

GAVELLINO HRVATSKO GLUMIŠTE I HRVATSKA KAZALIŠNA HISTORIOGRAFIJA

Martina Petranović

Pišući o četrdesetogodišnjici redateljskoga rada Branka Gavelle članak »Susreti s Brankom Gavellom«, u kojemu analizira njegov redateljski put i opus te pedagošku djelatnost, Slavko Batušić proučio je i Gavellinu kazališnokritičku i teatrološku produkciju s posebnim osvrtom na Gavellinu netom objelodanjenu knjigu *Hrvatsko glumište*. Štoviše, u završnici toga članka, S. Batušić je upozorio kako se prilikom iduće proslave Gavelline obljetnice ne bi smjelo zaboraviti na Gavellu kao teatrologa i autora spomenute knjige, te zaključio: »To se djelo (koliki će ga i koliko puta citirati!) uključilo u zbir onoga najvrednijeg, čime je obuhvaćen i utvrđen cjeloviti lik zagrebačkog kazališta kao fenomena općega našeg kulturno-umjetničkog zbivanja.« (S. Batušić, 1954:243).

No, osim što je među prvima apostrofirao značenje Gavellina teatrološkoga djelovanja i njegove prve i za života jedine objavljene knjige, S. Batušić prvi je iznio i misao kako je Gavellinom knjigom ostvaren kvalitativan pomak u načinu ispisivanja i promišljanja hrvatske kazališne prošlosti jer se, analizirajući interpretativni stil hrvatskoga glumišta, Gavella odmaknuo od faktografskog pristupa hrvatskoj kazališnoj povijesti

koju su, prema Batušićevoj prosudbi, zastupali Vladimir Mažuranić, Nikola Andrić, Milan Ogrizović i Milutin Cihlar Nehajev od starijih te Hinko Vinković, Ivo Hergešić i sam Batušić od novijih povjesničara kazališta, dok je među rijetke srodnike Gavellina načina pisanja ubrojio tek Stjepana Miletića u starije i Marijana Matkovića u novije vrijeme. Navedena se misao S. Batušića u obliku jasnije ili slabije izražene teze kasnije ponavljala ili varirala kroz radove različitih povjesničara i teoretičara hrvatskoga kazališta i u različitim kontekstima, od rasprava o *Hrvatskom glumištu* i njemu srodnim djelima »Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti« i »Socijalna atmosfera hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu« do rasprava o Gavellinom teatrološkom i napose teorijskom pismu uopće, a možda najjače došla je do izražaja u nekoliko studija Branka Hećimovića u kojima je autor nastojao dati kratak pregled konstituiranja hrvatske teatrološke misli (B. Hećimović, 1982., 1990. i 1992.).

Ne može se stoga reći da je osebnost Gavellina pristupa nacionalnoj kazališnoj prošlosti u hrvatskoj teatrologiji prošla nezamiječeno, upravo suprotno. O Gavellinom *Hrvatskom glumištu* koje je u međuvremenu doživjelo i dva reizdanja (1971. i 1982.) u zasebnim su radovima kao o posebnom predmetu proučavanja opsežno i detaljno pisali, svaki sa svoga stanovišta, Nikola Batušić u studiji »Theatrolgia gavelliana« (1982.) u kontekstu cjelokupnoga Gavellina teatrološkog opusa, i Sibila Petlevski u studiji »Nacionalno glumište kao književno-povijesna (kazališnopovijesna) cjelina« (2001.) u kontekstu Gavellinih prinosa kazališnoj teoriji i njegove kazališnopovijesne metode. Izostalo je, međutim, detaljnije i opsežnije lociranje spomenutoga Gavellina djela u korpus dotadašnjih ostvarenja hrvatske kazališne historiografije i modela pisanja nacionalne kazališne povijesti na koje se i od kojih se Gavellino *Hrvatsko glumište* naslanja, nastavlja ili rastavlja.

U citiranome članku S. Batušić spomenuo je niz proučavatelja povijesti hrvatskoga kazališta, no dakako ne i sve, pa je popis kazališnih

