

## NASLJEDE BRANKA GAVELLE U ŠTIMČEVIM REŽIJAMA CIKLUSA O *GLEMBAJEVIMA*

*Iva Rosanda Žigo*

Dugogodišnji angažman Anđelka Štimca pri HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci obilježen je, kako značajnim repertoarnim potezima, tako i brojnim glumačkim i redateljskim ostvarenjima što ih je ostvario na ovoj pozornici.<sup>1</sup> Ostavljajući po strani važnost određenoga povijesnoga, odnosno

---

<sup>1</sup> Detaljnije o Štimčevu djelovanju u Rijeci – glumačkom angažmanu i redateljskim ostvarenjima u Car-Mihec, Rosanda Žigo, 2010: 190 – 191. U ovu se tekstu iznijeti i podaci o Štimčevu školovanju, između ostaloga i njegovu odlasku u Beč u namjeri studiranja impostacije glasa, pohađanju Reinhardtova seminara, itd. Iako *inficiran* teatrom i prije toga putovanja, interesantno je istaknuti kako je upravo boravak u spomenutu gradu vjerojatno utjecao na njegovo kasnije stvaralaštvo kako redateljsko, tako i glumačko. Beč, pak, Nikola Batušić određuje formativnim prostorom Branka Gavelle i bez obzira što je riječki redatelj ovdje boravio nešto kasnije, čini se važnim i u ovu nam kontekstu upozoriti na neke moguće poveznice koje bi valjalo preciznije istražiti. O njegovu je boravku u Beču, između ostaloga, Batušić zabilježio sljedeće: »Inkubacija kazališnim Bečom počinje u Gavelle očito pod snažnim dojmom modernističkih predstava koje su frekventnije u tadanjem Volkstheatru i Josefstädtertheatru no u Burgtheatru, ali i tamošnji ravnatelj Paul Schlentner ubrzo će i na toj pozornici početi slijediti stil i zov vremena. I dok se iz kasnijih Gavellinih teatrološko-socioloških rasprava

ideološkoga trenutka, njegov rad karakterizira zaokupljenost pozorničkim fenomenom pa se takav redateljski postupak nerijetko približavao naglašenoj teatralnosti, inače specifičnosti modernističkoga scenskoga izričaja kojega je posredstvom poznatih parola (poput primjerice »kazalište kazalištu«) baštiniio ne samo od Reinhardta, već zasigurno i od Craiga, Mejerholjda, te osobito Jacquesa Copeaua.<sup>2</sup> Značajnije, pak, preuzimanje nekih osnovnih zahtjeva (uglavnom temeljenih na proživljavanju i psihološkom intenziviranju glumačke igre) na kojima je ustrajavao Stanislavski nešto su jasniji u režijama W. Shakespearea.<sup>3</sup> Na njegovu su, nadalje, redateljsku osobnost izrazito utjecali i učitelji Raić i Strozzi te književno-teatrološki i režijski postupak Branka Gavella pa je, došavši u Rijeku, svojom erudicijom i iskustvom, »smirenim« i »racionalnim« modernim izrazom insistirao prvenstveno na oslobađanju pozornice prevladavajućih socrealističkih previranja.<sup>4</sup> Vrlo slično Gavellinim stavovima iznijetima u *Putovima k novom teatru*, Štimac je držao kako kazalište ne smije ostati tek puka igra »za virtuozne režiserske konstrukcije ili neko luksuzno serviranje nehranjivih, slabokrvnih literarnih produkata,«<sup>5</sup> što se osobito dade razlučiti u njegovim režijama Krležinih dramskih tekstova. Kao kuriozitet, svakako nam je zanimljivo spomenuti da se tijekom svojega redateljskoga rada konstantno

---

snažno razabire kako prosuđuje povijesno uvjetovane hrvatsko-bečke kazališne odnose, temeljeći svoje zaključke i na nekim mladenačkim iskustvima *in situ*, mladenačka epistolarna proza ne otkriva u potpunosti budućega redatelja. Otkriva ona u početku mladića pomalo zatravljena bečkom teatarskom atmosferom, a tek poslije, na rijetkim mjestima, kritičkoga promatrača kazališne prakse (...)« Citat: Batušić, 2006: 233.

<sup>2</sup> Vidi Car-Mihec, Rosanda Žigo, 2010: 191.

<sup>3</sup> Spomenute izvedbe nisu predmetom ovoga istraživanja pa ih iz toga razloga i ostavljamo po strani. Detaljnije o temeljnim osobitostima Štimčeva režijskoga izričaja u izvedbi *Macbetha* vidi: Car-Mihec, Rosanda Žigo, 2010., a o njegovim režijama *Othella*, *Macbetha*, *Richarda III.*, *Romea i Julije* u Rosanda Žigo, 2011.

<sup>4</sup> Vidi: isto.

<sup>5</sup> Batušić, 1983: 232.

vraćao ovome književniku pa je primjerice *Ledom* obilježio dvadeset i petu, odnosno četrdeset i petu godišnjicu umjetničkoga djelovanja.<sup>6</sup>

Valja jednako tako upozoriti kako Štimčeve režije nisu ostale zapamćene po nekim radikalno avangardnim rješenjima, no bez obzira na to, njegov intenzivni teatarski rad zaslužuje posebno poglavlje u povijesti riječkoga glumišta. Prevladavajući pedagoški pristup u njegovu razmišljanju o teatru kao i nastojanja za stvaranjem kvalitetne publike utjecali su i na repertoarnu organizaciju pa je tim svojim angažmanom odskakao od gotovo svih poslijeratnih scensko-kulturalnih dominanti. Sputanost uzrokovana nedostatkom suvremenoga domaćega dramskoga teksta rezultirala je visoko literarnom repertoarskom orijentacijom što se implicite u gavelijanskoj tradiciji očitovala u inscenacijama već spominjanih autora poput Shakespearea, odnosno Krleže.<sup>7</sup> I bez obzira na njegovu zaokupljenost netom dotaknutom estetskom funkcijom scenskoga fenomena odsustvo je ideoloških premisli nešto jasnije moguće pratiti u režijama Shakespearea, dok u izvedbama Krležina ciklusa o *Glembajevima* ne možemo govoriti o eksplicitnu negiranju političko-sociološke problematike.

Tradicionalistička je književna kritika, upozorava Gašparović, ustrajala na tvrdnjama kako je ovim ciklusom Krleža postavio težište prvenstveno na prikazivanju moralnoga, materijalnoga i intelektualnoga propadanja, odnosno degeneracije više građanske klase<sup>8</sup> kojim je, izuzev važnoga psihološkoga momenta, afirmirao »društveno angažirani dramski realizam«<sup>9</sup> i koji je, držimo, i te kako imao potencijala aktivirati na sceni

---

<sup>6</sup> Povodom četrdesete obljetnice rada Anđelku Štimcu su svoje čestitke uputili Miroslav i Bela Krleža. Pismo se čuva u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu – rukopisna ostavština Miroslava Krleže. B, A, korespondencija: 1911.-1978.

<sup>7</sup> Vidi: Car-Mihec, Rosanda Žigo, 2010: 192.

<sup>8</sup> Vidi: Gašparović 1989: 118.

<sup>9</sup> Senker, 1995: 21. O periodizaciji Krležina dramskoga stvaralaštva vidi: Senker, 1995: 21.

politički podtekst.<sup>10</sup> Takav je tematski okvir odgovarao poslijeratnim socrealističkim scenskim stremljenima koja su – pošto je već 1946. godine (4. prosinca) bio prikazan komad *U agoniji*<sup>11</sup>, potom, *Gospoda Glembajevi*<sup>12</sup> 1948. (2. listopada), odnosno *Leda*<sup>13</sup> 1951. (19. studenoga) – pretpostavljala

---

<sup>10</sup> Riječ je o novoj fazi Krležina dramskoga stvaralaštva koju je i sam najavio na osječkom predavanju održanom 1928. godine uoči javnoga čitanja drame *U agoniji* i kojim je oštro odijelio razdoblje njegovih mladenačkih, doglembajevskih drama od glembajevskih. Vidi: Senker, 1995: 19.

