje uvukao neki duh oporbe protiv najtvrdje tvrđave francuskog literarnog duha, protiv francuske klasike...) Tako smo i mi u našem praktičnom prilaženju francuskom kazališnom duhu ostali i opet nekako na periferiji, te nismo zapravo nikada sagledali prave i centralne izvore francuskog kazališta. Bit je pak francuskog literarnog kazališnog života baš u tome da svi njegovi razvojni putovi proizlaze gvozdenom literarnom logikom iz velikog čvorišta klasike XVII stoljeća. Cijela pak naša i kulturna i socijalna i politička situacija gotovo nam je nametala u aspektu toga klasicizma sve ono što je moralo izgledati strano, neprihvatljivo, ukočeno, neživo i školsko. (str. 171)²³

Osobito je u Gavelle zanimljiva pozicija Lessinga, koji je uz Diderota urušio dramske konvencije novom strukturom građanske drame, ali je istodobno pročistio ideju klasicizma vrativši je na aristotelovsko ishodište. Gavella najjasnije govori što je književnost i što je »dobra književnost« u velikom značajnom tekstu o Lessingu.²⁴ Usprkos tome što ne vjeruje u sustav, nego nastoji izvući logiku iz situacije, tj. raspoznati temelje koji su sudjelovali u stvaranju situacije, »čarobna formula« za književnost u kazalištu je radnja, želja za fabuliranjem, sačuvana od neumjetničkoga nametnutog moraliziranja.

Gavellino strukturiranje prikaza Molièrea, Corneillea i Goethea, kao i odabir ishodišta u Aristofanu i Eshilu, koji svi zajedno razotkrivaju njegovo zanimanje za čin kreacije i izvorišta stvaranja, tvore svojevrsnu shemu

²³ Nikola Batušić: *Gavella. Književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.; isto i u: Branko Gavella: »Ideja Dubrovačkih ljetnih igara«, *Literatura*, br. 1, 80-86, Zagreb, 1957.; Branko Gavella: »Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti«, *Zbornik o 100 godišnjici HNK*, HNK – Naprijed, Zagreb, 1960.; pretiskano u Branko Gavella: *Književnost i kazalište*, str. 15-45, Matica hrvatska, Zagreb, 1970.; Branko Gavella: *Književnost i kazalište. Francuska klasika na zagrebačkoj pozornici. Uz gostovanje Narodnog pučkog kazališta (Théâtre National Populaire) u Zagrebu*, op. cit., bilješka 22 i 8, str. 185-190. Podcrtala C. P.

²⁴ Branko Gavella: *Gotthold Ephraim Lessing*, op. cit, bilješka 21.

primjene književnosti u kazalištu, razumijevanja kazališta kao književnosti i književnosti kao kazališta.

Uza sve poštovanje Vilarove redateljske i glumačke umjetnosti, Gavella je prema njegovu *Cidu* i *Don Juanu* imao i kurtoaznih ali i nadahnutih redatelj-sko-kritičkih primjedaba, pri čemu je znao iskusnim okom zamijetiti neke Vilarove, za tadanje francusko kazalište tipične scenske fioriture što su bile tek lijep ukras bez dubljega utemeljenja: »Nisam ni najmanje ortodoksan u svojim pogledima na kazalište i spreman sam prihvatiti sve što 'djeluje', ali baš neka mjesta u *Cidu*, gdje su se po mom mišljenju, unatoč svemu intenzitetu glumačkog nastojanja, izgubile mnoge osjećajne oscilacije i mnoge vijuge Corneilleove moralne kazuistike, a u Molièreu, na primer, nešto od karaktera odnosa Don Juana prema Sganarelleu, koji je sav isprepleten upravo karakterističnim izmjenjivanjem situacija 'à part' i direktne tragičkomične sudbinske povezanosti među njima – sve me to ponovno uvjerilo da pokušaj teatarskog ekspresionizma, koje već poznajemo, a i put kojim Vilar u tom smjeru ide, nisu jedini put k novom intenziviranju kazališnih dojmova.« U ocjenjivanju obiju europski tada slavni predstava, Gavella se pretežito zadržao na odnosima hrvatskoga glumišta prema francuskoj dramskoj klasici i na fenomenu govora, odnosno stiha, posebno alexandrinca, po njegovu mišljenju nepremostive zapreke da bi se u prijevodnoj varijanti stvorio potrebni most kojim bi Corneille i Racine, pa djelomice i Molière postali prava vlasnost i našega teatra. Možda je prigoda analitičkoga sučeljavanja s poratnim francuskim glumištem bila za našega redatelja onaj pravi poticaj što ga je nagnao na utemeljenu analizu i raščlanjivanje teorijskih problema iz »romanske« sfere, pa je tako razumljivo zbog čega u njegovu repertoaru stoji tek *Tartuffe* kao paradoksalni osamljenik iz velikoga razdoblja francuske klasike. (str. 279)²⁵

