

UNUTRA I VANI:
DRAMSKI TEKST I GLUMAČKA IGRA
KOD GAVELLE

Almir Bašović

Ovaj tekst želi ukazati na važnost odnosa unutra-vani u razmišljanju o umjetnosti teatra kod Branka Gavelle, ovdje se želi razmotriti važnost tog odnosa u vezi sa statusom koji dramski tekst i gluma imaju u Gavellinoj knjizi *Teorija glume. Od materijala do ličnosti*.¹ Odnos unutra-vani ima veliku važnost još kod Platona koji se u svom dijalogu *Ion* prvi u europskoj tradiciji bavi glumom, razmišljajući pritom o toj umjetnosti u kontekstu unutrašnjih i vanjskih znanja. Ovdje se u vezi s tim odnosom želi ukazati na izvjesnu korespondenciju između drame kao forme namijenjene izvođenju na sceni pred nekim kolektivom, s jedne, i Gavellinom razmišljanju o glumi, s druge strane.

Moglo bi se reći da opozicija unutra-vani određuje Gavellino razmišljanje o sva *tri temeljna fakta kompliciranog problema zvanog kazalište*,

¹ Svi navodi prema: Branko Gavella, *Teorija glume. Od materijala do ličnosti*, prir. Nikola Batušić i Marin Blažević, CDU, Zagreb, 2005. U daljnjem tekstu navodit će se samo broj stranice.

a to su po Gavelli: gluma i glumac, kolektivni karakter kazališne umjetnosti i reproduktivni karakter kazališne umjetnosti (str. 32). Gavella je očigledno bio svjestan kompliciranosti teatarske umjetnosti zbog koje postoje različite mogućnosti njenog definiranja, tako da u njegovim spisima možemo pronaći razmišljanje o teatru kao sintezi svih umjetnosti, zatim tretiranje teatra kao predočavanja dramskog književnog djela, razmišljanje o teatru kao umjetnosti glumca, a Gavella je o teatru razmišljao i kao o obliku komunikacije. Odnos unutra-vani važan je u svim pojedinim aspektima Gavellinog tretiranja teatra, a njega možemo prepoznati i kao temelj za Gavellino povezivanje umjetnosti glume s dramskom književnošću.

Dokaz da je Gavella kazalište doživljavao kao sintezu svih umjetnosti nalazimo u njegovoj konstataciji po kojoj se kompleksnost tog pojma povećava *time što se u kazalištu nužno sijeku područja raznih umjetnosti*, a on također navodi *sretno nesretni brak kazališta s literaturom*, odnos *kazališta i slikarstva*, zatim *kazalište i arhitekturu kao pitanje mjesta na kojem se sastaju glumac i publika* (str. 61-62). Na izvjestan način Gavella čitav problem glume povezuje s teatrom kao sintezom umjetnosti, pišući da *sadržaj glumčevom govoru daje poezija, umjetnost riječi, a određenost glumčevom kretanju samo likovna umjetnost* (str. 199). Ta se tvrdnja varira još jednom na kraju Gavelline knjige, na mjestu gdje on piše o tome da književnost daje određenost akustičnoj formi glumčeve ličnosti, a likovna umjetnost, arhitektura i skulptura daju određenost glumačkoj vizualnoj formi (str. 212. i d.).

Čini se da nije moguće izbjeći konstataciju kako je Gavella pozorište doživljavao i kao predočavanje dramskog književnog djela. Još u svom spisu *Putevi ka novom teatru* Gavella piše o specifičnosti teatarske umjetnosti određujući je prema filmu i naglašavajući kao njenu specifičnost *objektiviranje smisla aktivnosti, borbu za konačnu objektivnu formulaciju misli u riječi* (str. 23). Gavella važnost drame za kazalište povezuje s *nesamostalnošću reproduktivnog karaktera glumačke umjetnosti* (str. 46), a o odnosu unutra-vani on razmišlja pišući da *treba izgraditi vanjski*

i unutarnji prostor u kojem će biti određeno mjesto za sve najznačajnije dramske momente (str. 50). Mjesto koje u Gavellinom razmišljanju o glumačkoj umjetnosti zauzima govor neodvojivo je, naravno, od shvaćanja teatra kao umjetnosti predočavanja dramskog književnog djela. Ipak, Gavella tvrdi da se centralni problem kazališta, a to je njegova povezanost s dramom, ne može riješiti dok ne bude raščinjen pojam glume. Jer: *glavni problem, problem radnje, u najužoj je vezi i izazvan upravo aktivnim karakterom glumačkog izražaja* (str. 29-30).

