

REDATELJ KOJI VLADA SCENOM
BRANKO GAVELLA
I MODERNIZACIJA SLOVENSKOG KAZALIŠTA

Primož Jesenko

Uloga Branka Gavelle (1885. – 1962.) na prostoru nekadašnje Jugoslavije, u Ljubljani, Zagrebu i u Beogradu, glavnim kazališnim središtima u tadašnjoj zajedničkoj državi, velika je, i bila je u zapisima Dušana Moravca i Filipa Kalana, Nikole Batušića i Georgija Para, već i znanstveno objašnjena. U godinama između 1920. i 1926., prijelaznim godinama između amaterskih nastojanja i umjetničkog kazališta, umjetnička razina slovenskog kazališta nije bila zavidna. Publika je tražila svoje i ako to nije dobila, u sve se većoj mjeri otuđivala, piše Moravec. Tako danas znamo da je Gavellin sistem režije bio ključan za idejno-estetsku i stilsku europeizaciju jugoslavenskog kazališta, za »prijelom iz romantičnog klasicizma u plemeniti realizam«.¹ U Ljubljani je, u međuratnom razdoblju, utjecaj na stil slovenskog kazališta i njegov repertoar kao izvedbeni uzor imao Narodni divadlo iz Praga, a slabije su tragove ostavila kazališta iz

¹ Lojze Filipič, *Doktor Branko Gavelle (Spominske reminiscence njegovega učenca)*. GL Drama SNG Ljubljana 1961/62, str. 36-38.

prijestolnice zajedničke države ili iz Zagreba. U to je doba Gavella isprva bio gostujući redatelj u Narodnom gledališću u Ljubljani, zatim redovni član redateljskog zbora, a poslije oslobođenja nakratko i pedagog za režiju na ljubljanskoj Akademiji za igralsko umetnost (AIU). Odobrenje Ministarstva za prosvjetu u Beogradu 1930. godine, koje se odnosilo na Gavellino »povremeno« režiranje u Ljubljani, osigurao je dopis Otona Župančiča, ondašnjeg ravnatelja Drame i Opere Narodnog kazališta u Ljubljani. (Zbog šestojanuarske diktature 1929. Gavella napušta Beograd.) Razlog za Župančičev prijedlog bio je manjak redatelja u Narodnom kazalištu u Ljubljani, jednako kao i stagnirajući estetski monopol dotadašnjih nositelja dramske režije Osipa Šesta, Cirila Debevca ili Milana Skrbinšeka, što je dovelo do inflacije raznovrsnosti u repertoaru. Posebno je tridesetih godina Gavella značajno pridonio najzrelijem stvaralačkom usponu slovenskog kazališta i, kao akademski profesor, suoblikovao prvu generaciju redatelja.

Gavellinu režiju danas možemo odrediti kao prototip moderne dramske režije, no istovremeno oznaka »klasik moderne kazališne režije« zahtijeva dodatno pojašnjenje. Početak Gavelline karijere na slovenskim pozornicama obilježava postavljanje Balzacova djela *Mercadet* (1930.), a zaključno s Linhartovom komedijom *Matiček se ženi* (1934.), postavio je ukupno osam dramskih predstava kojima je utjecao na repertoarnu i stilsku europeizaciju slovenskog kazališta (kako to u eseju *Živo gledališko izročilo* godine 1948. kaže Filip Kalan) te na naglo sazrijevanje središnjeg dramskog ansambla u ljubljanskom Narodnom kazalištu, koje bez njega to ne bi doživjelo u takvoj mjeri.² U Ljubljani Gavella dolazi kao priznato redateljsko ime, 1930. navršava 45 godina (najstariji je među tadašnjim redateljima u Narodnom kazalištu), a po Moravcu je »jedan od malobrojnih umjetnika kod nas kojeg je priroda u jednakoj mjeri podarila intelektom i inovativnošću«.³

² Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918-1941)*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980., str. 261.

³ *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, str. 273.

»Odmjeren stupanj teatralnosti dao je Gavellinom redateljskom djelu značaj moderne klasičnosti«, njegove su predstave izrasle u prijelomne točke ljubljanske Drame.⁴ Kao što je Lojze Filipič predvidio, europska povijest teorijske misli morat će priznati sustav Gavelline kazališne teorije kao samostalnu i zaokruženu teorijsku i stilsku kazališnu epohu – jer smatra da je Gavellina škola po umjetničkim i pedagoškim rezultatima jednakovrijedna ključnim razvojnim epohama skandinavsko-njemačke realističke škole i škole Stanislavskoga, te autora francuskog Kartela, pri čemu se ne može govoriti o kompilaciji. Zbog tenzija između Pavla Golije, ravnatelja Drame Slovenskoga narodnog kazališta, i Mirka Poliča, umjetničkog voditelja Opere Slovenskoga narodnog kazališta, bio je među mogućim kandidatima za ravnateljsku poziciju spomenut i Gavella. Naposljetku, Goliju su zamijenili tek za vrijeme Drugoga svjetskog rata.

Kazališna se uprava zbog porasta broja gledatelja u drugoj polovici dvadesetih godina odlučila za proširenje repertoara »zabavnijim i privlačnijim djelima«, kojih u dramskom repertoaru ni prije toga nije manjkalo. Redatelj Osip Šest, koji je svoje obzore širio posjećujući velika europska kazališta (u vremenu dok njegovo ime više nije bilo sinonim za kazališnu suvremenost), taj je potez javno zagovarao s podacima o tomu koliko je puta ova ili ona uspješnica napunila kazališta u inozemstvu. Mnogi nisu vjerovali u smislenost toga pristupa, a zahtjevniji su kritičari opažali umjetničku krizu.⁵ Dolazak Branka Gavelle u slovensko kazalište izaziva potres koji uvriježenoj praksi djelovanja otvara novu perspektivu. Istodobno u Ljubljani nailazi na primjerene te, u smislu kazališnih kapaciteta i uvida, povoljne uvjete. Glumački ansambl bio je sklon suradnji s inovativnim redateljima, s drukčijim pogledima na estetsku i društvenu

⁴ France Koblar, *Dvajset let slovenske Drame*. Ljubljana: Slovenska matica, 1964., str. 17.

⁵ Anton Ocvirk 1934. godine piše da je slovenska pozornica »malograđanska gerijatrija s hipertrofično senilnim predstavama o svijetu, čovjeku i umjetnosti«; karakterizira ju kao pozornicu koja niti gradi, niti ruši.

ulogu kazališta. Skupna je igra ansambla sredinom dvadesetih godina još uvijek bila okovana sponama solističkih nastupa i ambicijama kazališnih zvijezda. Do dolaska Josipa Vidmara u studenom 1934. godine, Drama također nije imala dramaturga, a posljedice te odluke vodstva odražavaju se još nekoliko godina. »Branimo se samo od nesuvremenosti«, piše Župančič u otvorenom pismu Šestu 14. ožujka 1930.⁶ Time su postavljeni temelji za procvat slovenskog kazališta, koji najavljuje redateljska trojka – Gavella, Kreft i Stupica.

Blaž Lukan pripisuje ključni trenutak obrata u oblikovanju moderne režije u slovenskom kazalištu upravo gostovanju Gavelle: »Gavella je, na neki način, ispunjenje želja ondašnje slovenske (kritičke) javnosti, jer je inovativan i samosvojan, istovremeno i uravnotežen, na isti način stranac i domaći, modernist i klasičar.«⁷ – France Koblar govori u vezi s time o »uravnoteženoj mjeri teatralnosti« i o »modernoj klasičnosti«, koja u sebi združuje ritmiku duhovitog teksta s ritmikom graciozne glume«.⁸ No prije svega je, piše Lukan, u trenutku ulaska u slovensko kazalište Gavella već odradio svoj naučnički staž, te se mogao iskazati u zreлом majstorstvu. Redateljski stil, koji je u sebi prenosio utjecaje iz Europe u slovensko kulturno okruženje, a omogućila ga je eruditska upućenost u europski umjetnički kontekst, u Gavelle, koji je 1908. godine doktorirao filozofiju na bečkom sveučilištu, pokretao je razvijen intelektualni domet. Taj kreda, koji je naginjao psihološkoj analizi teksta i koji je priznavao uzajamnost dramatike i kazališta, oblikovao je sve ono s čime se Gavella susretao od 1914. godine, kada počinje režirati u Zagrebu. Presudan formativni prostor za oblikovanje duhovnog profila i umjetničke fizionomije kasnijeg

⁶ Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918-1941)*, str. 91.