Upravo jedno od najcitiranijih dijelova koje je izazvalo polemike naših književnih kritičara i povjesničara jesu oni koji se odnose na dramsku radnju »koja na sceni nije kvantitativna. Napetost na sceni ne zavisi od izazivanja dinamike događaja, nego obratno: snaga dramske radnje je ibsenovski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata, koji na cijeni doživljavaju sebe i svoju sudbinu« (Krleža u isto) pa detaljnije o ovoj problematici u isto, 20.

<sup>11</sup> Glumačka podjela: Barun Lenbach – Anđelko Štimac, Laura Lenbachova – Marija Crnobori, dr. Ivan pl. Križovec – Velibor Starčić, Grofica Madeleine Petrovna, manikirka, ruska emigrantkinja – Zlata Nikolić, Gluhonijemi prosjak – Emil Hamar, Marija – Nevenka Piškulić.

U Rijeci je *Agoniju* postavio i Joso Martinčević 6. siječnja 1951. godine.

<sup>12</sup> Glumačka podjela: Ignjat Jacques Glembay, bankar, šef firme Glembay Ltd. Company, pravi tajni savjetnik – Vatroslav Hladić, Barunica Charlotta Castelli-Glembay, njegova druga supruga – Vera Misita, Dr. phil. Leone Glembay, sin Ignjata i prve mu supruge rođene Bastilides-Danielli – Anđelko Štimac, Sestra Angelica Glembay, dominikanka, udovica najstarijeg Glembajevog sina Ivana rođena baronesa Zygmuntowicz Beatrix – Mira Banjanin, Titus Andronicus Fabriczy-Glembay, cousin bankara, veliki župan u miru – Željko Freljić, Dr. iuris Puba Fabriczy-Glembay, advokat, pravni savjetnik firme Glembay Ltd. Comp. njegov sin – Ivo Juriša, Dr. med. Paul Altmann, liječnik – Josip Jukić, Dr. theol. et phil. Alojzije Silberbrandt, informator baruničina sina i njen ispovjednik – Borislav Pavlić, Ulanski Oberlieutenant von Ballocsanszky – Miroslav Švarc, Kamerdiner – Dragoljub Jeličić.

<sup>13</sup> Glumačka podjela: Vitez Oliver Urban, bivši savjetnik kod carskog i kraljevskog austro-ugarskog poslanstva u Sankt-Petersburgu – Anđelko Štimac, Klanfar, veleindustrijalac – Jozo Martinčević, Melita, njegova supruga, rođena plemenita Szlougan-Slouganovechka – Maja Paravić, Aurel, akademski slikar – Ivo

ideološki u potpunosti prihvatljiv izbor, a o čemu je, primjerice, uoči premijere *U agoniji*<sup>14</sup> svjedočila i kritika objavljena u *Glasi Istre* (14. prosinca): »Cjelina drame *U agoniji* svakako je najbolje dosadašnje djelo Narodnog kazališta na Rijeci, jer sadržajno najjasnije uči kako treba gledati na ostatke onoga društva koje je do jučer vladalo u Jugoslaviji i koje još vlada u nekim krajevima svijeta. Očiti je uspjeh drame Narodnog kazališta na Rijeci dokaz da imamo zrele snage za onaj dio idejno-kulturnoga odgajanja naše sredine koje treba da vrši Narodno kazalište!«

Semantički, nadalje, sloj drama ovoga ciklusa pokazao se najplodnijim u kontekstu lijevo usmjerene ideološke misli pa se u razdoblju dominacije normativne estetike njime mogla aktualizirati i te kako popularna tematika. Takvu orijentaciju potvrđuju još i one Gavelline režije u Ljubljani, Mariboru i Brnu koje »su u širem značenju obilježavale nastupanje svojevrsnih prethodnica ne samo krležijanskih, već i vidljivo usmjerenih lijevo-ideoloških namisli što su se ponajprije mogle pojaviti u scenskom obliku«. <sup>15</sup> Jednako tako, i Darko Gašparović u svojem tumačenju ovoga ciklusa uočava kako je u našoj kritičkoj literaturi stvorena čvrsta i jasno određena tradicija njegova razumijevanja i tumačenja, a u kojoj razlučuje dva pravca: »teatarsko-izvedbeni i književno kritički«. <sup>16</sup> Teorijsko istraživanje spomenutih dramskih tekstova otvara mogućnosti različitoga pristupa – strukturalističkoga, psihoanalitičkoga, feminističkoga, itd. – čiji je instrumentarij ovaj autor više-manje i rabio u svojoj studiji. No, u izvedbenoj se dimenziji, osobito do godine objavljivanja *Dramatike krležiane*,

---

Juriša, Klara, njegova supruga – Ljubica Ravasi, Fanny – Jelena Binički, Prva dama – Marija Dragović, Druga dama – Ivona Brzeska, Gospodin – Leo Tomašić.

Spomenimo kako su i povodom petnaeste godišnjice djelovanja HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, 7. listopada 1951. godine, izvedena *Gospoda Glembajevi*.

<sup>14</sup> Predstava je obnovljena u veljači 1958. godine, a u ulozi Baruna Lembacha nastupio je Tito Strozzi, prvak Drame Narodnoga kazališta u Zagrebu, a u ulozi Laure po prvi je puta nastupila Anita Kucelj.

<sup>15</sup> Batušić, 1983: 82.

<sup>16</sup> Vidi: 1989: 117.

uglavnom govori o nekoj vrsti sinteze tradicionalističkoga pristupa tim dramama.<sup>17</sup> Prema tome, »tradicionalističko tumačenje *Glembajevih* koje insistira na scenskom realizmu i psihološkom dimenzioniranju radnje i koje se u tumačenju geneze djela i tipologiji dramskih likova služi uglavnom sociološkom metodom«<sup>18</sup> – temeljne su karakteristike i ovih riječkih predstava. Za razliku od primjerice one zagrebačke izvedbe *U agoniji*, 14. veljače 1929. godine (»koja je doista sordiniran psihološki dijalog po uzoru na nordijsku školu devedesetih godina«)<sup>19</sup> kada je na pozornicu izveden niz likova u kojih je politički, ideološki, sociološki segment bio daleko snažnije izražen od onoga psihološkoga<sup>20</sup> – riječke izvedbe, bez obzira na nedostatke na koje ćemo nastojati u nastavku ukazati, ipak pokazuju naznake promjena u tom smjeru.

Poradi scenskih rješenja koja se udaljuju od tada ustaljenih režijskih konvencija ove predstave i vrijedi izdvojiti te ih držati začecima organizacije modernoga redateljskoga rukopisa koji će se nešto organiziranije razvijati na riječkoj sceni od šestoga desetljeća prošloga stoljeća nadalje. Pridodamo li k tome još i činjenicu kako su se 1952. godine s najvećim uspjehom riječkoga ansambla *istacale* obnova *Lede* (povodom šezdesete obljetnice rođenja Miroslava Krleže)<sup>21</sup> uz gostovanje Bele Krleže i Tita Strozija, a sljedećih su večeri već bile prikazane i drame *U agoniji*, odnosno *Gospoda Glembajevi*<sup>22</sup> – razlozi su isticanja Štimčeve zaokupljenosti Krležinim dramskim stvaralaštvom utoliko više opravdani. Jer, Štimcu je uspjelo, što držimo izuzetnim i nerijetkim uspjehom (budući da je riječ

---

<sup>17</sup> Vidi: isto.

<sup>18</sup> Isto.

<sup>19</sup> Senker, 1995: 25

<sup>20</sup> Vidi: Isto.

<sup>21</sup> Tim je povodom u foyeru kazališta bila otvorena izložba djela Miroslava Krleže. *Leda* je ponovno u Štimčevoj režiji postavljena i 7. prosinca 1974. godine, no bitna odstupanja od nekih temeljnih inscenatorskih načela svojstvenih njegovoj metodologiji nećemo bilježiti.

