

GAVELLA U PROLOGU

Darko Gašparović

1.

Prvi broj kazališnoga časopisa *Prolog*¹ izašao je u travnju 1968., kad se bilo navršilo šest godina od smrti Branka Gavelle, redatelja i mislioca teatra koji je bitno obilježio razvoj hrvatskoga glumišta u razdoblju od 1920. pa sve do sedamdesetih godina 20. stoljeća. Donju granicu njegova ključnog utjecaja postavljamo na godine neposredno poslije Prvoga svjetskog rata. Pitanje je zašto, kad znamo da je svoju prvu režiju, tragediju *Messinska vjerenica* Friedricha Schillera, bio ostvario u Hrvatskome narodnom kazalištu 1914. godine.² Zbog izbijanja Prvoga svjetskog rata, unovačenja i odlaska na galicijsko bojište, Gavella se u kazalište kao redatelj vratio tek u kasnu jesen 1917. kad postavlja komediju u tri čina Alfreda de Musseta

¹ Izdavač je bio Sveučilišni odbor SSJ, a uredništvo su činili mahom dvadesetogodišnjaci, od najmlađega, bruceša filozofije i anglistike Slobodana Šnajdera, do najstarijega, redatelja Mire Međimorca s dvadeset pet godina. Ostali su članovi uredništva bili kritičar i esejist Darko Gašparović, prozaik Drago Kekanović, publicist Vladimir Roksandić i student glume Ante Rumora (glavni urednik).

² Premijera je bila 19. III. 1914., a do 28. IV. nanizale su se svega tri izvedbe.

Svijećnjak.³ Do tada je zagrebačkom scenom suvereno vladao Josip Bach, koji je režirao većinu predstava, ujedno obnašajući dužnost ravnatelja Drame. Otada pa sve do kraja godine 1924., kad odlazi u Beograd na mjesto ravnatelja i redatelja Drame Narodnoga pozorišta, Gavella se postupno nametnuo ključnom figurom hrvatske režije u tome razdoblju, uz već spomenutoga Bacha i Ivu Raića, koji je udario temelje modernoj režiji u Hrvatskoj postavkom Shakespeareova *Koriolana* 1909.⁴

To je doba kad još uvijek mladi predratni doktor bečke filozofije i kazališni kritičar u dnevniku na njemačkome jeziku *Agramer Tagblatt* koji se potpisivao šifrom – *ll* režira svoje prve značajne i stilski samosvojne predstave u zagrebačkome HNK-u, što će kulminaciju imati u suradnji s mladim dramatičarom Miroslavom Krležom. Tu ulaze i režije četiriju Shakespeareovih komada o čemu će biti riječi kasnije.

Nešto podrobnije objašnjenje potrebno je za gornju granicu. Početak 70-tih godina bitno označuje teorijski i praktični raskid jednoga od Gavellinih učenika, Georgija Para, s učiteljevom kazališnom poetikom i estetikom. Znanje o kretanju u svjetskome kazalištu, osobito ojačano neposrednim iskustvom u SAD-u, dovelo je Para začuđujuće brzo do spoznaje da je nemoguće, ili bar kontraproduktivno, dalje ustrajati u vjernosti načelima Gavellina teatra koji je vazda počivao na dominaciji verbalnoga nad tjelesnim čimbenikom. Razvijao je, istina, Gavella unutar toga temeljnog koncepta vrlo fine nijanse, zbog čega njegov teatar nije opravdano zvati literarnim, kako se to gdjekad činilo. Ali značenjski nosiva, otežana, riječ bila mu je dominantno sredstvo izraza, što je, uostalom, potvrdio poznatom izjavom da je on kao redatelj u biti zastupnik književnosti u kazalištu. Evo tog glasovita ispovjednog svjedočanstva na kraju puta o vlastitome poimanju uloga

³ Premijera je bila 14. XI. 1917. i također je, koje li podudarnosti, doživjela tri izvedbe.

⁴ Vidi: Batušić, Nikola, »Prve režije Ive Raića u Zagrebu – prilog proučavanju utjecaja stila Maxa Reinhardta na hrvatsko kazalište«, *Prolog* br. 19 – 20, Zagreb, 1974., str. 5 – 15.

književnoga i kazališnog u njegovu umjetničkom opusu. Tekst u kojemu se nalazi taj ulomak nađen je u rukopisu u Gavellinoj ostavštini, a očito je bio napisan 1961. u prigodi izbora za redovitoga člana Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti (danas Hrvatska akademija...).

»Kušajući naći temeljnu nit svog redateljskog rada, mogu reći da sam se od svojih redateljskih početaka smatrao zastupnikom *književnosti u kazalištu*, kušajući kao redatelj pronalaziti u svakom dramskom djelu *imanentno prisutne upute za njegovu scensku realizaciju*. Smatram dakle svoju redateljsku djelatnost logičnim nastavkom i u neku ruku nadopunom svoga literarnog djelovanja.«⁵

Ovu izjavu valja, dakako, uzeti *cum grano salis*, jer Gavella, ne samo da je cijeli svoj stvaralački život posvetio kazalištu, kako kritičko-teorijski tako i praktički, nego je i njegov osnovni kreativni nerv bio onaj kazališnoga čovjeka *par excellence*.

Epohalan preokret prema kazalištu tjelesne ekspresije, koje će postupno potisnuti dominaciju riječi, zbio se u globalnome teatru tek poslije Gavelline smrti. Doduše, teorijski, no ne još i praktički, takav je teatar osmislio već Antonin Artaud tridesetih godina 20. stoljeća, nazvavši ga kazalištem okrutnosti, a intenzivno je oživljen tek početkom šezdesetih godina najprije u britanskom teatru, a potom i drugdje u Europi odakle se proširio i dalje da bi u Americi krajem šezdesetih i sedamdesetih godina doživio pun zamah. O tome je u svojim prvim godištim *Prolog* vrlo iscrpno pisao, donoseći, kako prijevode izvornih autora druge kazališne avangarde, tako i tekstove hrvatskih teatrologa i kritičara o temi.

⁵ Gavella, Branko, *Književnost i kazalište*, Biblioteka Kolo Matice hrvatske, Zagreb, 1970., str. 8 – 9.

2.

Prolog se u svom nastupnom manifestu u prvome broju (ožujak/travanj 1968.) jasno očitovao kao glasilo mladih kazalištaraca neopterećenih tradicijom i prošlošću.⁶ Pošavši od teze da »naše vrijeme i naša društvena, politička i kulturna situacija zahtijevaju, ukoliko se želi istinski djelovati, jasna, dosljedna i radikalna opredjeljenja«, urednici iskazuju uvjerenje da mogu »istupiti kao jedinstvena grupa s jasno i beskompromisno izraženim vlastitim kritičkim stavom prema svim problemima kazališta danas i ovdje, što znači zagrebačkog, odnosno šire gledano, hrvatskog kazališta«. Glavni ulog svoga angažmana *Prolog* je položio na autohtonu domaću dramsku riječ i njezino stalno predstavljanje gledatelju. Pritom gotovo ultimativno zahtijeva: »Hrvatska se dramaturgija mora otvoriti prema odlučnom i beskompromisnom kritičkom angažmanu u bitnim i presudnim etičkim, socijalnim, političkim, moralnim i egzistencijalnim pitanjima našeg vremena i prostora«. Pri tom se logično veže uz dva značajna studentska kazališna festivala – Majski festival studentskih kazališta (MFSK) i Internacionalni festival studentskih kazališta (IFSK). Zaključno, intencija je da časopis *Prolog* »bude uistinu prolog već napisanoj, ali neotkrivenoj, ili još nenapisanoj suvremenoj hrvatskoj dramskoj riječi, prolog istinskom kazališnom činu i događaju kojeg priželjkujemo i kojem zajednički težimo.«⁷

Reklo bi se da ovako apodiktički izrečeni stavovi, koji sami sebe ovjerovljuju s prizvukom isključivog i prema drugome nesnošljiva diskursa, nemaju potrebe posegnuti za tradicijom, dapače, da bi je morali, ako hoće biti dosljedni, radikalno zaniijekati. U tome času Gavellin teatar već je tradicija, ne samo zato jer je, kako rekosmo, njen tvorac bio mrtav šest godina, nego i jer su smjerovi i tendencije koje je potakla nova kazališna avangarda, predvođena neinstitucionalnim i studentskim grupama, u cjelini

⁶ »Zašto istupamo?«, *Prolog* br. 1, Zagreb, 1968., str. 3 – 5.

⁷ Ibidem, passim.

zanimjali estetiku modernoga klasicizma s prevlašću riječi nad tijelom. Pa ipak, već u prvome broju nalazimo čak tri reference na Gavellu.

Prva je polemički članak pod naslovom »Neke misli oko najnovije krize zagrebačke drame«, ⁸ prvotiskom objavljen u beogradskome tjedniku *NIN* godine 1953., dakle upravo kad se bard hrvatskoga glumišta ne samo pridružio buntovnoj gesti mladih kolega koji su se odcijepili od matičnoga HNK preuzevši dotadašnje Malo kazalište u Frankopanskoj, nego im se štoviše stavio na čelo.⁹ Otud je shvatljivo da Gavella tu opisuje i opravdava čin osamostaljenja te grupe. Drugu referencu nalazimo u sklopu razgovora pod naslovom »Kazalište samo dijeli kritičnu sudbinu čitave naše kulture u ovom času«. ¹⁰ Razgovor je otvoren evociranjem spomenuta Gavellina članka i glasovite predstave *U logoru*,¹¹ za koju je tada mladi glumac Fabijan Šovagović ustvrdio da je to bila najbolja predstava Zagrebačkoga dramskog kazališta u prvome razdoblju njegova djelovanja. Na Gavellu se kasnije pozvao i redatelj Dino Radojević u polemici s teatrologom dr. Brankom Hećimovićem, spomenuvši njegove teze o nasušnoj potrebi kazališta za dobrim prijevodima vrhunske dramske literature. Ta vrlo zanimljiva polemika postavila je problem domaće drame, kojim se puno i teorijski i praktički bavio Gavella tijekom cijela svoga stvaralačkog vijeka,

⁸ Gavella, Branko, »Neke misli oko najnovije krize zagrebačke drame«, *Prolog*, o. c., str. 19 – 21.