⁷ Blaž Lukan, *Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije*. U: *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska, 2010., str. 115.

⁸ France Koblar, *Dvajset let slovenske drame*, str. 137.

redatelja, književnika i kazališnog teoretičara bio je Beč, gdje je studirao i živio dobrih pet godina – u vremenu dok kazalište nije bilo u fokusu njegovih životnih planova. Kazališni je Beč s modernističkim predstavama ostavio jak dojam na Gavellu (tada još radije ide u operu, gdje ga je očarao Zagrebu nepoznati Wagner). Kao što piše Nikola Batušić, na Zagreb se u vrijeme Gavellina studija u Beču (1904. – 1908.) gledalo kao na svojevrzni bečki dislocirani »Bezirk«.⁹ Istovremeno je pak izloženost moćnim silnicama iz inozemstva postala gotovo neizostavna za kulturnu orijentaciju mladih generacija. Pisma budućoj ženi iz 1903. godine još uvijek ne otkrivaju redateljevu vokaciju, jer spominje da se namjerava posvetiti *čistoj* filozofiji. Francjozefovsko se statično ozračje 1914. pretvorilo u Prvi svjetski rat. Gavella, isprva kazališni kritičar *Hrvatske njive*, s velikom odbojnošću recenzira Kraigherovu *Školjku* u jesen 1917. u zagrebačkom Narodnom kazalištu.¹⁰ U rujnu 1919. režira na velikoj pozornici HNK-a *Sluge* Ivana Cankara (u Ljubljani ih je cenzura zabranila prije 1914. godine, 1919. još uvijek nisu dospjeli na pozornicu). Kasnije se iskustvo izmjeničnog djelovanja u južnoslavenskom (Beograd, Ljubljana, Zagreb) i srednjoeuropskom (Češka, Slovačka, Italija) prostoru razvilo u impozantan opus dramskih i opernih režija.

BALBINA BARANOVIČ

Gavellin povratak iz ratne emigracije u Jugoslaviju 1947. godine nije protekao glatko. Nakon 1945. godine, stvaralački isprva postaje aktivan

⁹ Nikola Batušić, *Beč kao formativni prostor Branka Gavelle*. hrcak.srce.hr/file/108812.

¹⁰ O *Školjki* u zagrebačkom HNK piše: »Što se tiče vanjske konstrukcije drama je nejasna, nepregledna i nespretno sastavljena; dijalozi su prazne fraze, autor stalno mijenja ravnoteže svojih likova; mjesto razvoja iziskuje duge teoretske debate; bez ikakvog prijelaza prelijeva se iz najbezobzirnijeg naturalizma u neku scensku simboliku itd.« (cit. prema: GL SNG Drama Ljubljana, 1949./50., str. 160).

u Sloveniji. Kao kulturnopolitički posrednik u raspletu situacije nastupa Josip Vidmar, koji je dospio u vrh slovenske poslijeratne vlasti i s Filipom Kalanom uvidio potrebu za kazališnom školom u Ljubljani (ta se ambicija ostvarila 1946. godine osnivanjem Akademije za igralsko umetnost [AIU]). Vidmar, koji je prvi predavao dramaturgiju na AIU-u, posredovao je glede nepoželjnosti Branka Gavella u Zagrebu i pobrinuo se da on provede tjedan dana u Rogaškoj Slatini na povratku iz Praga. Za to je vrijeme Vidmar uspio uvjeriti vlasti u nužnost Gavelline prisutnosti na AIU-u. Gavela je kao profesor djelovao na Akademiji u trajanju od jedne intenzivne kalendarske godine, između 25. travnja 1948. i 22. lipnja 1949. godine, te je ostavio traga na naraštaju umjetnika koji nakon Drugoga svjetskog rata stvaraju sliku slovenskog kazališta na europeiziranim temeljima.

Gavellina se priča na AIU-u preklapa s pričom Balbine Baranovič (rođ. 1921.), s kojom se upoznao u međuratnim godinama u Beču. Nakon završenog studija novinarstva i povijesti kazališta na bečkom sveučilištu, Baranovič, na Gavellin nagovor, nastavlja studij u prvoj generaciji studenata na ljubljanskoj akademiji: isprva studira dramaturgiju, a 1951. godine diplomirala je režiju. Baranovič za vrijeme studija asistira Gavelli u njegovim poslijeratnim režijama u Drami SNG-a.

Nakon odlučujućeg susreta s gostujućom kazališnom skupinom iz Clevelanda u Parizu, Baranovič započinje 1953. godine u slovenski prostor uvoditi (u Mestnem gledališču Celje, koje je tada vodio Lojze Filipič) izvedbeni oblik 'kazališta u krugu', poslije čega postaje nositeljicom alternativnog pristupa kazalištu u Sloveniji i Jugoslaviji – i to unatoč tomu što Baranovič polazi od klasičnih estetskih vrednota. To nadalje potvrđuje izbor dramskih predložaka na kojima utemeljuje djelatnost Eksperimentalnega gledališča u Viteškoj dvorani ljubljanskih Križanki: najprije uprizoruje dramatizaciju romana *Therese Raquin* Emilea Zole, a potom pažnju skreće na novosti na području francuske i anglosaksonske dramatike, pri čemu svojom otvorenošću (primjerice prema Beckettu) nadilazi druge stvaraoce repertoara. Baranovičina je prednost što prema

novim pristupima sa Zapada ne osjeća apriornu zadržku. Otvara repertoarne vidike, pri čemu njene predstave u velikoj mjeri posjećuje publika Drame SNG-a. Režira dramske tekstove koje se vodstvo Drame ne usuđuje postaviti iz ideoloških razloga. Dok su suvremena europska i ruska umjetnost snažno utjecale na redateljsko stvaralaštvo Gavelle ili Bratka Krefta, Baranovič je bila upućena i u izvedbene tendencije u SAD-u. Gavellin pogled na život imao je formativni karakter za Baranovič. Spomenimo naputak prema kojemu se autor u radu nikada ne smije ponavljati, što je značajka i njezina redateljskog opusa u Eksperimentalnem gledališću. Uključivanjem elemenata, koji predstavu približavaju stvaranju cjelovite umjetnine, pokušava nadmašiti verbalnu i prostornu razinu klasičnog dramskog programa. U vezi s time, značajno je njezino postavljanje Goetheova *Fausta* 1959., gdje u ambijentu dvorišta Viteške dvorane u Križankama, u sudjelovanju s koreografom Henrikom Neubauerom, izvodi tada pionirski prizor *Valpurgine noći*. Također je i uključivanje pokreta u predstavu Gavellina zamisao, kako glumac ne bi bio puki *Sprechapparat*. Gavellina su ishodišta sljedeća: poštuju dramatičara, no traži dokle god ne pronađeš svoju ideju i nju ne postaviš na pozornicu.¹¹ Slično vrijedi i za uvjerenje da redatelj mora poznavati i osnovne stvaralačke elemente dramaturgije – dakle to što je Baranovič, prva kazališna redateljica u Jugoslaviji i pionirka eksperimentalnih pristupa u kazališnom mediju u Sloveniji nakon 1945. godine, imala ta dva studija, nije bilo slučajnost. Baranovičinu kazališnu jednadžbu moguće je sažeti kao dramsko kazalište koje u scenskoj i verbalnoj dimenziji strogo slijedi smjernice dramskog autora. Njezina taktika uprizorenja razlikuje se od »revolucionarnog« pristupa Odra 57.

