

MARTINA PETRANOVIĆ

REKONSTRUKCIJA, INTERPRETACIJA, REVALORIZACIJA

Ana Lederer
Redatelj Tito Strozzi
Meandar
Zagreb, 2003.



“Ali kad pitamo što ostaje kao vrijednost rada čovjeka na sceni, dosta je da podsjetimo, kako je predstava prolazna kao i veče kad se ona daje. Ne ostaje od nje ništa, samo sjećanje onih koji su je vidjeli, da se onda ugasi s njima”, rekao je Tito Strozzi u razgovoru objavljenom kao *Posljednji intervju Tita Strozija* u *Kronici* Zavoda za književnost i teatrologiju HAZU. Unatoč često zazivane i zasigurno neosporne *minulosti* kazališnoga čina, studija teatrologinje Ane Lederer posvećena redateljskom opusu toga svestranoga kazališnoga djelatnika upravo u pozitivnom smislu opovrgava Strozijeve netom navedene riječi. U knjizi *Redatelj Tito Strozzi*, neznatno skraćenoj i izmijenjenoj doktorskoj disertaciji *Redateljski opus Tita Strozija u kontekstu hrvatskih redateljskih poetika*, autorica otima zubu vremena te argumentirano i s izuzetnom akribijom rekonstruira, interpretira i revalorizira jednu neobično bogatu kazali-

šnu biografiju koja je obilježila povijest hrvatskoga dvadesetostoljetnoga teatra dublje i intenzivnije nego što smo joj do objelodanivanja ove knjige bili spremni priznati. Kao neposredan poticaj nastanku njezine studije, A. Lederer navodi memoarske zapise glumice i Strozijeve supruge Elize Gerner s jedne, te nedostatnu istraženost Strozijeve kazališne, a navlastito redateljske poetike s druge strane. Naime, dok se o Stroziju glumcu i Stroziju dramskome piscu u hrvatskoj kazališnoj znanosti još koliko-toliko govorilo i pisalo, njegov redateljski, kako dramski, tako i operni rad, pa i njegov kontinuiran pedagoški prinos izobrazbi novih naraštaja kazališnih umjetnika, uvelike su bili zanemarivani ili su o njima davane paušalne, šablonizirane i nerijetko neproverene tvrdnje. I kada je godine 1992. u zagrebačkome HNK-u u kojemu je Strozzi desetljećima predano radio održan znanstveni kolokvij u čast stote godišnjice

Strozzijeva rođenja na kojemu je obrađen niz njegovih mnogovrsnih kazališnih aktivnosti, ni tada nije bilo mnogo riječi o njegovu redateljskom opusu. Zato će jedan od provodnih motiva ove knjige biti nadopunjavanje, ovjeravanje i prevrednovanje dosadašnjih spoznaja o Strozziju redatelju na temelju izučavanja dostupne, bogate i raznovrsne teatrološke građe. Taj je nemali istraživački rad u trajanju od pune tri godina autorica provodila na rukopisima dramskih tekstova, sačuvanim redateljskim, inspicijentskim i šaptačkim knjigama ili ispisima pojedinih uloga, fotografijama iz predstava, scenografskim i kostimografskim skicama, novinskim izvješćima, redateljskim zapisima, programatskim člancima, kazališnim ceduljama... Kako dio tog materijala izgleda čitatelj se može osvjedočiti zahvaljujući ilustrativnoj i reprezentativnoj likovnoj opremi knjige koja prati i potkrepljuje autoričine analize, no pritom ipak valja imati na umu da je zaključke o mnogim Strozzijevim režijama trebalo izvesti iz puno oskudnije i interpretativno zahtjevnije građe.

