

GOLGOTA I SPEKTAKLI DVADCATOGO VEKA POVIJESNO-LEKSIKOGRAFSKA USPUTNICA

Branko Hećimović

Ono što je skicozno još prije četiri i pol desetljeća naznačio Lojze Filipič, pozicionirajući Gavellinu redateljsku djelatnost u europski kontekst, te zatim studiozno i kompleksno, monografski obuhvaćeno, sintetizirao Nikola Batušić, sustavno uspostavljajući praktičarsko-metodološke usporedbe i relacije između Gavelle i vrhunskih europskih redatelja, njegovih prethodnika i suvremenika, dobilo je 2004. godine, kada je već i postbatušićevska gavelologija, predvođena Sibilom Petlevski, poprimila, usredotočujući se na Gavelline teatrološko-teorijske tekstove, nove znanstveno-istraživačke tendencije i konotacije, posve neočekivanu ali i posve drugačiju potporu, koja, međutim, do danas, koliko je poznato, nije zabilježena a kamoli komentirana. Navedene je godine, naime, u Moskvi, u izdanju Gosudarstvennogo instituta iskusstvoznaniya, objavljena knjiga *Spektakli dvadcatogo veka* u kojoj je, zasebnim prilogom o izvedbi Krležine drame *Golgota* u Hrvatskom narodnom kazalištu 1922., zastupljen kao redatelj i Branko Gavella.

Sačinjena od sto priloga o sto kazališnih izvedbi, knjiga *Spektakli dvadcatogo veka* sadrži još samo kratki uvod, naslovljen *Od uredničkog od-*

bora, u kojem se sažeto obrazlažu načela i kriteriji ključni za izbor izvedbi ali, implicitno, i za razumijevanje i objektivno vrednovanje predstavljanja Krležine *Golgote* u Gavellinoj režiji među sto europskih kazališnih izvedbi, unutar kojih su zalutale i jedna sjevernoamerička, iz New Yorka (Tennessee Williams, *Tramvaj zvan žudnja*, red. Elia Kazan, Ethel Barrymore Theatre, 1947.) i dvije gruzijske, iz Tbilisija (*»In tirannos«* prema drami Friedricha Schillera *»Razbojnici«*, red. Sandro Ahmeli, Državni gruzijski dramski teatar Šota Rusaveli, 1932.; Bertolt Brecht, *Kavkaski krug kredom*, red. Robert Sturua, Teatar Šota Rusaveli, 1975.).

Spominjući da je povijest teatra 20. stoljeća završena i da je nastupilo vrijeme sumiranja, autori uvodnog teksta objašnjavaju da je nužno osvrnuti se na to što je učinjeno u kazališnoj umjetnosti od razmeđa 19. i 20. stoljeća, kako bi se spoznalo, koliko je to moguće, kuda i u kojem smjeru će se kretati razvoj novog stoljeća i što će od iskustva minulog scena novog stoljeća uzeti, a što će odbaciti. Nužno je, kažu nadalje, pokušati osmisliti logiku, koja je odredila sudbinu teatra – prije svega sudbinu režije, jer je 20. stoljeće u kazalištu bilo epohom redatelja – te formulirati bit mnogovrsnih usmjerenja u različitim zemljama, uključujući i Rusiju. No pritom se ne smije zaboraviti da su se ta logika i ta usmjerenja ostvarivali kroz konkretne produkcije i da je povijest kazališta 20. stoljeća – povijest izvedbi, a da je samo shvaćanje *izvedbi* do kraja postalo realnošću upravo u vijeku redateljskog kazališta.