⁹ Zagrebačko dramsko kazalište (koje ne valja miješati s istoimenim teatrom koji je djelovao od 1948. do 1950.), od 1970. Dramsko kazalište *Gavella*, osnovano je 29. svibnja na inicijativu tridesetoro dramskih umjetnika HNK-a, mahom mlađih glumaca i glumica, te redatelja Koste Spaića i Mladena Škiljana, a neimenovanim duhovnim vođom bio je dr. Branko Gavella.

(Vidi u: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840 – 1860 – 1980*. Knjiga prva, priur. Branko Hećimović, Globus/JAZU, Zagreb, 1990., str. 326 – 339.)

¹⁰ *Prolog*, o. c., str. 21 – 31.

¹¹ Svoje konkretno djelovanje ZDK započelo je premijerom Krležine drame *U logoru* u režiji Branka Gavelle 22. III. 1954. u Subotici. Do posljednje izvedbe 9. III. 1973. u Hrvatskome narodnom kazalištu odigrana je 73 puta, a snimljena je i na film.

kulminirala izrijezom gorke spoznaje Dina Radojevića o odsustvu osjećaja naše kazališne publike za domaćega pisca na sceni i štetnome utjecaju kritike. Radojević pokušava osporiti Hećimovićeve tvrdnje da hrvatska kazališta malo igraju hrvatsku dramu. Vrijedi navesti njegove riječi, jer jako podsjećaju na učestale žalopojke Stjepana Miletića o nedostatku zanimanja »zagrebačkoga občinstva« za domaću dramu u godinama njegove intendanture 1894. do 1898.¹²

»I, kriza domaće drame je kriza tog društva. Jer je društvo prema domaćoj drami netolerantno. I znate tko je netolerantan – kompletna naša kritika. Pogledajte odnos kritike vis a vis domaće drame! Zagrebačko dramsko kazalište je u onoj sezoni kad je imalo domaću dramu rastjeralo svoju publiku i moralo ju je godinama skupljati. Jedino je upalio *Svoga tela gospodar*, ostalo je sve bilo katastrofa, umalo da se nije raspao teatar. Poslije toga se teatar godinama oporavljao jer je reakcija štampe bila tako strašna da je jednostavno rastjerala publiku.«¹³

Tko je od dvojice polemičara bio u pravu? Radojevićevi argumenti izgledaju uvjerljivi, a s druge strane demantiraju ga činjenice o broju izvedbi. Sve predstave o kojima je riječ imale su vrlo pristojan broj izvedbi: ukupno je zabilježeno 165 izvedbi, što je prosječno oko 25 po naslovu, pri čemu stoji da prosjek bitno popravlja *Svoga tela gospodar* sa 41 izvedbom. Ako usporedimo najmanje puta izvedenu *Kuću Narančiča* (17 izvedbi), s *Macbethom* u Gavellinoj režiji (9 izvedbi) ili *Mati* Maksima Gorkog u režiji Mladena Škiljana (3 izvedbe!) u sljedećoj sezoni. Tako na kraju izlazi da

¹² Miletić, Stjepan, *Hrvatsko glumište*, Zagreb, 1904.

¹³ *Prolog* br. 1, o. c., str. 25.

Sezona o kojoj zbori Radojević je 1956./57. kad je ZDK premijerno izveo isključivo dramska djela, mahom suvremenih, hrvatskih pisaca, sljedećim redosljedom: *Jovadin* nepoznatog autora prema Molièreu, red. Mladen Škiljan; *Svjetonik* Pere Budaka, red. Kosta Spaić; *Svoga tela gospodar* Slavka Kolara, red. Branko Gavella i Ljudevit Galic; *Kuća Narančiča* Grga Gamulina, red. Mladen Škiljan; *Ljubav u koroti* Drage Ivaniševića, red. Drago Ivanišević; *Ljuljačka u tužnoj vrbi* Mirka Božića, red. Kosta Spaić.

je u pravu bio Hećimović, a Radojević iznio svoje teze poznatom žestinom svog temperamenta bez uporišta u egzaktnim činjenicama.¹⁴

Zaključno je redatelj Tomislav Durbešić posve u Učiteljevu duhu pozvao na povratak »dostojanstva glumca, prema tome dramskoj riječi«, a potom je i novom časopisu dao zadaću da štiti to dostojanstvo riječi, i »seizmografsku osjetljivost veze čovjeka i čovjeka«, te se napokon upitao koja je to riječ potrebna današnjem čovjeku, ostavivši ga bez odgovora.¹⁵

Konačno, autor ovoga teksta napisao je recenziju Gavelline knjige *Glumac i kazalište*, koja je u izdanju Sterijina pozorja iz Novoga Sada izašla 1967.¹⁶ Tu se ukratko raspredaju poznate Gavelline teze o psihologiji i estetici glumstva, o odnosima glumačke umjetnosti prema srodnim umjetnostima kao što su likovnost, ples, glazba i pjevanje, te o glumi kao psihofizičkom sredstvu kojim se u gledatelju bude »svi oni organski elementi koji su u životu pratioci i regulatori tih akcija«. Iz toga jer onda izvedena čuvena teza o glumi kao *suigri* (=Mitspiel). Zanimljivo je iz današnjega umalo pola stoljeća odmaknuta pogleda nakratko promisliti pitanje aktualnosti Gavelline teatarske, uže motreno glumačke, estetike. Četiri desetljeća poslije jednog od prvih Gavellinih teatroloških tekstova, *Putovi k novom teatru*, objavljenom 1928., s uporišnom tezom o potrebi nove tragedije koja bi glasom novoga patosa progovorila o temeljnim problemima doba,¹⁷ izgledalo je kao da se ništa bitno u zagrebačkome i hrvatskom glumištu nije pomaklo, te da je time i Gavellin tekst zadržao aktualnost. Igrajući se malčice proroka, upitao sam tada hoćemo li za sljedećih pola stoljeća

¹⁴ Svi podaci navedeni su prema: *Repertoar hrvatskih kazališta...*, o. c., str. 330 – 331.

¹⁵ Ibidem, passim.

¹⁶ Gašparović, Darko, »Fragmenti o glumačkoj umjetnosti«, *Prolog* br. 1, o. c., str. 35 – 36.

¹⁷ Gavella, Branko, »Putovi k novom teatru«, *Nova literatura*, časopis za kulturna pitanja br. 1, Beograd, 1928., str. 7 – 9.

izaći iz tog začaranog kruga, u kojemu su stare poetike i estetike vazda aktualne. Kakva je situacija danas, 45 godina poslije?

3.

Ne ulazeći u vrijednosne prosudbe, valja reći da današnje kazalište ima vrlo malo podudarnosti s ondašnjim. Kazalište dominacije riječi temeljito je načeto već u posljednjim godinama Doktorova života, da bi vrlo brzo gotovo posve iščezlo iz prakse. Time je i Gavellina misao o teatru i glumi postala anakronom. To je vidljivo i u daljnjemu profilu *Prologa*. Već u 2. broju uvodni tekst Mire Međimoreca¹⁸ afirmira tjelesnost u teatru čemu je predvodnik Artaud s idejom »teatra okrutnosti«, a glavni suvremeni sljedbenici Peter Brook i Charles Marowitz, pokretači »Teatra okrutnosti« u Londonu 1973., Jerzy Grotowski sa svojim »Teatr Laboratorij« u Opolu pa Wrocławu, Julian Beck i Judith Malina i njujorški Living Theatre.¹⁹ Međimorec je te ideje ostvario u režijama drame *Ars longa vita brevis* Johna Ardena 1967. i *Vietrock* Megan Terry 1968. u Studentskome eksperimentalnom kazalištu. S druge strane, kazališna praksa i kritička recepcija pod utjecajem društvenih zbivanja koje je prvenstveno inicirao i vodio studentski pokret s kulminacijom u šezdesetosmaškoj pobuni, vraća se

¹⁸ Međimorec, Miro, »Tjelesno u teatru«, *Prolog* br. 2, Zagreb, 1968., str. 6 – 10.

¹⁹ »Suvremeni teatar u nekim izrazitim pojavama i pokretima ističe u prvi plan elemente tjelesnosti. Mogućnostima tijela pokušava se izraziti promijenjeni senzibilitet suvremenog čovjeka. Najizrazitiji teoretičari i praktičari takvog teatra – Artaud, Brook, Marowitz, Grotowski – u traganju za tom spontanom glumačkom izražajnošću tragaju, eksperimentiraju sredstvima tjelesne ekspresije i na njoj izgrađuju svoj teoretski program (Artaud »Teatar okrutnosti«) i svoja praktična ostvarenja. Brook, Hall, »Teatar laboratorij« Grotowskog. Njihov rad tvori danas najznačajniji kazališni pokret u ovom trenutku kazališnog razvoja«.

(Međimorec, Miro, o. c.)

Brechtu i koncepciji političkoga kazališta koju promiču Brechtovi sljedbenici. Taj novi teatar izvodi glumca na ulicu i na trg i baca ga u izravnu političku akciju. Zato i jesu u istome broju supostavljeni teorijski tekstovi Brooka i Grotowskog vs. Siegfrieda Melchingera u pohvalu teatra razuma po uzoru na Brechta koji je tada prakticirao Giorgio Srtrehler u Piccolo Teatro di Milano,²⁰ Petera Handkea o uličnome teatru i teatarskom teatru, dopunjeno kratkim izvodom iz teksta Hansa Mayera o eksploziji uličnoga teatra akcije u Berlinu 1968.²¹

Crveno kao amblem socijalne revolucije koju nosi komunizam i crno kao amblem duhovne revolucije koju nosi anarhizam, ključni su simbolički znakovi nastupajućega doba u kojemu za profinjene građanske estetičke doktrine, među kojima je zacijelo i Gavellina, nije bilo mjesta.

Razgovor u drugome broju²² okrenuo se propitivanju eminentno političkih problema. Kazalište je s jedne strane tražilo (i našlo) u institucijama sklonište za ono što je Brook bio nazvao »mrtvačkim teatrom«, a s druge je napustilo zgrade i institucije sustava i prelilo se gradskim ulicama i trgovima kao artikulirani umjetnički glas unutar masovne pobune protiv obaju dominantnih svjetskih političko-gospodarskih sustava: kapitalizma i socijalizma. Srednji put uljuđene građanske kulture, već temeljito načet destruktivnom strategijom totalitarnih režima, doveden je na rub opstanka.