Čitavo Gavellino razmišljanje o glumi zasnovano je na odnosu unutra-vani. To razmišljanje kreće od konstatacije da je glumac u svom stvaranju zatvoren u samoga sebe, da je upućen na ocjenjivanje svoga rada od strane nekog vanjskog zrcala, te da je u svom intimnom stvaranju glumac upućen na stalnu suradnju s drugim glumcima (str. 62). Na početku svog razmišljanja o odnosu unutra-vani u vezi s glumačkom umjetnošću Gavella iznosi konstataciju o tome da nama nedostaju govorni izrazi za određivanje unutarnjih stanja, zbog čega posuđujemo izraze iz objektivne sfere i to stanje opisujemo metaforički (str. 65), a zatim glavni princip glumačkog stvaranja on povezuje s *protivštinom* unutrašnje određenosti i vanjske neodređenosti (str. 66).

Pišući o unutrašnjem i vanjskom govoru, Gavella funkciju govora povezuje sa sređivanjem i fiksiranjem našeg doživljaja (str. 79), definirajući govor kao unutrašnju radnju naših govornih organa (str. 80). Pritom, Gavella jako insistira na razlici između muzičke i govorne melodije. Gavella kaže da je muzičkoj melodiji bitna oznaka formiranje jasnih tonskih odnosa, sam njen sadržaj i smisao iskazuje se vlastitim autonomnim životom tih odnosa, muzičke melodičke kvalitete imaju svoj vlastiti život, svoju vlastitu zakonitu realnost, itd. (strukturalisti bi rekli da muzika nema označeno), dok govorne tonske diferencijacije sav svoj život iscrpljuju kao neposredni nosioci smisla i sadržaja doživljavanja. Govorne melodije se po Gavelli razvijaju iz općih formi u bezbroj najraznovrsnijih melodija i

mogu se jasno odrediti samo po individualnoj smisaonoj situaciji čovjeka koji ih upotrebljava (str. 81).

Glazbena melodija se, kaže dalje Gavella, može prenositi, ponavljati, fiksirati, dok bi govorna melodija u takvim slučajevima postala prazna krinka i patvorina (str. 82). Unutarnji govor, koji je preko organskog aparata spojen s cjelokupnošću našega tjelesno-psihofizičkog doživljavanja, po Gavelli *neuklonjivo tendira ka vanjskoj određenosti* (str. 82-83). Ove tvrdnje o unutrašnjem i vanjskom govoru Gavella izriče u tekstu *O govornoj umjetnosti* koji je napisan kao pogovor knjizi *Novija hrvatska poezija*, te se tvrdnje odnose, dakle, na vezu između govora i lirske poezije, ali slično razmišljanje možemo pronaći i u Gavellinom razmišljanju o glumi, gdje on odbacuje *svaku deklamaciju zasnovanu samo na melodijskom principu*, tražeći da *melodija bude sazdana na principima unutarnjeg, organskog doživljavanja vlastite riječi* (str. 133).

Važnost odnosa unutra-vani vidljiva je i iz Gavelline promjene perspektive pri razmišljanju o glumi, iz njegovog razmišljanja o teatru iz perspektive publike. Naime, on naglašava da vanjski rezultati doživljavanja mogu biti i opisani ili naslikani, ali promatrača u pozorištu zanima *baš unutarnje lice glumčevog doživljavanja*. S tim u vezi, *glumac će se u neku ruku morati učiniti prozirnim*, a zahtjev koji pred njega stavlja gledalac on *može ispuniti samo tako da nađe sredstvo kako da svoje organsko unutarnje zbivanje, koje je po svojoj biti nevidljivo, učini vidljivim* (str. 129). Kao temelj glumačkog stvaranja Gavella navodi pitanje o tome *kako uspijeva unutarnjem ćutilnom materijalu da prodre u sferu optičku i akustičku i tamo zauzme tako dominantan položaj* (str. 137).

Svrha glumčevog doživljavanja po Gavelli jest da to doživljavanje postane doživljavanjem za lice izvan glumca, a *elementarni materijal glumačkog stvaranja* povezuje se s načinom na koji glumac oblikuje taj materijal i ostvaruje svoj glumački zadatak – postizanje jasnoće u djelovanju na promatrača (str. 165). Glumački materijal, kaže dalje Gavella, ima dva

lica: lice subjektivno, kojim se prezentira glumcu, i lice objektivno, kojim nastupa pred gledaocem (str. 166). Po Gavelli, glumac mora elementarni materijal *srediti* u njegovoj subjektivnoj formi, zatim vanjska strana tog materijala mora postati transparentna, osvijetljena svjetlom unutrašnjeg doživljavanja, a kao jedno od najupadljivijih sredstava tog prijenosa Gavella navodi glumčev govor (str. 168).

Slično kao i pri razmatranju glumčevog govora, *akustičkog faktora glumačkog stvaranja*, odnos unutra i vani zauzima važno mjesto pri Gavellinom razmišljanju o glumačkoj gesti i njenoj funkciji, dakle pri razmatranju *optičkog faktora stvaranja*. Polazeći od promjene nužnog stanja kod promatranog čovjeka koje se imenuju kao kretnje – radnje, Gavella *gestu* u užem smislu definira kao pokret koji nije uvjetovan vanjskom svrhom, već kao pokret koji za promatrača postaje znak za tumačenje unutrašnjeg doživljavanja (str. 179-180). Bile hotimične ili nehotične, izvedene svjesno ili nesvjesno, geste po Gavelli *uvijek imaju direktnu vezu s unutaršnjim sadržajima* (str. 180).