<sup>22</sup> *Gospoda Glembajevi* obnovljeni su i 25. travnja 1959. godine.

o događaju koji se zbio po prvi puta na prostoru bivše Jugoslavije nakon Drugoga svjetskoga rata) prikazati glembajevski ciklus i to u tri večeri, odnosno 4., 5. i 7. veljače 1952. godine pa je tom prigodom *Riječki list* objavio pismo Bele Krleže čiji odlomak donosimo u nastavku:

»To je golem zadatak koji je sebi postavio jedan tako mladi teatar. Tri puta po tri sata – devet sati govoriti i probijati se kroz težak i masivan Krležin tekst do onog umjetničkoga *niveaua* kao što je to savladao riječki dramski kolektiv – to mislim da spada u rezultate na koje riječka Drama može gledati s ponosom.

Sjećam se mog posebnog zadovoljstva koje sam imala gledajući *Ledu* u visoko kvalitetnoj postavi u rukama Anđelka Štimca. Štimac je prvi našao onaj režijski ključ kojim treba postavljati *Ledu* tu *komediju jedne karnevalske noći*... On postavlja čin lagano, čipkasto, konverzaciono, s potokom humora i komike, da u III. činu raspjeva karnevalskom groteskom pijane scene Aurela i Urbana (Juriša-Strozzi) i da onda u posljednjem činu s kontrapunktom uličnih djevojaka još jače podvuče karnevalske grimase nezakrbljenih međusobnih relacija tog *višeg društva*. Štimac je rukom iskusnog scenskog majstora cijelu *Ledu* protkao karnevalskim humorom i izmodelirao krležijanske figure nenametljivom finom satirom i tako duhovito razgolitio te karnevalske lutke... Posebno je uspio jednu od najtežih, skoro *skliskih* figura Klanfara samim situacijama i bogatstvom svoje redateljske invencije tako postaviti, tako duhovito osvijetliti, da mi je velika kreacija Josipa Martinčevića u ulozi Klanfara ostala nezaboravna...

Zadivila me je i konzekventno provedena linija Aurelove pojave, tog plitkog, dobroćudnog, priglupog narcisoida – držane na rubu satire i komike, koju tešku zadaću je tako uspješno i zrelo koncipirao mladi glumac Ivo Juriša.

Kroz devet sati trajanja glembajevskog ciklusa u tri večeri gledati dvadesettri krležijanska lika, dvadesettri živa čovjeka te čudne glembajevske zajednice, a svaki od njih sa svojim vlastitim profilom, karakteristikom, kompleksom, gledati dakle taj mračni defile izrađen do onih iznijansiranih detalja – to je posao zamašan, odgovoran i dostojanstven. Poslije svih tih bogatih doživljaja riječkog glembajevskog ciklusa intimno u meni pohranjenih, igrajući i sama

u njemu i gledajući ga, obradovala me je novinska bilješka da riječka Drama ponovo ove godine u martu sprema ciklus Glembajevih sa nekim novim mladim snagama...

Nova Melita... nova Klara... nova Šarlota... novi dokazi o elanu, energiji, ljubavi i entuzijazmu kojim odiše riječka glumačka zajednica, sretna što joj prednjači i njome rukovode umjetnici koji fanatički vjeruju u svoju umjetničku liniju i visoko drže barjak Thalije u našoj Rijeci (Zagreb, veljača 1953.).«<sup>23</sup>

U kontekstu je komparacije na relaciji Gavella-Štimac potrebno istaknuti kako je ovaj riječki redatelj od svojega učitelja preuzeo poznatu njegovu kritičku pronicljivost. Upravo će u dijalektičkoj antitezi razlučiti

---

<sup>23</sup> Donosimo ovdje i početak pisma:

»Listajući po zapisima sa svojih raznih gostovanja po mnogim teatrima naše zemlje, naročito su mi drage bilješke o gostovanjima u našoj Rijeci. U onoj našoj Rijeci na koju smo iz *Kontinentala* godinama zarili kao kroz rešetke i sanjali o tome da će doći dani kada ćemo iz *Kontinentala* prijeći jednostavno preko i odšetati *samo tako* i kao *samo po sebi razumljivo* do monumentalne one teatarske zgrade našeg teatra i da ćemo tamo slušati naše predstave na ljubljennom jeziku i da ćemo i sami igrati na onim daskama naše autore.

Sve je to izgledalo kao snovi i daleke iluzije u ono nedavno doba kad su crni opaljeni karabinjeri, uvijek pomalo drsko koketni, tražili *prego passaporto* kada smo propusnicom odlazili preko na *gelato* ili švercali na povratku neke beznačajne sitnice više iz športa nego iz potrebe.

Zato i sve to, danas svaki dolazak u Rijeku znači značaj datuma koji pobožno pothranjujemo dublje u sebi od svih ostalih putovanja...

Specijalni osjećaji iskrsavaju pri pomisli da idealno formiranu teatarsku publiku koju Rijeka danas ima što je opet glavna konstrukcija, na kojoj počiva svaki dobar teatar. A riječka publika voli svoj teatar, svoj hrvatski teatar, voli i cijeni svoje glumce i daje im podršku i snage svakom zgodom, a goste dočekuje svojom poznatom ljubaznošću, na svakom koraku iskazujući gostoljubive gestove.

Listajući, dakle, po uspomena svog teatarskog dnevnika, s vedrim smiješkom rekapituliram one februarske dane 1952. kada sam kao gost riječke Drame s Titom Strozijem igrala u ciklusu Glembajevih, koji je riječki teatar prvi u FNRJ izveo na svojim daskama...«



»jedinственost sociološke strukture kojoj pripadaju Glembajevi«<sup>24</sup> i to počevši već od »pojedinačnoga problema npr. starog *tigra* Nacija čija animalna elementarnost (...) diše krvavim zločinačkim tragom glembajevskog uspona«. <sup>25</sup> Valjalo bi, međutim, poradi boljega razumijevanja ove usporedne analize napraviti digresiju i upozoriti na temeljne specifičnosti Gavellinih inscenacija drama ovoga ciklusa. Jer, u vrijeme njihova nadolaska i pripreme za pozornicu, Gavella (kao »prvi naš Krležin redatelj«), koncem 1925. godine odlazi iz Zagreba u Beograd i to uglavnom u inat zagrebačkoj neprofesionalnoj kazališnoj kritici koja je njegove režije tumačila nerijetko nezNALAČkima. U Zagrebu je, naime, Gavella postavio samo *Ledu* i to tek koncem 1953. godine. Primoran, kako upozorava Batušić, na scensko traženje izvan Zagreba, »gonjen istodobno potrebom dokazivanja južnoslavenskih, odnosno europskih dometa glembajevske teme Gavella se očito sukobljavao s nizom problema što ih je redateljsko oblikovanje *Gospode Glembajevih*, *U agoniji* i *Lede* donosilo na srpskim ili slovenskim pozornicama. Već se, primjerice, luk govorne melodije protkane nizom njemačkih fraza nije mogao jednako riješiti u Beogradu i u Ljubljani, da i ne govorimo kako su neke specifične, gotovo olfaktivne Krležine agramerske naznake postale izvan Zagreba gotovo nezamjetljive. Ovakve su poteškoće primoravale ponekad redatelja i na očite kompromise pa mu je mnoga zamisao ostala scenski neostvarenom, što je ukupnosti Gavelline *glembajevske* interpretacije u kazalištu oduzelo zasigurno poneku dimenziju koja bi u slučaju inscenacija *in situ*, na zagrebačkoj pozornici, zacijelo jasnije došla do izražaja«. <sup>26</sup> Štimac se režirajući u političko-sociološki ipak povoljnijim uvjetima u kojima Krleža nije bio etiketiran kao politički sumnjiv književnik i kada je kao već klasični autor zauzeo čvrsto mjesto u repertoarnoj organizaciji Kazališta, bez obzira na napatke normativne poetike, barem implicite mogao zanimati gore već

---

<sup>24</sup> Batušić, 1983: 83.

<sup>25</sup> Gavella u isto.