Kako bi se što jasnije prikazala Strozzijeva *stilotvor*na i *konstitutivna* uloga u oblikovanje povijesti hrvatskoga glumišta, deskriptivni prikaz Strozzijeve redateljske poetike prati i njezina šira kontekstualizacija, odnosno smještanje u kazališne i književne, kulturološke i estetske, društvene i političke okvire. Iz toga na koncu proizlazi i autoričina teza kako se u svojim ključnim osobitostima redateljska poetika Tita Strozzija u stvari nije bitno mijenjala, onoliko koliko se mijenjao njezin društveno-kazališni kontekst, okolnosti njezina scenškoga otjelotvorenja, a time onda, dakako, i njezina recepcija. Prikazujući redateljske poetike Strozzijevih prethodnika, među kojima su Stjepan Miletić i Josip Bach neka od istaknutijih imena, autorica naglašava razliku između dviju linija poslijemiletićevskih hrvatskih redatelja, onu redatelja koji nisu glumili (Gavella, Verli, Fotez) i onu redatelja glumaca (Raić) te uvrštavanjem Strozzija u potonju odmah ističe važnu i, kako će se pokazati, jednu od mnogih razlika između Strozzija i redatelja čijim je velikim ugledom dugo bio zasjenjen, Branka Gavella. Kao što će različitost redateljskih senzibiliteta – što se dobro vidi u usporedbi redateljskih interpretacija Gundulićeve *Dubravke* – i kazališnih sudbina Gavella i Strozzija (Gavella je, u odnosu na Strozzija, uspio oformiti i svoju školu) biti jedna od konstanti ove studije, isto će vrijediti i za isticanje Strozzijevih dodir-

nih točaka s Raićem. Neke su od njih utjecaj i recepcija M. Reinhardta, sklonost prema nacionalnoj i suvremenoj operi, scenskome eksperimentiranju i salonskome repertoaru.

Pedesetogodišnji redateljski rad koji je Strozzi započeo u zagrebačkom HNK-u 1922. režijom *Blagovijesti* P. Claudela i potrajao sve do 1970. kada je u kazalištu Komedija režirao obljetničku predstavu *Buniduh Kerempuh*, a već sutradan preminuo, Ana Lederer dijeli u tri redateljske faze. Kroz te se tri faze bitno mijenjala Strozzijeva kazališna i društvena pozicija, a one se dobrim dijelom poklapaju i s važnim kronologijskim odrednicama u povijesti hrvatskoga glumišta. Strozzijeva prva redateljska faza dvadesetih godina prošloga stoljeća odvija se u kontekstu hrvatskoga scenskog ekspresionizma pod čijim je okriljem Strozzi formirao neka svoja trajna poetička obilježja. Strozzijeve režije recentnih domaćih dramskih predložaka ekspresionističke provenijencije odredile su njegov sveukupni redateljski rad, a među najuspjelija ostvarenja ubrajaju se predstave *Ecce homo!* prema vlastitome tekstu, *Bijesno pseto* Ahmeda Muradbegovića i *Kozmički žongleri* Kalmana Mesarića. Autoričine analize tih inscenacija upravo su egzemplarni prikazi teatrološke rekonstrukcije predstave, odnosno sklapanja realizirane scenske slike djela na temelju pomnog iščitavanja prostornih, kostimskih, svjetlosnih, glazbenih i mizanscenskih rješenja iz postojećeg materijala. Prvu Strozzijevu fazu obilježili su tekstovi koji otvaraju prostor redateljskoj inventivnosti, teatralizaciji, eksperimentu, antirealističnosti, naglašavanju različitosti zbilje i fikcije, spektaklu. No dok ga je recentna hrvatska dramska produkcija zanimala samo dvadesetih godina, režije suvremene europske drame bit će jedna od Strozzijevih repertoarnih konstanti ne samo dvadesetih (Ibsenov *Peer Gynt*, Shawov *Đavolov učenik*) nego i kasnije.

U drugoj redateljskoj fazi, fazi stiliziranog realizma tridesetih i četrdesetih godina koja se poklapa s novim realizmom u hrvatskoj drami i kazalištu, Strozzi će znatno proširiti svoje redateljske vidike, pri čemu nije nevažno spomenuti ni da je sredinom tridesetih postao glavni redatelj HNK-a. Sastavnim dijelom Strozzijeva novog, proširenog repertoara bit će i konverzijski salonski komadi – čime na neki način nasljeduje Raića – u kojima je vrlo često sam nastupao, najčešće u ulozi salonskog ljubavnika. Također režira danas klasične eu-