Odnos unutra i vani Gavelli je poslužio i u završnom dijelu knjige u kojem on govori o *formiranju nove glumčeve ličnosti*. Ta nova ličnost je po Gavelli u prvom redu kontrolor odnosno promatrač same sebe. To promatranje, kaže Gavella, vrši se *unutaršnjim putem*, a taj *unutarnji gledalac je direktni zastupnik vanjskog gledaoca* (str. 196). Na kraju, akciju kao glavni oblik glume Gavella definira kao dvojaku: kao akciju u samome i na samome sebi, pri čemu ono deformiranje materijala ima svrhu da postane akcija prema vani, da pređe u djelovanje na gledaoca i *da u njemu izazove unutarnje, potencijalne, predložene i zamišljene akcije* (str. 199). Konačni cilj glumačkog procesa, stvaranje određene normativne glumačke ličnosti, Gavella povezuje odnosom unutra-vani, uspoređujući tu novu glumačku ličnost s prizmom kroz koju prolazi sadržaj svih zbivanja, kako bi ta zbivanja mogla preći okvir unutrašnjeg subjektivnog zbivanja u glumi i naći rezonancu u gledaocu (str. 207).

Preko razmišljanja o odnosu unutra-vani, preko *čiste analize glumačkog zbivanja*, Gavella na kraju stiže i do kategorija dramske poetike (str. 210), razmišljajući, dakle, o prirodi dramske književnosti iz perspektive glumačke umjetnosti. Kasnije ćemo se vratiti na Gavellino razmišljanje o odnosu dramske riječi i glume, a neka ovdje bude dozvoljena napomena da Gavella u svojim spisima o umjetnosti teatra nije samo stigao do izvjesnih kategorija dramske poetike, već je od nekih pretpostavki klasičnih poetika – krenuo.

Naprimjer, ne treba podsjećati na to da Aristotelova *Poetika* počinje pozivom na razgovor o pjesničkom umijeću, njegovim vrstama, ali i o tome *kakav učinak ima svaka od njih*, što znači da Aristotel umjetnost tretira kao komunikaciju. Iz dosad rečenog jasno je da je Gavella svoje razmatranje o umjetnosti glume počeo i završio imajući u vidu publiku, tretirajući dakle teatar i kao komunikaciju. Sva njegova razmatranja o glumi i kazalištu kreću od tvrdnje: *Teatar konačno živi samo u impresijama onih koji ga primaju* (str. 27). Primarna veza glumca s publikom Gavelli služi kao podloga za *organsko rješenje pitanja o socijalnoj funkciji glumačke umjetnosti* (str. 29). Gavellin pojam *Mitspiela* – suigre kao glumačkog djelovanja za gledaoca (str. 39), s jedne, i kao naše slušanje i gledanje glumca – prijenosnog sredstva što ga *poimamo tako da se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi koji su u životu pratioci i regulatori tih akcija* (str. 131) – s druge strane, svjedoči o tome da je Gavella pozorište uporno pokušavao razumjeti kroz trougao autor – djelo – uživatelj. To nas podsjeća na trijadu karakterističnu za klasične poetike koje su u europskoj tradiciji računale na visok stupanj integralnosti umjetničkog djela, a Gavellu, dakle, pozicionira i kao učenika klasičnih poetika.

Veza između Gavellinog razmišljanja o teatru i klasičnih poetika vidljiva je i po Gavellinom naglašavanju organske prirode umjetnosti. Naprimjer, on kaže da glumačko deformiranje svakodnevnih gesta, pojačavanje organskih funkcija koje tu gestu tvore mora biti takvo da u promatraču te geste probude paralelne organske podražaje (str. 36).

Kao lajtmotiv kod Gavelle se pojavljuje tvrdnja da su glavna svrha i cilj glumačkog djelovanja buđenje onih najorganskijih, najvitalnijih funkcija u nama (str. 40). Temeljnu razliku između filma i kazališta Gavella definira upravo kao organsku povezanost glumačkog izražavanja u teatru i njegovu suradnju s neposredno prisutnom publikom (str. 42).