Destabilizacija autoriteta uvriježenoga prostornog koda otvara nove mogućnosti za percepciju kazališnoga medija. Unatoč tomu što Eksperimentalno gledališće predstavlja otklon od uvriježene forme i zalaže

¹¹ Razgovor s Balbinom Battelino Baranovič, Lovran, 8. 5. 2012. Tipkopis.

se za umjetničku autonomiju, ono sadržajno ne uključuje izriječkom drukčiju jednadžbu za duh vremena, taj odnos nije u prvom planu. Ideološko se stajalište ne izražava i nema obračuna s klasičnim kazalištem, građanstvom ili Partijom. (Centralni je komitet za svaku predstavu Eksperimentalnoga gledališča imao nekoliko rezerviranih ulaznica.) U odnosu prema tradiciji, Eksperimentalno se gledališče donekle razilazi s tradicionalnim opredjeljenjem alternative, kakva se javila u šezdesetim godinama, jer se izravno ne dotiče deformacija aktualnog trenutka i društva. U čemu je razlika? Baranovičevu zaokupljaju uglavnom unutarnji osjećajni sukobi u karakterima, a taj se smjer u kontekstu tadašnjega kazališnog eksperimenta mnogima čini jalovim. Znakovito je da Taras Kermauner, jedan od teorijskih utemeljitelja Odra 57, godine 1962. govori upravo o razlici između dviju vrsta eksperimentalnoga kazališta: »Postavlja se pitanje je li je taj izdvojeni ogled važan, je li se sa svim tim već postigla obnova kazališta, povratak istine u kazalište. Da to ipak nije samo sekundarna, tehnička djelatnost koju bi lako moglo primijeniti te prilagoditi svojim nakanama svako službeno, postojeće građansko kazalište? (Činjenice nam govore da službena kazališta to i čine, ali time ipak ne nadilaze svoju ograničenost.)«¹² Izriječkom se nitko ne spominje, ali je način vrednovanja bjelodan: »Neophodan je rad na konfrontiranju, uspoređivanju. Stoga se već ovdje mogu isključiti sva ona kazališna nastojanja koja su eksperimentalna samo tehnički, izvanjski, a u biti teže istim ciljevima kao i službena kazališta.«

S tog je stajališta kod »pokušaja« Balbine Baranovič teže govoriti o eksperimentiranju na pozornici u uobičajenom smislu. Usredotočenost na proširenje kazališnih mogućnosti, svijest o još neprovjerenome, o svemu onome što kazališna praksa još nije doživjela, preispituje također u kazalištu za djecu i mlade. Njezino djelovanje na sebi svojstven način osvježava kazališni medij, čiji su spektar prije 1941. godine svojim traganjima

¹² Taras Kermauner, *Kaj je današnje eksperimentalno gledališče?*, Perspektive, 1961./62., št. 17, 885-888.

proširili primjerice Bojan Stupica, Ferdo Delak ili Fran Žižek. Kako je u svakoj praksi duhovnog pomaka potrebno pogledati sâm njezin početak, kako piše njemački teoretičar medija Siegfried Zielinski, te također istražiti skrivene, naočigled slijepe rukavce, tako je propitivanje izvedbenog oblika kazališta u krugu neosporni početak veće otvorenosti prema inovacijama u okviru slovenskog kazališta nakon Drugoga svjetskog rata.

THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE KAO REFERENCA

Među Gavellinim je učenicima također Herbert Grün (1925. – 1961.), velika nada u slovenskom duhovnom prostoru nakon Drugoga svjetskog rata. Upravo njega Gavella pokušava dovesti iz Mestnega gledališča Celje (gdje je Grün dvije sezone proveo kao dramaturg i umjetnički voditelj) radi sudjelovanja u osnivanju Zagrebačkoga dramskog kazališta 1953. godine, koje je trebalo stvoriti alternativu konzervativnom vođenju tadašnjeg Hrvatskog narodnog kazališta (HNK). Grün piše o Gavelli u svojim brojnim objavljenim tekstovima u superlativu.

Herbert Grün, nakon gostovanja Théâtre National Populaire (TNP) u Drami SNG-a, Ljubljana, 1955. godine, pri usporedbi »našeg kazališnog života« s »Vilarovim poduzećem« uzima kao primjer Gavellino načelo: u kazališnoj predstavi pred gledatelja paralelno stupaju dvije jednakopravne, u nerazdvojni simbiozu spojene umjetnosti, književnost i gluma, pri čemu je gluma smatrana kao samostalna stvaralačka djelatnost.¹³ U delikatnoj autonomiji scenske izvedbe posebnost Gavellina (»našeg«) izraza stoga nije više ili manje spretno reproduciranje teksta, gdje je glumčev psihofizis samo kostimirani izvođač bez samostalne osobnosti. Gavella naglašava glumčev doživljaj, pojavu i moć zamišljanja, te su stoga vrijednosne usporedbe naše glume i francuske kazališne vještine

¹³ Herbert Grün: *Spopad z Evropo; Docela subjektivna, toda izvenpolemična meditacija po gostovanju TNP*. Naši razgledi, 28. 5. 1955., str. 252.

po Grünovu mišljenju besmislene i, zapravo, nemoguće. »Radost glume« Gavella je u glumaca pokušavao osloboditi promjenom prostornoga, »žanrovsko-karakternoga« scenografskog konteksta, koji u režijskom smislu nadilazi kalup recitacijskog kazališta. Grün određuje TNP kao »gigantsko i impozantno kulturno-političko poduzeće s dvojbenim sadržajem«. Gavellino razumijevanje režije drukčije je od Vilarova, koji odbacuje dekor i zahtijeva čistu pozornicu. U ulozi »indikatora prostora« (prijevod francuskog termina »metteur en scene«) Gavella se ne svodi na koordinatora prometa pozornicom, premda teško nalazi pojam za svoju djelatnost koji bi primjereno sažeo ono što on radi u kazalištu. Dok Grün gostujućem TNP-u priznaje »neizrecivo visoku« razinu kulture glumačke struke, kojom se popularizira klasično kazalište, Gavelli pripisuje višu vrijednost u poimanju umjetnosti i života. Veza s TNP-om kao modelom dijametralno suprotnog poimanja redateljskog kazališta pokazuje da pozornica nije samo slijepo ponavljanje tradicije učitelja i uzora, i da je Gavella do u tančine razumije, unatoč svim praktičnim problemima s kojima se suočava pri realizaciji svojih zamisli.

»U srži, u ishodišnim smjernicama naša su kazališta točno po mjeri naših ljudi«, zaključuje Grün, te je tako lukavo neizravan u kritici upućenoj gostima iz Pariza. Dvije godine kasnije, pri gostovanju Shakespeare Memorial Theatra iz Stratforda u Zagrebu, s postavom *Tita Andronika* (glume Laurence Olivier i Vivien Leigh), Grün je oduševljen režiserskim udjelom Petera Brooka: »(...) kod nas je ponajprije Gavella katkad znao zamisliti tako potpune kompozicije mizanscene, kao što smo ih vidjeli u gotskom taboru ili na Titovoj krvavoj gozbi: no znao ih je samo zamisliti, realizirati ih nikada nije mogao, jer nikada nije na raspolaganju imao tako precizan ljudski aparat«. ¹⁴ Kod nas su se još uvijek uvježbavali škripanje i buka, površnosti i slabe organizacije, labave discipline – »pa nam se

¹⁴ Herbert Grün: *Najlepše doživetje; Iz dnevnika: po gostovanju Shakespeareova spominskega gledališča iz Stratforda v Zagrebu*. Naši razgledi, 22. 6. 1957., str. 291-292.

svaka strogo uređena ljudska mašinerija čini utopijom«. Tako Grün, nakon niza gostovanja renomiranih inozemnih kazališta u Ljubljani i Zagrebu, razmišlja o struci usred organizacijskog nemira poslijeratnih godina.