Iako, dakle, »nije volio« poetiku francuskoga klasicizma, pa ni estetiku klasicizma općenito, upravo je o kanonskim piscima klasicizma napisao eseje koji i danas vrijede kao akademsko štivo. Jedan je od razloga što

²⁵ Nikola Batušić: op. cit. bilješka 23; Branko Gavella: *Književnost i kazalište*, op. cit., bilješka 8, str. 203.

je u tom »antipatičnom« klasicizmu postojala jedna od najčvršćih veza književnosti i kazališta: fabuliranje govorom i govor kao stvaralački materijal književnosti.

U tom se nizu ne smije zaboraviti Gavellino poštivanje opere, a u ovom kontekstu osobito opere Wolfganga Amadeusa Mozarta.

Za njega su Mozartova *Otmica iz saraja* ili Donizettijev *Don Pasquale*, bez obzira što im se libreta po svojoj »literarnosti« ne mogu uspoređivati sa shakespeareskom podlogom nekih Verdijevih opera, Wagnerovim dramama, Puškinovim izvorom za *Borisa i Pikovu damu* ili nizom opera 20. st. koje svoja vrela nalaze u poznatim dramskim djelima, predstavljali jednakovrijedno inspirativno ishodište kao i spomenute, književno čvrsto utemeljene opere. Uvijek mu je najbitnija bila scenska vjerodostojnost koja može nastati jedino u slučaju dramaturgijsko-stilskih podudarnosti između libreta i glazbe. (str. 197)

Drama, događaj, mora stati, dakle drama se mora zaustaviti, prestati živjeti, da bi pjev mogao zagospodariti situacijom. U drami je događaj sve, a u operi je on samo vanjski poticaj, izlika, umjetna situacija, da bi muzika dala unutar-nju, doživljajnu sliku te situacije. I te situacije postaju značajne po sadržaju koji im daje muzika svojim vlastitim sredstvima, a ne samo po svojoj realnoj sadržajnosti. (str. 195)²⁶

Sprega između drame i opere na primjeru postavljanja Mozarta na kazališne daske i tekstova u kojima se osvrće na nj, postaje razvidnijom kad se u obzir uzme kronologičnost Gavellina redateljskoga iskustva i poznavanja građe. Među brojnim Mozartovim djelima koja je Gavella isticao, iznimno mjesto zauzima u kontekstu navedenih argumenata opera *Figarov pir*: godine 1926. Gavella je u Beogradu postavio komediju, Beaumarchaisovu *Figarovu ženidbu*, a deset godina kasnije, 1936. u Brnu – Mozartovu operu *Figarov pir*, u kronologičnomu slijedu književnosti, drame i

²⁶ Nikola Batušić: *ibid.*; Branko Gavella: »O problemu opere«, *Novosti*, br. 30, str. 18, Zagreb, 29. I. 1941.

libreta koji dopušta »zaustavljanje drame«, ali je istodobno i visokoliterarne kvalitete. Istodobno je Mozartova glazba (klasicistički) objedinila ono što se u dramskim strukturama, iako s temeljem u klasicističkim postavkama, ipak već bilo počelo razjedinjivati.