Također, glumačka melodija je za Gavellu slika, odraz temeljnog unutrašnjeg ritma, koji prožima sve elemente što u nju sadržajno ulaze; glumac svoj materijal podvrgava temeljnoj formi ritmizacije. Glumačka gesta, kao i glumačka melodija, određene su znakovima ritmizacije, a ritmizacija znači jasan odnos dijelova prema cjelini i uklapanje takve cjeline u još veće cjeline (str. 189). Ne treba posebno naglašavati da je, za razliku od tempa, ritam kao odnos jedinica unutar cjeline izrazito organski fenomen. O Gavellinoj *klasičnosti* svjedoči također važna činjenica da je za njega živi čovjek, glumac, organizirajući formalno-sadržajni centar umjetničkog viđenja u teatru, i to *dati* glumac u njegovoj stvarnoj prisutnosti u svijetu. Gavella kaže: *Svaka analiza realizma ili nerealizma na sceni, tj. svaki pokušaj analize stilske transformacije uvjetovane potrebama estetskim, morat će voditi računa o neizbrisivom realitetu živoga glumca* (str. 60).

Ono što karakterizira klasične poetike jest i njihovo naglašavanje važnosti pitanja o mjestu koje umjetničko djelo zauzima unutar sistema vrijednosti karakterističnog za neku epohu, a kod Gavelle je pitanje vrijednosti jedno od najvažnijih pitanja. Naprimjer, autonomnu vrijednost glumačke umjetnosti Gavella povezuje činjenicom da vrhovno stapanje gledaoca i glumca nije stapanje pojedinca nego stapanje jedne mase, jednog kolektiva u neku višu cjelinu, u kojoj je *glumac reprezentant i nosilac sviiju vrijednosti te više cjeline* (str. 46). Na više mjesta Gavella naglašava socijalnost teatra, pišući naprimjer kako je ta socijalnost u neku ruku normativna, da ona sa sobom nosi pojam određene vrijednosti koju valja ostvariti (str. 61). Drugi stupanj glumčevog stvaranja, pretvaranje tehničke glumačke ličnosti u glumačku ličnost reprezentativnu, Gavella

povezuje s pretvaranjem te tehničke ličnosti u ličnost normativnu, čime se stvara nova vrijednost (str. 197).

S klasičnim poetikama i pitanjem vrijednosti mogli bi povezati i mjesto koje u Gavellinim spisima imaju pojmovi tragedije i tragičnog. Europska kultura je bila sposobna za tragediju u onim epohama u kojima je postojao najviši mogući stupanj konsenzusa oko vrijednosti jednog društva. Gavella svoje razmišljanje o teatru počinje konstatacijom da nama nedostaje prava, s nama i u nama rođena *tragedija* (str. 23). Ta nova tragedija po Gavelli mora progovoriti glasom *novoga patosa*, a patos je *duboko ubedenje o nadindividualnom značenju onoga što proživljujemo, o značenju koje je preogromno da ostane sakrito u duši pojedinca, koje želi da se rekom razlije u opći tok saosećanja i razumevanja* (str. 24). Na kraju Gavelline knjige nalazimo gotovo istu formulaciju, tu Gavella piše da govor glumca ne smije izgledati kao slučajna forma njegovog izražavanja, taj govor mora biti ispunjen sadržajem koji mora biti izrečen, a to je u prvom redu uvjetovano općeljudskom važnošću tog sadržaja (str. 204).

Pojam patosa još od Aristotelove *Poetike* zauzima važno mjesto u razmišljanju o tragediji, a sam patos je, naravno, povezan odnosom unutra-vani. Važnost patosa za dramu naglašava naprimjer Emil Staiger u svojoj značajnoj knjizi *Temeljni pojmovi poetike*, tretirajući patos i problem kao osnovne karakteristike dramskog stila. Staiger piše da se u patosu intendira zbilja koja u sklopu svijesti ili realnosti, za govora još nije dosegnuta,² a Gavellino razmišljanje o *nadindividualnom značenju onoga što proživljujemo* slično je Staigerovom razmišljanju po kojem *patos razjeda individualnost*.³

Pojam patosa važan je i u razmišljanjima o drami i pozorištu Gottholda Ephraima Lessinga. U svom tekstu *Gotthold Ephraim Lessing*,

² *Temeljni pojmovi poetike*, prev. Ante Stamać, Ceres, Zagreb, 1996., str. 137.

³ Isto, str. 138.

Gavella naglašava Lessingovo preformuliranje pojma radnje u odnosu na Aristotelov *mitski pojam*, videći u tom pojmu *naslućivanje modernog nastojanja za ulaskom u procese stvaranja i primanja u umjetnosti te vezivanje radnje s dubinama našeg duševnog života, koji u biti nije ništa drugo već niz smisaonih radnji*.⁴ Gavellino oduševljenje pojmom radnje kod Lessinga ima izvjesne konsekvence. U svojoj *Hamburškoj dramaturgiji* Lessing, naime, podsjeća da za Aristotela tragedija može bez dva strukturalna elementa koji se nazivaju najvažnijim za sklop događaja, a to su peripetija i prepoznavanje,⁵ jer oni *čine radnju samo mnogostranijom i time ljepšom i zanimljivijom*.⁶ Patos je ono bez čega se tragička radnja ne može zamisliti, konstatira dalje Lessing, jer patnje izravno djeluju na svrhu tragedije, na izazivanje zaprepaštenja i samilosti.⁷ Dakle, problem patosa u sebi objedinjuje oblik komunikacije karakterističan za klasičnu tragediju, ali i za kazalište i glumu kako ih definira Gavella.