<sup>26</sup> Batušić, 1983: 81.

spominjanom estetskom funkcijom pozoričkoga fenomena. No, za razumijevanje je relacije Štimac – Gavella značajna misao Nikole Batušića prema kojoj inscenatorska načela glembajevskoga ciklusa u Gavellinu slučaju treba razumijevati prvenstveno na temelju njegova sveopćega pristupa interpretaciji dramskih komada Miroslava Krležje. Gavellina je, prema tome, recepcija dramskoga stvaralaštva ovoga književnika, kao i neki temeljni postulati teorije glume i teatra što ih je anticipirao, osnova za naše promišljanje inscenatorskih načela riječkoga redatelja, a koje je od svojega učitelja ipak nasljedovao.

Ostavljajući po strani primarnu političku ideju koja je u tim poslijeratnim godinama bila jedino repertoarno opravdanje ovome ciklusu, Štimac se utječe drugoj varijanti – s jedne strane sociološkoj interpretaciji, a s druge psihološkom sjenčanju. Središte scenske zaokupljenosti u njegovoj redateljskoj viziji postaju prvenstveno lica, smisao i stavovi, ciljevi za koje se zalažu i stvarnost koju obezvređuju pa se sve to prelama u najdubljim slojevima njihove osobnosti. No, to inzistiranje na psihološkom proživljavanju, kopanju po vlastitoj nutrini u kojoj prevladava niz preljubnika, varalica, neurastenika, ubojica i samoubojica, paradoksalno, uspijeva ograničiti domete glembajevštine, nastojeći uvjeriti gledatelja u one snage što se mogu suprotstaviti rasplamsavanju toga »kanceroznoga tkiva«. <sup>27</sup> Slikanje je, stoga, društva u njegovu totalitetu i složenosti, kako ističe Gašparović, omiljen Krležin dramski postupak, <sup>28</sup> kojega je u ovim riječkim predstavama Štimac vjerno transponirao u scensko znakovlje. Na taj je način, što je za godine tijekom kojih je riječko glumište tek otpočinjalo sa sustavnom organizacijom izvedbene djelatnosti, rijedak scenski postupak kojim je utjecao na recepciju izvedbenoga čina te je, distancirajući gledatelja od

---

<sup>27</sup> Vidi: isto.

<sup>28</sup> Jedno od centralnih mjesta Krležine dramatike jest obiteljska, odnosno seksualno-erotska problematika u čijem je središtu, upozorava Gašparović, žena postavljena između dvaju ili više muškaraca o čemu detaljnije vidi: 1989: 115–151.

glembajevske osude na propast, pozvao na njegovo (gledateljve) aktivno sudjelovanje u strukturiranju izvedbe.

Gluma je za njega, baš kao i za Gavellu, »suigra« između glumca i gledalaca. Aktivirajući svoju čitavu psihofizičku nutrinu i sve vlastite organske funkcije u času stvaralačkoga procesa, glumac, prema njegovu sudu, budi usporedne pojave i u svijesti gledalaca. »Prijenosna su sredstva u tom suživljavanju oko i uho, ali djeluju isključivo kao posrednici«. <sup>29</sup> Režijska nastojanja u izvedbama komada ovoga ciklusa pokazuju Štimčevu usredotočivanje na glumačku igru koja pretpostavlja postojanje dvaju ravnopravnih partnera (usmjerena jedan prema drugome), koji izravno djeluju na emocionalno i akciono područje one druge strane. <sup>30</sup> Pod utjecajem glumčeve slikovitosti i gestike, uvjetovane gledateljvom mogućnošću shvaćanja i prihvaćanja onoga što vidi na sceni, taj se isti gledalac, napokon, i budi. Drugim riječima, *suigra* podrazumijeva gledateljvu potencijalnu aktivnost svih onih psihofizičkih funkcija koje su glumcu neophodne u izvođenju određene kretnje, odnosno izgovoru neke riječi. <sup>31</sup> Aktivira se pritom »unutrašnji gledatelj« kojega glumac oživljuje u sebi i tako »omogućava psihofizički paralelizam doživljavanja između

---

<sup>29</sup> Batušić, 1983: 236.

<sup>30</sup> Vidi: Batušić, 1983: 244

<sup>31</sup> Vidi: Gavella, 2005: 2005: 39.

»Mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem, već time što se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi koji su pratiodi i regulatori tih akcija.« Vidi: isto.

Ove tvrdnje zapravo dokazuje i Švacov, zaključujući kako ono »zagonetno bivstvovanje između svijesti o vlastitoj osobnosti i poistovjećivanja s nekim drugim«, jest drama. Citat: Švacov, 1993: 56.

»Radnja koja se događa na pozornici, u gledalištu, između pozornice i gledališta, unutar svakog sudionika i između njegove prepuštenosti igri i trijeznog prosuđivanja.« Vidi: isto.

O Gavellinu pojmu *Mitspiela* (suigre) u kontekstu filozofskih razmišljanja (na relaciji Hartmann – Gadamer) detaljnije u Varjačić, 2011: 85–92.

estetskih polova, ali i sam biva njime omogućen«,<sup>32</sup> što u principu rezultira uspostavljanjem svojevrsne duhovne komunikacije koja tvori odnos između psiho-emosivnoga aparata glumca i gledatelja. Ovakva tvorba scenskoga lika što komunikaciju s tzv. »novim gledateljem« ostvaruje na gotovo transcendentalnoj razini naglašava na pozornici istodobno aktiviranje sociološkoga, odnosno psihološkoga momenta.<sup>33</sup>

Nadalje, u potpunosti svjestan ibsenovsko-strindbergovskoga utjecaja na Krležino stvaralaštvo iz vremena nastanka ovoga ciklusa, što se osobito očitovalo u građenju naturalističnoga, dramatičnoga dijaloga koji je svojom snagom i slutnjama otkrivao, riječima Lukácsa, karakter i dijalektiku – Štimcu je na pozornici uspjelo potaknuti glumce da život likova, što se začinje lažima i koji djeluje isključivo u njihovoj nutrini, u potpunosti razotkrije i scenski aktivira. Potvrđuje to već i izvedba *U agoniji* iz 1946. godine u kojoj je, usredotočivši se na dramski predložak, režija ustrajala na prikazivanju čiste glembajevštine, one istinske krležijanske – trule, dekadentne i degenerirane. Inače, ovom se predstavom riječki dramski ansambl po prvi put u povijesti glumišta predstavio jednim ozbiljnim scenskim uratkom pa u tom kontekstu redateljska rješenja zaslužuju posebno mjesto. Općenito govoreći, sve su drame trilogije opterećene dijalogom te dramskim situacijama u potpunosti lišenih događaja i fizičke akcije. Replike su to koje, osim što pružaju iscrpni prizor propasti različitih kla-

---

<sup>32</sup> Petlevski, 2001: 32.

Glumac je, kako ističe Petlevski, predstavnik gledatelja pa u »hermeneutičkom smislu dolazi do stapanja glumca i gledatelja, unutrašnje *suigre* koja proishodi procesom koji Gavella opisuje kao *ново doživljavanje kao samoga sebe*. Rezultat *suigre* je tvorba nove cjeline, *estetički objekt* u svijesti gledatelja.« (2001: 16)

<sup>33</sup> Vidi: Car-Mihec, Rosanda Žigo, 2010: 193.

Gavelline su, dakle, teorijske pretpostavke utemeljene u pojedinim elementima analitičke psihologije, ali i u traženjima, kako upozorava Batušić, suvremenijih oblika psihologijske sinteze nastale spajanjem nekoliko različitih istraživačkih pravaca. O usporedbi je Gavellinih razmišljanja s nekim aspektima Hegelove estetike pisao Vladimir Filipović, a osnove je sažeo Batušić u 1983: 236–237.

sa, otkrivaju interferenciju složenoga psihološkoga instrumentarija koji istodobno propituje problematiku Edipova kompleksa, mizoginije, ali i strah od, riječima Fischer-Lichte, fatalne žene koja proždire muškarce.<sup>34</sup> Te složenosti predložaka što su u nedostatku dramske akcije dodatno opterećeni kompliciranom Krležinom sintaksom, odnosno uporabom dijalektalno intoniranih leksema i sintagmi, te germanizama – Štimac je u svim ovim izvedbama bio u potpunosti svjestan. Stoga je, kao što je to slučaj i

---

<sup>34</sup> Koncem 19. stoljeća pozornica je funkcionirala kao građanska javna tribina na kojoj je umjetnička drama pronasla put rušenju onih građansko-obiteljskih konvencija koje su tijekom 18. stoljeća propagirali Lessing i Diderot. Ibsen, upozorava Fischer-Lichte, na pozornici – tribini razotkriva lažnost takvoga načina života. Vidi: Fischer-Lichte, 2011: 78.