U konačnici, i sâm je Gavella pokazao na koji se način uvijek i iznova gradi spona između književnosti i kazališta, usredotočena na »određivanje odnosa između scenskog govora i govora kao temeljnog stvaralačkog materijala književnosti, dakle osiguranje jasnijih pogleda na centralni dramaturški problem, a taj je veza između književnosti i kazališta.«²⁷

Gavella je svoje kulturne i kazališne referate izrijekom nazvao literarnim djelovanjem,²⁸ ali je svoje uvide izrazio i u književnom obliku u užem smislu riječi '40-ih godina 20. st. (*Pjesma radu*, 1943. – govorni zbor; *Put Hrvata* 1944. – govorni oratorij u stihovima),²⁹ oba teksta namijenjena izvedbi. *Pjesma radu* nepravedno je zanemarena u Gavellinu opusu, jer ne samo da odražava *couleur locale* i duh vremena, što je uvijek bio sastavni dio Gavellinih teorijskih promišljanja te je ilustrativna za hrvatski i europski tzv. kasni modernizam, nego u stihovima sadrži i osnovni Gavellin zahtjev za tajnom izvorišta stvaranja. U toj pjesmi sve je u govoru, u zvuku u pokretu, tj. riječi koja ima svoj zvuk i značenje, elementima združivanja književnosti i kazališta u umjetnost prema Gavellinoj definiciji:

... Oko oltara žrtvene slave
Kreće se kola lebdeći val.
Radinom rukom korito dubec
Zorenja riece skrenusmo tok.
Iz napora tamnih priroda mrke
Radinom rukom zgrabismo plien.

²⁷ Branko Gavella: *Književnost i kazalište*, op. cit., bilješka 8, str. 10.

²⁸ Branko Gavella: *ibid.*, str. 8.

²⁹ Godine ističem jer upozoruju da je Gavella svoje stavove najprije izrekao u književnom obliku, a potom 20 godina kasnije u esejima s teorijskom mišlju.

Priroda sniva stvaranja tajne
S te tajne strgnu krinku naš trud,
Mi hoćemo budno
I budi nas htjenje.

Uloga kolektiva (kao »modernoga zbora«) ne bi trebala iznenaditi ni s obzirom na vladajuću poetiku kasnoga modernizma ni s obzirom na Gavellino poimanje teorije i prakse književnosti i kazališta. »Meditirajući« u svojim »kulturnim i kazališnim referatima« o Eshilovu teatru Gavella je zabilježio:

Ako bi nas možda smučivala forma nastupanja zbora, kojeg danas nemamo u našem teatru, onda pogledajmo malo dublje u dramaturšku funkciju toga zbora, pa ćemo vidjeti da on nije ništa drugo nego ono isto što se u novijoj tragediji pojavljuje u formi monologa stavljenih u usta junaka. (str. 113)³⁰

a u *Londonskim kazališnim dojmovima* zaustavio se na pojmovima straha i buđenja kao okosnice umjetničke napetosti i time protumačio vlastito književno djelovanje:

Takva umjetnost nije naravno mogla razagnati strah općinstva pred umjetnošću, strah koji je baš bio posljedica te i takve umjetnosti, te dokazati čovjeku da je teže preboljeti mamurluk poslije opojnog pića razbibrige i zaboravljanja na kratke i letimične časove, no svijesno buđenje samoga sebe iz bolećive letargije vrludanja životnim okukama. Takvo buđenje nalazimo samo u umjetnosti...³¹

Ključne riječi za razumijevanje Gavellinih analitičkih formula nalaze se, dakle, već u njegovu pjesničkome opusu, koji kronološki prethodi najistaknutijim esejima. Zrenje njegovih misli treba stoga promatrati u bibliografskom kronološkom slijedu i tako promišljati njegovo nastojanje

³⁰ Branko Gavella: *Književnost i kazalište. Meditacije o Eshilovu teatru*, op. cit., bilješka 8, str. 113.

³¹ Branko Gavella: *Književnost i kazalište. Londonski kazališni dojmovi. Susret sa Shakespeareom*, op. cit., bilješka 8, str. 157-158.

vječne »prisutnosti poezije na sceni«. Težnja k poeziji ugrađena je u cjelovit Gavellin opus, čega je bio i sâm svjestan, te je u rukopisnoj posveti svojega oratorija zabilježio: »Dragi Slavek [Slavko Batušić]! Kako vidiš, ne da mi vrag mira – opet me pod stare dane tjera na poeziju. Pročitaj pa sudi.«³²

Gavellin trud razotkrivanja tajne stvaranja probudio je i držao budnima generacije koje su vjerovale u zajedničku umjetnost ili zajedničku granicu književnosti i kazališta. Dok priroda sniva stvaranja tajne, kazalište je budno, kazalište živi tajne stvaranja. Iz toga proizlazi da čak i antigavellijanci (zapravo i ne znajući) vjeruju u Gavellin Credo:

Zbor: Mi hoćemo budno
I budi nas htienje.
Mi smijemo htjeti
I hoćemo smjeti.
Gradeći sebe
Gradimo sviet.
Jer u nama plamti
Rada žar svet.