povjesničara koje je poimence naveo kao Gavelline prethodnike potrebno proširiti autorima koji su većim ili manjim opsegom svoga djelovanja pridonijeli i konstituiranju hrvatske kazališne historiografije, poput Augusta Šenoe, Nikole Milana Simeonovića, Branimira Livadića, Antonije Kassowitz-Cvijić ili Marka Foteza. Kada govorimo o modelima pisanja kazališne povijesti prije knjige Branka Gavelle, čini se da na temelju postojeće literature možemo govoriti o dvije temeljne razine, pri čemu bi mikrorazinu pojedinačnoga zastupali monografski ili biografski radovi posvećeni pojedinim kazališnim događajima, fenomenima, kazalištima, umjetnicima – dramatičarima, glumcima, skladateljima, redateljima (primjerice, monografija A. Kassowitz-Cvijić o Mariji Ružička Strozzi ili M. Foteza o Stjepanu Miletiću), a makrorazinu općega pokušaji sinteza nacionalne kazališne prošlosti bez obzira na definicije i predznake onoga što se obuhvaća pojmom nacionalnoga ili pojmom kazališta (Andrićeva *Spomen-knjiga Hrvatskog zem. kazališta pri otvorenju nove kazališne zgrade*, Ogrizovićeve knjige o drami i operi, Milanov *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta*, Nehajevljevi *Hrvatski teatar* i Livadićeva *Kazališna umjetnost*). Kao dva dodatna odvojka nameću se i mnoštvo dokumentarističkih publikacija poput almanaha, godišnjaka, kronika, spomenica i statistika unutar kojih se također mogu naći i neki pregledni kazališnopovijesni članci (najsuvjetliji primjer svakako je tzv. Benešićev godišnjak), te vrlo živa linija kazališne memoaristike kakvu zastupaju kraći radovi Josipa Freudenreicha, Toše Daščarića i Josipa Masneca, ili opsežniji radovi Nikole Milana Simeonovića, Stjepana Miletića i kasnije Vatroslava Hladića, odnosno tek posthumno objavljeni memoari Julija Benešića *Iza zastora* (usp. B. Hećimović, 1982.).

Unatoč raznolikosti navedenih modela i u opsegu, i u predmetu, i u metodologiji, njihova dva osnovna usmjerenja – interes za kronološkim iznošenjem povijesno provjerljivih podataka, činjenica i dokumenata s jedne, te potreba za bilježenjem vlastitoga udjela u kazališnoj prošlosti s druge strane – hrvatsku kazališnu historiografiju bitno odvajaju od

Gavellina nauma. Gavellu nije zanimalo pedantno navođenje imena, datuma, naslova i činjenica o, primjerice, tome tko je, što je, kada je i gdje igrao, a u svojem osvrtu na hrvatsku kazališnu prošlost bio je izrazito nesklon proučavanju osobnog udjela u njezinome oblikovanju. Usmjeren na pitanja strukture i stila, ustvrđujući kako ne želi da se njegov rad pod teretom »živoga materijala« pretvori u »neka memoarsko-biografska nizanja portreta i podatka« ili shvati kao »neka glumačka antologija« (B. Gavella, 1953b:7) te kako je iz svoga razmatranja odlučio izostaviti ne samo još tada živuće kazališne umjetnike nego i svoj vlastiti rad (B. Gavella, 1953b:8), Gavella je već u predgovoru svoje knjige *Hrvatsko glumište* na neki način definirao kao sve ono što hrvatska kazališna historiografija prije njega velikim dijelom *nije* bila.

Drukčiji je bio čak i povod, o čemu najbolje svjedoči iz Gavelline knjige izostavljen uvodni odlomak seriji članaka prvi put objavljenih u novinama *Naprijed* 1953. godine. Za razliku od prigodničarskog i kroničarskog usmjerenja mnogih svojih prethodnika koji su prije svega željeli dati obol povijesti hrvatskoga kazališta, Gavella je velikim dijelom bio okrenut sadašnjosti i budućnosti. Kotač zamašnjak njegovih »Strukturalnih karakteristika hrvatskog glumišta« bilo je nastojanje da se utvrde uzroci krize u koju je zapalo zagrebačko kazalište i pronađu načini da ih se otkloni, što dijelom objašnjava i usporedbu kazališta s pacijentom čiju je anatomiju i fiziologiju potrebno upoznati, i ustrajanje na analizi razvojnih čimbenika hrvatskoga glumišta kao središnjem predmetu zanimanja, ali i odabiranje povijesnoga pristupa (B. Gavella, 1953a). Zalaženje u »povijesni razvitak našeg kazališta«, za Gavellu je bio način da raspravi o suvremenom kazalištu dade »sigurniju i utemeljeniju platformu« (B. Gavella, 1953a:7), pri čemu Gavellin odabir »historijskog puta« (B. Gavella, 1953b:8) u prvome redu treba promatrati kao sredstvo za postizanje cilja – u Gavellinu slučaju to je utvrđivanje stilotvornih obilježja hrvatskoga glumišta – a ne samoga cilja kao što je to slučaj u nizu prethodnih kazališnopovijesnih radova koji su se često iscrpljivali u

kronološkom i neanalitičkom te, dakako, tek naoko objektivnom nizanju podatka na podatak nerijetko verificiranom pozivanjem na raznovrsnu arhivsku građu, a zapravo često premreženom nizom ideološki, politički i kulturno-nacionalistički obojenih stavova i odabira, ili pak u neskriveno subjektivnim, nerijetko i anegdotalnim, prisjećanjima manje ili više eksponiranih sudionika kazališne prošlosti.