²⁰ »Zauzimam se za Strehlerovu tezu, tvrdeći da dramsko djelo nije mrtvo. U svakom će slučaju pored teatra bez dramskih tekstova uvijek postojati i teatar koji će raditi s tekstovima.« (*Prolog* br. 2, o. c., str. 27.)

Očevidno je razvoj kazališta otada do danas dao Melchingeru za pravo.

²¹ Zanimljiv je i pomalo začuđujući zaključak o odnosu tog teatra i Brechta koji je poentiran utopijskom nadom:

»'Komuna' u Berlinu igra zasigurno pod utjecajem teatra, ali ne i pod Brechtovim utjecajem (iako ga, može biti, poštuje), igra rečenicu, moglo bi se reći, usred stvarnosti. Ona će je – nadajmo se – tako dugo igrati, dok i stvarnost ne postane jedna jedinstvena pozornica. Bilo bi lijepo.«

²² »Teatar, kultura – kulturna politika, politika«, *Prolog* br. 2, o. c., str. 35 – 49.

Razgovor se, dakle, vodi u krajnje politiziranome ozračju, studenti su na ulicama u Parizu, Berlinu, Varšavi, u Beogradu, tek što nisu krenula »lipanjka događanja« u Zagrebu. Sve je pod znakom uzavrela društvenog časa kad dugogodišnje političkom silom potisnuto ljudsko nezadovoljstvo dostigne kritičnu masu i eksplodira u činu masovne nasilne pobune. U takvome trenutku sva se prošlost i sve tradicije odbacuju kao nešto nepotrebno i mrtvo. Pa je otud logično da se u razmaku od svega dva-tri mjeseca dogodi nevjerojatan obrat. Dok je prvi razgovor započeo evociranjem Gavella i njegova odnosa prema domaćoj drami, pak se njegov duh implicitno osjeća u cijelome diskursu toga poliloga, u drugome ne samo da Gavella uopće nije nijednom spomenut, nego su rasprave posve izvan djelokruga njegova teatarskog mišljenja i prakse. Do kraja zaoštreno i radikalno, takvo je stanje izrazio Dino Radojević, upitavši se u jednom trenutku ovo:

»Dakle, izgleda da je danas jedini mogući dijalog sa društvom – razbijati prozore! A teatar je umjetnost koja ne može razbijati prozore! Teatar je umjetnost riječi. Ako ta riječ toliko ništa ne znači, da u tako važnim pitanjima nije uspjela da se nametne društvu – što je danas s teatom? [...] mene zanima odgovor na pitanje – što danas u ovom društvu može i treba teatar učiniti? – Da li da prestanem biti režiser i da se učim praviti molotovljeve koktele ili još uvijek mogu biti režiser?«²³

Kao dijete eminentno građanskoga staleža, odgojen i formiran u duhu visoko intelektualne sredine kojoj je umjetnost uvijek stajala na najvišem mjestu životnih ideala, Gavella nikad ni u najmanjoj primisli nije mogao postaviti sebi takvo pitanje, premda je proživio dva svjetska rata, društvene revolucije i dva totalitarizma. Vidjet ćemo da će se, netom se društvena i politička situacija smiri i stabilizira povratkom na staro, Gavella opet intenzivno pojavljivati u *Prologu*, gotovo sve do kraja njegova izlaženja početkom 90-tih godina prošloga stoljeća.

²³ Ibidem, str. 46.

Odgovor na očajnički Radojevićev upit u traganju za izgubljenim smislom teatra kao umjetnosti, ponudila je, kad već nije mogla teatrologija – filozofija. Ona vraća teatar na ono bitno mjesto koje počiva u njegovoj imanenciji, a ne egzistenciji. Danko Grlić ovako to formulira:

»I to više, to dublje, to vječnije, to umjetničko u umjetnosti je isto tako jedan način negacije. Time što ćete vi ljudski osmisliti život na kazališnim daskama u jednom određenom komadu, vi ste više rekli protiv svih ovih mogućih deformacija društva nego da ste se dali natjerati na to da budete svakodnevnog negator tih deformacija. I mnogo dublje i korjenitije ste negirali zapravo te deformacije.«²⁴

Pa je logično da zaključi u duhu platonovskog idealizma, evo ovako.

»Prema tome, kazališna riječ može da kaže ovom svijetu i mora kazati ovom svijetu kakav on doista nije, ali kakav može da bude, jer to otvaranje mogućnosti da će čovjekov svijet postati nešto drugo nego što jest, to je, mislim, vječna funkcija kazališta. I to je nešto što po mom mišljenju kazalište danas stavlja u prvi plan kulture uopće.«²⁵

O Gavelli, dakle, u drugome broju *Prologa* ni slova, i tako će ostati sve do šestoga broja koji je izašao krajem 1969.

4.

Godina 1968. u svakome je pogledu bila prijelomna za sav hrvatski kulturni, umjetnički, politički i gospodarski, napokon uopće ljudski, život.

²⁴ Ibidem, str. 47.

Uočljiv je u Grlića ničeovski impuls, što ne čudi jer se on u svome filozofijskom kurikulumu puno bavio Nietzscheom, osobito relacijom zbiljskoga i umjetničkog u njegovoj filozofiji.

²⁵ Ibidem, str. 49.

Lipanjaska studentska pobuna koja se iz Europe bila prelila i u ondašnju socijalističku Jugoslaviju i njen slom bijahu krajnji čin atrofije svjetskoga sustava moći i totalne politizacije društva. Posljedice sloma²⁶ i za studentsko su kazalište bile katastrofalne. Agilni i potentni studentski kazališni pokret koji je diljem Europe prihvaćanjem radikalnog stvaralačkog izazova izazvao institucije, a s druge strane u političkome smislu energično rušio granice između dvaju dijelova s ove i one strane tzv. »željezne zavjese« doživio je tiho gušenje. Formalno su i dalje postojala studentska kazališta, ali lišena slobodna stvaralačkog impulsa kao generatora neprestanog istraživanja i eksperimenta. *Prolog* je ujesen 1968. bio politički »obustavljen«²⁷, da bi ipak bio ponovno pokrenut u proljeće 1969.

Važno je u kontekstu teme vratiti se vremenski malo natrag i spomenuti da je Gavella, svega godinu dana prije smrti, aktivno sudjelovao na prvome Internacionalnom festivalu studentskih kazališta u travnju 1961. u Zadru.²⁸ To svjedoči o njegovu vječno nemirnom duhu koji ga je i u poznim godinama vodio k tome da bude stalno u tijeku s najnovijim kazališnim kretanjima, čak i onda kad su ona bila daleko od njegovih estetičkih načela, kao što i jest slučaj s novim studentskim kazalištem. O tome jasno kazuju i njegove

²⁶ Sustav se, kao uvijek, i na Zapadu i na Istoku, održao brutalnom policijskom represijom, a u ex-Jugoslaviji studentska je pobuna okončana perfidnom demagoškom varkom njena diktatora.

²⁷ *Prolog* je, diktatom izdavača koji je time uvjetovao odobrenje daljnjeg izlazenja časopisa, od trećega broja izlazio kao »časopis za kazalište i ostala pitanja kulture«. Tipično birokratska etiketa, koja se protokom vremena bila ukinula, da bi se *Prolog* vratio svojem izvornom određenju kazališnoga časopisa, odnosno od 1986. revije za dramsku umjetnost kao *Novi Prolog*.

Vidi: »Riječ redakcije na početku novog godišta«, *Prolog* br. 3. Zagreb, 1969., str. 3 – 4.

²⁸ Sačuvana je fotografija gdje Gavella sjedi uz Ivu Hergešića u prvome redu na otvaranju prvoga IFŠK-a u Zadru. Slika ima ne samo dokumentarno, nego i simbolično značenje. Dva barda hrvatskoga teatra i teatrologije među studentskom kazališnom mladeži!

kritike kojima je u pedesetim godinama dubinski analizirao tada relativno brojne gostujuće predstave uglednih stranih teataru u Zagrebu.²⁹

U broju 6 drugoga godišta, koji je posvećen povijesti hrvatskoga glumišta od Dimitrija Demetera do otvaranja obnovljene zgrade HNK-a ujesen 1969., završni je dio, prije dramatizacije Šenoina *Diogeneša* Ivice Ivanca, posvećen Gavelli. Ponovljena je poznata fotografija, otisnuta već u prvome broju, s podignutim kažiprstom lijeve ruke, a povijesno-faktografski pregledni tekst napisao je Nikola Batušić.³⁰ On počinje dugim autobiografskim navodom u kome se Gavella očituje zastupnikom književnosti u kazalištu, te kaže da je kušao »kao redatelj pronalaziti u svakom dramskom djelu njegove imanentno prisutne upute za njegovu scensku realizaciju«. Kroza cijeli tekst Batušić provlači i uvjerljivo dokazuje misao da je Gavella bitnu zadaću glumčeva poziva vidio u realizaciji s pomoću savršeno razrađena, usvojena i ostvarena scenskoga govora. U tome je našao kamen kušnje glumstva kao poziva i profesije. Potom slijedi izbor iz Gavelline knjige *Hrvatsko glumište*³¹ koja znakovito nosi isti naslov kao Miletićeva iz 1904., kojom zapravo započinje povijest hrvatske teatrologije. Kratki temat podijeljen je na probrane tekstove o hrvatskim dramatičarima od Držića do Krležu, svjetskim dramatičarima od Eshila do Becketta, te o raznim problemima poredbenoga značaja. Riječ je o malenim fragmentima koji čitatelja izvješćuju o najosnovnijim postulatima Gavelline estetike.

I kad smo već kod Miletića, valja ukazati na činjenicu da je Branko Gavella pedesetih godina bio jedan od rijetkih živih svjedoka Miletićeva umijeća režije, jer je kao trinaestogodišnjak 1898. sudjelovao kao statist u posljednjoj Miletićevoj režiji u HNK-u prije nego što je podnio ostavku

²⁹ Te su kritike objavljene u zagrebačkome *Narodnome listu*, u razmaku od 20. ožujka do 14. travnja 1955., a posvećene su gostovanjima bečkoga Burgtheatera i pariškoga Théâtre National Populaire. Pretiskane u knjizi *Književnost i kazalište*, o. c., str. 185 – 217.