ropske dramske tekstove (*Lulu, Elizabeta Engleska, Elektra u crnini, Dantonova smrt, Što je istina?*), a po odabiru nekih naslova vidi se i da je sklon tekstovima koji dotada nisu bili česti gosti na hrvatskoj pozornici (*Volpone, Faust*, kojega je i preveo i režirao i tumačio Mefista). Veliki uzlet ostvario je dramizacijama ruskih realističkih romana Tolstoja i Dostojevskoga kao što su *Uskrsnuće, Zločin i kazna, Idiot, Braća Karamazovi*, ali najznačajniji dio njegova međuratnog rada tvore režije starije hrvatske drame i provokativnih djela uvijek aktualnoga i poticajnoga dobroga staroga Willa. Iscrpnim prikazom Strozijevih režija tekstova iz dubrovačkog i kajkavskog dopreporodnog repertoara – Gundulićeve *Dubravke, Matijaša Grabancijaša dijaka T. Brezovačkog, Jandrićeva Lyubomirovicha te Ljubovnika* – A. Lederer ističe da je Strozzi imao važniju ulogu u revalorizaciji starijih dramskih tekstova od one koja mu se dosada pripisivala, posebice u odnosu na Gavelline i Fotezove interpretacije djela iz *baštine*. Strozzi je tridesetih i glavni redatelj Shakespeareovih djela: ukazujući na odabir naslova kao što su *Macbeth, Julije Cezar i Kralj Lear*, autorica naglašava Strozijevo *koketiranje* s političkim teatrom te na njegovim režijama Shakespeareovih drama ujedno prokazuje neutemeljenost tvrdnje prema kojoj je Strozzi mario samo za izvanjski efekt i spektakl, no ne i za scenski govor i glumu. Naime, argumentiranim analizama autorica jasno pokazuje kako se u tim režijama Strozzi priklanjao stiliziranijim rješenjima, pridajući veliku pažnju i scenskome govoru i glumačkoj izvedbi, bez obzira na to što se ni tad nije sasvim odrekao svojih uobičajenih teatralnih obilježja, eksperimenata, projekcija, rotacija... Poznata je činjenica da su Strozzi i Krleža još kao gimnazijalci u obiteljskoj kući Strozijevih postavili Krležin prvi dramski tekst i da je neke svoje najbolje uloge Strozzi ostvario u Krležinim dramama (Leone, Urban, Lenbach) pa se sa stanovitim iznenađenjem čita podatak da na pozornici zagrebačkog HNK-a Strozzi nije režirao ni jedno Krležino djelo.

U novonastalim okolnostima koje su uslijedile po završetku Drugoga svjetskoga rata, Strozijev se položaj radikalno mijenja. Osuđen na šestomjesečni prekid rada zbog dramizacije *Ognjišta* M. Budaka i napadan zbog rada u kazalištu za postojanja NDH, zbog građanskog podrijetla i zbog sklonosti građanskome tipu teatra, Strozzi sve rjeđe režira na pozornici središnje nacionalne kuće. No, zato od samoga osnutka surađuje s

kazalištem Komedija, paralelno režirajući i dramske i glazbeno-scenske predstave (osobito se izdvaja njegova režija *Prosjacke opere* 1957. u kojoj je slijedio pojedina Brechtova inscenatorska načela) te u teatrima izvan Zagreba, u Rijeci, Splitu, Varaždinu, Karlovcu, pa i u inozemstvu, a osniva i svoje kazališne skupine (DAS – Dramski ansambl Strozzi, Scena Udruženja dramskih umjetnika). Ideološki kompromitirana kazališna kritika Stroziju je spočitavala formalizam i spektakularnost, a kako je to u praksi izgledalo rječito svjedoče i primjedbe koje su se mogle pročitati nakon premijere *Ane Karenjine* 1948. godine: Strozzi je optužen da je previše pažnje posvetio ljubavnome trokutu, a premalo društvenoj uvjetovanosti nesretne sudbine naslovne junakinje. Iz toga razdoblja proizlazi i Strozijev javni dijalog s kazališnom kritikom u kojemu je Strozzi izložio svoje teze o glumačkome stilu, režiji i kazalištu općenito. Neke se od tih misli javljaju i u njegovome nedovršenome udžbeniku za glumu *Metoda glumačke izobrazbe*: Strozijevu dugogodišnjem pedagoškom radu i njegovim refleksijama o glumi te tehnikama glumačke edukacije posvećeno je zasebno, deveto poglavlje. Pedesetih se godina, međutim, javljaju neka nova redateljska imena i namisli pored kojih su tipično strozijevska redateljska rješenja, prvenstveno njegovo promišljanje kazališta kao spektakla, djelovala konzervativno i prevladano. Strozzi je, kaže autorica, upao u fazu vlastitoga kazališnoga akademizma, pa ipak je i u njoj ostvario neka pažnje vrijedna ostvarenja.