U tom smislu možda je prvo potrebno odrediti mjesta dodira ali i razgraničenja Gavellina *Hrvatskoga glumišta* od njegova naslovnoga prethodnika, *Hrvatskoga glumišta* Stjepana Miletića, na koje Gavellino *Glumište* neskriveno aludira, i s kojim se ne samo zbog naslova, već i zbog Miletićevih pokušaja ulaženja u određena stilska pitanja (S. Batušić, 1954.; N. Batušić, 1982.), ali i zbog Gavellinih izjava u samome *Glumištu* kao i u drugim radovima da je Miletićev redateljski rad ostavio velik trag na njega, često povezuje. Dok Gavella svjesno i namjerno izostavlja vlastiti udio u kazališnoj praksi, Miletić piše memoarsko djelo – što Gavellino nije i ne želi biti – usredotočeno na vlastiti prinos povijesti hrvatskoga narodnoga kazališta i za vrijeme vlastite kazališne uprave, prožeto osobnim reminiscencijama, stavovima i osjećajima, pa i potrebom da se obrani i razračuna, a kazališna prošlost koja je prethodila njegovom dolasku na mjesto intendanta za njega je tek rijetka, povremena i sporedna stvar uvedena u obliku zatečene snimke stanja, u prigodama postavljanja djela koja su već u kazalištu imala svojevrstu tradiciju, ili onda kada mu je povijest potrebna tek toliko da osvijetli njemu suvremen trenutak ili predstavu, radi usporedbe, kontrasta ili isticanja kontinuiteta. Napokon, Miletićev su model, na koji se u uvodnim recima svoje studije i izriječkom poziva, upravo *post festum* očitovanja inozemnih kazališnih ravnatelja o vlastitom umjetničkom kredu i iskustvima. Zbog toga se, unatoč smjernicama za budući razvoj hrvatskoga kazališta – što ga približava Gavelli – Miletićevo djelo u odnosu na Gavellino često nameće više kao vrelo za proučavanje toga odvojka kazališne povijesti nego kao Gavellin analitički model – ili kako kaže S. Petlevski »metodološki okvir« (S.

Petlevski, 2001:109) – koji će budući kazališni povjesničar potkrijepiti »potpunijim historijskim materijalom« (B. Gavella, 1953b:8). Na toj podlozi valja čitati i opasku S. Petlevski kako bi i *Hrvatsko glumište*, a ne samo Gavellini teoretski radovi, jači poticaj moglo dati teoretičaru negoli povjesničaru kazališta (S. Petlevski, 2001:109).

Za razliku od prvih hrvatskih kazališnih povijesti koje su pisane u znaku želje za fiksiranjem izvedbi i izvođača, blisko pozitivističkome pristupu nizanja podataka i činjenica, Gavellu nije toliko zanimalo pojedinačno i konkretno, koliko opće i načelno, pa čak ni onda kada je govorio o pojedincima i pojedinim događajima. O tome naposljetku svjedoči i izvorni naslov njegovih članaka u novinama *Naprijed* – »Strukturalne karakteristike hrvatskoga glumišta«. Upravo utvrđujući i analizirajući neke od konstitutivnih značajki hrvatskoga glumišta poput njegove povezanosti sa susjedima, jezične usmjerenosti, prepletenosti s dramskom književnošću ili glumačkoga individualizma, Gavella je dotaknuo neke od najvažnijih tema s kojima su se susretali hrvatski kazališni historioografi, pristupajući im ne samo iz drukčijega metodološkoga kuta nego ponekad i izvodeći bitno drukčije zaključke o važnim kazališnopovijesnim temama. Uzmimo primjerice pitanje periodizacije i načina i kriterija razvrstavanja kazališnopovijesne građe kao jedno od važnijih mjesta kazališnopovijesne metodologije. U starijim hrvatskim kazališnopovijesnim radovima periodizacija je nerijetko uspostavljena prema trajanju mandata pojedinoga artističkoga ravnatelja ili s obzirom na osnivanja i ukidanja stalne opere, nad čijom se opravdanošću zapitao Nikola Batušić, a dijelom i preneglašavanjem suodnosa između društvenopolitičke i kazališne povijesti, što je jedno od obilježja pozitivističkoga pristupa povijesti književnosti (P. Meić, 2010.). Do vremena nastanka Gavelline knjige nametnula se periodizacija u kojoj se kao glavne razdjelnice zagrebačke devetnaestostoljetne kazališne prošlosti ističu 1860. ili 1861. godina i dolazak Stjepana Miletića na mjesto kazališnoga intendanta. Periodizacijsku podjelu prema kojoj se, od Andrićeve *Spomen-knjige*, Miletićeva epoha