³⁰ Batušić, Nikola, »Branko Gavella«, *Prolog* br. 6, Zagreb, 1989., str. 55 – 58.

³¹ Gavella, Branko, *Hrvatsko glumište*, Zora, Zagreb, 1953.

i time zauvijek napustio kazalište. Gavella o tom piše u svome *Hrvatskom glumištu*, ukazavši da je baš Miletić uveo u naš teatar ulogu redatelja u modernome smislu. Gavella vrlo živo predočuje Miletićevu gestu i mimiku prilikom režiranja. Miletićev posve neatraktan nastup pri režiranju opisuje ovako:

»Ta je smjesa, gledajući čisto glumački, bila ne samo nepotpuna, gotovo diletantski smiješna (Miletić je bio onizak, kratkovidan, s vječnim cvikerom na nosu, skakutava kretanja, nevješte slinave diktije.)«³²

I kako tu ne asociirati činjenicu da je Gavella, koji je cijele generacije glumaca naučio scenski govoriti, sam imao vrlo lošu dikciju i nerazgovijetnu artikulaciju. Ali su baš tim značajkama Miletić i Gavella pravi moderni redatelji. Ne-glumci, nikakvi praktičari u smislu raznih teatarskih meštija, ali zato – baš zato! – veliki meštiri teatarske demiurgije. Otud jest logično da je Gavella morao u podvlačenju crte ispod svoga kazališnog puta zaključiti da mu je »neizbrisivim temeljem bio onaj kratki, ali nezaboravni kontakt s Miletićem«.

5.

Vidjeli smo da je tematski blok o povijesti novijega hrvatskog glumišta od Demetera zaključen upravo Gavellom, a sljedeći, eminentno teatrološki, blok posvećen odnosu Gavelle kao redatelja i kazališta objavljen je 1976. u broju 28.³³ U njemu valja na prvom mjestu istaknuti dva priloga Nikole Batušića. U prvome³⁴, superiornom povijesno-analitičkom metodom razmatra prve Gavelline režije Shakespearea, koje svoj vrijednosni vrhunac imaju u postavci *Na tri kralja* 1924. iz razdoblja intenzivne suradnje sa

³² Gavella, Branko, o. c., str. 156.

³³ »Gavella, redatelj i kazalište«. U: *Prolog* br. 28, Zagreb, 1976., str. 5 – 41.

³⁴ Batušić, Nikola, »O prvim Gavellinim režijama Shakespearea«, *Prolog*, o. c., str. 10 – 27.

scenografom Ljubom Babićem. Za ono doba vrlo moderna postavka koja odbacuje realistički pristup i gradi scensku radnju na igri čistih ploha u koje je režijski izvanredno inventivno uklopljena glumačka komponenta, a da pri tome nimalo nije oduzeta važnost glumcu. Jer, Gavella je otpočetak pa do kraja svoga kazališnog djelovanja dosljedno zastupao i provodio načelo prvenstva glumca kao tumača autentična dramskog djela, u čemu redatelj ima ulogu prve publike, drugoga kritičkog oka i medijatora. U drugome tekstu,³⁵ Batušić iscrpno opisuje i komentira utemeljenje ZDK-a 1953. godine, u čemu je Gavella kao *primus inter pares* imao ključnu ulogu.

Na najprije valja reći koju o ležernome i duhovitom tekstu Slavka Batušića gdje se kao ne-glumac prisjeća svojih scenskih nastupa u Gavellinim režijama Krležine *Golgote* 1922. i Pirandellova komada *Šest lica traže autora* 1924. godine.³⁶

Slavko Batušić u tome je razdoblju bio najprije pomoćni redatelj a potom tajnik uprave HNK-a. Kako je već ranije statirao u nekim predstavama, Gavella ga je ubacio u golemu masovnu komparseriju u četvrtome činu *Golgote*, gdje se masa radnika i puka nalazi nad grobovima strijeljanih štrajkaša. Redatelj je »na pozornicu nagurao cijeli dramski ansambl, pa kompletni operni zbor, glumačku školu, profesionalne statiste, prigodne statiste Ruse, a ta je gusta gomila u mraku, gdje je negdje s visokoga nadstroplja svjetlucala samo modrikasta sofita, djelovala istinski funeralno i sablasno.«³⁷ Taj anonimni nastup u civilnoj odjeći bio je tek predigrom za pravu ulogu u Pirandellovoj drami. Tu je Batušić igrom slučaja bio bačen u prolog kao prepoznatljivo lice stvarnoga tajnika koji redatelju najavljuje dolazak šest imaginarnih lica na pozornicu. A bilo je to ovako.

³⁵ Batušić, Nikola, »Zagrebačko dramsko kazalište: korijeni utemeljenja«, *Prolog*, o. c., str. 37 – 41.

³⁶ Batušić, Slavko, »Nastupam s Gavellom u Pirandellu«, *Prolog* br. 28, o. c., str. 5 – 10.

³⁷ Ibidem, str. 6.

Gavella je za uvod u komad naručio kraći tekst od Josipa Kulundžića koji na pokusu pod vodstvom redatelja što ga predstavlja sam Gavella pripremaju glumci. U trenutku kad se Gavella dovijao kako da riješi ulazak šest lica na scenu, odjednom je na nju utrčao Slavko Batušić s važnom viješću koju ravnatelju drame mora neodgodivo priopćiti. Da ne duljimo, Gavella ga je unio u predstavu, koja je za ono doba predstavljala apsolutnu dramaturšku i scensku novost. Anegdota je vrlo važna kao dokaz da Gavella nije bio strogo konceptualni redatelj, nego teatarski čovjek neobično otvorenog mišljenja i bujne imaginacije kojemu je svaki nepredviđeni događaj u praksi poticaj za scensko rješenje nekog problema. Kratak autentični navod Gavellina ponašanja i govora to će pokazati. Kad je Batušić nehotice srušio kulisu, Gavella je umjesto da se razljuti i izdere na njega, »stao pljeskati, đipati po pozornici i zadovoljno vikati: – Evo, na to je ono pravo, razbili smo Kolumbovo jajce, – tako ćeš ti na predstavi rušiti kulisu, a ovi će već tamo stajati mirni i nepomični kao panoptikum, kao skup voštanih figura, a binu ćemo zamračiti i njih bijelo belajhtati, a publika će blenuti! Gotovo, tako jest i tako bu, i sad više nema diskusije!«³⁸

Uz tekst je reproducirana i jedina sačuvana fotografija toga prizora kao dragocjeni dokument za teatrološku raščlambu.

Vraćamo se sad dvama ranije spomenutim tekstovima nećaka Slavka Batušića i Gavellina unuka, Nikole Batušića.

Nakon što je ranije izvršio znalačku rekonstrukciju prvih režija Ive Raića u Zagrebu poslije njegova boravka u Njemačkoj,³⁹ Batušić se pri-

³⁸ Ibidem, str. 9.

³⁹ Batušić, Nikola, »Prve režije Ive Raića u Zagrebu – prilog proučavanju utjecaja stila Maxa Reinhardta na hrvatsko kazalište«, *Prolog* br. 19 – 20, Zagreb, 1974., str. 5 – 15.

O režijama Ive Raića često je i iscrpno pisala Antonija Bogner Šaban. Vidi: »Pabirci o kazališnoj poetici Ive Raića«. Drama, Zagreb, 2000.; »Ivo Raić u Njemačkoj«, u: *Krležini dani u Osijeku 2006*, Zagreb – Osijek, 2007., str. 85 – 98; »Kazališni kritičari o Raićevim režijama Hamleta«, u: *Krležini dani u Osijeku 2010*, Zagreb – Osijek, 2011., str. 78 – 84.

hvio detaljne rekonstrukcije četiriju Gavellinih režija Shakespeareovih komada u HNK-u u razdoblju od 1919. do 1924. To su, redom: *Otelo* (pr. 17. II. 1919.); *Ukročena goropadnica* (pr. 12. VI. 1920.); *Rikard III.* (pr. 1. XI. 1923.); *Na tri kralja* (pr. 12. XI. 1924.). Tekst predstavlja znalačku kombinaciju znanstveno-teatrološke raščlambe i slikovnoga materijala o samim predstavama (scenografske skice, redateljske knjige, fotografije), koji je tu prilično obiman i dobro sačuvan. Razmotrimo ukratko strukturu rada, argumentaciju i zaključak.

Poslije Raića, te Gavelline režije smatra ne samo važnim prijevodom njegova režiranja, nego i ugaonim kamenima u povijesti suvremenoga hrvatskog glumišta. Zašto? Jer se u njima očituje Gavellina upućenost u najviše domete europske režije toga doba (Stanislavski, Dullin, Copeau, osobito Reinhardt). Premda je Miletića priznavao svojim prvim uzorom,⁴⁰ činjenica je da od njega nije mogao mnogo naučiti u smislu moderne režije. Zato se već u režiji *Otela* jasno oslanja na načela režije Maxa Reinhardta koji je u to doba bio neprijeporni autoritet u srednjoeuropskome prostoru, među kojima je najvažnije jedinstvenost tlocrtnoga rješenja (»Einheitsdecoration«). Dvije priložene slike – idejni kreator scenskoga prostora je sam Gavella – scene prvoga prizora prvoga čina, koji se zbiva u Mlecima, te drugoga prizora petoga čina, koji predstavlja Desdemoninu ložnicu na Cipru, očit su vizualan pokazatelj primjene spomenuta načela. Temeljni je tlocrt isti, s bočnim bogato ukrašenim zidovima koje u pozadini zatvaraju dva dorska stupa, a u sredini scene je konjanički spomenik kondotjera

O Ivi Raiću piše i Boris Senker: *Bard u Iliriji. Shakespeare u hrvatskom kazalištu*, Disput, Zagreb, 2006.