Također, patos se tiče i načina predstavljanja emocija u drami, patos znači da se na događaje u tragediji gleda iz unutrašnje perspektive, za razliku od komedije koja na događaje gleda izvana. Ovakva razmišljanja o komediji zasnivaju se na dugoj tradiciji razumijevanja tog fenomena, tradiciji koja se još od Aristotelove *Poetike* zasniva na usporedbi komedije s tragedijom. Moglo bi se reći da na izvjestan način još od Aristotela traje uvjerenje kako je temeljna razlika između tragedije i komedije u razlici u perspektivi, jer tragedija čitaocu i gledaocu nudi unutrašnji pogled na događaje i mogućnost da egzistencijalnu situaciju likova doživi kao vlastitu, a suprotno od toga – komedija bi bila zasnovana na promatranju izvana.

⁴ Branko Gavella, *Književnost i kazalište*, prir. Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Viočić, Kolo Matice hrvatske, Zagreb, 1970., str. 136.

⁵ Aristotel, *Poetika*, prijevod i komentari Zdeslav Dukat, August Cesarec, Zagreb, 1983., 1450 a 30.

⁶ *Hamburška dramaturgija*, prev. Vlatko Šarić, Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, Zagreb, 1950., str. 196.

⁷ Isto, str. 196-197.

Može se primijetiti da Gavella, praveći paralelu između filma i kazališta, film povezuje s karakteristikama koje su u razmišljanjima o europskoj drami pripisivane onom tipu komedije koja se zasniva na distanci, emotivnoj neutralnosti, suspenziji osjećanja i vanjskoj perspektivi.

Naprimjer, reprezentaciju smisla aktivnosti po Gavelli može dati samo pozornica, nikakav surogat. On kaže da film ostaje uvijek mehanički, tj. vanjskim utjecajem pokretana oživotvorena slika, da film ne daje onu primarnu sliku stvaranja, tj. aktivno, u svakom čovjeku duboko uvriježeno stvaranje misli, borbe za njenu konačnu objektivnu formulaciju u riječi (str. 23). Također, Gavella kaže da film može, baš zbog toga što u njemu glumac ostaje prema nama uvijek u nekoj distanci, jače izraziti komičke elemente koji se baziraju po svim definicijama komike na takvoj distanci između komičkog objekta i primajućeg subjekta (str. 44). Pišući o filmu, Gavella kao da preuzima definicije komičnog iz djela *Smijeh* Henryja Bergsona, jer Bergson komičko značenje povezuje prije svega s pretvaranjem organskog u mehaničko, a kao jednu vrstu zaključka on navodi da se za razliku od tragedije, komedija zasniva na promatranju izvana.⁸

Gavella se u svojim spisima ne bavi pitanjem žanra, a kao temeljnu oznaku literarnih vrsta on navodi njihov odnos prema objektu (str. 210). Na osnovi osobina glumačke umjetnosti, Gavella iznosi izvjesne zahtjeve koje stavlja pred dramsku riječ. Onako kako glumac pred publikom stvara svoju ličnost, tako i riječ mora prijeći određeni vidan put iz stanja vandramskog ili »predramskog« do značenja glumačko-dramskog (str. 200-201). Kao što se u glumcu najprije bude elementi kao polazne točke za zbivanje, a koji su subjektivni, pa onda u daljnjem razvoju dovode do objektivne određenosti, tako i dramska riječ mora imati u sebi najprije elemente koji u prvom redu podržavaju to subjektivno zbivanje, koje Gavella povezuje sa stvaranjem tehničke glumačke ličnosti (str. 201). Prelazak iz tehničke

⁸ *Smijeh: esej o značenju komičnog*, prev. Bosiljka Brlečić, Znanje, Zagreb, 1987., str. 108.

glumačke ličnosti u normativnu ličnost Gavella povezuje s objektivitetom, iz čega izvlači zaključak da dramska riječ mora biti što objektivnija, kako bi glumac na sceni dobio kao motiv *riječ u tuđim ustima* (str. 201), što se dalje povezuje s partnerom na sceni odnosno s dijalogom kao *osnovnim pomoćnim sredstvom dramske riječi* (str. 201). Dijalog, kaže dalje Gavella, mora prelaziti iz partnera u glumca, to prelaženje mora kao rezultat donijeti funkciju riječi koja će cijelom govornom zbivanju dati konačni smisao i izražaj. Riječ po Gavelli mora u datom momentu u sebi sabrati sav objektni materijal i kulminacijom tog materijala stvoriti u glumčevim ustima onaj govorni sadržaj u kojem će *zasjati i svjetlo njegove unutarnje ličnosti* (str. 201-202).