U duhu nekadašnjih nastojanja na *organizaciji sadržaja ljudskog duha* zanimljivo je sagledati međusobne odnose između Baranovič, Gavelle i Grüna.¹⁵ Unatoč tomu što Baranovič nije bila članica Partije, zbog dokazanih organizacijskih sposobnosti i u svjetlu njezina znanja o kazališnim događanjima izvan Slovenije, osobito u Beču, u Njemačkoj i Francuskoj, povjereno joj je osnivanje Prešernovega gledališča u Kranju. Herbert Grün, jedan od odlučujućih utemeljitelja moderne matrice slovenske kazališne prakse (svojim je prijevodima Grün u slovenski prostor uveo T. Williamsa i T. S. Eliota, a Baranovič kao voditeljica Eksperimentalnoga gledališča S. Becketta i E. Albeeja), vodio je kranjsko kazalište odmah poslije nje (1951. – 1952.), poslije čega ga je uspostavljanje mreže gradskih kazališta u Sloveniji odvelo u Mestno gledališče Celje (u to je vrijeme uloga voditelja kazališta obično objedinjivala i ulogu umjetničkog voditeljstva). Godine 1953., na poziv Gavelle, Grün odlazi u Zagreb. Balbina Baranovič i Grün su, dakle, tvorili dvojac pouzdanih osobnosti, s kojima je slovenska poslijeratna vlast pokušala utemeljiti svoju izgradnju kazališne infrastrukture. S njima stupa u kontakt Gavelle, pri čemu su kako Grün, tako i Baranovič, u nekom smislu, nedovršena priča: on zbog rane smrti, utemeljiteljica Eksperimentalnoga gledališča i Mladinskega

¹⁵ Između Baranovič i Grüna je još na AIU-u došlo do osobne antipatije: »U trenutku kad je Grün stupio u kranjsko kazalište ozračje je postalo, barem za mene, neugodno. S njim nisam imala ili nisam znala uspostaviti pravi odnos. Na Akademiji se na nekom predavanju u gorljivom izmjenjivanju mišljenja ponašao izrazito samosvjesno. To me je iritiralo, tijekom studija u Beču smo na seminarima obično imali ozbiljne rasprave, a to sam i napomenula. Otad smo se, kad bismo se sreli, pozdravljali, ali ostali smo na distanci. Znae, po prirodi sam izrazito odlučan čovjek.« (Razgovor s Balbinom Battelino Baranovič, *Dialogi* 2012./3-4, str. 166-167.).

gledališća (oba 1955. godine)¹⁶ početkom osamdesetih godina povlači se sa slovenske kazališne scene. Od tada živi u istarskom Lovranu.

Način na koji su spomenuti autori djelovali u okviru tadašnje Jugoslavije razmjerno često otkriva put i mogućnost djelovanja, unatoč odbojnostima koje su bile posljedica totalitarnog ustroja države i usprkos općem nepovjerenju u društvu. To otvara zamjetnu pukotinu u razumijevanju toga razdoblja i ne potvrđuje pojednostavljene i klišeizirane predodžbe države kao stroge maćehe. To ne začuđuje. Kultura je pripadala onoj sferi oblikovanja slike države u inozemstvu, koju je bilo nužno njegovati kao reprezentativnu. Stoga je i odnos prema kulturnim stvaralocima iziskivao drukčiji pristup.

OD BALZACA I KRLEŽE DO LINHARTA (1930. – 1934.)

U SNG-u Ljubljana Branko Gavella nailazi na visoko kultiviran, stilskim promjenama dorastao glumački kolektiv, koji je bio u mogućnosti učinkovito preuzeti redateljeva europska kazališna iskustva. Jedno od njih bila je svijest o izražajnoj moći svakog dijela glumčeva tijela, ne samo njegove verbalne prezentacije. Ulazak Krležinih *Gospode Glembajevih* (1931.) u slovensko kazalište je »manifestacija novog stila uprizorivanja«, prijelomna točka, pozornički trijumf, »čudo« (F. Koblar). Glembajevski slom nije samo moralan, već je i krvavo realan u svojim financijskim posljedicama. U izvedbenom se smislu nazire obrat: »slovenski su glumci sazreli za modernu psihološku kazališnu glumu.« Nakon Gavelline druge režije *Gospode Glembajevih* u SNG-u Maribor (1933.), treća se odvila

¹⁶ Isprva se oba kazališta bore za poboljšanje stvaralačkih uvjeta i prolaze kroz različita razvojna razdoblja (koraci su postupni, a ne snažni), pri čemu Eksperimentalno gledališće prestaje djelovati 1967. godine, a Mladinsko gledališće, s proširenijim estetskim profilom i dosegnutim međunarodnim ugledom, djeluje još danas.

u sezoni 1951./1952. u SSG-u Trst.¹⁷ Kako nadodaje Moravec, »nikada nismo dosegli prvo Gavellino uprizorenje *Glembajevih*. Ostat će u našoj kazališnoj povijesti zapisano kao jedna od najuspjelijih manifestacija slovenske kazališne umjetnosti, a istovremeno jedno od najodmjerenijih uprizorenja koje je Krleža ikad igdje doživio.«¹⁸ To nije bio prvi Krleža u slovenskom kazalištu (dramu *U agoniji* uprizorio je Rade Pregarc u Mariboru u ožujku 1929.), iako je Gavella kao prvi interpret Krležine dramatike na jugoslavenskim pozornicama i u inozemstvu dospio s Krležinim opusom (*Gospoda Glembajevi*, *Leda*, *U agoniji*; 1931. – 1933.), nakon prvih zagrebačkih i beogradskih predstava (1928. – 1930.), u vrh ljubljanskoga predratnog kazališnog repertoara.

Gavellina naklonost stvaranju u Ljubljani nije bila puka slučajnost. U beogradskom je JDP-u (Jugoslovensko dramsko pozorište) prvi put režirao tek 1957., nakon desetogodišnjeg odbacivanja te mogućnosti, jer je u JDP-u i u njegovom manifestiranju ideje kazališta s nadnacionalnim značajem (uzor: ruski MHAT) vidio umjetnu, političku tvorevinu – djelomice je bio u pravu. Kako navodi Jovan Ćirilov, u to kazalište, koje je zamišljeno kao centralna reprezentativna ustanova, zvali su glumce iz različitih dijelova Jugoslavije (iz Slovenije su to bili Sonja Hlebš, Drago Makuc, Sava Sever, Bert Sotlar, Stevo Žigon; jedan od suosnivača JDP-a bio je Bojan Stupica), nakon čega su u JDP-u glumili na stranom jeziku. U skladu s tadašnjom

¹⁷ S druge strane, režija *Gospode Glembajevih* Gavelli u Zagrebu nije bila suđena. Uprava *Hrvatskog narodnog kazališta* (HNK) predstavu je, usprkos intenzivnim, u to vrijeme već poodmaklim pokusima, zbog vlasti koja se zalagala za »čistu hrvatsku kulturu«, maknula s repertoara samo jedan dan nakon proglašavanja NDH, a premijeru, predviđenu za Veliki petak 1941. godine, otkazala. Ironijom je sudbine ta ista uprava HNK samo deset dana nakon toga morala odstupiti iz kazališta.

¹⁸ Dušan Moravec, *Pričevanja o včerašnjem gledališču*. Maribor: Založba Obzorja, 1967., str. 53.

jugoslavenskom orijentiranošću, gledatelje nije previše smetala činjenica što su u Beogradu s pozornica slušali ijekavski govor.¹⁹

Gavellin rad s glumcima u ljubljanskoj Drami, naročito s izrazitim glumačkim solistima (pogotovo s Ivanom Levarom), pospješuje »dozrijevanje« drugih redatelja. Bratko Kreft, koji je još pred prelaskom iz Opere u Dramu sudjelovao na Gavellinim pokusima, istodobno je do premijere doveo Gavellinu režiju Krležine *Lede* (27. travnja 1932.).²⁰ Riječ je o glumcima koji su pod Gavellinim vodstvom dosegнули vrhunac karijere: svoju veliku glumačku moć pronašao je u Mariji Nablocki, neke su ključne uloge pod njim odigrali Vladimir Skrbinšek i Slavko Jan; veličinu je »probudio« u glumačkim imenima kao što su Emil Kralj, Fran Lipah, Modest Sancin, Janez Jerman, Rado Železnik.²¹

U sezoni 1932./33. slijedi Gavellino uprizorenje *Tartuffa*, što je praižvedba tog Molièreova djela u Sloveniji uopće, koja bi, po Filipu Kalanu, također mogla doseći priznanje međunarodne javnosti. Postavljanje

¹⁹ Ćirilov također spominje kako je Gavella tijekom pokusa imao običaj zažmiriti i davati glumcima intonaciju kojom bi trebali izgovarati pojedinačne replike, te je u toj ulozi više podsjećao na dirigenta nego na redatelja. (vidi: J. Č., »Branko Gavella; Filozof među rediteljima«. U: *Svi moji savremenici*; knjiga prva. Beograd: Laguna, 2010., str. 58-61.).