⁴⁰ Tijekom četiri godine intendanture Miletić je ostvario golem redateljski opus, od toga čak četrnaest Shakespearea. O tome Batušić, nakon što ustanovi neprijeporne tragove na Josipu Bachu i Ivi Raiću, đacima Miletićeve »Hrvatske dramske škole« i njegovim nastavljačima, kaže:

»...one (su) u svojim glavnim odrednicama bile tek završno suzvučje jedne u europskim parametrima već mrtve stilske škole tj. oplemenjenoga i psihologijski utemeljenijega »meiningenizma«, (o. c., str. 11).

Colleoniya, odnosno kristalni luster i Desdemonina ložnica posve lijevo. Kasnije je, u zreloj dobi, kad je neposredno upoznao engleski teatar, Gavella precizno formulirao svoje spoznaje o tome da je prostor Shakespea-reovih drama, premda se čini da u njemu igra puno mjesta, u biti svodiv na malen broj usredištenih točki, pa je čak smjelo ustvrdio da »postoji veoma zanimljiva paralelnost s neutralnim prostorima u koje su francuski klasici uklapali svoj teatar«. ⁴¹

Daljnju razradu tog načela s postupnim reduciranjem svih akciden-talija na bitno, izveo je Gavella u sljedećim trima predstavama, od kojih ćemo se zadržati samo na posljednjoj, *Na tri kralja*. Scenograf je sad, kao i u *Rikardu III.*, Ljubo Babić. ⁴² Gavella je pošao od ideje o polukružnoj cilindričnoj formi koja bi omogućila posve slobodnu i nesputanu igru u neprestanu dinamičkom kretanju. Iz toga se u kongenijalnoj suradnji sa scenografom rodila inscenacija koju su kritika i sam Gavella smatrali »jed-nim od dosad nenadmašenih pokušaja moderne šekspirske pozornice«. ⁴³ Polucilindre su pokretali sami glumci i kreirali igru već prema zahtjevima dramske situacije. To su upotpunili polukružni paravani srebrnastosivoga tona, a nad njima su se u mnogim varijacijama spuštale nabrane zavjese živih boja, među kojima su prevladavale zelena i crvena. Svemu je dodatnu čar dao nov način uporabe rasvjetnih tijela.

I kad danas, s tolike vremenske distance od devedesetak godina, razmotrimo i promislimo to prostorno rješenje i glumačku su-igru u njemu, ne možemo se oteti dojmu da bi takva kakva jest mogla savršeno funkcionirati i u sadašnjemu teatru. Doista, jedna od rijetkih predstava u

⁴¹ Batušić, Nikola, o. c., str. 14. Vidjeti i u: Gavella, Branko, »Londonski kazališni dojmovi (susret sa Shakespeareom«). *Teatar* br. 4 – 5, str. 1 – 11; br. 6, str. 1 – 10, Zagreb, 1965. Također u: *Književnost i kazalište*, o. c. str.143 – 184.

⁴² Za to rješenje Ljubo Babić je dobio Grad Prix na Međunarodnoj izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925.

⁴³ Batušić, Nikola, o. c., str. 23.

povijesti hrvatskoga glumišta sa zalogom za budućnost i aurom vječnosti u materijalu same prolaznosti.

6.

Dva su sljedeća teksta propitala s različitoga aspekta osnutak i prvo desetljeće djelovanja Zagrebačkoga dramskog kazališta (od 1970. Dramsko kazalište *Gavella*). Uz već spomenuti Nikole Batušića, tu je i tekst pjesnika i dramaturga Zvonimira Mrkonjića.⁴⁴ Taj čin i prvo razdoblje djelovanja bitno je vezano uz Gavellu, koji je ne samo podržao inicijativu 30-orice mlađih glumaca i redatelja da se odcijepi od HNK-a i krenu u teatarsku avanturu s novim dramskim kazalištem, za koje su dobili zgradu »Maloga kazališta« HNK-a u Frankopanskoj, nego im se pridružio i stao im na čelo kao neformalni umjetnički i duhovni vođa. Datum osnutka je 29. svibnja 1953., ali je zgrada zbog adaptacije praktično otvorena tek 30. listopada 1954.⁴⁵ Osnivanje ZDK-a povezano je s Gavellinim pokretanjem Akademije za kazalište 1950. godine, tako da je novi teatar otpočetak mogao računati s mladim glumačkim snagama, a pridružilo mu se od starijih još Zvonimir Rogož, Viktor Bek i Ivona Petri.

Uvodno se Mrkonjić oslanja na zapise dramaturga Herberta Grūna i proslav programskoga značaja dvjema prvim predstavama ZDK-a redatelja Mladena Škiljana. Dok Grūn ističe pluralizam mišljenja i estetikā umjetnika koji su pokrenuli ZDK, ali istodobno i vodeću ulogu Gavelle kao

⁴⁴ Mrkonjić, Zvonimir, »Zaštitni znak skupnosti«, u: *Prolog* br. 28, o. c., str. 28 – 36.

⁴⁵ Svoje prve premijere novo je kazalište, međutim, odigralo u Subotici. Bile su to izvedbe Krležinih drama *U logoru* (22. ožujka 1954.) i *Golgota* (23. ožujka 1954.), obje u režiji Branka Gavelle, scenografiji Kamila Tompe i kostimografiji Jasne Novak.

(»Dramsko kazalište Gavelle, Zagreb (1953)«, u: *Repertoar hrvatskih kazališta...*, o. c., str. 326 – 340.

karizmatičke osobe,⁴⁶ Škiljan je obuzet problemom komunikacije glumca s publikom, što smatra temeljnom zadaćom teatarske predstave. Stalo mu je da glumac uđe u dubinsku a ne površnu komunikaciju s gledateljem, a da gledatelj sa svoje strane to prihvati, i tako se uspostavlja ona sinergija koja je *conditio sine qua non* kazališnoga čina. Škiljan to svoje vođenje poentira »poezijom kao kakvoćom ostvarenoga«, pak traži put k navlastitome stilu koji bi od individualnoga htio postati općim.

Gavella u jednom intervjuu dvije godine poslije naglašava da je do odvajanja od matične kuće došlo prvenstveno zbog krize međusobne povezanosti i povjerenja, a kazalište je po njemu »naglašena kolektivnost«. I zato:

»Kušali smo zaista kolektiv uključiti u srž kazališnoga stvaranja.«⁴⁷

Gavella time ponire u same korijene nastanka teatra kao kolektivnoga kreativnog čina čovjeka u času kad je osvijestio svoju pripadnost zajednici kao jamstvo egzistencije u povijesti. Nije slučajno da u tome poznom razdoblju svoga režiranja kazališta – koje već uvelike nadmašuje režiju pojedinačne predstave – postavlja klasična djela s izvora europske drame i teatra, otjelovljena u Eshilu: *Agamemnon* i *Žrtva na grobu*. Da je u tome nazočna i pedagoška namjena daljnje izobrazbe mladih glumaca u dikciji stiha, nije sporno.⁴⁸ No valja u tome u najdubljem sloju nazrijeti ono što je Nikola Batušić nazvao »duboko namišljenom i usađenom filozofijskom

⁴⁶ »Različiti ukusi, različiti temperamenti – različito su reagirali na isti utjecaj. Ali je metoda mišljenja, metoda umjetničkog suda ipak uvjetovana tim naj-snažnijim doživljajem naše mladosti, ličnim utjecajem velikog učitelja.«
(*Prolog* br. 28, o. c., str. 29.)

⁴⁷ Ibidem, str. 30. Prva objava: Gavella, Branko, »Kritika treba biti literarna«, *Vjesnik*, Zagreb. 27. rujna 1956.

⁴⁸ Mrkonjić, Zvonimir, o. c., str. 30.

podlogom«, ⁴⁹ ne samo cijele predstave nego i cijeloga Gavellina teatarskog univerzuma.

Mrkonjić nadalje opsežno analizira Gavellino nasljeđe. O Gavellinim režijskim nasljednicima, koji su se poslije njegove smrti najprije formirali kao grupa nazvana »kartelom« (Spaić, Radojević, Paro, Violić), ili su pak krenuli putem vlastitih kazališnih poetika (Škiljan, Juvančić, Durbešić), ovdje samo kratko. Načelo radnog zajedništva i spontane organizacije ostvarilo se u vrhunskim dometima tijekom sljedećih desetljeća ZDK-a: *I ledar dođe* i *Priče iz bečke šume* Koste Spaića, *Kralj Edip* i *Kraljevo* Dina Radojevića, *Heretik* i *Macbeth* Georgija Para. Kako je vrijeme odmicalo, kartel se postupno razišao i odveo pojedine redatelje njihovim vlastitim putovima. Parov programski usklik s početka 70-tih – »Ostat ćemo vjerni učitelju, ako od učenika postanemo vođe!« – koliko god u tom času izgledao heretičnim, pokazao se vidovito točnim. Mrkonjić je proanalizirao njihove teatarske poetike i konkretizacije, ali upuštanje u to odvelo bi nas već izvan teme ovoga rada.

Nikola Batušić u svome je tekstu, koji je posve komplementaran Mrkonjićevu, recapitulirao dotadašnje spoznaje o razdoblju utemeljenja i prvih godina ZDK-a. Naglasio je *Golgotu* kao amblemsku predstavu kojom se Gavella vratio svojoj prvoj pred publikom izvedenoj Krležinoj drami; istakao *U logoru* kao »ispunjenje Gavelline mladenačke, intimne želje za uprizorenjem ove ratne drame«. Potom je izdvojio Lorkinu *Krvavu svadbu* i Molièreova *Don Juana* (Spaić), Steinbeckova *O miševima i ljudima* (Radojević), pak u drugoj sezoni prvu izvedbu integralnoga autentičnog teksta *Dunda Maroja* i Molièreovu farsu *Scapinove spletke* u režiji Mladena Škiljana, koje smatra paradigmatiskim za novije hrvatsko glumište. Hod kroz ranu povijest ZDK-a Batušić završava konačnim ulaskom na hrvatsku

⁴⁹ Batušić, Nikola, »O prvim Gavellinim režijama Shakespearea«, *Prolog* br. 28, o. c., str. 27.

pozornicu korifeja teatra apsurda, odnosno anti-drame, Ionesca (*Stolice*) i Becketta (*Svršetak igre*) u režiji Koste Spaića i Mladena Škiljana.