Odnos unutra-vani određuje dakle i prirodu dramske riječi kako je shvaća Gavella. Gavella tvrdi da će dramska riječ, prolazeći kroz glumčev govorni aparat, odbacivati funkciju odraza stvarnosti i uzimati na sebe funkciju unutrašnjeg izražaja. Zbog toga po Gavelli materijal dramske riječi mora biti objektivno jasan, ali mora istovremeno u sebi imati dosta unutrašnjih asocijativnih veza i niti kako bi te riječi našle put prema unutrašnjosti govornika. Taj put dramske riječi od objektivnog prema subjektivnom Gavella povezuje glavnom osobinom dramske riječi – njezinom aktivnošću, tvrdeći da dramska riječ mora biti govorena radnja čiji se smjer određuje prema momentu kad ona postaje izražajem zbivanja u ličnosti (str. 202).

Polazeći od definicije dramske radnje koju iznosi Axel Hübler, Manfred Pfister u svojoj knjizi *Drama. Teorija i analiza* kaže da radnja uvijek ima trijadičnu strukturu, a njezini segmenti su početna situacija, pokušaj promjene i promijenjena situacija.⁹ Radnju kao centralni problem kazališta i drame Gavella na izvjestan način povezuje s njenom sposobnošću da omogući put od objektivnog prema subjektivnom, od vanjskog prema

⁹ *Drama. Teorija i analiza*, prev. Marijan Bobinac, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998., str. 291.

unutrašnjem. To je na izvjestan način proces obrnut procesu koji se povezuje s radnjom u europskoj drami. Staiger, naprimjer, zaključuje da se život u drami i sudnici ne prikazuje, nego mu se sudi, zbog čega drama iznutra, iz same sebe, teži ka vanjskom obliku sudišta, o čemu svjedoči veliki broj pozorišnih djela iz raznih razdoblja.¹⁰

Dževad Karahasan u svom tekstu *Pripovijedati grad* kaže da se drama, kao i pripovijedanje, temelji na susretu, ali je drama forma neposrednog predstavljanja, govor koji svoj predmet udaljava od govorećeg subjekta i pomjera ga prema vanjskome, objektivnom svijetu. Drama po Karahasanu predstavlja susret subjekta A i subjekta B, kako se on objektivno i izvana gledano odigrao, zbog čega je dominacija objektivnog nad subjektivnim, vanjskog nad unutrašnjim, socijalnog nad intimnim, karakteristika drame sve do modernog doba.¹¹

Ovaj aspekt dramske radnje koji se tiče odnosa subjektivno-objektivno vidljiv je i u dva radikalna pola o razumijevanju drame kao cjeline. S jedne strane, Mihail Bahtin u svojoj knjizi *Problemi poetike Dostojevskog* kaže da se drama, za razliku od romana, radnjom nužno monologizira.¹² Toj Bahtinovoju tvrdnji suprotstavljaju se naprimjer razmišljanja koja o ovom problemu nalazimo kod Etiennea Souriaua, u njegovoj knjizi *Dvjesto hiljada dramskih situacija*. Baveći se sistemima dramskih situacija, Souriau dramu objašnjava koristeći metaforu horoskopa, a znamo da horoskop određuju planete koji djeluju jedni na druge, ali koji uvijek čuvaju visok stupanj samostalnosti. Drama se, dakle, po Souriauu radnjom ne monologizira, već svako lice zadržava svoj karakter. Razlike između ova dva razmišljanja o drami kao cjelini relativiziraju se kada ta razmišljanja stavimo u kontekst kazališta kao društvenog fenomena, kada uzmemo u

¹⁰ Nav. djelo, str. 155-156.

¹¹ U: Sarajevske sveske, br. 21/22, Mediacentar, Sarajevo, 2008., str. 158.

¹² *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić, Zepter Book World, Beograd, 2000., str. 18-19.

obzir princip kolektivnosti i vrijednosti, kada dakle razmišljanje o drami postavimo u kontekst onoga što po Gavelli bitno određuje sve aspekte teatarske umjetnosti.

U *Problemima poetike Dostojevskog* Bahtin se bavi historijskom poetikom žanrova, što znači da on također računa na komunikaciju. Iz njegovih radova o jeziku nikako se ne bi moglo zaključiti da povodom bilo koje forme Bahtin dovodi u pitanje pojedinačnost govorećih subjekata. Kada kaže da se drama radnjom monologizira, on misli na to da dramska radnja omogućuje drami minimum objektivnosti koji je potreban ukoliko imamo u vidu da je to forma namijenjena izvođenju na sceni, da je to forma koja se piše za neki društveni kolektiv. Za razliku od romana kao forme koja se uživa u osami, drama mora imati instancu koja će uživaocima ponuditi minimum konsenzusa oko prirode događaja kojima se bavi. Kao što je to uglavnom slučaj u vezi s njegovim pisanjem o književnosti, Bahtin je sve ove tvrdnje izrekao baveći se konkretnim piscem, izdvajajući instrumente za analizu i opis osobina konkretnih književnih djela. Bahtinov je primarni cilj objasniti polifoniju kod Dostojevskog, a da bi mogao uvesti novi pojam, on je osobine romana Dostojevskog morao sve vrijeme uspoređivati s osobinama klasične drame.