gotovo redovito proglašavala začetkom ne samo novoga i zasebnoga nego *modernoga* kazališnoga razdoblja (M. Ogrizović, 1910:XLIV; M. Cihlar Nehajev, 1923:13; B. Livadić, 1943:781), Gavella je osporavao tvrdeći kako je Miletićev udjel u našoj kazališnoj historiografiji posve pogrešno pozicioniran i valoriziran i kako je uvjerenje o Miletićevoj intendanturi kao o početku jedne nove kazališne epohe posve pogrešno. Nemajući u tome prethodnika, osim donekle Marka Foteza i njegovih razmišljanja o Miletiću kao književniku, Gavella je predložio novu i drukčiju kazališnu periodizaciju i vrednovanje Stjepana Miletića kao intendanta i redatelja prema kojem je Miletić završetak i »zrelo ispunjenje« (B. Gavella, 1953b:76) jednoga razdoblja, a novo, moderno razdoblje period afirmacije glumačke generacije Miletićevih učenika iz Hrvatske dramske škole, Josipa Bacha, Ive Raića i Nine Vavre. Pritom je naročito važno to što utemeljenje svoga prevratničkoga periodizacijskoga stava Gavella nalazi u umjetničkim, glumačkostilskim, a ne vanjskim čimbenicima i činjenicama. Štoviše, dok su Gavellini prethodnici, od Andrića i Ogrizovića do Nehajeva i Livadića, dolazak kazališta pod okrilje vlasti kao važnu periodizacijsku razdjelnicu gotovo redovito čitali u rodoljubnome ključu, Gavella potpuno obrće perspektivu gledanja na taj trenutak i iz njega iščitava prije svega važnu razvojnu fazu u kazališnome i napose glumačkome stilu, zaključivši kako u znatno boljem materijalnom i socijalnom položaju glumac više nije upućen toliko na publiku koliko na svoga partnera na sceni (B. Gavella, 1953b:24).

Kao redatelj i teoretičar koji je u središte svojega pristupa kazalištu postavljao analizu glumačkoga stvaranja, Gavella je i u svojoj kazališnopovijesnoj potrazi za stilotvornim, konstitutivnim, razvojnim čimbenicima hrvatskoga glumišta najveći dio rada posvetio pitanju glumca, glume i glumačkoga stila. Dotada se o glumcu, osim u kazališnoj kritici koju je pisao i Gavella, najčešće pisalo u kraćim ili opsežnijim prigodnim ili obljetničkim člancima i nekrolozima, (auto)biografijama, sjećanjima i memoarima, ponekoj monografskoj studiji, te u kazališnopovijesnim

sintezama, a najznačajniji glumci iz staroga kazališta na Markovu trgu obrađeni su i u leksikonskim natuknicama na kraju Andrićeve *Spomenknjige*. Prije Gavelle činilo se to ponajprije kroz životopis, popis odigranih uloga i uspješnost snalaženja u ovom ili onom glumačkom fahu, te kroz spomenarsko nizanje uspomena, anegdota, pa i tračeva, sličica s proba i iz privatnoga života, nerijetko i kroz poistovjećivanje privatne ličnosti glumca i lika. Primjerice, u leksikonskome dijelu Andrićeve *Spomenknjige* brojčano pretežu biografije izvođača, no u nekima je naglasak na umjetničkoj a u nekima na privatnoj biografiji, a autor se ne susteže od subjektivnih, katkada čak i empatičnih komentara, ali ni od oštre kritike i (negativnoga) vrijednosnoga suda. Antonija Kassowitz-Cvijić, autorica monografije o Mariji Ružička Strozzi, o znamenitoj glumici piše računajući na »pomoć« struka i fahova, uloga i repertoara, odajući sklonost romansiranju i oživljavanju glumičine umjetničke i profesionalne biografije nizom privatnih detalja te vezivanju glumičinih scenskih uspjeha s osobnim životnim iskustvima. Sintezu pak dvije osnovne linije, dokumentarističko-faktografske s jedne i memoarističke s druge strane, uz izlete u analize socijalnoga položaja glumaca, uspješno je provodio Slavko Batušić.