³² Čitaonica Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Branko Gavella: *Put Hrvata. Govorni oratorij*, Brno – Prag – Beč, ožujak 1944., rukopis.

LITERATURA

- Nikola Batušić: *Gavella. Književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.
- Helena Braut: »*Glorija* se bavi pitanjem čuda u suvremenom društvu. Razgovor: Saša Božić, redatelj predstave *Glorija* po drami Ranka Marinkovića«, *Vjesnik*, četvrtak, 12. travnja 2012., str. 22.
- Branko Gavella: »Ideja Dubrovačkih ljetnih igara«, *Literatura*, br. 1, 80-86, Zagreb, 1957.
- Branko Gavella: *Glumac i kazalište*, prir. Nikola Batušić, Novi Sad, 1967., str. 26-31.
- Branko Gavella: »Gotthold Ephraim Lessing«, *Hrvatska pozornica. Kazališni tjednik*, god. 1942./43., br 22, Zagreb, 28. veljače 1943., str. 1-6.
- Branko Gavella: *Književnost i kazalište*, pr. Nikola Batušić, Georgij Paro, Božidar Viočić, Biblioteka Kolo Matice Hrvatske, Zagreb, 1970., str. 8.
- Branko Gavella: »Nationaltheater. Theater, Kunst, Literatur«, *Agramer Tagblatt*, 27/1912., 106, 6 (7. V. 1912.). Izvedba komedije *Ljubav bdiye* G. A. de Cailaveta i R. de Flersa u Zagrebu (HNK). Red. I. Raić. Izv. V. Hrzić-Nikolić.
- Branko Gavella: »O problemu opere«, *Novosti*, br. 30, str. 18, Zagreb, 29. I. 1941.
- Hrvatsko narodno kazalište 1860-1960. Zbornik o stogodišnjici*, HNK – Naprijed, Zagreb, 1960., str. 171-190.
- Martina Kalle: »Vitez: Danas se mnogi naši glumci ne čuju do petog reda. Praizvedba. Drama *Stanari izgubljenog doma* Dubravka Jelačića Bužimskog u subotu u Histrionskom domu u Zagrebu«, *Vjesnik*, petak, 20. siječnja 2012., str. 23.
- Igor Mrduljaš: »O oproštaju s Karnevalom. Hrvatsko glumište«, *Hrvatsko slovo*, 17. veljače 2012., str. 20.
- Bojana Radović: »Božićeva *Glorija* u &TD«, *City. Večernji list*, br. 30, četvrtak, 19. travnja 2012., str. 14 i 19.
- Boris Senker: *Redateljsko kazalište*, Prolog, Zagreb, 1977., str. 9.
- Ivana Slunjski: »Uskraćeni za emocije. Ranko Marinković, *Glorija*, red. Saša Božić, Teatar ITD«, *Vijenac*, godište XX, broj 473, 19. travnja 2012., str. 23.

Tajna Branka Gavella, scen. i red. Hrvoje Juvančić, HRT2, 6. IV. 2012.
Hinko Vinković (?): »Dr. Branko Gavellas Künstlerisches Credo. Aus einem
Gesprach mit Dr. Gavella, anlässlich seines 25-Jährigen Künstlerjubiläums«,
Morgenblatt, 54/1939., 234, 7 (1. X. 1939.)

LITERATURE AND THEATER

A b s t r a c t

This analysis establishes Gavella's relationship towards different stylistic formations of literary history, and based on Gavella's reflections on literature and theatre, it determines the place in his opus occupied by classicistic poetics. It determines how much of that place is occupied by European classicism in general, but it also reviews French classicism due to its contentious nature. The theory and practice of the relationship between literature and theater also come out with his literary work which confirms him as an author who accepts literature as speech and as performance. The relationships between theory and practice become clear in the chronological order of Gavella's bio-bibliography and in his mission to ensure the presence of poetry on stage.