Obrazlažući da je prezentiranje kazališne kulture prošlog stoljeća predočeno na sprovedbi takvih rasuđivanja, urednici knjige obrazlažu ujedno i da su kratki ogledi o velikim izvedbama u Rusiji i u drugim zemljama Europe nanizani kronološkim redosljedom, kako bi se jasnije mogli nazrijeti pravci europskoga teatarskog procesa u njegovoj beskrajnoj raznolikosti i oštrim kontrastima, te u njegovom stvarnom jedinstvu, ali se pri tome ne teži udovoljavanju kronološkoj, a ni geokulturnoj ravnomjernosti, kao niti ravnoteži među desetljećima i zemljama. Poričući hipotetsku mogućnost pretpostavke da je izdanje *Spektakli dvadcatogo*

veka enciklopedija, premda to sugerira popraćenost škrtim teatrografskim podacima, te ga kvalificirajući kao seriju oglada, gotovo eseja, napisanih sa zadatkom da daju plastične portrete najznačajnijih scenskih izvedbi i prenesu čitateljima njihov smisao i estetiku, urednici kao glavni problem njegova sastavljanja detektiraju izbor izvedbi za koji rješenje nalaze u jednom jedinstvenom kriteriju – u umjetničkoj razini izvedbe koja joj omogućava da bude događaj u velikoj povijesti teatra, korakom u svjetskom i nacionalnom kazališnom razvoju. Usvajanje tako formuliranog kriterija izbora ne sprečava ih ipak da iskažu i svoje dvojbe i nedoumice oko uspješnosti predstavljanja objektivne i vjerodostojne slike kazališne povijesti 20. stoljeća, koja – kao i umjetnost uopće – ne podliježe kalendaru, pa stoga u svoj izbor velikih izvedbi uvrštavaju i izvedbe Čehovljeva *Galeba* u Moskovskom hudožestvenno-Opšćedostupnom teatru u režiji Stanislavskog iz 1898. i Jarryjeva *Kralja Ubuja* u Théâtreu de l'Œuvre, u režiji Lugné-Poëa iz 1896.

No makoliko je odluka o uvrštavanju izvedbi Jarryjeve drame, kao i Čehovljeve, temporalno i metodološki logična i opravdana, toliko su neka druga opredjeljenja pri izboru velikih, kanonskih izvedbi na temelju kompleksne rezultatske razine koja ih je učinila, prema prosudbama ruskih teatrologa, neprijepornim događajima i pomacima u njihovoj nacionalnoj ali i svjetskoj kazališnoj produkciji iznenađujuća, upitna i diskutabilna, jer se, kad je riječ o izvedbama u zapadnoeuropskom kulturnom prostoru, udaljuju od vrijednosnog stupnjevanja u svom interesnom kazališnom krugu, ili jer preferiraju ruske izvedbe i izvedbe u državama u ruskom geostrateškom okružju.

Premda ipak eksplicitno neapostrofirana, nemali udio pri izboru također ima i društveno-politička intoniranost dramskih djela i izvedbi, koja prema recepcijski zastupanim interpretacijama suradnika izdanja *Spektakli dvadcatoga veka* varira od plakatske idejne transparentnosti klasnog, crno-bijelog, sovjetskog tipa do slobodoumnih, heretičkih, režimski i

stranački/partijski neovisnih, osobnih lijevih intencija.¹ Među izvedbama u kojima dominiraju posljednje, neovisne, intencije tekstovnog i izvedbenog značaja udruženih osobnosti dramskog autora i redatelja svakako su i izvedba Krležine *Golgote* u Gavellinoj režiji i scenografskoj opremi Ljube Babića, kao i izvedba tragikomedije *Narodni Malahij* ukrajinskog dramatičara Mykole Kuliša u realizaciji dvojice avangardista u harkovskom Teatru Berezil: redatelja i glumca Lesa Kurbasova, autorova sunarodnjaka,