7.

Kronologijski bi sad valjalo staviti pod lupu osobit ogled o Gavelli kazališnoga kritičara filozofijske utemeljenosti, Petra Brečića.⁵⁰ No govor o tome spojiti ćemo s onim o promišljanju Vjerana Zuppe o Gavelli kao konkretnome misliocu teatra⁵¹, poradi njihove srodnosti unatoč različitim filozofijskih i svjetonazornih ishodišta. Upućujemo se, dakle, k temi koja prikazuje i problematizira Gavellinu teatarsku djelatnost u Beogradu.⁵²

Usud je htio da se taj tematski broj pojavi ubrzo poslije Krležine smrti. Krleža je umro 29. prosinca 1981., devetnaest godina poslije odlaska u vječnost svojega prvog i najvjernijeg redatelja koji ga je uveo na kazališne daske i bavio se njime tako reći do posljednjega daha. Zato i jest uvodni tekst napisao dugogodišnji glavni urednik Slobodan Šnajder.⁵³

Zamišljen nad Krležinim odlaskom, Šnajder se usredotočio na ranu dramu iz trilogije (nesuđene pentalogije) o genijima čovječanstva, *Michelangelo Buonarroti* (Plamen, 1919.). Zašto baš tu? Odmah razjašnjava: »Kako ne vidjeti u ovoj krležijanskoj varijanti Nietzscheove samoidentifikacije s Dionizom samog Krležu kako u južnoslavjanskoj Sikstini širokim potezima slika fresku masovne nesreće, njezin strašni sud kojim tek ima

⁵⁰ Brečić, Petar, »Filozofijska razglednica Gavellina teatra«, *Prolog* br. 39 – 40, Zagreb, 1978., str. 76 – 84.

⁵¹ Zuppa, Vjeran, »Konkretni mislilac: Dr Branko Gavella«, *Novi Prolog* br. 1 (63), Zagreb, 1986., str. 7 – 21; Zuppa, Vjeran, »Konkretni mislilac dr. Branko Gavella (II)«, *Novi Prolog* br. 2 (64), Zagreb, 1986., str. 11 – 27.

⁵² »Branko Gavella – beogradski periodi«, *Prolog* br. 48 – 49, Zagreb, 1981., str. 11 – 117.

⁵³ Šnajder, Slobodan, »U smrt Miroslava Krleže«, *Prolog* br. 48 – 49, o. c., str. 4 – 7.

da počne njezina prava povijest?« Formalno upitna, ta je rečenica u biti apodiktička. Krleža se u slici renesansnoga genija i sam ukazuje kao suvremeni *uomo universale* koji se rađa »iz nevolje, iz tvrdoglavog historijskog zbroja samih manjkova«. ⁵⁴ Dakle: Krleža = Michelangelo. I odmah se tu, neumoljivom nužnošću, javlja *Hrvatska rapsodija*, pa *Golgota*. Hrvatska povijesna nesreća urasta u (srednjo)europsku, u strašnome dobu kad se u jednome času ukazala mogućnost uskrsnuća europskoga Bogo-čovjeka. Bila je to tek fantazma koja se rasplinula u strahotama predvečerja drugoga svjetskog pokolja. Stalno ubijani Hrvatski genije, Djeca krvave Europe, vječni Pan koji vodi kolo na sunčani dan, a zapravo na fresci masovne nesreće. Opća priča o Krležinim horizontima, kružnicama i tangentama vodi zaključku da je Krleža doživljavao književnost kao nešto divlje, neukrotivo stvarnošću. I, logična poveznica na nas današnje:

»U tom smislu, dakle, svi bismo mi rado bili divljom Krležinom djecom.« ⁵⁵

Šnajder piše i kratak uvod u temu. Iz njega vrijedi izvući misao o Gavelli kao stalnome putniku i lutalici, čovjeku »kazališne skitnje«. Kako se to, i ne znajući, podudara s iskazom Bojana Stupice u nekrologu 1962. kad napisa među ostalim i ovu poetsku evokaciju:

»Njegova je lađa uvijek plovila po velikim morima, u susret nepoznatim preprekama, usmjerena nesagledivim zemljama.« ⁵⁶

Ovdje bi, u parentezi, valjalo pisati o Šnajderovoj drami *Gamlet* gdje prikazuje Gavellu kao lutalicu i »švarckinstlera« koji u Sarajevu ujesen 1942. u Hrvatskome državnom kazalištu, u situaciji okupacije i rata, režira

⁵⁴ Ibidem, str. 4.

⁵⁵ Ibidem, passim.

⁵⁶ Stupica, Bojan, »Branko Gavella«, *Prolog* br. 48 – 49, o. c., str. 93 – 94. Prvotisak: *Pozorišni život* br. 17, Beograd, 1962., str. 19.

Hamleta.⁵⁷ Budući da je, s obzirom na temu, narav i namjenu ovoga rada, nemoguće ući u analizu te Šnajderove drame, neka bude kazano samo ovo. Usuprot kontroverzama koje je izazvao načinom na koji je prikazan lik Gavella u drami – zamjeralo se da je autor krivotvorio Gavellinu osobu, prikazavši ga kao kukavicu koja se klanja svakom režimu – prava tema drame nije Gavella nego egzistencijalni ljudski strah u uvjetima krajnje životne ugroze. A okvir je, kao i u *Hrvatskome Faustu*, teatar. Gavella sobom vuče kovčeg iz kojega ispadaju lutke, maketa Elsinora, kostimi, kazališni rekviziti – u jednu riječ, cijeli jedan teatar u malom. Dakle, postavljen je opozit: totalitarna država vs. kazalište, pri čemu se ono javlja kao Janus s dvostrukim licem. S jedne strane služi režimu, pogon nepogrešivo funkcionira bez obzira na pojedince koji otpadaju, po načelu *The show must go on*, pak to vrijedi u svakom slučaju, i kad se promijeni predznak totalitarizma (u našem slučaju komunizam vs. ustaštvo). S druge strane, postoji negdje duboko skriven teatarski »švarckinstleraj« koji čuva njegov bitak slobode. Eto, o tom vječnom sukobu zapravo radi Šnajderov teatar na temu totalitarne države i kazališta.⁵⁸

8.

Premda Gavellini beogradski periodi čine samo malen dio njegova sveukupnoga teatarskog života, koji ga je vodio od Zagreba, Maribora, Ljubljane, Osijeka, Splita, Praga, Brna i Milana natrag u Zagreb, tematski blok o tome kudikamo je najopsežniji od svih koji su mu u *Prologu*

⁵⁷ Šnajder, Slobodan, »Gamllet«. *Prolog/teorija/tekstovi*, sv. 3, Zagreb, 1987. Također u: *Bosanske drame*. Prometej, Zagreb, 2006., str. 19 – 76.

⁵⁸ Ako koga zanima, opširnije izvode na tu temu može naći u mojoj knjizi *Dubinski rez*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2012., u odjeljku poglavlja »Dramatika Slobodana Šnajdera između utopije i apokalipse« pod naslovom »Teatralika totalitarne/totalitarnih ideologija«, str. 417 – 426.

posvećeni. Ta činjenica bijaše moguća iznimnim marom estetičara režije Radoslava Lazića, koji ne samo da je napisao uvodni tekst o Gavellinoj estetici režije, te izradio preciznu i pouzdanu teatrografiju Gavellinih režija u beogradskome Narodnom pozorištu i Jugoslovenskome dramskom pozorištu, nego je očito, iako nepotpisan, bio ključnim su-urednikom cijeloga temata. U svome uvodnom tekstu postavio je i zadaću teatrologiji glede Gavelline ostavštine, tada još razbacane po raznim listovima, časopisima i zbornicima.

»Približavajući se 100-godišnjici rođenja dr Branka Gavelle, velikana hrvatske, srpske, slovenačke – jugoslovenske dramske i operne režije (1885 – 1985), neizostavno bi trebalo objaviti i kritički revalorizirati Gavellinu teatrologijsku misao rasutu u periodici i drugoj građi, publikovati njegove teatarske kritike (još uvek na nemačkom jeziku!), zatim objaviti sabranu građu za *Gavellin sistem teatra*; režije i glume, dramske književnosti, psihologije dramskog stvaranja i njegove društvene uloge. Možda je vreme da se u nas pokrene *Gavellin zbornik* u kojem bi se naučno i teorijski tumačilo njegovo grandiozno rediteljsko i teatarsko delo.«⁵⁹

Lazić najavljuje monografiju o Gavelli iz pera njegova unuka, teatrologa i kazališnoga povjesnika Nikole Batušića, koja je izašla dvije godine kasnije, i do danas predstavlja najpotpuniju temeljnu studiju o Gavellinu redateljskom i teatrološkome opusu.⁶⁰ U njoj su prikazani svi vidovi Gavellina kazališnoga i književnog rada, s posebnim naglaskom na odnos prema prethodnoj tradiciji hrvatske režije (Miletić, Bach, Raić) i na dramatičarima koji su najviše obilježili njegov redateljski rad (Shakespeare i Krleža).

Evo sad redom podtema i tekstova. Nakon Lazićeva rada o Gavellinoj estetici režije, slijede vrlo zanimljivi i poticajni dramaturški zapisi Milenka Misailovića s Gavellinih pokusa Pirandellova *Henrika IV.* (1952.)

⁵⁹ Lazić, Radoslav, »Gavellina estetika režije«, *Prolog* 48 – 49, o. c., str. 17.

⁶⁰ Batušić, Nikola, *Gavella. Književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.

i *Dubrovačke trilogije* (1958.). Nakon toga čitamo mnoštvo raznih plurižanrovskih tekstova (članaka, kritika, izvješća s pokusa, razgovora), koji obuhvaćaju uglavnom Gavellino djelovanje u Beogradu od 1925. do 1929. godine. Sljedeća podtema naslovljena je *Suvremenici o Gavelli*, i donosi kraće tekstove Miloša Crnjanskog, Stanislava Vinavera, Milana Begovića, Tomislava Tanhofera, potom šest nekrologa iz pera Bojana Stupice, Velibora Gligorića, Milana Bogdanovića, Ranka Marinkovića, Jure Kaštelana i Josipa Kulundžića. Marija Crnbori piše o Gavelli u Jugoslovenskome dramskom pozorištu. U siječnju 1958. postavio je, po šesti put, *Dubrovačku trilogiju*, a nakon točno dvije godine, Goetheovu *Ifigeniju na Tauridi*. Nervom i emocijom istinske glumice ispisan je ovaj kroki o velikome kazališnom čovjeku, dovoljno je navesti kraći navod da se to pokaže:

»Gavelli je riječ bila sveta. Ni jedno slovo nije propuštao olako, i loše izgovoreno moralo je biti odmah ispravljeno. Sretan onaj tko ga je mogao slijediti, jer je mogao doći do saznanja o ljepoti i svemoći riječi i govora. [...]