Strindbergova se, nadalje, obitelj (primjerice *Otac*) u osnovi sastoji od oca, majke i kćeri pa se u tom kontekstu i postavlja pitanje kako se kći može uzdignuti i ostvariti sebe samu. Konflikt između žene i muškarca u takvoj dramaturgiji proizlazi prvenstveno iz bioloških razlika. Jednako tako, 1861. godine pojavilo se djelo Johanna Jakoba Bachofena *Majčinsko pravo* u kojem se nastoji dokazati kako je patrijarhalnom društvu prethodilo stanje matrijarhata. »...patrijarhalna je obitelj relativno mlad društveni oblik i njezin je nastanak sigurno popraćen velikim brojem zločina, a izvjesno je da bismo jednako toliko zločina mogli očekivati ukoliko bi se društvo pokušalo vratiti matrijarhatu. Iza tih riječi krije se strah cijele jedne generacije muškaraca koji su se u svojoj muškosti osjećali ugroženo od još uvijek stidljivih i suzdržanih emancipacijskih pokušaja žena.« Citat: isto, 89.

Strah je od tih istih žena istodobno sablažnjavao muškarce. Nasljeđujući, dakle, ibsenovsko-strindbergovski dramaturški model, Krleža vjerojatno, prisjetimo li se samo fatalne barunice Castelli, nije inzistirao isključivo na prihvaćanju formalnih obilježja. Utječući se takvoj dramaturgiji, prihvatio je činjenicu o propasti građanskih mitova i to sa svom složenošću psihološkoga konteksta u kakvu su se *dramatis personae* najednom našle. Štimac, dakako, neće pribjeći postavljanju ove problematike u središte scenske događajnosti, no ostavljajući po strani dominantnu političku intonaciju (od koje se nije smjelo pobjeći, a koju je kako smo istaknuli, vješto transformirao u sociološko propitivanje) – implicite ju je afirmirao kao scensku potenciju.

u njegovim adaptacijama Shakespearea – pribjegao kraćenju, odnosno *U agoniji* i mjestimičnoj zamjeni njemačkih izraza.<sup>35</sup>

Oslobodio je pozornicu monotonih i neritmičnih prizora, ostavljajući glumcu dovoljno prostora razviti na sceni psihološku efektivnost, o čemu primjerice svjedoči i kritika: »Štimac je savjesno i s osobitim smislom za detalje konstruirao jednu kompaktnu cjelinu, u kojoj gledalac nije osjećao režiserovu ruku (...) Andjelko Štimac dao je uvjerljivi prikaz prepotentnog gospodskog dekadenta, ali se uslijed nedovoljnog akcentuiranja vinske omaglice nije osjetilo potpuno uživljavanje u naprasitu ćud tog konjaničkog potpukovnika. Savršeno prirodan bio je u posljednjem prizoru, koji je upravo zbog toga neobično snažno djelovao.«<sup>36</sup> Suptilnim se insistiranjem na izmjenjivanju replika otkrivaju karakteri dramskih lica, njihov moral, svjetonazor, njihove strasti – svi oni parametri koji uvjetuju scensko kretanje i sukobe, što konačno dovodi do tragičnoga raspleta. Zahtjevnost Krležina predložka što pretpostavlja glumca velikoga interpretatorskoga umijeća s izrazitom glumačkom inteligencijom i kulturom, postavljanjem je na sceni drame ovoga ciklusa u tim prvim poslijeratnim sezonama i te kako predstavljala izazov. Iz tog su razloga tek pojedini glumci i mogli ostvariti značajnije uloge, poput primjerice Marije Crnobori kao Laure Lenbach (*U agoniji*, 1946.), koja je »izradila svoju ulogu s naglašenim osjećajem intuicije, te je pružila savršeno jasnu sliku duhovnih vibracija toga lika. U konfliktu sa Križovcem (Velibor Starčić, op. IRŽ) u drugom činu izvrsno je podcrtavala dramske pasuse, a naročito u temperamentnoj sceni s leptiricom.«<sup>37</sup> U tom se susretu očituje povijesno-egzistencijalni sudar koji se povukao prema nutrini do te mjere da je njegova tragičnost

---

<sup>35</sup> O dramskom vremenu u *Gospodi Glembajevima* o kojemu Nikola Batušić raspravlja na temelju Pfisterovih triju (»primarno«, »sekundarno«, »tercijarno«), odnosno Pavisovih dvaju vremenskih planova, detaljnije u Batušić, 2007: 105–117.

<sup>36</sup> *Primorski vjesnik*, 8. prosinca 1946.

<sup>37</sup> Sa, 1946.

postala gotovo neprimjetna – pa otuda i ima sposobnosti (što je karakteristika ovoga ciklusa uopće) pozvati na razotkrivanje one skrovite empirije što zaokupljuje područje nematerijalnoga, psihološkoga.

Scenski je govor glumaca trebao biti do te mjere istančan kako bi se aktualizirala osobitost svake izgovorene riječi, svake geste i nijanse koje trebaju stvoriti atmosferu ispunjenu napetošću. Upravo je glumčev govor služio kao način raspoznavanja različitih »scensko-psiholoških slojeva« koje je nemoguće, kako je upozoravao i Gavella, postići niti jednim drugim scenskim sredstvom. U Krležinu scensku govornu stilu dominira ton polemičkoga uvjeravanja koji je nezaobilazno vrlo spretno upravljen »nagomilanim scensko-psihološkim materijalom, ali mi lako zaboravljamo da taj, tako lako nalažljivi i efektini ton uvjeravanja nije ograničen samo na direktno debatne odnose između lica radnje, da ima, naime, još i drugih scensko-psiholoških slojeva u Krležinim figurama, da ima neobično važnih mjesta (mi ih redatelji nažalost često okljaštrujemo nepotrebnim skokovima) gdje ta lica dolaze u odnos uvjeravanja, gotovo debitiranja sa samim sobom«. <sup>38</sup> To su zapravo mjesta, kako upozorava B. Gavella, u kojima lica dolaze u svojevrsni odnos uvjeravanja, debitiranja sa samim sobom pa ih je katkad moguće poimati poput svojevrsnoga konglomerata međuglembajevskoga obračunavanja s jedne, odnosno dijalektičkoga obračunavanja s cjelokupnom stvarnošću s druge strane. <sup>39</sup> U scenskoj realizaciji glembajevskoga ciklusa spomenuti se (do krajnjih granica psihološki istančani) slojevi dramaturškoga tkiva ne mogu svladati ustaljenim i šablonski organiziranim pozorničkim sredstvima. Jedan od ispravnih načina, držao je Gavella, moguće je ostvariti pronalaženjem u glumačku govoru »najsuptilnije tonsko-melodičke diferencijacije i osim pokušaja da se dade sadržajno

---

<sup>38</sup> Gavella u Batušić, 1983: 85.

O Gavellinoj teoriji akustičkoga, odnosno optičkoga faktora stvaranja kao zanimljivim segmentima u njegovoj teoriji glume, detaljnije u Gavella, 2005: 168–193.