Gavella se u *Hrvatskome glumištu* pozabavio s nekoliko aspekata problematike glumca i glume, kao što su tvorbeni i razvojni faktori hrvatskoga glumačkoga stila, suodnos glumaca i glumačkoga stila te ostalih kazališnih čimbenika, povezanost glumačkoga stila i socijalnih model-tipova te stručna terminologija u pisanju o glumcu i glumi. Stoga se Gavellina metodologija i pristup fenomenu glume i glumcu, ne samo u njegovim teorijskim radovima, nego i u *Hrvatskome glumištu* doima kao korjenit preokret u odnosu na ono što se i kako se u hrvatskoj kazališnoj historiografiji, i na mikrorazini pojedinoga glumačkoga opisa i na makrorazini kazališnopovijesne sinteze, te dakako memoaristici i kazališnoj kritici, pisalo o glumcu. Vrlo rijetko i površno govoreći o konkretnim predstavama i ulogama, Gavella je sustavno pisao o glumcima izvan govora u fahovima i faktografskoga pobrojavanja odigranih uloga.

Analizirao je glasovna glumačka sredstva ne libeći se usporedbe odlika glumačkoga govornoga aparata s pojedinim instrumentima, i obilježja glumačkoga scenskoga govora, nerijetko kroz suodnos glumčeva izvornoga narječja (čakavskog, kajkavskog, štokavskog) i hrvatskog književnog jezika. Prvi je utemeljenije progovorio o utjecaju književnosti, tipa književnoga junaka i njegovih promjena na oblikovanje glumačkih modela i glumačkoga stila. Naposljetku, dotičući se teme bliske sociologiji kazališta ali i temi kojom će se kasnije baviti kazališna antropologija, Gavella je prvi sagledao glumu i glumca kroz prizmu njihova suodnosa prema tzv. socijalnim-model tipovima. Uočivši bliske veze između procesa društvene tipizacije i suštine glumačkoga stvaranja te funkcionalan odnos između umjetničke i izvanumjetničke sfere, Gavella je razvio teoriju za pojedino razdoblje prepoznatljivih socijalnih-model tipova koji su glumcima poslužili kao svojevrsni modeli u oblikovanju uloga – dakako ne pukom imitacijom gotovih tipova već, kako Gavella kaže, »kreativnim zbiranjem« karakterističnih crta različitih konkretnih likova (B. Gavella, 1953b:52). Zato ga, čak i kada piše o pojedinim osobnostima iz povijesti hrvatskoga kazališta, ne zanima dati presjek antologijskih glumačkih osobnosti i prikaz individualnih zasluga pojedinih glumaca koliko promotriti ih kroz prizmu njihova svekolikoga prinosa oblikovanju i mijenama hrvatskog glumačkoga stila uopće. Razlikovnim obilježjima Gavellina pristupa fenomenu glumca i glume treba pribrojati i njegovo nastojanje da opovrgne dotad prevladavajuće uvjerenje o »patetičnosti« glumačkoga stila starije glumačke generacije (B. Gavella, 1953b:19), suprotstavljajući mu mišljenje o hrvatskoj »neglumstvenosti« – definiranoj kao nesklonost privlačenja pozornosti na sebe (B. Gavella, 1953b:35) – »nepatetičnosti« glumačkoga govora te »imanentnome realizmu« glume (B: Gavella, 1953b:18). Još je u članku »Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume« iz 1950. Gavella istaknuo razočaranje količinom terminološke nejasnoće i nestručnosti u govoru o kazalištu kao umjetničkome fenomenu. U *Hrvatskome glumištu* Gavella je tu opasku usmjerio na oskudnost tehničkih

termina u dotadašnjem pristupu glumi i glumcima, ističući potrebu za njihovim utvrđivanjem, osobito kada je riječ o analizi glasovnih glumačkih sredstava, kojima bi se mogle fiksirati neke od, prema Gavelli, osnovnih karakteristika glumačkoga stvaranja (B. Gavella, 1953b:59). Također, u istom se kontekstu osvrnuo i na nekritičnost u posuđivanju tehničkih termina iz drugih umjetničkih područja, napose iz glazbene umjetnosti. U nacionalnoj kazališnoj historiografiji i uopće teatrologiji teorija socijalnih model-tipova imala je, čini se, najviše odjeka pa su na tragu Gavellinih model-tipova traženi i njegovi suvremeni korelativi (B. Senker), a S. Petlevski istaknula je kako je pojmom stila Gavella učinio u hrvatskoj historiografiji do tada »još neučinjen korak« i objedinio sinkronijski i dijakronijski uvid u glumačku umjetninu (S. Petlevski, 2001:105).