To znači da kada napiše *drama*, Mihail Bahtin misli na klasičnu dramu, a vrijednosti koje promovira klasična drama mogli bismo povezati s razmišljanjem Heinricha Wölfflina iznesenim u njegovoj knjizi *Klasična umjetnost*. Wölfflin kaže da u klasičnom slikarstvu značenje slike ne proizlazi iz pojedinačnih dijelova, već iz sklopa cjeline. U slici čovjeka, kaže Wölfflin, pokušava se prikazati ono što je upečatljivo, ono što se postiže uopćavanjem, potiskivanjem nebitnog, a to zanemarivanje detalja ne proističe iz zamora oka, već iz želje da se dosegne vrhunac saznajne moći.¹³

¹³ *Klasična umjetnost: uvod u italijansku renesansu*, prev. Branka Rajlić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2007., str. 272.

U modernoj drami, vrijednosni centar se počinje organizirati oko psihološki diferenciranog karaktera. Implikacije koje proizlaze iz važnosti karaktera za modernu dramu najdosljednije je razradio György Lukács u svojoj knjizi *Istorija razvoja moderne drame*. Novu dramu Lukács definira kao građansku, historijsku i dramu individualizma, naglašavajući da su te tri formulacije zapravo izraz istog ograničenja. Po Lukácsu, nova drama je drama individualizma, i to s takvom snagom, intenzitetom i isključivošću da je sa takvog stanovišta moguće zamisliti pogled na historiju drame koji bi u toj činjenici vidio najdublji jaz koji razdvaja staru i novu dramu. Kako kaže Lukács, *nova drama počinje tamo gdje individualizam počinje biti dramskim*.¹⁴ Lukács upozorava na paradoks prikazivanja dramskog karaktera u novoj drami, jer karakter u novoj drami znači mnogo više nego u ranijoj, ali istovremeno znači i puno manje. Samo je pitanje stanovišta, kaže Lukács, hoćemo li njegov formalni značaj proglasiti za sve ili za ništa. Karakter je naime sve, ukoliko se borba vodi za njegovo središte; karakter je ništa jer se bitka vodi samo za središte, samo za »tu« individuu.¹⁵ U skladu s tim, za Souriaua je »drama« moderna građanska drama, drama u kojoj je centar dekomponiran, u kojoj postoji više centara – likova.

Bahtin kao važnu karakteristiku stvaralačke vizije Dostojevskog navodi koegzistenciju i uzajamno djelovanje.¹⁶ On navodi da je Dostojevski težio etape shvatiti u njihovoj istovremenosti, da ih je pokušavao dramski postaviti jedne pored drugih; snaći se u svijetu, kaže Bahtin, za Dostojevskog je značilo shvatiti sve sadržaje tog svijeta kao istovremene, vidjeti ih u presjeku jednog trenutka.¹⁷ Ova konstatacija je gotovo identična Souriauovoj definiciji dramske situacije koja podrazumijeva izdvajanje vremenskog trenutka radnje u kojem ta strukturalna figura obrazuje sistem

¹⁴ *Istorija razvoja moderne drame*, prev. Sava Babić, Nolit, Beograd, 1978., str. 90.

¹⁵ Isto, str. 95-96.

¹⁶ Nav. djelo, str. 32.

¹⁷ Isto.

sila u mikrokosmosu.¹⁸ Sasvim u skladu s idejom o tome da drama čuva samostalnost govorećih subjekata, Souriau kaže da se u svom karakteru, u svom unutrašnjem biću, svako lice može izdvojiti, jer je zazidano u samom sebi. Zahvaljujući situaciji, ono to više nije, jer dobija silu koju mora trpjeti i otjelovljivati, silu koja ga preobražava. Drama je, kaže Souriau, iskustvo izlaženja iz izoliranosti.¹⁹

Za Gavellu, zbivanje u normativnoj ličnosti, a da bi moglo postati normativno i za glumca, mora biti ljudski tipično; zatim stvaranje nekog novog lica dovodi do stvaranja karaktera, *određenog subjekta različenog od mnogih ostalih subjekata* (str. 207). Karakter je, kaže Gavella, nešto određeno i gotovo, posebno u glumačkom životu, gdje je stvaranje određenog i gotovog karaktera jedan od temeljnih ciljeva (str. 209). Radnja po Gavelli mora kulminirati baš u takvom definitivnom zaokruženju karaktera, njegova izrađenost i gotovost znači i konac radnje (str. 209). Idealna radnja po Gavelli bit će ona koja znači i smrt karaktera, a karakter koji je svojom smrću ispunio i maksimum svog sadržaja po Gavelli je karakter u najvišem smislu glumačko-dramski, to je karakter *tragičan* (str. 209-210).

Nije teško u Gavellinom idealu radnje prepoznati zahtjev za renesansnom tragedijom kao dramom koja je, kako kaže Lukács, bila drama velikih individua.²⁰ U skladu s tim, ovdje se nameće nekoliko pitanja. Ne svjedoči li i razmišljanje o glumi Branka Gavelle na izvjestan način o njegovoj čežnji za tragedijom? Nije li to pokušaj da se pomoću glumačke umjetnosti suvremenoj drami daju one vrijednosti koje je promovirala tragedija, nije li to želja da kazalište dostigne onaj stupanj važnosti i integriteta u društvu kakvo je imalo u epohama koje su u europskoj tradiciji bile

¹⁸ Etienne Souriau, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, prev. Mira Vuković, Nolit, Beograd, 1982., str. 42-43.

¹⁹ Isto, str. 43.

²⁰ Navedeno djelo, str. 94.

sposobne za tragediju kao »najeuropskiju od svih formi«? Može li se s tim povezati i status koji u Gavellinim razmišljanjima o kazalištu ima institucija redatelja kao lica koje će na sebe uzeti dužnost da glumcu pomogne pri *objektivaciji njegovog djelovanja* (str. 47)? Na koji način su s Gavellinim idealom dramske radnje povezane individualističke vrijednosti i kazalište kao umjetnost zasnovana na kolektivnom principu, posebno uzmemo li u obzir da su metode redateljskog rada za Gavellu potpuno individualne, a da je kriterij kod procjenjivanja redateljevog rada uvijek isti: potrebno je da se njegova individualnost potpuno stopi s individualnošću djela i individualnošću glumca (str. 50).

U svojoj knjizi *Istina i estetska istina* Käte Hamburger upozorava na to da treba razlikovati izjave stvaralaca umjetničkih djela i saznanja kritičara umjetnosti i estetičara.²¹ Ona insistira na tome da je jedno odnos umjetnika prema njegovom djelu, a nešto drugo je objektivno držanje kritičara prema djelima koja nisu njegova. Hamburger tu uvodi opoziciju između »subjektivnog« pjesničkog impulsa i »objektivnog« držanja kritičara. Na primjeru J. W. Goethea ona pokazuje da je ono što Goethe zove konsekvencom umjetničkog djela »označeno« pojmom unutarnje istine i da je to na izvjestan način neodvojivo od pitanja *kako je sačinjeno neko djelo?*²² Tako se pitanje unutarnje istine ukazuje kao pitanje *umijeća*, dakle kao pitanje poetike u smislu koji u europskoj tradiciji ne zauzima najmanje važno mjesto, jer poetika uvijek podrazumijeva i pogled iznutra na umjetničko djelo. Također, treba imati na umu da Hamburger kaže kako umjetnici svoje iskaze o istini nesvjesno orijentiraju prema vlastitom umjetničkom radu.²³

²¹ Käte Hamburger, *Istina i estetska istina*, prev. Ranko Sladojević, Svjetlost, Sarajevo, 1982., str. 161.

²² Isto, str. 112.

²³ Isto, str. 105.

Imajući to u vidu, nameće se i pitanje o tome kako stvari stoje s Gavellom i njegovim razmišljanjem o kazalištu s obzirom na to da se radi o redatelju s ogromnim praktičnim iskustvom? Je li to redateljsko iskustvo povezano s njegovim pedagoškim radom i u kojoj mjeri je taj rad odredio njegovo razmišljanje o glumi i kazalištu uopće? Na ta pitanja ne može odgovoriti tekst koji se bavi odnosom unutra i vani: zbog toga što nemamo priliku vidjeti uživo Gavelline predstave i tako doživjeti ono što je po Gavelli cilj estetske aktivnosti u kazalištu, naprosto smo primorani ostati *izvan*.

INSIDE AND OUTSIDE: DRAMATIC TEXT AND ACTING IN GAVELLA'S WRITINGS

Abstract

This text deals with the relationship between inside and outside in the connection to the dramatic text and acting in the writings of Branko Gavella. In Gavella's writings we can find different deliberations about the complicated art of theater. Gavella approaches to theater as a synthesis of all the arts, and then he sees theater as a presentation of a dramatic literary work. Furthermore a central theme of his writings is thinking about theater as the art of an actor. Gavella was also thinking about theater as a form of communication. The opposition inside-outside determines all individual aspects of Gavella's deliberations about theater. This relationship is especially important in his thinking about the art of acting. The organic connection between the fundamental characteristics of European drama and acting as seen by Gavella is visible exactly on the basis of relations inside-outside.