<sup>39</sup> Vidi: Gavella, 1970: 106.

značenje govorne linije i bez uobičajenih *doživljajnih* akcenata te pokušaja da se pronađe nesvakodnevna emocionalna ispunjenost govora – ulaziti u stalan bolesno osjetljiv, ne samo *aranžirani* kontekst s okolinom, tako da bi se na taj način postigla stalna potencijalna scenska napetost.«<sup>40</sup>

Izuzev dominantne literarnosti scenskoga čina, odnosno tenedencije da prodiranjem u dubinu književnoga predloška pronađe osnovne koordinate za strukturiranjem scenske događajnosti, kao i nastojanja za izazivanjem psiho-emotivne interakcije između glumca i gledatelja – zanimanje glumčevim govorom sljedeća je točka u kojoj je moguće uočiti Štimčevo ugledanje na temeljne estetske zahtjeve u strukturiranju izvedbenoga čina što ih je postavio Gavella. Izuzev režijskih postupaka koje nastojimo rekonstruirati, u svim se ovim predstavama pojavljuje i u značajnijim ulogama pa njegovo poimanje scenskoga čina valja sagledati i iz te perspektive. Proučavanje, nadalje, metodologije rada s ljudskim glasom, složenoga sustava posrednoga ili neposrednoga upravljanja vokalnim aparatom kojim se omogućava kontroliranje i onim dijelovima što se u izgovoru ne mogu izravno osjetiti (a što rezultira psihotehnički najprirodnijim upravljanjem ljudskim glasom)<sup>41</sup> – umnogome mu je pripomoglo i u promišljanju glumačke igre.

---

<sup>40</sup> Isto.

<sup>41</sup> Vidi: Starc, 2007.

Postaviti, tj. impostirati glas znači u principu pronalaženje najefikasnijega položaja fonatornog aparata (položaj koji omogućuje slobodan protok zraka, bez prepreke i naprezanja) kako bi se postigao optimalni ton. Takav se ton može ostvariti minimumom utrošene energije, upravo dobrim položajem fonatornoga aparata. Impostacija (tal. *impostare*) – termin je vezan za impostaciju glasa u umjetnosti solo i operskog pjevanja, ali i uz specifičnu vokalnu tehniku prilagođenu glumcu. Vidi: Marković, 2002: 46.

U radu na impostaciji glasa važno je razviti unutrašnje uho, unutarnje osluškivanje. Neprekidna kontrola vanjskim uhom nije dobra, »iako je pamćenje sluhom pozitivnih fonacijskih senzacija korisno i veoma značajno.« Citat: isto, 47.

Ton je zapravo potrebno čuti prije njegova nastajanja vibriranjem glasnica pa je operni pjevač Enrico Caruso, u tom kontekstu i govorio: »Ton ispred tona. Ako razvijemo sposobnost čuti ton prije no što je ozvučen, prije svega možemo ostvariti



U ulozi je, primjerice, Leona Glembaja (1951.) insistirao na onim dionicama koje su svojom polemičkom žestinom imale mogućnosti aktivirati psihološku supstancu. Bio je to preduvjet za ostvarenjem takvoga Leonea koji je svojom intonacijom mogao na sceni pokazati »ishodno mutno... paničnu jezu koja prožima njegov navučeni kantovsko-artistički pokrov kojim zastire svoj pogled pred vlastitim tamnim dubinama i pred pravim, neuklopljenim u *socijalističke šlagere*, dijalektičko-krvavim situacijama sebe i svoje okoline.«<sup>42</sup> Prema tome, u središte je scenske zaokupljenosti (u realizacijama svih drama trilogije) postavio govor / razgovor koji na njegovoj pozornici nije funkcionirao tek kao svjedočanstvo izvorne podvojenosti opstanka, već istodobno i kao nastojanje na uspostavljanju razumijevanja, odnosno pokušaj kreiranja novoga jedinstva.<sup>43</sup>

Na temelju osobnoga scenskoga iskustva mogao je istraživati dvojstvo u funkcioniranju relacije redatelj – glumac i mnogo jasnije razložiti zahtjeve koje je pred glumce postavljao. U toj je dvostrukoj funkciji dokazao da redatelj ima potencijala primiti u sebe glumčevo stvaranje te ga kontrolirati (ponovno u sebi) onim istim instrumentarijem kojim to čini publika.<sup>44</sup> Kako upozorava Peruško u novinskoj kritici, insistiranjem je na glasovnim sposobnostima i artikulaciji uvjetovao i psihološko nijansiranje pojedinih dijaloga te prikazao Leonea kao nervčika, dekadenta, cinika i paranoika – scenskoga lika koji je u potpunoj psihičkoj rastrojenosti lišen u svome sebstvu i najmanje uporišne točke koja bi ga mogla spasiti od tragičnog završetka. Štimac je, riječima ondašnje kritike, ustrajao na nijansama u izgovorenoj rečenici, dramatski ih naglašavao te na taj način

---

meku i pravilnu ataku tona i potom uspostaviti kontrolu nad čitavim procesom impostacije.« Citat: isto. Detaljnije o impostaciji u isto: 47–52.

<sup>42</sup> Gavella, 1970: 106.

<sup>43</sup> Vidi: Šacov, 1993: 89.

»Istina koja se uvijek iznova ne stavlja u pitanje postaje bivša istina, teza koja ne nalazi antitezu postaje dogma, spoznaja koja samu sebe ne stavlja u kušnju, postaje okamina bez života i sjaja.« Citat: Švacov, 1993: 90.

<sup>44</sup> Vidi: Gavella, 2005: 48.

dovodio do zaoštavanja, što je rezultiralo psihološkom napetošću koja je nezaobilazna, potom, vodila konfliktu. U glasu, riječi i gesti pronalazio je temeljni instrumentarij za organizacijom scenskoga čina<sup>45</sup> usredotočenoga prvenstveno na glumčevu sebstvu unutar kojega je trebalo formirati nepokolebljivi ritam, neusporedivu hrabrost za šutnju, što je omogućavalo da se njegova (glumčeva) priroda spusti u dubinu, ispod riječi.<sup>46</sup>

Riječ je zapravo o onoj subjektivnoj sferi koja egzistira isključivo na pozornici, a kojoj prethodi nezaobilazna objektivna dimenzija – književna podloga. Transformacija se iz objektivne sfere u onu subjektivnu događala bez većih poteškoća, čemu ima zahvaliti u prvom redu izvanrednim Krležinim dramaturškim postupcima kojima je, opterećujući svoje tekstove dugim i teškim rečenicama te statičnim dijalozima, aktivirao živu psihološku akciju. U njegovoj je dramskoj riječi, kako bi istaknuo Gavella, pronašao živu, govorenu radnju,<sup>47</sup> koja i te kako ima potencijala

---

<sup>45</sup> Za Gavelu se optički izgled glumčeva stvaralačkog materijala očituje na četirima različitim načinima: kretanje / radnje (hodanje, sjedenje, tj. reakcije organa na vanjske podražaje), geste (na temelju kojih promatrač može protumačiti glumčevo unutarnje doživljavanje), mimičke radnje (pomoćnim sredstvima upozoravaju gledatelja na značenje scenske radnje), te cjelokupno držanje tijela (međudnos svih pokretnih organa i dijelova tijela). Vidi: Batušić, 1983: 244.

<sup>46</sup> Vidi: Reinhardt, 1978: 67.

<sup>47</sup> »Dramski govor stoga nije linearan jer njegovi elementi u svom unutarnjem kretanju nemaju svagdje niti jednaki intenzitet niti jednako značenje. Strukture dramskog govora ne dolaze u međusobni dodir tako da mogu uspostaviti potrebnu svezu. Budući da tako strukturirana i organizirana dramska riječ stoji u službi određenoga dramskog lica, poprima ona posebni značaj. Njezin odnos prema objektivitetu odvaja je od lirске riječi, tj. od funkcije u onoj umjetnosti koja je sva sazdana na riječi.« Citat: Batušić, 1983: 242.

Gavella će tako nastojati dokazati kako je sav materijal lirike subjektivan, no ta se subjektivnost može do te mjere proširiti i konačno pretvoriti u sadržaj nekonkretnog subjekta. Vidi: isto.