U fokusu prvih povijesti hrvatskoga kazališta redovito je bilo utvrđivanje kazališnopovijesnih događaja i repertoara izvođenih djela te nositelja tih događaja i repertoara, u prvome redu umjetničkih ravnatelja i izvođača. Veći broj članaka izvan kazališnopovijesnih sinteza također je posvećen proučavanju kazališnoga repertoara, osobito kad je riječ o studijama o zastupljenosti pojedinih nacionalnih književnosti ili dramskih umjetnika na zagrebačkoj sceni, a malobrojne monografije napisane u prvoj polovici stoljeća posvećene su uglavnom dramskim piscima (Drago Rubin o Milanu Ogrizoviću) i glumcima (Branimir Brusina o Fijanu i A. Kassowitz-Cvijić o Mariji Ružička Strozzi), te jednome redatelju (Marko Fotez o Stjepanu Miletiću). Milutin Cihlar Nehajev je u radu iz 1923. odškrinuo vrata redateljima i scenografima, a Branimir Livadić ih je dvadeset godina kasnije do kraja otvorio posvećujući redateljima posebno poglavlje svoga pregleda povijesti hrvatskoga dramskoga kazališta, i kao urednik dajući Slavku Batušiću prostor da zasebno poglavlje posveti scenografskoj umjetnosti u hrvatskome kazalištu. Usredotočen ponajprije na glumca i glumačku umjetnost, Gavella o redatelju piše rijetko i usput, najčešće onda kada redatelji ujedno pokrivaju još neko od područja kojima se bavi, glumačko ili ravnateljsko, pa primjerice o Raiću ipak

više govori kao o glumcu, a o Bachu kao o ravnatelju Drame, premda je istaknuo neke ključne osobitosti njihova redateljskoga stvaranja. Nadalje, svestrane kazališne osobnosti poput glumca, pisca i redatelja Tita Strozziya isključio je zajedno sa svim ostalim tada živućim i djelatnim kazališnim ljudima. Iako nije mnogo pisao o redatelju iz već u predgovoru *Hrvatskoga glumišta* istaknutih razloga, Gavella je ipak naveo nekoliko formativnih pa i razlikovnih obilježja hrvatske režije – poput tzv. »redateljske amfibioznosti« (B. Gavella, 1953b:40) ili djelovanja istih redatelja u drami i operi te svojevrsne dominacije redateljske naspram glumačke osobnosti koja korijene vuče od Stjepana Miletića (B. Gavella, 1953b:78). Govoreći o Miletiću, štoviše, naglasio je kako je do tada na račun njegovih ravnateljskih uspjeha njegova uloga kao redatelja i osnivača glumačke škole zanemarivana i nedovoljno isticana. Izostanak pak Gavellina osvrtanja na prinose scenografije oblikovanju hrvatskoga kazališnoga stila, S. Batušić, prvi važniji zastupnik likovnih stvaraoca kazališne predstave u hrvatskoj kazališnoj historiografiji, naveo je kao velik, ako ne i ključan, propust *Hrvatskoga glumišta* (S. Batušić, 1954:243).

Kazališnu historiografiju s kraja 19. i početka 20. stoljeća (V. Mažuranić, N. Andrić, N. Milan Simeonović, M. Ogrizović) dijelom je obilježilo stavljanje u službu razvitka i probitka nacionalnoga jezika, nacionalne kulture i uopće nacionalnoga identiteta, a ona se nerijetko manifestirala i kroz isticanje hrvatske kazališne samosvojnosti i otpora inozemnim – napose germanizatorskim – utjecajima. Rodoljubni potisak hrvatske kazališne historiografije pomalo će jenjati u djelu M. Cihlara Nehajeva; nešto pozitivnije predznake dobit će u radovima Blanke Breyer, Hinka Vinkovića i Branimira Livadića, koji ističu ulogu njemačkoga kazališta u »podizanju zanimanja« za scensku umjetnost (B. Livadić, 1943:777) i njegov prinos pokretanju i organiziranju hrvatskoga kazališnoga života, a Gavellina će teza o međupovezanosti strukture hrvatskoga glumišta sa strukturama drugih nacionalnih kultura omogućiti sagledavanje odnosa hrvatskoga kazališta prema stranim utjecajima – talijanskim, njemačkim,