²⁰ Bratko Kreft se prisjeća: »Nas, onda mlade redatelje koji smo pokušali uvesti jednostavniji i racionalističko realistični govor i glumu, (Levar) je teško pratio, zbog toga što smo bili mnogo mlađi od njega, te smo time za njega posjedovali nedovoljan autoritet. Zato je moje asistiranje kod dr. Gavelle bilo od neprocjenjive pomoći, jer je stariji dr. Gavella u svojem realističkom režisersko-glumačkom stilu majstor u rangu sa Stanislavskim, ako u svojem psihološkom realizmu nije bio čak dosljedniji i čišći od njega. Dr. Gavella posjedovao je suptilan muzikalni i razumski sluh za stil, za glumčevo istinsko unutrašnje doživljavanje i za njegovu glumu. Odmah bi otkrio ako je glumac utonuo u rutinu, koju je povremeno moguće otkriti i kod bilo kojeg velikog glumca – ili za vrijeme trajanja cijele predstave, ili pak u pojedinim dijelovima.« (vidi: Manca Koširjeva, *Skica igralskega velikana*. 7DNI, god. VII, br. 31; 3. 8. 1978.).

²¹ Više o tome: Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918-1941)*.

Linhartove komedije *Veseli dan ali Matiček se ženi* u sezoni 1934./35. znači otkriće za ljubljansku publiku i prvo profesionalno uprizorenje Linhartova djela (u SNG-u su ga posljednji puta glumili studenti 1919. godine, povodom stote obljetnice smrti Valentina Vodnika). *Matiček* je bio ponovljen 15 puta (*Gospoda Glembajevi*, koji su u istoj postavi ostali na rasporedu četiri uzastopne sezone, doživjeli su 31 izvedbu). Do susreta Gavella i *Matičeka* došlo je na konkretan poziv uprave, no Gavella je taj koji prepoznaje komedijski potencijal Linhartova *Matičeka*, kao »izvrstan primjer prijevoda i lokalizacije«. Visoku razinu Linhartove obrade Beaumarchaisova *Figara* prepoznao je među ostalim i zato što je *Figara* u opernoj izvedbi do toga trenutka već dva puta režirao. »To je bolje od Beaumarchaisa! Linhart je za mene, izuzev Cankara, najbolji slovenski dramatičar.« Oduševljava ga »instinktivno pogođena« revolucionarna oštrica društvenog sukoba između plemstva i »trećeg staleža« u duhu predrevolucionarnog vremena.

Izvornih pet činova *Matičeka* Gavella svodi na četiri, a radnju drugog dijela proširuje, te time doseže dramaturški napeto i jasno razvijanje radnje. Glede jezika, isprva je želio cjelinu razdijeliti na tri narječja: *Matiček* bi govorio primorskim, *Zmešnjava* ljubljansko-njemačko-slovenskim žargonom, a svi ostali gorenjskim narječjem. Linhartovu je komediju htio u adaptiranom kajkavskom prijevodu postaviti i u Zagrebu. To Gavelli ne uspijeva, pa se djelovanje toga utjecaja pokazuje šest desetljeća kasnije, kada se s uprizorenjem Linhartovog *Matičeka* u različitim dijalektalnim inačicama bavi Vito Taufer. On je, u tom smislu, Gavellin nasljednik.

U »drugom ljubljanskom razdoblju« (1947. – 1952.) Gavella je pripremio dvanaest dramskih predstava (uz dodatno uprizorenje *Gospode Glembajevih* u Trstu) i tri operne,²² te uz to više predstava sa studentima

²² Draga Ahačič, koja je 1949. godine u ljubljanskoj Drami glumila Kordeliju u Gavellinu uprizorenju Shakespeareova *Kralja Leara*, zamijetila je »s kakvim se osjećajem i poštovanjem prema autoru odlučuje za režiserska kraćenja, koja su bila nužna zbog opsega teksta, ali i zbog našega tadašnjeg sporog način glume.

AIU-a. No stimulativni je potencijal toga repertoara, koji je slijedio već utabane staze, bio, prema ocjeni Dušana Moravca, u cijelosti manje inovativan, manje »prijeloman« nego u godinama 1930. – 1934.²³ Bez obzira na to, Herbert Grün, u ulozi kritičara-izvjestitelja, u zagrebačkoj *Sceni* tiska pravi panegirik Levarovoj naslovnoj ulozi u *Kralju Learu* 1949. godine,²⁴ dok Vladimir Kralj određuje predstavu kao »jednu od najboljih i najkulturnijih predstava našega vremena.«²⁵ U Zagreb se Gavella vraća 1949. godine, te ondje 1950. sudjeluje u osnivanju današnje Akademije Dramske umjetnosti.²⁶ Godine 1949. u Ljubljani prima Prešernovu nagradu,

Na čitačim se pokusima opetovano događalo da je, kada bi dospjeli do nekog već prije označenog kraćenja, odjednom uzviknuo: 'Ne smijemo to brisati; pa to je slavno mjesto!' I tako smo kraćenja odbacivali i iznova unosili, katkad i po dva ili tri puta na istim mjestima, ne zato jer je Gavella bio samo ljubitelj književnosti, već zato što je, kao izniman stvaralac, znao cijeniti tuđe stvaralaštvo.« (vidi: D. A., *Gledališče besede*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998., str. 215).

²³ Znakovit je odlomak pisma Juša Kozaka Slavku Janu 20. srpnja 1951.: »Gavella je ovdje još samo jednom nogom (...) Ne radi više predstave kao prije – više puta redateljsku palicu prepušta asistentu. To sam opazio osobito kod *Seviljca* (*Seviljski briač*, premijera 30. lipnja 1951.). Ni scenski gledano više ne posjeduje istu moć rasuđivanja ni ukusa, kao što ih je imao u svojim najboljim danima. Scenu pretrpa – što se najbolje moglo vidjeti kod *Hamleta* (premijera 14. ožujka 1948.), no i drugdje se to isto ponavlja – i to opet kod *Brijača*. To je razumljivo: čovjek je preopterećen, Zagreb – Ljubljana, a sada i Trst. Gavella je za nas još uvijek dragocjen, no osjeti se kako njegov odlazak u Zagreb loše utječe na naše predstave« (vidi: Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, god. XXV/52-53, Ljubljana, 1989., str. 42).

²⁴ Herbert Grün, *Ljubljanska Drama, skica iz poslednjih godina*. »Scena« (Zagreb), 1950., str. 48.

²⁵ Vladimir Kralj, *William Shakespeare: Kralj Lear*. »Novi svet« 1950., god. 5, br. 1, str. 68.

²⁶ Službeni se Zagreb suprotstavio Gavellinom povratku, jer je u ratno doba povodom proslave rođendana Adolfa Hitlera u Berlinu navodno postavio neko Lessingovo djelo, a jednako tako nije bilo u potpunosti jasno ni političko opredjeljenje Gavellina sina tijekom rata. U tom pogledu Gavella ostaje kontroverzna ličnost. Slobodan Šnajder ga 1987. godine uvrštava među likove drame *Gamlett*.

što se može shvatiti i kao zakašnjelo priznanje za uspjehe u slovenskom kazalištu u tridesetim godinama.

