

KAZALIŠNA SUČELJAVANJA LJUBE BABIĆA

Martina Petranović

UDK: 792.021(497.5)“19“
75Babić, Lj.

U radu se analiziraju različiti vidovi kazališnih sučeljavanja Ljube Babića, kako na razini njegova zagovora i provedbe estetske reforme hrvatske scenografije prve polovice 20. stoljeća, posebice u suradnji s redateljem Brankom Gavellom i piscem Miroslavom Krležom, tako i na razini njegovih polemičkih istupa ili napisa u cilju reforme kazališne prakse i ustroja kazališnoga života.

Ključne riječi: Ljubo Babić; scenografija; hrvatsko kazalište; Branko Gavella; Miroslav Krleža

KREATIVNA SUČELJAVANJA – SCENOGRAF I REDATELJ

Scenograf Ljubo Babić i redatelj Branko Gavella imali su, kako je sumirao potonji, »žučan i bučan« stvaralački odnos, no oko kreativne naravi i umjetničkih ishoda tog i takvog odnosa, među njima čini se nije bilo nimalo prijepora. »Mogao bih reći da je bio gotovo siguran znak da smo na krivom

putu ako smo se smjesta složili – jer onda je naravno izostajala ona prava suradnja, tj. slobodan doprinos svakog partnera iz vlastitog gledanja, i slobodne borbe tih gledanja iz koje će u konačni produkt ući ono najvrednije iz zajedničkog kapitala» (Gavella, 1960: 5), zapisao je Gavella retrospektivno se osvrćući na svoju dugogodišnju, plodnu i po mnogo čemu prevratničku suradnju sa scenografom Ljubom Babićem, a u srodnome se tonu o istoj suradnji iz vlastite vizure izrazio i Babić: »I znate, bilo je jedno upravo sveto pravilo: kada se ne bismo posvađali, propala bi predstava. Čim je između Gavelle i mene bio mir, suradnja bez psovke i galame, to nije bio dobar znak za predstavu« (Babić, 1973: 16). Drukčije rečeno, stvaralački suodnos Gavelle i Babića umnogome se dakle definirao pa i izgrađivao na ideji kreativnoga i istraživačkoga sučeljavanja njihovih umjetničkih koncepata ili polazišta kao sastavnog i neizostavnog dijela procesa rada na oblikovanju kazališne predstave. Pritom je za hrvatsko kazalište posebno značajno što je spomenuti kreativni sraz rezultirao umjetničkim ostvarenjima koja su, ne bez otpora, temeljito izmijenila lice hrvatskoga glumišta u tzv. zlatnom razdoblju hrvatskoga kazališta, dvadesetim godinama prošloga stoljeća, koliko i zacrtala jedan od važnijih smjerova kojima će se ono nastaviti kretati tijekom 20. stoljeća, i to djelujući na nekoliko razina, što pojedinačnim umjetničkim ostvarenjima na nivou predstave kao samostalne cjeline, što inauguriranjem modela redateljsko-scenografske suradnje kao oblika rješavanja temeljnoga problema inscenacije umjetničkoga djela, što afirmiranjem dviju umjetničkih profesija, režije i scenografije, koje se samo naoko paradoksalno uspostavljaju iz njihova uzajamnog prožimanja i upravo u doba Gavelle i Babića počinju stjecati svoju umjetničku samosvojnost (usp. Lederer, 2011).

Suradnja Gavelle i Babića, paradigmatka za stvaralačku dinamiku novouspostavljenih profesija redatelja i scenografa, očitovala se u predstavama nastalima prema djelima domaćih i svjetskih klasika i suvremenika i, premda nikako ne treba sporiti pomake koje Gavella i Babić donose na scenu već u inscenacijama Krleža, najveći zajednički prevrat spram tadašnjih inscenacijskih konvencija i normi redateljsko-scenografski dvojac ostvario je predstavama nastalima prema predlošcima Williama Shakespearea *Rikard III.* (1923.) i