»Dramska se riječ, naprotiv, pretvara pred našim očima putem svoje aktivnosti iz slike objektiviteta u izraz doživljaja, prolazeći ustima određenoga i konkretnog zastupnika na pozornici.« Citat: isto.

pružiti glumcu mogućnost razviti svoja izražajna sredstva. Dakako, problem sasvim druge naravi jest nedovoljna spremnost ondašnjega riječkoga glumačkoga ansambla u realizaciji onih zahtjeva što ih je ovaj redatelj svojim zahtjevima pred glumce postavljao. Njegov bi Leone, stoga, bio umnogome profiliraniji da je u dijalozima imao ravnopravne sugovornike pa se na momente psihološki dijalog pretvarao u Štimčev monolog, »naročito u scenama s cijelim ansamblom i u II. činu s Ignjatom Glembajem i sa Silberbrandtom«. <sup>48</sup> Izuzev pokušaja za realizacijom suptilne tonsko-melodičke diferencijacije, nastojanja za sadržajno obogaćenim sadržajem govorne linije koji uostalom i podrazumijeva nesvakidašnju emocionalnu ispunjenost govorom – ovim je riječkim predstavama nedostajao i onaj zahtjev za kojim je i Gavella tragao. Riječ je, naime, o bolesno osjetljivu, katkada aranžiranu kontaktu s okolinom kojim se i omogućuje konstantna, odnosno potencijalna scenska napetost. <sup>49</sup>

Materijal je glumačkoga govora, nastavimo, književna podloga, a određenost je, pak, njegovih kretnji uvjetovana scenografskim rješenjima. Međutim, i scenografija je (V. Žedrinski, *Gospoda Glembajevi*; B. Deželić, *Leda*) u ovim izvedbama bila usmjerena tek jednom – vjernoj transpoziciji dramskoga prostora u onaj scenski. Otuda, dakako, naturalističnost dekora, ona, sudimo po sačuvanim fotografijama, precizna dekoracija što je vjerno

---

<sup>48</sup> Peruško, 1948.

Dalje u kritici Peruško navodi: »Vatroslav Hladić (kao Ignjat Glembaj) prvi put je nastupio na našoj pozornici. Hladić je stariji iskusan glumac, ali mu možda baš to smeta, da igra u tempu i stilu s ostalima. Hladić je naklonjen vanjskoj igri i patetičnosti, ali taj patos je na momente (II. čin) zvučao lažno. Treba priznati da se jednom dijelu publike taj patos dopao (...) Berislav Pavlič (kao dr. theol. et philos. Alojzije Silberbrandt) isto je tako po prvi put nastupio na našoj pozornici: Pavlič je pokazao dobru volju i vjerojatno je uložio i mnogo umjetničkog napora da kreira tu ulogu, ali i on je ostao na površini. Njegov Silberbrandt je seoski kapelan, a ne rafinirani jezuita, dvostruki doktor i jedan od ljubavnika barunice Castelli-Glembaj.«

<sup>49</sup> Vidi: Gavella, 1970: 106.

sjenčala salone u kojima je sva dekadentnost Krležina glembajevskoga svijeta trebala u potpunosti doći do izražaja. Tim je konvencionalnim postupkom Štimac pokazao još uvijek determiniranost dominantnim režijsko-scenografskim rješenjima karakterističnima poslijeratnom riječkom glumištu te na taj način uvelike ograničio rasplamsavanje svih onih psiholoških naboja na kojima je inzistirao u glumi. Napokon, stvorio je pozornicu koja je pretendirala, rekao bi Zola, slijevanju sa životom pa je prostor namijenjen glumcu imao zadatak odrediti njegovo djelovanje. Takav dekor nije, kako su inače smatrali naturalisti, utjecao na proširenje oblasti drame i njeno djelovanje,<sup>50</sup> njime nije Krležin lik postao više realnim. Nedvojbeno, dramaturgija scenskoga prostora u ovim je riječkim predstavama onemogućavala rasplamsavanje glumčevih kretnji, istinskih fizičkih manevara koji bi bili u stanju izraziti duboko psihološko stanje.<sup>51</sup>

Neinventivnost prostornih rješenja, bez obzira na, primjerice, toliko hvaljenu *Ledu*, i u kontekstu je ove izvedbe onemogućila scensko predstavljane za ovaj komad svojstvenoga dramaturški suptilnoga rasplamsavanja karnevalske atmosfere te u potpunosti ostavila po strani fino tkanje, riječima Senkera, cinizma i ironije s jedne, odnosno sentimenta s druge strane.<sup>52</sup> U scenografskim je rješenjima, koja nisu uspjela zaći u dubinu

---

<sup>50</sup> Vidi: Misailović, 1988: 163.

<sup>51</sup> Gavella je u tekstu »Miroslav Krleža i kazalište« i sam progovorio o vlastitim neuspjesima prilikom postavljanja ovoga ciklusa pa nam je zanimljivo istaknuti sljedeće navode: »U svim mojim glembajevskim aranžmanima jedva da mi je tu i tamo uspjelo izvući onu zvjersku liniju jaguarskog kretanja između oca i sina, a isto tako tek tu i tamo panoptikumsku panoramu cijele te glembajevske »salonštine«. Citat: Gavella, 1970: 107.

<sup>52</sup> »U *Ledi* bi trebalo već jednom *karnevalštinu* prenijeti s naslovnoga lista u samo scensko zbivanje. Taj se krvavi karnevalski ton ne da postići ni ishitrenim redateljskim nijansama, ni umetanjem papirnatoga naturalističkog karnevala, već se da samo tako postići da u posljednjem činu sva glumačka lica počnu pomalo poprimati žalosne grimase maškara pred konačnim demaskiranjem – to bi se moralo moći postići, onim duboko prostudiranim mimičkim glumačkim izražajem, i značajnim, čisto situacionim, redateljskim sredstvima.« Gavella, 1970: 107.

Krležina dijaloga te ga nijansirati ispravnim postupkom na pozornici, i glavna zamjerka izvedbama ovoga ciklusa. Jer, ukoliko je svoje režije temeljio na činjenici kako je glumac onaj prvi stupanj eksteriorizacije dramske literature te kako je on sam u principu forma koja zauzimajući određeni dio prostora na sceni nameće tu istu formu – utoliko je scenografski postav usmjerio u sasvim pogrešnu smjeru. Prihvatimo li mišljenje kako si tijelo dodjeljuje određeno mjesto u prostoru, ograničava ga i uvjetuje, napokon, kreira taj prostor, zaključujemo kako je takvim nametnutim rješenjima u principu oduzeo glumcima mogućnost fizičke kretnje. Glasovno artikuliranje, što ne pretpostavlja ekvivalentnu fizičku radnju, rezultiralo je u principu tek djelomičnim transponiranjem dramske radnje u onu scensku, u čemu i nalazimo osnovni nedostatak ovih izvedbi koji je moguće obrazložiti Štimčevim poimanjem scenskoga realizma u kontekstu onih normi što ih je anticipirala socrealistička estetika. Moment je to koji ga udaljuje od Gavellina tumačenja ovoga termina, a koji ovaj odvaja od njegova stilskoga određenja pa o njemu razmišlja kao o »neponištivu realizmu živoga glumca na sceni (i) kojem pristupa kao općoj estetskoj činjenici«.<sup>53</sup>

Bez obzira na ukazane zamjerke, Anđelko Štimac je svojim redateljskim rješenjima, odnosno glumačkim ostvarenjima pokazao poznavanje, ali i nasljedovanje temeljnih teorijsko-praktičnih spoznaja specifičnih Branku Gavelli koje nam u zaključku i valja izdvojiti. Uspjelo mu je, dakle, dokazati kako redatelj ima mogućnosti sintetiziranja suptilnih zahtjeva publike i percepciju složene palete mogućnosti glumačkoga djelovanja. Inscenatorske su težnje, slično njegovu učitelju, usmjerene prvenstveno u otvaranju pozornice glumcu kojega promatra kao zastupnika književnosti u kazalištu i koji funkcionira kao svojevrsni transmiter redateljskoga zastupanja literarnih vrijednosti i scenskih zakonitosti. »Književnost i

---

<sup>53</sup> Petlevski, 2001: 38.