Ići pored njega, sjediti s njim za stolom, svađati se i grliti s njim na poslu, slušati ga dok priča, moglo se naučiti mnogo, mnogo i sve je to bila prava dobit za svakoga od nas koji smo imali sreće da budemo često i dugo s njim. Bio je legenda još za života, a iz dana u dan takav Gavella raste sve više i više.«⁶¹

U teatrografskome dodatku dan je popis Gavellinih režija na sceni beogradskoga Narodnog pozorišta: devet dramskih naslova prema djelima hrvatskih i srpskih dramatičara, među kojima su Krleža s *Agonijom* i *Gospodom Glembajevima*, Milan Ogrizović s jednočinkom *U Bečkom Novom Mjestu* i *Hasanaginicom*, Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija* i Sterijine komedije *Rodoljupci* i *Kir Janja*; osam naslova stranih dramatičara, od kojih su čak četiri Shakespeareova; pet opera (*Knez od Zete* Petra Konjovića,⁶²

⁶¹ Crnbori, Marija, »Gavella u Jugoslovenskom dramskom pozorištu«, *Prolog* 48 – 49, o. c., str. 105 – 106. Prvotiskom objavljeno u almanahu *Dvadeset godina rada JDP-a (1949 – 1968)*, Beograd, 1968.

⁶² Dirigent je bio Lovro Matačić.

Wagnerov *Lohengrin*, Gounodov *Faust*, *Hovanščina* Musorgskog i Borodinov *Knez Igor*). Slijedi već spomenuta bilješka o režijama u JDP-u, sa svim teatrografskim podacima, uključivo cijele glumačke podjele dvaju predstava, te izbor iz kritika.

Dodatnu teatrološku vrijednost cijelome tematskom bloku daju vršno odabrane fotografije koje prikazuju Gavellu i njegove predstave u Beogradu, od fotoporteta, fotografija s pokusa, Gavellina karikaturalnog krokija koji je reproduciran i na naslovnici, napokon prizora iz predstava, mahom onih poslije Drugoga svjetskog rata, a sve poentirano skupnim prizorom iz *Ifigenije na Tauridi* siječnja 1960., nešto više od dvije godine prije Meštrove smrti.

9.

U golemoj literaturi o Gavelli izdvajaju se dva filozofijska pristupa i tumačenja njegova teatra – Petra Brečića i Vjerana Zuppe.⁶³

Brečićev filozofijski ogled o Gavellinu teatru ulazi u niz sličnih koje je taj filozof teatra, jedini u punom smislu te riječi u povijesti hrvatske kazališne kritike, napisao. On odmah na početku pogađa u bit Gavellina teatarskoga sustava. Evo kako.

»Gdje ima sistema, ima i snuždenosti, tužne pasivnosti baš u trenutku kad je djelatnik sistema najaktivniji.«⁶⁴

Kako se tu filozofija savršeno slaže s praksom! Kad promislimo navod dramaturga i glumice o istome, možemo zaključiti da se filozofija i praksa, govoreći posve drukčijim diskursom, podudaraju i potvrđuju istinitost tvrdnje.

⁶³ Vidi podnožne bilješke 50 i 51.

⁶⁴ Brečić, Petar, o. c.. str. 76.

Dramaturg:

»Kad je očajan – to se vidi; a očajan je kad god osjeti neizlječivu nemoć pred sobom.

Onda je prisiljen da pred neprobojnim zidom nemoći – položi oružje; tada se nekako tragično skupi i zgrči (nemoć stvarne snage uvijek je tragična) i povijen nad stolom spusti tešku glavu na šake kao na dva jarbola koji gore plamenovima njegove kose...

I tako šuti.

U toku tog rekvijema na probi je tužno kao na groblju.«⁶⁵

Glumica:

»Razumio je sve, ali ga je uvreda boljela i onda je govorio mekim glasom, gledao uplašenim očima kao u djeteta i duboko je spuštao svoju lavovsku glavu. Tako veliku gomilu stida koju je nosio u sebi teško je izmjeriti. Bio je čovjek-Umjetnik.«⁶⁶

Brečić se upitao kakva intertekstualnost probija u Gavellinim kazališnim postupcima, te ga je smjestio, kao i Nikola Batušić i neki drugi, u paradigmu Srednje Europe. Dvije su mogućnosti, kaže, pred teatrom. Da se postavi u neko obećanje, pak onda »svojom igrom osvježava božansku priliku i požuruje zemlju«. Ili da postane »nagla požurnica same prolaznosti i možda radni stroj Ničega«. U teatru na prijelomu stoljeća, 19. i 20., svekolika umjetnost, naravno i kazalište, samom je paradigmom ovoga drugog. U njemu je Gavella jedan od važnih igrača, u hrvatskome teatru zasigurno najvažniji. Nakon što postavi relaciju subjekt – objekt iz pogleda filozofije Zapada (ponajprije Fichte i Hegel), Brečić će reći da se izlazak u objektivno (koje se u konačnici i samo pokaže fantazmom) i sinopsa srednjoeuropskoga teatarskog prostora najviše ozbiljila u djelu Branka Gavelle. Premda svoju misao razvija u strogo filozofijskome dis-

⁶⁵ Misailović, Milenko, *Prolog* br. 48 – 49, o. c. str. 25.

⁶⁶ Crnbori, Marija, o. c., str. 105.

kursu stalne afirmacije i negacije, Brečić ipak time implicitno govori o Gavellinoj kazališnoj praksi. Kako?

Evo ključne misli da se to razumije: »Kazalište je od svega bliže svemu.« Dalje: »I gluma, koja je u ekstatičnom teatru možda majeutika, sada radi kao stručna ekshumacija.« Gavella je stavio ulog na stručnost, zato je neizostavna stavka njegove kazališne prakse pedagogija. Najprije na samome sebi, a potom na glumcu. Jer, redatelj jest to što jest samo preko glumca, s kojim se teži stopiti poslije mukotrpnoga zajedničkog traganja prema idealu u sebi potpuno dohvaćena i ostvarena čina. I jer je nositelja diskursa kakav je Brečićev gotovo nemoguće parafrazirati bez posljedica da se ne promaši, bit će uputno u nastavku navesti odabrana bitna mjesta Brečićeve majeutike na primjeru Gavellina teatra.

»Gavellin teatar je pošta koja vijesti ne šalje, nego uspoređuje. Čvor usporedbe najprije je neki mentalitet. Engleski mentalitet, ako se radi o Shakespeareu. Ima mentaliteta i kad se čita tekst starogrčke tragedije. Napokon, tuđinac je uvijek – mentalitet. Ali kako stoje stvari ako se postavlja suvremeni hrvatski tekst? Nije li tada režiser osuđen na izravnost? Gavella je sistemski režiser, a sistem sebe ne ispušta. [...] I pri suvremenoj drami adekvatnost će zamijeniti aktuelnost. [...] Tako se i pri najsvježijem dramskom pozivu dobija objekt provjeren njegovom prošlošću. [...]

To, na primjer, znači da će postavljena drama iz ciklusa Glembajevih dati ispravnu scensku reakciju, ali ta reakcija neće biti snaga što se dalje prelijeva, nego uporno slijeva u krug lica označenih uvodnim popisom. [...]

Gavella je režiser koji dramu dočekuje s pitanjem o uzroku (pretežno psihološke inklinacije). Njegovo režisersko koncipiranje bilo je u biti akceleriranje pitanja *zašto* od početka do kraja, cijelom linijom dramskog odvijanja. [...]

U idealnom ispunjenju ovaj bi režiser bio graditelj teatra što bi vrijedio i radio kao gradska ili nacionalna kauzateka. [...]

Ima u Gavellinom kazalištu još jedno sklonište, ne samo za subjekt, nego i od subjekta. O čemu se radi? Gavella je bio naprosto opsjednut idejom o grupiranju u kazalište, o nekoj korporaciji, o kolektivnom činu. [...] U grupi

će, dakle, glumac doći do svoje prezrelosti kao do stručnosti, to će reći do spasa. [...]

Gavella nije neki strančar, ni zastupnik kakva dikasterija, nego izdvojeni čovjek, zastupnik svjetske ideje o nadomjestku. A po toj ideji nadoknada cijelog pustošenja u *Richardu Trećem* mogla je biti samo Shakespeareova tragedija, velika umjetnost te tragedije. [...] Pa ako pokraj posmicanih ljudi započnu stihovi, cijela se pozornost prenosi, u svijetu se otvara novi obzir, te svakoj osudi: Richard je strašan! – uslijedit će odgovor: Shakespeare je velik! [...] Onda, koliko je Richard strašan, toliko se režiser utječe veličini tragedije. A kako prava dramska veličina odzvanja u govoru, sada govor naravno dolazi u središte. [...]

Već je Miletić prije Gavelle sve bio talonirao pod govor i jasan izriječ, te tako upozorio gdje je igra: u izrijeku riječi, koja je – kako veli Miletić – svagda bila »u suglasju sa štampanom«. Ta vjernost, taj pijetet, životni je ulog u tekst, tekstualno ulaganje u život, igra na riječ koja je uvijek u pravu, koja je gotovo uvijek časna riječ. [...] Čovjeka bez objave svagda ćemo zateći blizu gramatike. Riječ tako postaje jedina pobjeda, upravo ona kasna Shakespeareova svijeća u pomrčini opstanka. [...]