Na Tri kralja (1924.). Gavellina režija i Babićeva scenografija spomenutih Shakespeareovih djela u povijesti hrvatskoga kazališta danas imaju gotovo kulturni status, a nisu nepoznanica ni u povijesti svjetske scenografije. Štoviše, već su nekoliko godina nakon prve izvedbe obje Babićeve inscenacije dobile veliko priznanje na izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu (1925.), gdje je Babić osvojio Grand Prix, i na izložbi u New Yorku (1926.) gdje je svrstan među najpropulzivnije avangardne umjetnike svjetske scenografije svoga vremena. Riječ je, dakle, o dobro poznatim inscenacijama koje ovom prigodom nije potrebno detaljnije opisivati – piramidalnoj konstrukciji u *Rikardu III.*, cilindričnim paravanima na kotačićima i raznobojnim zastorima u *Na Tri kralja* – no čiji se radikalni značenjski obrat u kontekstu onodobnoga hrvatskog kazališnog trenutka razaznaje u više segmenata: odbacivanju scenografske historicističke pedanterije, iluzionizma, mimetizma i dekorativnosti scenskoga prostora; otklanjanju plošnog pozadinskog oslikavanja dekora kao naznačenog prostora zbivanja ispred kojeg će se odvijati scenska radnja; fokusiranju na pronalaženje jedinstvenog scensko-prostornog rješenja koje će biti djelatan agens za trajanja cijele dramske radnje i/ili će u sebi sažimati i metaforizirati osnovnu ideju redateljske interpretacije; razigravanju dubine scenskoga prostora od *hinterbine* do proscenija, dokidanju zastora, rampe, portala i prostornih zadanosti strukture neobarokne pozornice kutije scenografskim rješenjem te razbijanju kazališne iluzije i intenzivnijem povezivanju prizorišta i gledališta; simboličkoj i dramaturški razrađenoj uporabi svjetlosnih akcenata kao i transformaciji ili čak izgradnji scenografije svjetlosnim efektima koji se, između ostaloga, ostvaruju i tehnički inovativnim postavljanjem reflektora u gledalište; dinamičnoj konceptualizaciji scenografije koja uključuje i transformacije pojedinih elemenata scene čineći kinetizam jednim od njezinih važnijih počela; modificiranju odnosa glumca i scenografije (primjerice, u *Na Tri kralja* glumci sami na otvorenoj sceni preslaguju scenografske elemente ili, kako je zabilježio kritičar Dragutin Oršanić, »navlače« scenografiju »ko vrag griješnu dušu« (Oršanić, 1924: 3) koji iziskuju ili provociraju nove

interpretativne glumačke pristupe.¹ Riječju, Gavella i Babić odbacili su brojne tradicionalne scenografske postupke te najavili, ustoličili i razrađivali temeljni princip modernoga shvaćanja scenografije prema kojem je likovno oblikovanje scenskoga prostora zapravo scenskoprostorna transpozicija ili materijalizacija redateljske ideje (usp. Batušić, 1978.; Lederer, 2004.).

S obzirom na iskazane tendencije spram drukčijega rješavanja oblikovanja scene kao i traženja novih odnosa između gledatelja i predstave, vrijedi možda spomenuti i Babićev mnogo kasniji članak o arhitektonskim obilježjima kazališnih prostora »O problematici izgradnje kazališnih prostora« (Babić, 1958.) u kojem je na određeni način sažet i stav iskazan u spomenute dvije predstave prema predlošcima W. Shakespearea – da struktura kazališnoga prostora odražava sliku društva pojedine povijesne epohe i da neobarokno kazalište i barokna pozornica kutija sa zlatnim okvirom i iluzionističkim prosedeom ne odgovaraju modernom kazališnom i društvenom trenutku te ih treba pokušati prevladati, među ostalim, i kazališnom scenografijom.

Babićev prevratnički moment k svemu rečenome treba promatrati i iz aspekta modificiranja odnosa slike/slikarstva i scenografije, odnosno navedenog napuštanja scene shvaćene kao oslikane pozadine dramskih zbivanja, jezgrovito formuliranog i u njegovoj često citiranoj krilatici da je scenografija oblikovanje scenskoga prostora, a ne šarena slika (Babić, u: Depolo, 1952: 6). Osim toga, Babić se opirao i statičnosti scenskih slika te se zalagao za organizaciju scenskoga prostora utemeljenu na kinetičkim principima reorganizacije scenskoga prostora na temelju nekoliko postojećih elemenata, dajući dinamična svojstva scenografiji. No, bilo bi ipak neosnovano tvrditi da je