Osim u povijesti dvadesetostoljetne hrvatske dramske režije, koja se prema autorčinim tvrdnjama ujedno može smatrati i poviješću dvadesetostoljetnog hrvatskog kazališta uopće, zamjetna uloga Stroziju pripada i na planu povijesti moderne operne režije. Ni o tome, kao što smo već napomenuli, u hrvatskoj teatrologiji nije rečeno dovoljno, iako je Strozzi, kako se vidi iz popisa, opisa, tumačenja i kontekstualizacije Strozijevih opernih režija, pored Raića i Gavelle, svakako bio ključan u modernizaciji operne režije. Strozzi je prvu od devedesetak opera koliko ih je sveukupno režirao uprizorio već 1925. – bio je to Gounodov *Faust* – a posljednju daleke 1967. Stalna mjesta njegova opernog repertoara bile su glazbene drame Richarda Wagnera, manje prominentne Verdijeve opere, praižvedbe hrvatskih opernih djela i hrvatske praižvedbe recentnih europskih opera. Rado se laćao opernih djela koja su mu predstav-

ljala redateljski izazov, a najveće je dosege ostvario u žanru komične opere. U poglavlju o Strozzijevim opernim režijama podvučena je stoga misao kako Strozzijev operni redateljski rad nije bio sporadičan nego kontinuiran, pažljivo promišljen i Strozziju jednakovrijedan kao i dramske režije, te da se i iz njega mogu iščitati ona ista osnovna obilježja njegove redateljske poetike. S druge je strane autorici jednako tako važno istaknuti da Strozzi nikada nije narušavao integritet opernoga djela namećući mu stil koji bi se kosio s njegovom glazbenom partitурom. Napokon, kao Strozzijev doprinos glazbenom kazalištu ne smiju se zanemariti ni brojni prijevodi libreta s francuskoga, njemačkoga i talijanskoga jezika.

Strozzijev dramski rad broji ukupno sedamnaest drama, ali se po autoričinu sudu kvalitetom najviše izdvajaju *Zrinjski*, *Ecce homo!*, *Kameleoni* i *Igra u dvoje*. Većinu njih Strozzi je sam režirao, u mnogima je i glumio. Govoreći o Strozzijevим inscenacijama vlastitih djela, autorica napominje kako su sve njegove drame pisane s jasnom vizijom uprizorenja, kao, dakle, partiture za izvedbu, a to se lijepo vidi usporede li se dramski tekst i tekst predstave. Drugim riječima, naglašenu sceničnost Strozzijevih dramskih djela koja mu se obično zamjerala A. Lederer više ne čita kao njihovo ograničenje, nego kao *vrlinu*.

Iako redateljski rad jest okosnica ove studije, knjigom Ane Lederer Strozzi nam je predstavljan u cjelokupnoj svestranosti i mnogostrukosti svojih kazališnih interesa, kao dramski pisac, glumac, pedagog, prevoditelj, pokretač i urednik časopisa, voditelj kazališnih skupina, kabaretski zabavljač te, na posljatku, i kao čovjek koji je bio dijelom velike kazališne dinastije, koji je studirao sve što je moglo imati ikakve veze s teatrom (glumu, povijest umjetnosti, glazbu) pa i koji će se pod stare dane s gorčinom osvrnuti na nezasluženo obezvređivanje od matične kazališne kuće kojoj je poklonio cijeli radni vijek. Svoje pak stavove o Strozziju i nizu dvadesetostoljetnih kazališnih fenomena i tema koje dotiče ili otvara govoreći o njemu – o teorijskim promišljanjima dramske i operne režije, o problemima drammatizacija i adaptacija, o metodama glumačke izobrazbe te o glumi kao takvoj – autorica formulira suvereno, precizno i nedvosmisleno, uvijek pažljivo balansirajući omjerom znanstvene utemeljenosti i komunikativnosti s recipijentom. Štoviše, moglo bi se čak reći da u trenucima teatrološke rekonstrukcije predstava koje je

Strozzi režirao autoričin znanstveni diskurs postaje upravo uzbudljivo štivo koje pred čitateljevim očima podastire scenski čin za koji smo pogrešno mislili da je sasvim iščeznuo. A već je i to više nego dovoljan razlog da se ozbiljnije svrne pogled na bogatstvo koje krije više od šest stotina stranica teksta o jedinstvenoj kazališnoj osobnosti kakva je nesumnjivo bio Tito Strozzi.

PREMIJERE

FESTIVALI

RAZGOVORI

MI U SVIJETU

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

ANEKDOTE

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME