

BRANKO GAVELLA  
– TEORIJA, TEATAR I ŠKOLA DANAS  
(JEDAN NEZNANSTVENI PRILOG ZA RASPRAVU)

*Ana Lederer*

Poznavanje Gavelle za teatrologa je pretpostavka fundamentalne naravi i u različitim kontekstima istraživanja hrvatskoga teatra uvijek ga iznova morate »čitati« – s jedne strane teorijski, a s druge kazališni opus odnosno rekonstrukciju scenske slike njegovih predstava. Kao rezultat znanstvenoga projekta o cjelokupnom pisanom opusu Branka Gavelle, nastaloga pri Akademiji dramske umjetnosti, Nikola Batušić i njegovi suradnici Marin Blažević i Sibila Petlevska priredili su dvije knjige Gavellinih tekstova – *Teorija glume* i *Dvostruko lice govora* (2005.). Nakon četrdeset godina novoredigiran, i danas je Gavellin pisani opus zanimljiva, duboka i poticajna teorijska literatura o glumi i teatru, iznimna i zato što je mišljena iz kazališne i pedagoške prakse, a nije istodobno udžbenik, metoda ili teorija njegova teatra – kako će to naglašavati njegov redateljski sljedbenik Božidar Violačić. Kako u teatru, tako isto i kroz znanstvenoteorijsko područje prolaze trendovi i mode, pa je između ostaloga već dulje u trendu »teorija izvedbe«, a premoćno istraživačko polje leži iza pojma »kulturalnosti« kao i upotrebe sintagme »interkulturalni dijalog«; svakako,

i u istraživačkom teorijskom kontekstu »izvedbenosti« i u kompleksu »kulturalnosti« bez Gavellina istraživanja fenomena stvaranja iz glumačkoga materijala, nemoguće je kretati se u bilo kojem od odabраних pravaca. Njegova fleksibilna teorijska misao samo zadobiva novu vrijednost, potiče mogućnosti novih čitanja – i sebe same i fenomena teatra općenito: i kad se uzima kao cjelovita teorija glume i kad se njome ili njime polemizira s njegovim redateljskim učenicima, ili kad se kroz glumačke praktične vježbe preispituju njegovi teorijski pojmovi (*Dijalozi o Gavelli*, 2009.).

S druge strane, u formativnom smislu možda najveća naša teatarska figura 20. stoljeća, Gavella je u našoj teatrologijskoj literaturi na neki način uvijek pozicioniran kao da je radio i promišljao izvan svakoga konteksta vremena, dakle različitosti teatarskih pa i metodološko-pedagoških mišljenja. Teatrologija stoga Gavelli duguje još poneka kontekstualiziranja i komparacije s drugim teatarskim i redateljskim poetikama i(li) školama u slici našega odnosno europskoga teatra 20. stoljeća. Jer, čini se kao da i ne postoje škole prije *Škole*, prije osnutka Akademije dramske umjetnosti, iako bi se morala istražiti tradicija i geneza, materijal i sustavi prethodnih – od Državne glumačke škole u Zagrebu (1920./29.), u osnivanju koje je i mladi Gavella sudjelovao koncipirajući prijedlog pokretanja, potom Glumačke škole (1934./44.) i Zemaljske glumačke škole (1945./50.), do Dramskog studija HNK (1948./49.). Postavlja se pitanje usporedbe s različitim (iz škole nastale pedesetih »otpalim«) materijalima i pristupima, kao što je, recimo, nedovršen Strozijev glumački udžbenik ili Kulundžićevi *Fragmenti o teatru*, 1965. (Primjerice, u kontekstu toga vremena nije nevažan ni otklon od pritiska normativne poetike socrealizma.) Također, zanimljiva je cijela povijest *Škole* nakon Gavelle do danas, u smislu nasljedovanja ili otklona od formativnih načela što su utemeljena u sustavu škole.

No, upravo iz iskustva žive kazališne prakse promijenila mi se i optika čitanja Gavellina pisanoga opusa, pri čemu mi se najzanimljivijim učinilo pitanje gavelijanskoga trokuta teatar-teorija-*škola* danas. Osim toga, sigurna sam i da tek iz samoga procesa kazališnoga rada možeš shvatiti svu

slojevitost Gavellinih opservacija o mehanizmu glumačkoga stvaralaštva, o odnosu glumca i partnera preko publike, o aktivnoj funkciji gledališta i publike u suigri. Dvojbe glede teorijske i pedagoške artikulacije materijala teatarskoga stvaranja refleksi su ontološke naravi kazališne umjetnosti, pa baš je zato Gavella artikulaciju teorijskoga sustava osjećao kao nedovršenu i otvorenu bilježnicu. Za Gavellu nedvojbeno je polazište – teorijsko razmatranje fenomena teatra kreće upravo iz »krvave potrebe svakidašnje kazališne prakse da se jednom svjesno razgleda u svojoj vlastitoj kući« (*Teorija glume*, str. 57). Izvan te vlastite kuće, malo je partnera za dijalog, a Gavella ih ni u svoje vrijeme nije vidio u kazališnoj kritici. Teorijskih čitanja Gavellina opusa ne nedostaje u malom ekskluzivnom krugu znanstvenih poznavatelja, a što za kompleksna pitanja teatarske prakse kao i same *Škole* nema gotovo nikakvoga značenja jer ne potiče širi teatarski dijalog. Izvan sfere ostaje i pokušaj preispitivanja Gavellinih teorijskih pojmova u Brezovčevoj radionici izašloj kao transkript pod naslovom *Dijalozi o Gavelli*.

Gavella je među rijetkim značajnim figurama naše kulturne povijesti koji nije osporavan – njegov kulturni status nije nikada dolazio u pitanje, na način na koji je to u našoj hrvatskoj kulturi uobičajeno. U tipično hrvatsku igru između zaborava i revalorizacije, osporavanja i glorificiranja, Gavella *post mortem*, srećom, nije ušao. Nakon dinamične i nemirne karijere kazališnoga redatelja, Gavella je imao prigodu zaokružiti svoj put – otvorio je i svoj teatar (dramski teatar koji je bitno promijenio hrvatski kazališni zemljovid) i *Školu*, učvrstivši vezu između teatra i škole, smatrajući to bitnim određujućim principom dinamike i vitalnosti našega teatarskoga života, paralelnim kolosijekom iste umjetnosti. Ali, što se danas događa glede toga aspekta našega kazališnoga života, kako funkcionira odnos *Škole* i teatra? Govorit ću prije svega iz iskustva središnje nacionalne kuće, figurativno rečeno, o Hebrangovoj ulici koju pretrčavaju između vrata *Škole* i kuće u svim pravcima – studenti koji ulaze kod nas i naši glumci koji su nastavnici na *Školi*, naši umjetnički suradnici koji predaju na *Školi*...

Upravo zato što Gavellina *Škola* još uvijek formira gotovo sve glumce i redatelje našega teatra u širem smislu, a većinom su i nastavnici na *Školi*, zanimaju me problemi glede toga kompleksnog i nimalo mehaničkog već umjetnički određujućega suživota u svim smjerovima: za razliku od često neargumentiranoga paušalnoga procjenjivanja kako ona ne valja, nije mi namjera sporiti njezinu kvalitetu. Što se pak tiče samoga sustava, potpuno se slažem s Violićevim stavom da je Akademija dramske umjetnosti doživjela najveći udarac svojim pripajanjem Sveučilištu – bio je to »brak na silu s impotentnim, senilnim starcem« (*Dijalozi o Gavelli*, str. 236). Smatram da su se mogle ujediniti umjetničke akademije, ali u postojećem »braku« sa Sveučilištem ne može se u punom smislu razviti otvorenija i fleksibilnija umjetnička nastava. Činjenica da po naravi umjetnosti *Škola* nije trebala postati fakultet, ne znači da sustav i program ne bi trebali postojati te da ga ne bi trebali realizirati i stalni profesori: ali, većina je stalno zaposlena i, na žalost, jedan dio njih ne sudjeluje u kazališnom životu, a ne vjerujem u umjetničku pedagogiju koja je izmještena izvan iskustva umjetničke prakse. Umjetnički fakultet ne smije biti sinekura, morao bi biti neka vrst živoga organizma koji otvoreno komunicira sa živom kazališnom praksom. No što to zapravo znači? U praksi, između HNK i Akademije nema razgovora, kao da nas dijeli fronta, a ne tek ulica: *Škola* i živo kazalište izgubili su kontakt, tvrdio je Violić. Već godinama je očekujući, nemam komunikaciju s Odsjecima ADU, koji bi po mom mišljenju trebali od teatra predlagati, tražiti i očekivati suradnju. Asistiranje redatelja, dramaturga i producenata u teatru je *conditio sine qua non* za umjetničku nastavu: upoznavanje s funkcioniranjem pogona i načina komuniciranja posebno, formativno je za njihov život u kazalištu kasnije. To nema veze s činjenicom što će glumci tako i tako tu raditi ili što profesor dovede studenta kao svoga asistenta kad režira u teatru. *Škola* i teatar kao da ne znaju jedni za druge – u HNK-u svake sezone rade strani dramski i operni redatelji, svejedno, nikada nitko s druge strane ulice nije predložio da održe studentima predavanje, radionicu, razgovor, *masterklas* – bilo