¹ Djelomičan uvid u kontekstualno rangiranje izvedbe *Golgote*, pa time i Krleže kao autora drame i Gavelle kao njezina redatelja, u razvojne procese europskog kazališta prema razloženim kriterijima uredništva *Spektakla dvadcatog veka*, stječe se već i teatrografskim naznakama o izabranim izvedbama iz drugog i trećeg desetljeća: W. Shakespeare, *Hamlet*. Prema režiji E. G. Craiga i K. S. Stanislavskog. Red. L. A. Suleržickij. Moskovskij hudožestvennij teatr, Moskva, 1911.; Molière, *Škrtac*. Red. J. Copeau. Le Vieux Colombier, Pariz, 1913.; M. J. Ljermontov, *Maskerata*. Red. V. E. Mejerhold. Aleksandriskij teatr, Petrograd, 1917.; E. Toller, *Preobrazba*. Red. K. Martin. Theatre Tribune, Berlin, 1919.; Lope de Vega, *Fuente ovejuna / Ovčje vrela*. Red. K. A. Mardžanov. Gosudarstvennij dramatičeskij teatr im. V. I. Lenjina, Kijev, 1919.; H. von Hofmannsthal, *Svatković*. Red. M. Reinhardt. Domplatz, Salzburg, 1920.; S. An-ski, *Dybuk*. Red. E. B. Vahtangov. Teatr-studija Gabima, Moskva, 1922.; C. Gozzi, *Princeza Turandot*. Red. E. B. Vahtangov. Tretja studija MHAT, 1922.; F. Crommelynck, *Veličajni rogonja*. Red. V. E. Mejerhold. Teatr aktera, Moskva, 1922.; J. Racine, *Fedra*. Red. A. J. Tairov. Kamernij teatr, Moskva, 1922.; M. Krleža, *Golgota*. Red. B. Gavella. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1922.; L. Pirandello, *Šest lica traže autora*. Red. G. Pitoëff, Comédie des Champs-Élysées, Pariz, 1923.; W. Shakespeare, *Hamlet*. Umjetnički rukovoditelj postave M. A. Čehov. Red. V. S. Smišljaev, V. N. Tatarinov, A. I. Čeban. MHAT Vtoroj, 1924.; W. Shakespeare, *Hamlet*, Kingsway Theatre. Ravnatelj teatra B. J. Jackson. Red. H. J. Aylyff. Trupa Birmingham Repertory Theatre. London, 1925.; F. Gasbarra i E. Piscator, *Usprkos svemu*. Red. E. Piscator. Grosses Schauspielhaus, Berlin, 1925.; A. N. Ostrovskij, *Vruće srce*. Rukovoditelj postave K. S. Stanislavski. Red. I. J. Sudakov. Moskovskij hudožestvennij teatr, 1926. N. V. Gogolj, *Revizor*. Red. V. E. Mejerhold. GosTIM, Moskva, 1926.; M. A. Bulgakov, *Dani Turbinovih*. Red. I. J. Sudakov. Moskovskij hudožestvennij teatr, Moskva, 1926.; M. Kuliš, *Narodni Malahij*. Red. Les Kurbas. Teatr Berezil, Harkov, 1928.; B. Brecht, *Opera za tri groša*. Red. E. Engel. Theater am Schiffbauerdamm, Berlin, 1928.

europizatora i reformatora ukrajinskog kazališta, provoditelja ideja o novom, filozofskom teatru, zasnovanom na ritualnim korijenima i ponovnom vraćanju kazalištu kao religioznom činu, na ekspresionizmu, konstruktivizmu i nacionalnoj ikonografiji, pokretača, ustrojitelja i voditelja nekoliko kazališta, pa i Berezila, te scenografa Vadima Merrila, naturaliziranog Ukrajinca, sina Šveđanina i majke talijansko-grčkog porijekla, europskim studijima i kontaktima formiranog slikara, kubista i konstruktivista, nagrađenog u Parizu, kad i Babić, na izložbi Art Decoa.

Za razumijevanje značenjske mreže ovih dviju izvedbi nezaobilazne su nedvojbeno njihova ontološka ishodišta. Krleža i Gavella, u suradnji s Babićem, polaze, naime, od internacionalnosti dramske tematike i njezine izvedbe iskazane kako verbalnom, tekstovnom i scenskom, materijalnom artikulacijom previranja i sukobljavanja među anacionalno tretiranim, *crveno* i *žuto* grupiranim, radnicima, a i supostavljenim isto tako anacionalnim, reprezentantima vlasti, kao i topografskim lociranjem radnje u jedan neimenovani njemački lučki grad, te uporabom biblijske simbolike i metaforičnosti, tako i individualiziranom redateljskom primjenom ekspresionističke polivalentne dinamike i kontrapunktiranja te stilskih traženja što su, parafrazirajući i citirajući samog Gavellu, živjela u svijesti naših kazalištaraca i prije viđenja hudožestveničkih ostvarenja vlastitih, *možda i maglovitih, ali ipak imanentno živih snatrenja*.²