GAVELLINA ARS POETICA

Kao »tekstualac« među redateljima, Gavella se zalaže za idejnu jasnoću i čistoću pozoričnog izraza, za kulturu jezične artikulacije, analizira povijesni kontekst i odnose među likovima, zanima ga sukob ideja. Ishodište i središnja točka režije je dramski autor. Stil je njegove režije vezan za glumačku izvedbu, od ključnog je značenja takozvana »unutarnja režija« koja slijedi značenjsku dimenziju scenskog prostora – jer smatra da nacrt (tloris) prostora konkretizira dramaturgiju predstave. S obzirom na dispozitiv glume, definiciju scene valja shvatiti kao točku u kojoj režija stupa u dramski predložak i suptilno ga podređuje učinku uprizorenja. Gavella s otkrivanjem mogućnosti suvremene mizanscene širi i misaone obzore publike. Postavlja se pitanje kamo režija smješta svijet predstave; kamo usmjerava glumce te ih, po potrebi, umjetnički preodgaja. Taj avangardizam pomiče granice, no pritom ne proizvodi dojam osporavanja. U Derridinu bi se duhu moglo reći: prava se metafizika nalazi u prekidu s metafizikom, jer povijest je metafizike ponajprije povijest navodnih prekida s metafizikom.²⁷

Kako Gavella piše povodom svoje »znamenite eksperimentalne« (Kalan) režije Shakespeareove komedije *Na tri kralja ili Kako hoćete* (1932.), stariji su redatelji »pokušali dramaturški riješiti problem njezina uprizorenja na modernoj pozornici. Brisanjem različitih prizora (...)

U njoj nastupa kao ime koje kulturološki još uvijek nije definirano ni klasificirano, no lako se može opaziti kako je pod ustaškom vlašću u neprestanom strahu za vlastiti opstanak, usprkos čemu ostaje potpuno opredijeljen za kazalište.

²⁷ Branko Gavella, *Igralec in gledališče*, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1968. – [Knjižnica MGL]

pokušali su stvoriti novu dramaturšku osnovu za tri ili više činova, od kojih bi svaki imao posebnu scenografiju, kao u klasičnoj naturalističkoj drami. Drugi su opet stremili tehničkom opremanju pozornice, koje bi omogućivalo brzu promjenu brojnih prizora.«²⁸ Gavella daje sintezu tih nastojanja. Odriče se naturalističke konkretnosti i vidljivih iluzionističkih sredstava, jer smatra da je samo nekonkretna scena pogodna za sve promjene koje zahtijeva sadržaj.²⁹ Unutar kretanja strukture središte se neprestano premješta. Značenjske transformacije i premještanja odvijaju se unutar teksta, iz kojega su pojmovi i preuzeti. Kroz njih režija preispituje vlastite pretpostavke i stavlja ih u nove konceptualne okvire. Igra nadomještanja i nadopunjavanja afirmira se kao igra koja strukturira strukturu, pri čemu je sadržaj cijelo vrijeme prisutan.

Godine 1933. France Vodnik piše: »Čudesno je kako Gavella umije riješiti pitanje prostora (scene), kompozicije i ritmike glume u skladu sa stilskim osnovama teksta, čime pozoričkoj stvarnosti daje čar stvarnosti, dovršenosti i opuštenosti«.³⁰ To redateljsko pismo koncizno sažima Filip Kalan 1951.: »Svoju zamisao gradi iz cjelokupne vizije dramskog događanja i usprkos svojoj nervoznoj, impresionističkoj, gotovo pa slikarskoj tehnici, koja se razotkriva u njegovim uprizorenjima, u svojoj je kompoziciji gotovo akademski dorađen, pravi klasik realistične režije, pun neusiljenog, na prvi pogled skeptičnog, no u stvarnosti dubokog i odlučnog humanizma.«³¹ U središtu je uvjerljivost scenskog događanja. To onemogućuje bilo što zastarjelo i nedosljedno, piše povodom Gavelinog jubileja 1939. godine Josip Vidmar.³²

²⁸ B. G., *O režiji Shakespearove komedije* Kar hoćete. GL SNG Drama Ljubljana, 1931./32., br. 15, str. 1-2.

²⁹ France Vodnik, *Gledališče*. Dom in svet, 1932., god. 45, br. 7/8, str. 340.

³⁰ France Vodnik, *Ljubljanska drama v sezoni 1932/33*. Dom in svet, 1933., god. 46, br. 6, str. 330.

³¹ Filip Kalan, *Zapiski ob Glembajevih*. Razgledi (Trst), 1951., br. 12, str. 560.

³² Josip Vidmar, *Jubilej Branka Gavelle*. GL SNG Drama Ljubljana, 1939./40., br. 3.

Temeljno je pitanje: je li redatelj »tvorac kazališne umjetničke cjeline« ili je »prenositelj« pisanoga djela na pozornicu? S tom se dilemom bavi Gavella povodom *Tartuffa*: »Jesam li se ogriješio o Molièreov duh kada sam se drznuo odstupiti od nekih scenskih oblika koje su utvrdili i on sam, i tradicija?«.³³ Ta značajna metodologija moderne režije dolazi u središte interesa upravo s Gavellom. Dok prema Andréu Veinsteinu pojam režije dolazi u uporabu u prvoj polovici 19. stoljeća, kad redatelj postaje odgovornim 'nalogodavacem' predstave, Bernard Dort nastanak režije objašnjava promjenom publike: od druge polovice 19. stoljeća između gledatelja i kazališnih umjetnika ne postoji nikakav unaprijed postignut dogovor o ustroju i smislu predstave. Koncept režijske cjeline počinje nadzirati određena i pojedinačna objedinjujuća misao, o kojoj je pisao E. G. Craig. Sve konstitutivnije za režiju postaje znanje u smislu što cjelovitijeg poznavanja dosega humanističkih znanosti u određenom trenutku. Režija tekst interpretira i eksplicira, njezino je čitanje jedino koje to omogućuje. Gavella upotrebljava sva sredstva pozornice (scena, rasvjeta, kostimi) i aktivira potencijal glumca. Scenske naputke u tekstu stavlja u zagradu, jer oni za režiju naposljetku nisu istinski imperativ. Gavella je, zbog iznimne važnosti koju pridaje interpretaciji dramskog teksta i metatekstu režije, jedan od prvih u povijesti slovenskog kazališta uz kojega se može vezati termin redateljsko kazalište. Za osamostaljenje režije u razvoju kazališta presudan je postao stav prema dramskom tekstu. Ne može se više u njega učitati jedinu moguću interpretaciju. U tom je pogledu riječ o istraživanju novih značenja i interpretacija, za koje režija pronalazi oblik te dramaturšku i pozoričnu strukturu. Ključnima postaju redateljjev pečat i njegov potpis.

Gavella nije manifestno uobličio svoj kazališni sustav, nego se u njega više radi o općim estetičkim načelima koja bi trebala biti osnova

³³ Branko Gavella, *Opazke k Tartuffeu*. Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, 1932./33., br. 20.

svakog profesionalnog pristupa umjetnosti i kazalištu. Nakon završena studija na akademiji, glumce i redatelje trebala bi oblikovati kazališna praksa, neprekinuti proces uzajamnog djelovanja škole i kazališta. Ne bi se smjelo »studirati« ni glumu ni režiju, nego bi do cilja trebalo doći praksom i intuicijom. Na području glume riječ je o kompleksnom fenomenu govora i njegove logično artikulirane strukture, koja odražava organsku povezanost psihofizičkog ustroja glumca i pjesničke riječi.³⁴ Iskustvo u kazalištu omogućuje kontinuiranu školu za život i neprestanu suočenost s vlastitim započinjanjem od početka, *ab ovo*, od »neznanja«. Gavella 1953. godine (s navršenih 68 godina!) s nekolicinom apsolviranih glumaca s Akademije osniva Zagrebačko dramsko kazalište. To je u sljedećem razdoblju samo konstruktivno utjecalo na HNK. »U teatru se ne misli od danas do sutra, već (barem) dvadeset godina unaprijed. To smo naučili od Gavelle«, piše Georgij Paro 1968. godine.³⁵

»Ako razmotrim svoj osobni razvitak moram uza svu skromnost reći, da sam vrlo malo naučio od drugih a u glavnom crpao iz oštrog posmatranja ljudi i interesa za njihov život, iz intenzivnog ulaženja u literaturu i umjetnost i iz svoga prirodnog instinkta za glumački izraz – sve to povezano sa stalnim nastojanjem, da sve te elemente povežem, produbim i fiksiram stalnim pokušavanjem, da svaki umjetnički fenomen, koji bi i sebi zapazio i protumačim – odatle moje stalne teoretske preokupacije. (...) Kad sam već spomenuo riječ 'problem' moram odmah dodati, da je možda glavna karakteristika svega moga rada baš to, da sam uvijek nastojao u svako režiji u svakoj ideji osjetiti problem t.j. nikada se ne zadovoljiti šablonom, šemom, manirom i starim iskustvom bili svi ti elementi iz vlastitog ili tuđeg inventara – već svaki zadatak rješavati kao nov pokušaj svladavanja

³⁴ Paradigmatski primjer toga daje Lojze Potokar s glavnom ulogom u *Sokratovoj obrani* (1956.) u Eksperimentalnem gledališču Balbine Baranovič, koja se smatra jednom od najvažnijih u njegovoj glumačkoj karijeri.