¹ U kontekstu razgovora o kazališnim sučeljavanjima valja, međutim, naznačiti da su prevratnički potencijali navedenih redateljsko-scenografskih rješenja u aktualnoj kritici bili tek parcijalno prepoznati pa se u novinskim osvrtima moglo pročitati i ponešto negativnih komentara na predstave ili pak primjera nerazumijevanja redateljsko-scenografskoga postupka kao što su prigovori da su režija i scena zasjenili dramski tekst i glumca te da ne pristaju Shakespeareovim djelima, da scenografija nije bila usklađena s interpretativnim mogućnostima tadanjega dramskog ansambla, da je revolucionarna scenografija bila u sudaru s konzervativnim stilom glume, da gledalište nije bilo spremno ili pripremljeno za adekvatnu recepciju navedene vrste umjetničkoga pristupa, a Bach je Babića optuživao i za plagiranje scenografije Kleistove *Penthesileje* Ludwiga Sieverta u *Rikardu III*.

Babić odbacio slikarstvo u kazalištu, već je možda točnije reći da je na ponešto modificiranim osnovama iznalazio nove relacije slikarstva i teatra: zasebnu priču o emancipaciji vizualnoga momenta u kazalištu (međuraća) svakako stoga tvori i Babićev autorski projekt *Sjene* u kojemu se Babić predstavio kao totalni autor scenskoga djela – tvorac predložka, inscenacije, a zamalo i režije (koju je na koncu ipak supotpisao s Gavellom).² Zasnovane na amalgamu slike, projekcija, svjetla, boje, zvuka i pokreta, Babićeve su *Sjene* neosporni rezultat slikarske vizije teatra bliske onome koji će se mnogo godina kasnije nazivati vizualnim kazalištem ili kazališnim činom proizišlim u prvome redu iz dramaturgije slike i likovnoga nadahnuća, a ne dominantnoga literarnoga predložka ili narativne dramaturgije riječi. U tom je pogledu Babićeva pozicija također bila inovatorska i začetnička, što je i prepoznato kao korak naprijed i u novom smjeru u tadašnjoj kritičkoj misli,³ unatoč prijeporima oko ideološke pozadine Babićeva ostvarenja.

KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE – SCENOGRAF I PISAC

Štoviše, do određene su mjere Gavella i Babić inaugurirali i ponešto drukčiji međuodnos režije i scenografije spram literarnoga predložka, redatelja i scenografa spram dramskoga pisca, umjetničkoga medija kazališta spram književnosti. Važnu kariku u njihovu kreativnom lancu istodobno je tvorila i pozicija pisca na čijem se dramskome djelu uvijek iznova oprobavao rečeni model suradnje, a u odnosu Babića i Gavelle pritom je posebno mjesto od samoga početka zauzimao Miroslav Krleža prema čijim su dramama nastale neke od najuspješnijih predstava spomenutoga dvojca. Dapače, i u odnosu Ljube Babića i Miroslava Krleže, slikara i scenografa s jedne a pisca s druge strane, ali i uopćeno, dvojice snažnih umjetničkih i javnih ličnosti hrvatske

² O tome detaljnije vidi u: Batušić, 2004.

³ Nehajev je, primjerice, napisao da *Sjene* otkrivaju nove perspektive kazalištu (Nehajev, 1923: 7).

kulture 20. stoljeća, višestruko se zrcali šira književna, likovna, kazališna i kulturna problematika vremena u kojem su obojica stvarali i djelovali, unatoč i usprkos njihovu turbulentnom i nimalo jednostavnom privatnom odnosu koji je sa svim svojim usponima i padovima trajao nekoliko desetljeća, sve do Babićeve smrti, pa i nakon toga, uključujući i Babićevu postumnu retrospektivu do koje je velikim dijelom došlo Krležinim zalaganjem, i Krležine reminiscencije na Babića zabilježene u njegovim ili tuđim zapisima (primjerice, u zapisima Josipa Vanište *Knjiga zapisa* i *Skizzenbuch*). O Babićevu kompleksnom odnosu s Krležom koji je u nikad do kraja dorečenom rasteru između poštovanja i prijezira varirao od duboke intelektualne i kreativne povezanosti na početku njihovih karijera do postupnog razmimoilaženja i uzajamnoga osporavanja u kasnijim životnim fazama, više je već puta pisano (Radovan Ivančević, Tonko Maroević, Nataša Šegota Lah...), napose s obzirom na karakterne komplementarnosti ili osobne zadjevice, umjetničke srodnosti ili razlike i svjetonazorske podudarnosti ili otklone, kao i na specifičnosti Babićeva i Krležina poimanja likovne umjetnosti, no ovom bih se prigodom željela zadržati na odnosu scenografa i pisca kao paradigmatskom odnosu za šire razmatranje odnosa književnosti i kazališta u vrijeme njihove najintenzivnije suradnje, dvadesetih godina 20. stoljeća.