Nasuprot Krleže kao autora anacionalno kodirane *Golgote*, Mykola Kuliš u turbulentnim godinama poraća i sovjetizacije Ukrajine ustrajava u svojim dramama, kojima razvija originalni oblik nacionalnog ekspresionizma, na postrevolucionarnim ukrajinskim temama te, nakon kritičkog razobličavanja gladi i propasti sela, komunističkog morala i krize svijesti, u *Narodnom Malahiju* utjelovljuje posljednjeg od starozavjetnih biblijskih proroka u suvremenom, mesijanskom imenjaku, gogoljevskog rodoslovlja

² Branko Gavella, *Hrvatsko glumište – analiza nastajanja njegova stila*. Zora, Mala biblioteka, knj. 16, Zagreb, 1953., str. 173.

i donkihotskih snova i obmana, satirički se obarajući na nasilne promjene čovjekove prirode i života. Scenski pak oživljujući manijakalno-paranoički put Kuliševa proroka-reformatora, pomućenog čitanjem *Biblije* i Marxa, od njegove mirgorodske sredine preko imaginarnih krugova pakla do Malahijeva usamljenog zatjecanja posrijedi ljudske pustinje u kojoj je on jedan jedini na cijeloj ukrajinskoj zemlji, Kurbas i Mellzer sinergijski predočuju dva usporedna svijeta, realni i halucinantni Malahijev, parodijski se koristeći ikonografijom malograđanske i sovjetske zbilje, kao i biblijskim i liturgijskim te folklornim, ritualnim i magičarskim simbolima / znakovima. Takvom metodološkom odmjerenošću širokog spektra njezinih sastavnica, izvedba *Narodnog Malahija* asocijativno se povezuje sa skladom simfonije i filozofskom promišljenošću i redom.³

No visoko vrednovana izvedba *Narodnog Malahija* nije bila jamac i njezine daljnje kontinuirane nazočnosti u ukrajinskoj kazališnoj kulturi, pa niti njezinog uključivanja u europsku. Pet ili šest godina poslije nje, Kuliš i Kurbašov su uhićeni, poslani u logor i strijeljani, prema nekim izvorima, po osobnoj Staljinovoj naredbi, na 26. godišnjicu Oktobarske revolucije.

Održana pod prismotrom policije, koja je opsjela teatarsku zgradu, izvedba Krležine *Golgote* nastavila je, međutim, živjeti u hrvatskoj kazališnoj kulturi i poslije osam održanih repriza te se njezinom recepcijom u publici i kazališnoj kritici počeo formirati i njezin kulturni status, kojem su mnogo pridonijeli Stanislavski i hudožestvenici svojim svjedočanstvima, kojima je izvedba *Golgote* ušla i u rusku kazališnu memoaristiku i teatrologiju, a time posredno i u europsku kazališnu kulturu.

Da su izvedbu *Golgote*, prvu izvedbu jedne Krležine drame i prvu izvedbu jedne Krležine drame koju režira Gavella i scenografski postavlja Babić, tadašnji kazališni kritičari, za koje Krleža do tada i nije postojao kao scenski pisac, dočekali i prihvatili kao izniman događaj, uočljivo je u

³ N. Kormienko, »*Narodnij Malahij*« Mikoli Kuliša. Teatr Berezil. Harkov, 1928.« U: *Spektakli dvadcatogo veka*, Gosudarstbennij institut iskusstvovoznanija. Moskva, 2004., str. 125-128.

većini kritika, a još uočljivije postaje u sveobuhvatnoj analizi tih kritika koju će sprovesti Stanko Lasić. Prema toj analizi, prvi od dva sumiranjem polučena zaključka kritičarskih prosudbi sastoji se u *mišljenju da je Golgota vrijedno književno djelo / i da / ta drama znači i novi datum u razvoju hrvatske dramske književnosti i novi korak u povijesti hrvatskog kazališta*. A drugi zaključak proizlazi iz prvoga i *može biti formuliran kao pobjeda umjetnosti nad politikom: Golgota nije ni idejna ni politička propaganda jer je u njoj pjesnik potpuno nadvladao svoje ideološke stavove*.⁴