³⁵ Georgij Paro, *Žapis o tlorisu*. U: *Iz prakse* (Gavella, Amerika, Dubrovnik...). Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1981.

materiala, t.j. osjetiti ga kao problem (a možda i kao eksperiment) (...) Ne vjerujem, da postoji neka režiserska tehnika niti režisersko zanatstvo već postoji u našem 'kšeftu' samo mogućnost razvijanja čovjekove sposobnosti da zna naći pravi kontakt s ljudima, u našem slučaju s glumcima, koji znaju biti nosioci naših zamisli. (...) Konkretno pedagoški: tjeraj ih da na konkretnom djelu osjete konkretan kazališni problem i da ga riješe iz sebe. – Ti budi i babica kod tog poroda i lječnik za nastranosti i kritičar efekta i prijateljski savjetnik a, i to je glavno, uzor koji se nameće bez neke nasilne profesorske autoritativnosti svojim vlastitim znanjem.«

Tako piše Gavella u pismu Slavku Janu, 19. listopada 1952.³⁶

U tim riječima možemo prepoznati rani oblik (anti)pedagoškog pristupa, o kojem piše Jacques Rancière u knjizi *Učitelj neznanica: Pet lekcija o intelektualnoj emancipaciji* (1987.). Značajna je za to stajalište misao: »Vjerujem da je Bog ljudsku dušu stvorio sa sposobnošću da se obrazuje sama i bez učitelja.« Gavella, taj »antipedagog od glave do pete« (Fabijan Šovagović) također je vjerovao da je u proces školovanja moguće stupiti samo na temelju vlastitih mogućnosti, a ne na temelju nametnutih uvjeta institucije. Škola ni iz koga ne može napraviti umjetnika, već mu samo može ponuditi poznavanje zanata. Onaj koji uči sam si daje takt.

PREDIGRA SCENOCENTRIZMA

Branko Gavella bio je oduševljen televizijskim medijem, kao i mogućnostima animiranog filma (Krlježine je *Legende* zamišljao u animiranom obliku, a *Gospodu Glembajevu* kao film), pri čemu je većinu svojih teorijskih djela napisao prije svoga susreta s filmskim medijem. Slutio je ono što je shvatio već Jacques Copeau: nije riječ o tomu što će redatelj

³⁶ Dokumenti Slovenskog kazališnog i filmskog muzeja, god. XXV/52-53, Ljubljana, 1989., str. 24-25.

napraviti s nekim tekstom, već o onome što će tekst učiniti autoru i kako će transformirati njegov iskustveni organ.

U Gavellinu razumijevanju mogućnosti kazališta, neprimjereno je nametanje bilo kakve ideje glumcu, jer je on zapravo jedini pravi stvaralac u kazalištu. Veza između glumca i teksta treba biti organska, premda na publiku treba djelovati i izražajnost tijela. Priznavanje prvenstva glumcu i podređivanje dramskom predlošku bilo je zajedničko Gavelli, Baranović i Grün, područje na kojem su se sreli. U svojim je režijama Gavella eksperimentirao i s prostorom pozornice, te u tom pogledu nikada nije obnavljao već iskušane obrasce, iako je u pravilu radio na velikim kazališnim pozornicama, koje same po sebi nisu stimulativne za istraživanje, otkrivanje.³⁷ Baranović je formulirala načelo kazališta u krugu te dodatno otvorila gledateljsku percepciju – u talijanskoj je pozornici-kutiji prepoznala element koji blokira vitalnost produkcije, te je započela raditi pomake u tom smjeru. Grün je u okviru kazališne prakse najviše istraživao u svojoj režiji Sofoklove *Antigone* u Mestnem gledališču Celje 1956. godine, ali s manjim izravnim uspjehom.

Iz *Mercadeta*, kojeg je u Zagrebu režirao petnaest godina ranije, Gavella godine 1930. izbacuje slabije domišljena rješenja i povećava broj prizorišta, u skladu sa zahtjevima unutrašnje strukture djela.³⁸ (Višekratno uprizorenje istih drama na različitim pozornicama omogućuje redatelju usavršavanje u ovladavanju tim dramama, što je u ono doba bio uobičajen princip rada u kazalištu. Gavella Balzacovo djelo ponovno priređuje i kombinira ga u 3 čina.) Sam tvrdi kako se u protekle dvije godine osjeća »redateljem koji vlada scenom«.³⁹ France Koblar u kritici u *Jutru* (30. prosinca 1930.) piše kako *Mercadeta* režira čovjek »s čvrstim znanjem, vještom rukom,

³⁷ Filip Kalan, *Hvalnica igri*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980., str. 13.

³⁸ *Honoré de Balzac: Mercadet (Iz razgovora z režiserjem)*. GL Drama SNG Ljubljana, 1930./31., br. 8, str. 2-3.

³⁹ Fr. L. (Fran Lipah): *Režiser dr. Branko Gavella*. GL Drama SNG Ljubljana, 1930./31., br. 8, str. 3.

stvaralački, sočan i nov, pa u svemu opažaš kao da se želi glasno braniti od svakog sumnjičenja za kazališno prevratništvo«. Kako plastično opisuje Moravec, redatelj je »koncentraciju prostora okrenuo prema van, postavio je više prostora istovremeno te s više strana otvorio pogled u njih. Na taj način to nije više frontalna, već gotovo kružna perspektiva; ljude gledamo s više strana. Ta scena potom kruži, bez ikakvih ekstravagancija, po cijeloj dvorani, kako bi je mogli razgledati sa svih strana i u svoj raskoši«. ⁴⁰ Već se Gavella, u skladu s time, koristi prednostima kružnog načela. »Vidimo ljude kako izlaze iz kuće i ulaze u nju, vidimo njihova prava i lažna lica (...) Ljudima ne treba prikazati komediju, jer se ona sama prikazuje. Ta scena nije skrivala da je riječ o 'kazališnom prostoru', štoviše, isticala ga je, vidljivi su bili svi potpornji kulisa, no nigdje se nije moglo osjetiti ništa izvještačeno.« *Mercadet* se pokazao kao majstorska analiza doba koje je bilo kao naručeno za pojavu financijskih avanturista, društvenog tipa pohlepnog prevaranta, koji se zapliće u mrežu vlastitih laži. To je snažnije od *Revizora*, komentira Gavella.

Režija Shakespeareove komedije *Kako hoćete* (1932.) prati tzv. unutrašnji ritam izmjene prizora. Glumac svojom glumom mijenja scenu, scena pak određuje položaj glumca. (To će još jače istaknuti načelo kazališta u krugu, koje prva uvodi Balbina Baranovič). Izgledi se za ono doba čine predvidljivima: »Budući da sam nedavno čuo primjedbu da je moja inscenacija na neki način ovisna o inscenaciji *Kako hoćete* Gordona Craiga u Moskovskom hudožestvenom teatru, moram konstatirati da je Gordon Craig režirao samo *Hamleta*. Komediju *Kako hoćete* uprizorio je samo studio. (...) Inscenacija se zasnivala na zastorima, koji su se 'listavali'

⁴⁰ Dušan Moravec, *Razumski analitik in odrski čarodej*. U: *Slovenski režiserski kvartet (z gostom): Šest, Debevec, (Gavella), Kref, Stupica*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1996., str. 149.

poput listova knjige. Inscenacija je u pojedinim naznakama prozora, vratiju itd. bila u odnosu prema stvarnim predmetima 'konkretnija' od moje.«⁴¹