češkim, ruskim, srpskim, slovenskim – izvan kulturno-nacionalističkoga uzgona i iz stanovite interkulturalne perspektive. Štoviše, »nathrvatski značaj« (B. Gavella, 1953b:11) hrvatskoga kazališta i njegovu povezanost sa susjednim narodima i njihovim kazališnim izričajima, osobinama i/ili organizacijskim modelima – lišenu političkih konotacija – Gavella je apostrofirao kao jednu od konstitutivnih značajki zagrebačkoga kazališta. Ustvrdio je kako su »borba sa stranim uljezom u vlastitoj kući« (B. Gavella, 1953b:20) i »blizina dvaju gospodara« (B. Gavella, 1953b:21), naime njemačke i talijanske književnosti, upravo bitno i konstitutivno obilježile povijest naše dramske književnosti i kazališta, uvjetujući da se i u književne forme preuzete iz drugih nacionalnih književnosti unosi specifičan i izvoran hrvatski element. Eksplicirajući svoju tezu na nekim književnim primjerima, Gavella je došao i do osebujnoga pristupa tumačenju hrvatske dramske baštine, primjerice Lucićeve *Robinje* i njezina svršetka kao namjernog odstupanja od inozemne šablone. Gavella je vrlo pomno raščlanio suodnos hrvatskoga kazališta, pa i dotadašnje hrvatske kazališne historiografije, prema njemačkome kazalištu i bečkome Burgtheateru, okarakteriziravši ga kao »savezničko-neprijateljski« (B. Gavella, 1953b:29), odnosno pronašavši u njemu ne samo negativne značajke kako se to prije često isticalo, nego i njegove pozitivne utjecaje, kao što je uostalom nastojao sagledati prednosti i mane svakoga od fenomena o kojima je pisao. U nekim starijim kazališnopovijesnim radovima, primjerice Ogrizovićevim, osjeća se stanovit otpor prema lakrdiji i srodnim žanrovima na njemačkome jeziku a priklon francuskim konverzijskim komadima. Naprotiv, pokazujući kako je otpor Beču bio i otpor bečkoj lakrdiji i farsi – a zapravo njihovim lošim inačicama – Gavella je neke od pripadnika izvornog bečkog pučkog igrokaza (poput Nestroya) pokušao rehabilitirati i ukazati na njegov pozitivan utjecaj na djelo Josipa Freudenreicha. Naposljetku, upravo će u razlici između izražajnih mogućnosti njemačkoga i hrvatskoga jezika Gavella prepoznati razloge zbog kojih, kako tvrdi, hrvatsko kazalište nije bilo u mogućnosti usvojiti burgtheatersku deklamaciju ali ni modernije

glumačke stilove poput njemačkoga ekspresionizma. Razlog zbog kojega pak, kako kaže Gavella, talijanski teatar – izuzmemo li utjecaj talijanskih verističkih glumaca na hrvatski glumački stil – nije mogao ostaviti dubljega traga u hrvatskom kazalištu, prema Gavellinome mišljenju valja tražiti u gotovo antropološkom procjepu između talijanskoga i hrvatskoga teatra – talijanskoj teatralnosti i hrvatskoj neglumstvenosti. Sličnu opreku Gavella je uveo i govoreći o utjecaju hudožestvenika na hrvatsko kazalište, istaknuvši tada razliku između Rusa kao rođenih glumaca i Hrvata kao rođenih neglumaca. Gavella je prepoznao i dubok utjecaj hrvatsko-čeških kazališnih odnosa na razvoj hrvatskoga glumišta, kako u činjenici da smo niz europskih utjecaja primali posredno preko nama bliže češke kulture, tako i u izravnom utjecaju čeških komičara na hrvatski glumački stil i smisao za komiku (B. Gavella, 1953b:42-43).

U kontekstu napisanih kazališnopovijesnih studija i modela pisanja kazališne povijesti Gavella je *Hrvatskim glumištem* nesumnjivo načinio zaokret od dotadašnje hrvatske kazališne historiografije, odmaknuvši se od nje i metodologijom i predmetom zanimanja i brojnim zaključcima te se nametnuvši kao svojevrsan obrat od dijelom pozitivistički a dijelom memoaristički mišljene kazališne povijesti prema analitičkim i teorijskim razmatranjima hrvatske kazališne prošlosti. Knjiga *Hrvatsko glumište* zasigurno je utjecala na kasnija sagledavanja hrvatske kazališne prošlosti, izmijenila vizuru na nju i/ili usmjerila analizu prema nekim novim područjima. Gavellina teorija socijalnih-model tipova kao i nov pogled na periodizacijsku problematiku naišli su na odjek u kasnijim teatrološkim radovima (primjerice Borisa Senkera ili Nikole Batušića), a Gavellini radovi nametnuli su se kao svojevrsna riznica tema potencijalno zanimljivih sociologiji kazališta, kazališnoj antropologiji ili feminističkoj kazališnoj kritici, jednako koliko se čine neizostavnima u kazališnopovijesnim analizama, pa se postavlja pitanje koliko je »lav scene«, kako je okarakteriziran u jednom od prvih prikaza *Hrvatskoga glumišta* na karikaturi na kojoj je Gavellinoj glavi pridodano lavlje tijelo,

ne samo svojim teorijskim nego i svojim kazališnopovijesnim radom utjecao na formiranje novije kazališne historiografije u užem i teatrologije u širem smislu.