Prirodnost kao jedan od temeljnih zahtjeva realističke glume, odnosno dojam prirodnosti kao stilska oznaka, upozorava Petlevski, nalaze se na marginama Gavelline teorije glume.

glumčeva umjetnost pronaći će zajedničko ishodište u riječi, odnosno govoru<sup>54</sup> što je jedna od temeljnih karakteristika režija ovoga ciklusa. Ovaj je riječki redatelj pokazao kako se glumac u trenutku može pretvoriti iz »gledatelja koji nije zadovoljen u svom očekivanju u glumca koji u sebi osjeća sve mogućnosti toga zadovoljenja<sup>55</sup> – pa je ta promjena funkcija jedan od temeljnih trenutaka redateljskoga stvaranja. Redateljsku funkciju osposobljuje glumački materijal i to posredstvom književnoga predloška. Iz toga je razloga i držao kako se redateljska individualnost ima stopiti s individualnošću djela i individualnošću glumca pa značenje njegove funkcije nije u isticanju vlastitoga individualiteta nego, riječima Gavelle, u postignuću maksimuma teatarskoga izražaja.

#### LITERATURA I IZVORI

- Anđelko Štimac, 25-godišnjica umjetničkoga rada. 1951. *Riječki list*, rujan.
- Anđelko Štimac – životopis. Arhiv HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.
- Arhiv Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci (fotografije i kazališne kritike).
- Batušić, Nikola (2006.). »Beč kao formativni prostor Branka Gavelle«. U *Dani Hvarskoga kazališta. Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta* (str. 225 – 236). Zagreb – Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug.
- Batušić, Nikola (1983.). *Gavella. Književnost i kazalište*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Batušić, Nikola (2007.). *Riječ mati čina: Krležin kazališni krug*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Car-Miheć, Adriana; Rosanda Žigo, Iva (2010.). »Na tragu modernističkoga režijskoga postupka – Anđelko Štimac i izvedbe Shakespearea na pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca«. U *Krležini dani u Osijeku*

---

<sup>54</sup> Gavella u Batušić, 1983: 231.

<sup>55</sup> Vidi: Gavella, 2005: 48.

2009. – *Hrvatska drama i kazalište i društvo* (str. 190 – 202). Zagreb – Osijek: HAZU Odsjek za povijest književnosti i kazališta, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku.
- Fischer-Lichte, Erika (2011.). *Povijest drame II. Razdoblje identiteta u kazalištu od romantizma do danas*. Zagreb: Disput.
- Gavella, Branko (2005.). *Dvostruko lice govora*, priredila Sibila Petlevski, Zagreb: Biblioteka Akcija.
- Gavella, Branko (1967.). *Glumac i kazalište*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Gavella, Branko (1953.). *Hrvatsko glumište: analiza nastajanja njegovog stila*. Zora: Zagreb.
- Gavella, Branko (1970.). *Književnost i kazalište*. Zagreb: Biblioteka Kolo Matice hrvatske 8.
- Gavella, Branko (2005.). *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, priredili N. Batušić, M. Blažević, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
- Gašparović, Darko (1989.). *Dramatica krležiana*. Zagreb: Prolog.
- Kravar, Zoran (1995.). »Nacionalno pitanje u djelima Miroslava Krleže«. U D. Brozović (ur.) *Radovi Leksikografskoga zavoda »Miroslav Krleža«* (str. 9 – 15). Zagreb.
- Krleža, Bela (1953.). »Iz kazališnih putopisa. Povodom izvođenja ciklusa *Glem-bajevih* na riječkoj pozornici 4., 5. i 7. o. mj.« *Riječki list*, veljača.
- Krleža, Miroslav (1975.). »Osječko predavanje«. U M. Miočinović (pr.) *Rađanje moderne književnosti. Drama* (str. 247 – 251). Beograd: Nolit.
- Marković, Marina (2002.). *Glas glumca*. Clio: Beograd.
- Misailović, Milenko (1988.). *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – »Dnevnik«.
- Perković, Mirko (1947.). »Pred drugom sezonom našega kazališta.« *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta u Rijeci*, 1. listopada.
- Petlevski, Sibila (2001.). *Kazalište suigre. Gavellin doprinos teoriji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- »Pregled rada Hrvatske drame u pet mjeseci i plan do kraja sezone« (1948). *Riječki list*, 6. ožujka.
- Reinhardt, Max (1976.). »Glumac«, *Scena*, br. 1: 61 – 63.
- Rosanda Žigo, Iva (2011.). »Ravnoteža semiotičkih sustava (Redateljsko čitanje dramskoga teksta kao hermeneutički problem – na primjeru izvedbi Shakes-

- peareovih tragedija u režiji Anđelka Štimca, HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka: 1948 – 1961)«. *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, Sterijino pozorje, Novi Sad, br. 4: 102 – 112.
- Senker, Boris (1995.). »Dramski opus Miroslava Krleže«. U D. Brozović (ur.) *Radovi Leksikografskoga zavoda »Miroslava Krleže«* (str. 19 – 28). Zagreb.
- Senker, Boris (1996.). *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Senker, Boris (1988./89.). »Krlježina pozornica«. *Novi Prolog*, br. 11: 23 – 30.
- Senker, Boris (1983.). *Redateljско kazalište*. Zagreb: Prolog.
- Starc, Branko (2007.). »Afektivnost kao metodičko sredstvo u fonopedagogiji. Izlaganje na šestom skupu s međunarodnim sudjelovanjem *Istraživanje govora 2007.*« Zagreb, 6. – 8. prosinca 2007. U <http://www.huz.com.hr/Radovi/Starc%20Branko-Afektivnost%20kao%20metodicko%20sredstvo%20u%20fonopedagogiji.pdf>
- Svečnjak, Blanka (1946.). »Pred premijerom Krležine drame *U agoniji*«. *Glas Istre*, 4. prosinca.
- »Šest premijera hrvatske drame«. (1947./48.). *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 2: 2 – 5.
- Švacov, Vladan (1986.). *Temelji dramaturgije*. Školska knjiga: Zagreb.
- Vagapova, Natalija M. (2000.). »Miroslav Krleža i rusko kazalište«. U *Krlježini dani u Osijeku 1998., Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, Druga knjiga (str. 98 – 109). Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek.
- Varjačić, Marijan (2008.). Režija kao umjetnost. *Republika*, LXIV, br. 1: 78 – 86.
- Verdonik, Maja (2004.). *U okrilju riječke Thalije. Suvremeni hrvatski dramatičari na riječkoj sceni (1946. – 1998.)*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Zola, Émile (1975.). »Naturalizam u pozorištu«. U M. Miočinović (pr.) *Rađanje moderne književnosti. Drama* (str. 33 – 41). Beograd: Nolit.



## BRANKO GAVELLA'S LEGACY IN ŠTIMAC'S DIRECTIONS OF THE GLEMBAY FAMILY CYCLE

### *Abstract*

The directorial engagement and acting in Anđelko Štimac's performances in Glembay family cycle reveals not only his knowledge, but also his following of basic theoretical and practical knowledge specific to Branko Gavella. His presentational solutions typical for realizations of this cycle indicate Štimac's preference for critical penetration into the core of dramaturgical tissue, i.e. his endeavours in distinguishing the unique social structure to which *The Glembays* belong, with reference to isolated »spoken live action« as the foundation of the entire scene in »quality« laden dramaturgical facture. The specificity of these Rijeka performances lies solely in their directorial approach – a tendency toward sociological interpretation, i.e. emphasized psychological shading. In the same way, directorial-dramaturgical searches are directed towards questioning the actor's speech on one side, and towards the relationship between actor and audience on the other, which in our opinion, explicitly leads to the basic principles of the theory of acting which Gavella anticipated. Based on the reconstruction of the plays – *Leda*, *U agoniji* and *Gospoda Glembajevi* (*Leda*, *In Agony* and *The Glembays*) – performed on the stage of the Croatian National Theater *Ivan pl. Zajc* in Rijeka, we shall try to expound the above said as precisely as possible.