Ishodišna točka unutrašnje režije *Kako hoćete* bio je zahtjev da glumac mora govoriti najsmješnije stvari najozbiljnije, jer upravo je ta ozbiljnost ono što je najkomičnije. »Ishodište cijele zamisli bila je scena kada Malvolio čita pismo. U realističnoj bi se scenografiji prislušivači morali skrivati za nekim grmom i Malvolijevo bi kretanje bilo izrazito ograničeno, jer bi cijelo vrijeme morao biti u neposrednoj blizini toga grma, kako bi ga prislušivači mogli razumjeti. Ja sam napravio upravo suprotno. Kod mene se svjesno takozvani 'grm' kreće za Malvolijem.« Brojne su varijacije moguće, piše Moravec. Gavellina »scena namjerno nije bila 'konkretna', na pozornicu nije postavljao kuće, sobe itd., u relaciji na te konkretne predmete bila je apstraktna, iako 'konkretna u odnosu s glumcem'«. ⁴²

Protivno razmišljanjima o 'jedinstvu mjesta', Gavella je izmjenjivao prizorišta pomoću dinamičnih, ali »krajnje jednostavnih« inscenacija – primjerice iluzijom kućne ostave među posuđem, škrinjama i zidovima, obložene kulinarskim dobrima, u *Mercadetu*.⁴³ Tekst nije mijenjao, nego je u tom primjeru dopisao djelu »u zamisli kazališno suvremen« završetak sa zasjedanjem vjerovnika, »posve drukčije od drugih«. Kritičari s time nisu imali poteškoća: kako Anton Ocvirk piše u *Ljubljanskom zvonu*, Gavella je »naklonjen suvremenom, čisto pozoriškom poimanju kazališta, njegove su težje usmjerene prema dinamici vanjskoga događanja, prema skoro pa virtuoznom skladu dijelova i cjeline, prema bogatoj raznovrsnosti prizora i prema inovativnom preuređenju scene«. ⁴⁴ Filip Kalan to još drukčije formulira: »'Eksperiment' je uspio do te mjere da je prerastao u 'dostignuće'«.

⁴¹ B. G., *O režiji Shakespearove komedije Kar hoćete*. GL SNG Drama Ljubljana, 1931./32., br. 15, str. 1-2.

⁴² Moravec, *Razumski analitik in odrski čarodej*, str. 164.

⁴³ *Razumski analitik in odrski čarodej*, str. 166.

⁴⁴ *Ibid.*, str. 151.

Formiranje Gavelle kao sljedbenika ranog oblika scenocentrizma, koji pola stoljeća kasnije, u osamdesetim godinama, teoretski utemeljuje Patrice Pavis,⁴⁵ odvijalo se postupno. Gavela tu predstavlja poseban primjer, jer se u svojim režijama izrazito drži teksta i tekstocentričnih postulata, dok mu istovremeno pozorišni prikaz nema tek sekundarnu važnost. Scenska zamisao Gavellinih predstava nastajala je u suradnji sa scenografima Vasilijem Ulljaniščevim, Ljubom Babićem, inž. Ernstom Franzom, inž. arh. Viktorom Molkom. Upravo vidljivost i čujnost omogućuju dramskom tekstu punu učinkovitost. Situacija nije jednoznačna, jer proizlazi iz priznavanja tijesne suovisnosti obiju razina uprizorenja. Kako zaključuje Pavis u *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today* (2012.), posljednjih se godina ozračje pročistilo i među tekstocentricima i scenocentricima se uspostavio 'odgovarajući status quo', u kojem se jedan s drugim relativno dobro slažu te jedan drugoga više ne uvjeravaju u to da žive u zabludi. Riječ je o svojevrsnoj točki pojašnjenja mogućnosti i stajališta.

Upravljanje prostorom pozornice tridesetih se godina čini neiskorištenom mogućnošću za korak naprijed. Ni u pedesetim godinama situacija nije bila puno drukčija. Upravo je to stvaraocu otvorenom za »eksperimente« u Sjevernoj Americi pružalo mogućnosti koje slovenski kazalištarci prije 1953. godine nisu iskusili. To utire put prema naprijed, iako ne u točno poznatom smjeru, a napredak je razmjerno spor, intuitivno okrenut pomacima kojima će znatno pridonijeti kasniji stvaraoci.

Iako se s Baranovič još nekoliko puta susreo u Zagrebu, Gavela nikada nije komentirao načelo kazališta u krugu. Ona je, u vezi s njime, osjetila tihi imperativ: neka ti um bude otvoren i na oprezu, misli i dobro razmisli. Stagnaciju kazališnog izraza nakon odlaska Gavelle i Bojana Stupice iz slovenskog kazališta, prekinuli su mladi režiseri, koji su kazalištu vratili

⁴⁵ Patrice Pavis, *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljana, 1997.

njegovu sugestivnost – novi smjer zacrtao je godine 1958. uprizorenjem Cankareve drame *Za dobro naroda* mladi redatelj Mile Korun.

Za stručnu konzultaciju autor zahvaljuje gospodinu Vasji Predanu.

Preveo *Krešimir Bobaš*

LITERATURA

- Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: 50 let: 1946-1996*. Ljubljana: AGRFT, 1996.
- Nikola Batušić, *Beč kao formativni prostor Branka Gavella*. hrcak.srce.hr/file/108812.
- Ozko usmerjeni in enostransko izobraženi ljudje niso v posebno korist, kultura in umetnost zahtevata široko oblikovanega človeka. Takih v tistem času ni bilo veliko*; pogovor z Balbino Battelino Baranovič. *Dialogi*, 2012./3-4, god 48, str. 6-27.
- Radoslav Lazić, *Fenomen režija: teatrološki ogledi*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989.
- Blaž Lukan, *Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije*. V: *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska, 2010., str. 89-125.
- Dušan Moravec, *Razumski analitik in odrski čarodej*. U: *Slovenski režiserski kvartet (z gostom): Šest, Debevec, (Gavella), Kreft, Stupica*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1996., str. 141-174. – [Gledališke monografije].
- Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918-1941)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- Georgij Paro, *Iz prakse (Gavella, Amerika, Dubrovnik)*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1981. – [Teatrološki biblioteka].

THE DIRECTOR THAT RULES THE SCENE.
BRANKO GAVELLA AND THE MODERNIZATION
OF SLOVENIAN THEATER

Abstract

After obtaining permission from the Ministry of Education in Belgrade in 1930, Gavella first served as a guest director at the National Theater in Ljubljana, then as a regular member of their group of directors, and later, after the liberation, briefly as a pedagogue at the Ljubljana Academy of Dramatic Arts (*Akademija za Igralsko Umetnost*). Gavella brought about the prototype of modern dramatic direction, and his plays grew into the focal points of Ljubljana dramatic scene (Gavella was the one to recognize the potential in Linhart's comedy »Maticsek is getting married« (*Maticšek se ženi*), which he directed in 1934), and it is in Ljubljana that he found favorable conditions for his theatric capacities and insight. His direction of »The Glembays« (*Gospoda Glembajevi*) (1931) served to demonstrate the fact that Slovenian actors were capable of modern, psychological stage-acting.

Gavella's return to Yugoslavia in 1947, following his wartime emigration, was by no means smooth, and his first work takes place in Slovenia. During this time, Gavella exerted a strong influence on his two students. By introducing performances known as 'theater in a circle' and choosing fresh dramatic templates in her Experimental [sic] theater, Balbina Baranovič became the figurehead for an alternative approach to theater in Slovenia and Yugoslavia. Herbert Grūna drew Gavella to work with him after he founded the Dramatic Theater in Zagreb in 1953. Following a series of guest appearances by renowned foreign theaters in Ljubljana and Zagreb, Grūna's analysis awarded the *Théâtre National Populaire* high honors for acting, but ascribed Gavella an even higher honor for interpreting art and life. This experience with a model of a diametrically opposed view on theater demonstrates that the stage is not simply blind repetition of the traditions of teacher and apprentice, and that Gavella was keenly aware of this.

Due to the importance he ascribes to the metanarrative of the so called 'internal direction' within the interpretation of dramatic texts, Gavella's *ars poetica* is one of the first works in history with which the term directorial theater can be associated with in Slovenian theater.