LITERATURA

- Andrić, Nikola, 1895., *Spomen-knjiga Hrvatskog zem. kazališta pri otvorenju nove kazališne zgrade*, Tiskarski zavod Narodnih novina, Zagreb.
- Batušić, Nikola, 1982., »Theatrolgia gavelliana«, u: Branko Gavella, *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 105-141.
- Batušić, Slavko, 1954., »Susreti s Brankom Gavellom«, *Republika*, Zagreb, br. 2-3, 234-243.
- Cihlar Nehajev, Milutin, 1923., »Hrvatski teatar«, *Teatar*, Zagreb, g. II, br. 8, 24. prosinca, 11-16.
- Čale Feldman, Lada, 1998., »Teorija, transdisciplinarnost i (nacionalno) kazalište«, *Kolo*, Zagreb, g. VIII, br. 1, 303-323.
- Gavella, Branko, 1950., »Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume«, *Scena*, Zagreb, br. 1, 4-8.
- Gavella, Branko, 1953a., »Strukturalne karakteristike hrvatskog glumišta«, *Naprijed*, Zagreb, g. X, br. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 i 20.
- Gavella, Branko, 1953b., *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*, Zora, Zagreb.
- Hećimović, Branko, 1982., »Rađanje i razvitak hrvatske teatrologije«, *Dani Hrvatskoga kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*, knj. 9, Književni krug, Split, 206-217.
- Hećimović, Branko, 1990., »Uvodne glose«, u: *Repertoar hrvatskih kazališta 1849-1860-1980, knjiga prva*, pr. i ur. Branko Hećimović, Globus, JAZU, Zagreb, 3-7.
- Hećimović, Branko, 1992., »Proslav ili podsjećanje na začetke profesionalizacije hrvatske teatrologije«, *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr.

- Branko Hećimović, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU u Zagrebu, Osijek, Zagreb, 113-115.
- Kassowitz-Cvijić, Antonija, 1928., *Spomen-spis u proslavu šezdesetgodišnjeg umjetničkog djelovanja najveće hrvatske tragedkinje Marije Ružičke-Strozzi uz prikaz njezine epohe u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1868-1928*, Naklada odbora za jubilej Marije Ružičke-Strozzi, Zagreb.
- Livadić, Branimir, ur. 1943., »Kazališna umjetnost«, u: *Naša domovina*, gl. ur. Filip Lukas, knj. 1, sv. 2, Izdanje Glavnog ustaškog stana, Zagreb.
- Mažuranić, Vladimir, 1891., »Dimitrija Demeter«, u: *Dimitrija Demeter, Teuta*, Matica hrvatska, Zagreb, III-LIII.
- Meić, Perina, 2010., *Čitanje povijesti književnosti*, Alfa, Mostar.
- Milan Simeonović, Nikola, 1905., *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta*, Tisak Antuna Scholza, Zagreb.
- Ogrizović, Milan, 1910., *Pedaset godina hrvatskoga kazališta 1860-1910*, Uprava Kraljevskog hrvatskog zemaljskog kazališta u Zagrebu, Zagreb.
- Ogrizović, Milan, 1920., *Hrvatska opera 1870-1920*, Uprava Narodnoga kazališta, Zagreb.
- Petlevski, Sibila, 2001., »Nacionalno glumište kao književno-povijesna (kazališnopovijesna) cjelina«, u: *Kazalište suigre. Gavellin doprinos teoriji*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 105-138.

GAVELLA'S *CROATIAN THEATER*
AND CROATIAN THEATRE HISTORIOGRAPHY

Abstract

This paper places Gavella's analysis of Croatian theater within the context of certain existing models of writing theatrical history (biographies and monographs, theatrical-historical synthesis, documentaries, and memoirs). The author shows how Gavella introduced a twist into the traditional way of thinking and writing about Croatian theatrical history, methodology, subjects of interest and many conclusions (a detachment from sequencing facts, refraining from recording his own stake in the theater's history, focusing on issues of structure and style, shifts in determination of period distributions...), as well as how the book *Croatian theater* essentially influenced later considerations of Croatian Theatrical history, how it changed the general view on it, and how it directed the attention of Croatian theatrical historiography towards new areas.