Analizirajući, međutim, što je pisano o Krležinoj drami i njezinom izvođenju, Lasić previđa ipak konstatirati da kritičari potaknuti izvedbom pridaju scenskoj materijalizaciji Krležine drame gotovo isto toliko pozornosti koliko i samoj drami, što je u tadašnjoj hrvatskoj kazališnoj kritici neuobičajeno, i da se trude naći riječi da bi predstavili redateljsko-scenografske inovacije i značajke izvedbe iskazane konstruktivnim rješenjima scenskog prostora i polivalentnošću izvedbene dinamike, organizacijom kretanja mase, raznovrsnim vidovima kontrapunktiranja, posebno pomoću svjetlosnih i zvučnih sredstava i efekata... što su sve odlike izvedbe ali i trajni spomeni o izvedbi.

Recepcija prvog izvođenja *Golgote* u kazališnoj kritici može se danas, u klimi tolerantnijeg razmatranja spora između Bacha i Krleže, upotpuniti i s nekoliko fragmenata iz Bachova dnevničkog rukopisa *Moje uspomene*⁵, koji unatoč subjektivnim kritičkim opservacijama o drami, potkrepljuje prevladavajuće mišljenje kritike o izvedbi *Golgote*. Pod dojmom gledanja glavnog pokusa, Bach tako primjećuje da se *sve jače osjeća da bez biblije*,

⁴ Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari 1914-1924*. Globus, Zagreb i Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske, 1987.

⁵ *Moje uspomene* Josipa Bacha, predane na pohranu Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU 2003. godine i otad pripremane na tisak, ispisane su u pedeset i osam bilježnica na šest tisuća i šezdeset i tri stranice, a sadrže dnevničke teatarske zapise od 14. lipnja 1909. do 23. kolovoza 1931.

*evanjela i raspetog Hrista, Jude, Pilata i Ahasvera ne bi mogla postojati dobra polovica drame*⁶ i da bi drama jače djelovala kad bi se u jednu sažela Kristijanova i Kraverova obitelj i njihove sudbine te, nakon dramaturškog razlaganja takvog rješenja nadodaje da je ipak uvjeren da će »Golgota« bar kod premiere polučiti veliki uspjeh: prvo jer Krleža istupa prvi put na pozornici, drugo: jer je komad slika današnjih dana i treće: jer je scenski od Gavelle i Babića dobro izrađeno – ma da se i tu Krležini efekti nisu scenski iscrpli (vidi prizor »vizije Smrti, nerva, vetrenjača i magla« koje nisu ni izdaleka tako prikazane kako ih je Krleža opisao u II činu). Poslije praiizvedbe pak Bach kazališnoinsajderski zapisuje:

Predstava je sjajno prošla režijski i glumački unatoč kmečanja Petrovićeva (kako je Grol dobro primjetio) i vanredno slabog V. čina – krivnja autorova.

No i ako se za premieru Krležinu očekivalo mnogo jače i iskrenije pljeskanje – pogotovo gdje se autor nije htio da prikaže publici – što je takodjer samo afektacija – to je čudo za čitave izvedbe nije ni na jednom mjestu došlo do izazova na otvorenoj sceni. Drama revoluciojonarca – plamenog Krleže nije upalila ni jednog čovjeka da učini pozornicu i gledalište – da zajedno gore!

Djelovala je samo vanredna režija Gavellina – sa sjajnim svjetlosnim efektima – uz vrlo uspjelu inscenaciju Babićevu – i tu je najveći uspjeh večeri.