koji oblik komunikacije, bilo koju mogućnost da studenti čuju nešto izvan svoga rasporeda, da čuju neka drukčija profesionalna iskustva iz sustava drugih zemalja. Posebno mi je neshvatljivo da *Škola* od nas ni ne zahtijeva aktivniji angažman u smislu obveznih asistentura studenata, primjerice. Poznato je da se formira na Akademiji jedno *apriorno* negativno mišljenje prema HNK-u, koje sigurno nema polazišta u Gavellinoj školi, baš obrnuto, ali kad god smo imali audiciju za pojedini dramski projekt s redateljima koje ne poznaju (Szikora, Pandur) studenti glume pokazali su spremnost otvoreno ući ne samo u audicijski »ring« za posao, nego upravo u kreativni odnos s drukčijim materijalom. Gotovo da bih rekla kako za njim intuitivno tragaju, osjećajući da im nedostaje u zatvorenom sustavu *Škole*. Smatram kako bi studenti trebali imati mogućnosti doticaja s različitim redateljskim pristupima, načinima rada i sl., s većom fluktuacijom različitih umjetnika, kako im se ne bi uspavljivala umjetnička svijest. Nije to neka nova i originalna misao, to je samo na tragu Gavellinih razmišljanja.

Kako otvoriti mladoga umjetnika da razvije aktivan odnos prema sadržajima, o tomu moraju razgovarati teatar i *Škola* danas, iako znam da mi nismo uzorna kultura dijaloga. Sve ovo nisu pitanja ni gavelologa ni gavelijanaca, nego je to suštinsko pitanje našega kazališnoga života danas, u čemu nam je Gavellina misao razlog za dijalog, ono što je nama sada i važnije nego dijalog o Gavelli.

## LITERATURA

- Branko Gavella, *Teorija glume. Od materijala do ličnosti*. CDU, Zagreb, 2005.  
Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*. CDU, Zagreb, 2005.  
*Dijalozi o Gavelli*. Eurokaz, Zagreb, 2009.

BRANKO GAVELLA – THEORY, THEATER AND *THE SCHOOL* TODAY  
(AN INDEPENDENT PAPER FOR DISCUSSION)

*Abstract*

This article discusses the motivational impact Gavella had on theoretical and practical stage acting in his time, as well as today, regarding the Academy of dramatic arts. Gavella's written opus is particularly noteworthy because it stems from theater and educational practices that strengthened the relationship between theater and *The School* (Academy of dramatic arts), which we consider the defining principle of the dynamic and vitality behind our theater life, i.e. the parallel crossroads of this very art.

This vital link no longer exists today, and the author warns us of the fact that the art college must not become a sinecure, and should instead serve as a kind of living organism that openly communicates with contemporary theater work.

The question of how to encourage a young artist to develop an active relationship with the contents of his work is precisely the subject that theater and *The School* should be answering today, as it is the core question behind contemporary theater life, for which Gavella's thoughts prompt dialog more important than dialog on Gavella himself.