Gavella je u svojim sigurnosnim poslovima zato prirodno upućen na školu i pouku. I to još od početka svoga rada u teatru. U jednom ranom članku već se tuži kako mu spočitavaju didaktičnost i poučavajući ton. Škola je ovdje logična izvedenica cijelog nastojanja, preuzimanje stvari u svoje ruke, ali s vještinom, sa stručnošću koja će izbjeći nepredvidljivosti i opasnosti. Gavella je morao razviti Akademiju!«

Nakon što je naveo vrlo dugačak citat Gavelline kasne teatrologije, Brečić će svoj briljantan filozofijski ogled zaključiti naizgled paradoksnom, no u biti duboko logičnom, mišlju:

»Ne čini li se kao da je ove vijuge upisao čovjek kojemu se srušila kuća.«

Vjeran Zuppa svoje je promišljanje Gavellina teatra započeo u *Prologu* 1978., uvodnim tekstom u kontekst ispisivanja sinoptičke slike hrvatskoga glumišta.⁶⁷ Taj se tekst dosta bavi Gavellinim teatrom, ali ga još ne stavlja u središte, Zuppi je više stalo da odredi filozofijske, psihologijske i antropologijske koordinate europskoga teatra, koje polaze od Freudove psihoanalize i Heideggerova egzistencijalizma da bi dospjele do antropologije Grotowskoga i psihodrame Morena. U tome se kontekstu hrvatsko glumište pokazuje jako zastarjelim, poslije Gavellina anti-ideologizma zahvaćeno dubinskim ideologizmom njegovih nasljednika, pri čemu Zuppa jedinu iznimku vidi donekle u teatarskoj praksi Georgija Para. Po Zuppi, od svih pet bitnih pitanja i problema svakome kazalištu uopće – 1. *Događaja*, 2. *Akcije*, 3. *Motivacije*, 4. *Identiteta*, 5. *Načina i tehnike* – hrvatsko je glumište sebi osvijestilo samo prvo i posljednje. Time se od bitna razloga svoje opstojnosti, rada na egzistenciji, pretvorilo u puki rad za egzistenciju. Drugim riječima, institucionaliziralo je teatar kao puki proces proizvodnje.

Ni opsežan tekst Slobodana Šnajdera⁶⁸ ne osvrće se odveć na Gavellu, jer je sav nestrpljivo usmjeren postavljanju pitanja aktualnome hrvatskom kazališnom pogonu. Kako je to postavljeno kod Miletića, što se od njega do danas promijenilo, je li se što bitno uopće promijenilo? Šnajder će radikalno zaključiti da Miletićevo *Hrvatsko glumište* u nas zapravo još nije ni pročitano. Premda je među važnim zadaćama psihoanalize hrvatskoga glumišta navedeno i pitanje Gavellina autoriteta, ovdje je Gavella u odnosu spram Miletića ključnom temom govora samo u jednome odjeljku. Upozorit će Šnajder na zatvaranje kruga od Miletića do Gavelle unutar

⁶⁷ Zuppa, Vjeran, »De Summa theatrologica«, *Prolog* br. 36 – 37, Zagreb, 1978., str. 5 – 20.

⁶⁸ Šnajder, Slobodan, »Hrvatsko glumište: postavljanje pitanja«, *Prolog* br. 36 – 37, o. c., str. 21 – 40.

tautologije koja se zove kriza, ustvrdit će da je ondašnje hrvatsko kazalište još uvijek posvećeno Branku Gavelli, ali da on zapravo petnaestak godina poslije smrti još djeluje tek kao »prazan pojam Autoriteta«. Upozorava da se ono uistinu živo u Gavelle zbog krivog čitanja usmrćuje. I onda, Šnajder vidi Gavellu kao šamana. Kaže: »Gavellin *šamanizam* mogao bi pomoći *postavljanju pitanja*, putem jednoga produktivnog razgovora s Gavellom. Možda je u tome budućnost *drugog* kazališta, od duhova se, zar ne, očekuje da se razumiju u budućnost.«⁶⁹

Ključna je pak i značenjski otežana misao, upravo ključ Šnajderova teksta, sljedeće:

»Bitno je da se s Gavellom kazalište zagledalo u sebe sama.«⁷⁰

Vratimo se Zuppi i njegovim dvama tekstovima o Gavelli u prvome, odnosno drugome broju *Novoga Prologa* godine 1986.

Kad se navedu podnaslovi odjeljaka tih tekstova, bit će već jasno o čemu se u njima radi i na čemu oni rade:

Konkretni mislilac: Dr Branko Gavella (I.)

1. *Agitatori i žrtve*; 2. *Proces hrvatskog glumišta: »povratno ponavljanje«*; 3. *»Ulični karakter« kulturnog tržišta*; 4. *Zašto je Gavella samo predanje?*; 5. *»Materijal« glumišta*; 6. *Pitanje metode*; 7. *Transformacije Agitatora*; 8. *Hrvatska pohvala intuiciji*; 9. *Gavellina osobita intimnost razumijevanja*; 10. *Krležino dramsko pismo*.

Konkretni mislilac: Dr Branko Gavella (II.)

11. *Problem dvojnika*; 12. *Krleža i Gavella*; 13. *»Diskurs uvježbanog glasa«*; 14. *Govorne frakcije: glumstvenost i društvenost*; 15. *Fantazma »novoga patosa«*; 16. *Fachmann ili filozof?*; 17. *Zemlja neighbourhooda*; 18. *1934. Gavella, 1946. Vilar*; 18. *Jedna ispunjena želja*.

⁶⁹ Ibidem, str. 35.

⁷⁰ Ibidem.

Da bi se razvilo iole temeljitije propitivanje ovako široko zasnovana i provedena govora o svekolikim aspektima Gavellina sveukupnoga teatarskog djela koje uključuje režiju, dramaturgiju, teatrologiju i pedagogiju, potreban bi bio prostor cijele opsežne studije. Zato se ovdje ograničavamo samo na brzometni prelet osnovnih teza.

I.

Redatelj je po biti svoga poziva agitator, a glumac uglavnom žrtva agitacije. Proces hrvatskoga glumišta vidi se i tumači kao »povratno ponavljanje«. Što to znači? Ono se samo sjeća, ostaje na istom. Trajno dominantno u hrvatskome glumištu može se samo sjetno sjećati i kukavički se nadati. Hrvatsko se kulturno tržište nije oslobodilo uličnog karaktera. U njemu vlada tonus melankolije kao depresivnog raspoloženja, a to je najbolje izrazio Božidar Viočić, rekavši: »Nitko ne smije biti ništa.« Gavella je samo predanje, jer je jači glas o Gavelli, nego Gavellin glas. Gavelli je Krleža prvi pravi scenski autor po stvarnoj prirodi hrvatskoga glumišta. »Osjećaji podređenosti«, »drugorazrednost«, »siromaštvo«, »prikriivanje« i »duboka unutarnja poremećenost« izomorfnosti su hrvatskoga socijalnog bića, i takvi reflektirani na hrvatsko glumište. Branko Gavella u hrvatskoj je kulturi utemeljio osnove jedne kulturne antropologije, pošavši od izgradnje osobe glumca. Osobita intimnost razumijevanja, o kojoj je pisao Wilhelm Dilthey, u Gavelle je bila neobično razvijena. To potvrđuje jednako njegovo stvaralačko, teorijsko i pedagogijsko djelo. Da bi se zaokružio pogled na Gavellino djelo, mora se usmjeriti i na Krležino. Krležino dramsko djelo nije samo djelom koje glasa za buduću radikalnu izmjenu svijeta, nego i pismo koje zahtijeva nove uvjete kazališne igre, koje je prihvatio i proveo Gavella.

II.

Gavella je idealna sinteza literarnog i glumačkog redatelja. Dvojnuk se između ostaloga nazire i u kazališnom zrcalu. Svaki poziv dramskoga pisca odmah se poziva na Dvojnika. Krleža i Gavella autentični su dvojnici hrvatskoga glumišta, ogledaju se jedan u drugome da bi stvorili jedinstveno djelo. Govor kao stratagama. Krleža piše jezikom koji neprestano uvježbava »diskurs uvježbanog glasa«. Glumstvenost i društvenost dvije su bliske jezične frakci-

je, obje djeluju u teatru. Gavella pokušava naći izlaz iz te dvojnosti u »novom patosu« (1928.). Ali on se ukazuje kao fantazma, priviđenje: let u visinu jednoga govora bez stvarnosti. Je li Gavella bio (kazališni) stručnjak (njem. Fachmann) ili filozof? On hoće Znanje a ne Struku, dakle po tome jest filozof. Unatoč svoj golemoj teatarskoj praksi, u najdubljem je smislu riječi teoretičar po vokaciji. Zemlja je tlo »male zajednice«, Zemlja neighbourhooda, i to je osnovna teorema Gavelline teorije glume i glumačkoga govora. Gavella već 1934. traži ono što Vilar 1946.: supostojanje na sceni, ali i u odnosima onih koji su na sceni i onih u gledalištu.

III.

I zaključno: Gavellina je Akademija, zapravo, morala biti škola Supostojanja. Hrvatsko glumište njegova kuća i, naravno, njegova scena. Čitavom svojom teorijskom, pedagoškom i stvaralačkom praksom, dr. Branko Gavella bio je konkretni mislilac onog Idealnog.⁷¹

⁷¹ Zuppa, Vjeran, »Konkretni mislilac...«, o. c., passim.

GAVELLA IN *PROLOG*

Abstract

This article examines presence, role and importance of Branko Gavella (Zagreb, 1885 – Zagreb, 1962), a most important theatre director, theatre scholar and pedagogue in Croatian theatre of 20th century in theatre revue *Prolog* and *Novi Prolog*, from 1968 until 1986. There are many Gavella's articles on the art of acting, psychological analysis of actor's inner self, essays on different problems of theatre practice and particular theatre performances under Gavella's direction in Zagreb and Beograd. Gavella also was as director in theatres all over the Central Europe: Ljubljana, Maribor, Prague, Brno, Milano, etc. In two dominant thematic entirety – *Gavella, Director, Theatre* (*Prolog* 28, 1976) and *Gavella –Belgrade periods* (*Prolog* 48-49, 1981) many famous writers, critics, directors, actors and theatre scholars from Croatia and abroad wrote about Gavella and his work in the field of the theatre directing, theatre studies and pedagogy. All of this is collected and presented in this article.