⁶ Diskurs o biblijskom, kršćanskom udjelu i njegovoj strukturnoj funkciji traje i obnavlja se od kazališnih kritika o prvom izvođenju *Golgot*e, pa se tako javio i u Krležinom solilokviju nakon slušanja njezine radijske izvedbe u studiju Radio-Zagreba u Šubićevoj ulici, 9. studenoga 1967., kada je redatelja Matiju Koletića i autora ovog teksta pozvao na večeru (na pečene mesnate kobasice ili krvavice, tko bi to sad znao, pojelo ih je vrijeme) u zagrebački Gradski podrum. (Vidi: *Napomena* u Miroslav Krleža *Tri drame*, Oslobođenje, Sarajevo, 1981., str. 349). Prisjetio se tada Krleža, kako mu je u danima njegova izleta u Rusiju, sovjetski narodni komesar za prosvjetu i pisac Anatolij Vasiljevič Lunačarski uvjetno sugerirao, dok su raspredali o mogućnostima izvođenja *Golgot*e u Rusiji, da izostavi ili ublaži biblijsku simboliku.

No već i to valja upisati u dobro Krleži – jer time je dao Gavelli zgodnu priliku da ga prvi put prikaže i da kao novi ravnatelj drame i sa slabijom radnjom Krležinom⁷ pokaže kolike se sposobnosti u njemu kriju.

Svakako najveći uspjeh Gavellin...

⁷ Monološki nastavlajući u *Mojim uspomenama* polemiku s Krležom, Bach istodobno polemizira i sa samim sobom i pravovaljanošću svojih postupaka i rasuđivanja. Zaobilazno tako nudi kao dodatno opravdanje za neizvođenje Krležinih mladenačkih drama i svoje osobne vizije o mogućnostima njihova scenskog realiziranja na koja će nadoći istom, a da njegove idejne prototipove uopće nisu imali prilike upoznati nove generacije kazališnih redatelja poslije pola stoljeća, i u osobnom vrednovanju Krležinih neizvedivih drama nalazi uporište za osporavanje strukturnih dometa *Golgote*, pa usput i *Galicije*:

Do danas su izašle sve kritike naših dnevnika o »Golgoti«. I ma da je scenički i rasvjetni te režijski uspjeh veći – uzdiže se Krležino djelo čak do Büchnerova »Dantona« – koje je djelo preživjelo mnoga razvikana djela onodobna i kasnija – te je i danas – a i za sto će godina biti jednako moćno – dok Krležina drama ne će preživjeti ni ovu sezonu – a i tu više silom! Krleža je više uspio radi toga – jer je bio do pred par dana – još neprikazivan pisac – koga prošle uprave – u glavnom ja – nisu htjele izvoditi. Pogotovo ja! Ima da sam u svojim polemikama spomenuo da su »Cristoval Colon«, »Hrvatska rapsodija«, »Kraljevo« a donekle i »Michelangelo« neizvedivi – današnji »Vkc.« u »Zagreber Tagblattu« izvedbom »Golgote« hoće da dokazuje, da kad se hoće može se i neizvedivo izvoditi. Samo što se to ne može primijeniti na »Golgotu« kao ni na »Galiciju«, koja je takodjer čim je bila predana – imala da se izvodi i da je nije redarstvo i vlada u posljednji čas – tik pred predstavom zabranila – bio bi Krleža izvediv već g. 1920!

Obe te izvedive drame Krležine i »Galicija« i »Golgota« daleko zaostaju na neizvedivim njegovim dramskim djelima – i nadje li se mogućnost da se ta neizvediva djela jednog dana prikažu u svojoj potpunosti, a da se ne bude moralo režijski ni scenski ništa izmijeniti – tek onda je prikazan Krleža – onaj plameni – revolucionarni – pravi Krleža – dok je ovaj nedavno prikazani pripitomljeni i već ublaženi Krleža. /.../

Uvjeren sam, da će se jednog dana naći režiser a i pozorište, koji će nam moći prikazati onog pravog Krležu. I to će se bezuvjetno najprije moći prikazati »Kraljevo« – jer ga treba izvoditi na licu mjesta – na Sajmištu – ili u jednom tako ogromnom kazalištu – kao recimo berlinski »Grosses Schauspielhaus« – koji će moći Sajmište – t. j. Kraljevo donijeti – zapravo prenijeti potpuno na pozornicu – ili bolje u sred pozorišta.

Ako se formiranjem kulturnog statusa izvedbe *Golgote*, osnaženog metodologijom suvremene hrvatske teatrologije, ostvaruje jedan od uvjeta uredništva *Spektakla dvadcatoga veka* sadržan u formulaciji jednog jedinog jedinstvenog kriterija izbora sto europskih izvedbi, determiniranog predmijevanom umjetničkom razinom uvrštenih izvedbi, koja jamči da su događaji u velikoj povijesti europskog teatra, korakom u svjetskom i nacionalnom kazališnom razvoju, onda se svjedočenjem Stanislavskog i hudožestvenika začeo format drugoga koji postaje stalnim impulsom za njezin tretman kao kanonske u europskom i svjetskom kazališnom razvoju i povijesti.

Intenziviranjem znanstveno-istraživačkog interesa za Krležu i Gavellu u Sovjetskom Savezu sedamdesetih godina prošlog stoljeća, intenzivira se i primjena deskripcije izvedbe *Golgote* s dnevničkih stranica Stanislavskog kao teatrološki bazične i mjerodavne, te se ona od tada pronosi u svim poznatim ruskim teatrološkim radovima o izvedbi *Golgote* i o Gavelli, pa se tako susreće i u osvrtu Nataše M. Vagapove⁸ u knjizi *Spektakli*

Dok bi »Cristovala Colona« trebalo igrati na samoj uzburkanoj morskoj pučini – a »Hrvatsku rapsodiju« u vlaku koji juri – kao lud – a »Michelangela« u podesnoj jednoj crkvi – kako je to Reinhardt učinio ljetos u Salzburgu s Calderonom-Hofmannsthalovim »Weltheatrom« – pa da vidiš onda što je Krleža.

No dok nije neizvedivi Krleža moguć, dobro je da je prije prikazan izvedivi – pa kako je slabiji – barem će uspjeh biti pojačan – kad dodju do izvedbe njegova bolja djela.

⁸ Natalija Mihajlova Vagapova rođena je 30. studenoga 1934. u Moskvi, gdje se 1951. upisuje na Filozofski fakultet, Odsjek slavenska filologija, Moskovskoga državnog sveučilišta. Diplomira 1956., a od 1959. do 1962. je na postdiplomskim studijima. Godine 1966. postaje članicom Državnog instituta za povijest i teoriju umjetnosti Ministarstva kulture SSSR-a, danas Ruske Federacije, u kojem i sada radi kao viša znanstvena suradnica. Godine 1978. doktorira na temu *Redateljsko stvaralaštvo Branka Gavelle 1920-ih godina*. Gavelli, a i Krleži, posvećena je i njezina knjiga, temeljena na vlastitoj disertaciji, *Formirovanie realizma v sceničeskom iskusstve Jugoslavii 20 – 30 g. XX. veka*, Moskva, 1983. Autorica je i monografija *Ruskoja teatralnaja emigracija v Centralnoj Evropi i na Balkanah*, Sankt-Peterburg, 2007.; *Bitef: pozorište, festival, život*, Beograd, 2010.; *Meždunarodnie teatralnie sezoni v Belgrade*, Moskva, 2011. Kontinuirano vezana tijekom

dvadcatoga veka. U predočenju izvedbe Golgote, Vagapova ne samo da se

svoje znanstvene karijere za stvaranje Krleže i Gavella, istraživački pristupa i drugim hrvatskim temama te piše i o Matkoviću i Šnajderu i objavljuje radove poput *Bečki sižeji u hrvatskoj dramatici i prozi i Hrvatska literatura krajem XIX. i početkom XX. stoljeća i austrijska kultura*. Desetljećima se baveći hrvatskim i srpskim, ali i bugarskim kazalištem i dramatikom, kao i njihovim kontaktima i vezama s ruskim adekvatima, posebice posredstvom ruskih emigranata, objelodanila je oko četrinsto znanstvenih i stručnih studija, eseja i članaka. Urednica je, članica uredništva i suradnica brojnih znanstvenih edicija, zbornika istraživačkih radova te enciklopedijskih i leksikografskih izdanja. Sastavila je i popratila komentarima i knjigu Branko Gavella, *Drama i teatr*, Moskva, 1976. Osim na ruskom jeziku, na kojem joj je tiskan i niz »jugoslavističkih« osvrta i prikaza kazališnih izvedbi i književnih djela (Vidi: »Natalija M. Vagapova. Bibliografija radova s područja jugoslavike«. Priredila Vida Flaker. *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*. 22-23-24. Zagreb, 1982., 167-173), zastupljena je i na hrvatskom jeziku. Među važnijim radovima na hrvatskom valja navesti: »Branko Gavella i ruska kazališna kultura«. *Forum*, 4-5, Zagreb, 1977., 825-832; »Problematika prevođenja na ruski jezik drama Miroslava Krleže«. U: *Dani Hvarškoga kazališta*, VIII, *Miroslav Krleža*, Split, 1981., str. 363-371; »Ivo Vojnović i europska nova drama«. U: *Radovi međunarodnog simpozija »O djelu Iva Vojnovića«*. Zagreb, 1981., str. 359-363; »Hrvatsko kazalište 20. stoljeća i umjetnost Moskovskoga hudožestvenog teatra«. U: *Krležini dani u Osijeku 1977. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga, Zagreb – Osijek, 1999., str. 334-341; »Miroslav Krleža i rusko kazalište«. U: *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, Zagreb – Osijek, 2000., str. 98-108; »Skupine glumaca Moskovskoga hudožestvenog teatra u Srednjoj Europi (1920-1930)«, *Književna smotra*, 1, Zagreb, 2001., 29-41; Isto u: *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata: rubovi, memorija*. Priredila Irena Lukšić, Zagreb, 2006., str. 87-111; »Dva pristupa povijesnim mitologemima: proza i drama Mire Gavrana«. *Kazalište*, 17-18, Zagreb, 2004., 112-115.

Uvelike je cijenjena i kao prevoditeljica hrvatske književnosti te je među inim prevela Krležine drame *U agoniji*, izvedenu u Državnom akademskom Malom Teatru u Moskvi 1979., i *Aretej*, kao i Držićeva *Dunda Maroja*, izvedenog u Velikom dramskom teatru u Lenjingradu 1980., te Gavelline studije, Matkovićeve i Šnajderove drame. Najuspjelijim svojim prijevodom smatra *Krležin izlet u Rusiju*, 2005. Godine 1982. Društvo književnika Hrvatske dodijelilo joj je Nagradu Julije Benešić.

pretežno oslanja na zapažanja Stanislavskoga, koristeći, doduše, i Krležin dramski tekst te sudove hrvatskih kazališnih kritičara, nego i doslovno kaže: *Redatelj Branko Gavella ušao je u teatarski ljetopis XX. stoljeća zahvaljujući uspomenama Stanislavskog o gostovanju MHAT u Zapadnoj Europi i Americi*. To je odista točno i to valja respektirati. No svoje pravo mjesto u hrvatskom i europskom kazališnom razvoju i povijesti stječe Gavella istom prepoznavanjem i teorijskim istraživanjem korelativnosti njegove kazališne prakse i teatroloških radova.

Posve je drugo pitanje je li izbor svih uvrštenih izvedbi opravdan i je li uredništvo *Spektakla dvadcatoga veka* ispunilo zahtjeve kriterija koje je samo sebi postavilo.

GOLGOTA AND SPEKTAKLI DVADCATOGO VEKA HISTORICAL-LEXICOGRAPHIC ADDENDUM

A b s t r a c t

The article covers often overlooked book *Spektakli dvadcatoga veka* (*Twentieth Century Performances*), Moscow 2004, in which Krleža's *Golgota* (*Golghota*) directed by Branko Gavella (Croatian National Theater, Zagreb 1922) is included among over a hundred staged European plays. The author analyses the criteria of selection of performances (each included performance was at the time perceived as significant event and a step forward in global and national development of theatre) and documents the choice of Gavella's performance by quoting Stanislavki's well known notes on *Golgota* and its comparison to the staging of *Narodni Malahij* by the Ukrainian author M. Kuliš, as well as by unanimous acceptance *Golgota* by Croatian critics and the unpublished passage from *My mementos* by J. Bach. At last, credits are given to N. Vagapova for her efforts to present Krleža and Gavella in Russia.