Kako je dobro poznato, Babić je, ne računa li se otkazana izvedba *Galicije* za koju poseban scenograf nije bio predviđen, bio prvi i više godina jedini Krležin scenograf, kao što je Gavella bio njegov središnji redatelj, te su upravo posredstvom redateljsko-scenografskoga tandema Gavella-Babić prva Krležina djela iznesena na pozornicu. Ono što će, međutim, obilježiti sve te prve scenske izvedbe Krleže, pa i umnogome pridonijeti njihovu scenskom uspjehu ili daljnjem kazališnome životu, bilo je upravo kreativno prevrednovanje Krležinih tekstova iz vizure redatelja i scenografa: preslagivanja hijerarhijskih odnosa u radu na predstavi pa i u autorstvu predstave u kojem će dotadašnju dominaciju glumačkih osobnosti ili usredotočenost na iznošenje dramskoga teksta unekoliko zamijeniti fokus na redateljsko čitanje dramskoga predloška i njegova preoblikovanja u kazališnu predstavu jednim dijelom upravo posredstvom scenografije kao likovne interpretacije dramskoga djela, a ne vjernog,

mimetičkog ili deskriptivnog prenošenja autorovih scenskih uputa. Usporedo i usporedivo s Babićevim također pionirskim nastojanjima da, primjerice, likovnom opremom knjiga odgovori na njezin sadržaj i smisao, s Babićem (i Gavellom) scenografija postupno prestaje biti poimana isključivo kao mjesto radnje, ilustracija piščevih didaskalijskih uputa ili dekorativni dodatak dramskome tekstu na sceni te postaje njegovo likovno opredmećenje (»okvir postade korpusom duše«, zapisao je o scenografiji *Vučjaka* Nehajev, 1924: 4) i čitanje u drugom, *ravnopravnom* umjetničkome mediju nastalom dobrim dijelom, čak i kad je riječ o generacijskim srođnicima ili istomišljenicima, neovisno o autoru literarnoga predložka. Nije stoga nezanimljiva Gavellina opaska u refleksijama na suradnju s Krležom da je s Krležom razmjerno malo i slabo komunicirao i prije i tijekom rada na predstavi i da su se, imajući u vidu Krležinu duboku zainteresiranost za likovne teme, Krležini komentari u komunikaciji s redateljem i autorskim timom zadržavali mahom na sporednim, scenografsko-tehničkim pitanjima (Gavella, 1953.). Kao dodatno pojašnjenje može biti korisno i Babićevo prisjećanje na jednu od proba *Vučjaka* s koje je Krleža navodno demonstrativno otišao uz riječi da se »Brankec« i »Ljubek« tu igraju »na grbači« njegova teksta, »ali bez mene« (nav. prema Babić, u: Ivančević, 1971.). O istovrsnome srazu redateljske i scenografske interpretacije djela te autorskoga tekstualnog izvornika, a zapravo o širem i tada sve aktualnijem pitanju prirode transfera umjetničkoga materijala književnosti u umjetnički materijal kazališta, posvjedočio je naposljetku i sam Krleža pišući o praiizvedbi *Golgote* 1922. u *Davnim danima*:

A ovo večeras ipak je ono što se ne zna što je, a nije dobro jer nije ni približno ono što je trebalo da bude. Pisati za scenu nije naročito mudro. Što je štampano, štampano je kao što je napisano, a sa scene se nikad ne izgovara kako je napisano. Tu veću ulogu igraju kulise i rasvjeta i čitav niz trikova, tu našu vlastitu kožu odiru drugi po svome ukusu. Perverzno. (Krleža, 1981: 387)

POLEMIKE I REFORMA KAZALIŠNE PRAKSE

Kao i kreativna, tako ni Babićeva uže dnevno-praktična kazališna sučeljavanja nisu bila niti malobrojna, niti jednostrana, a poglavito nisu bila nevažna za širu sliku hrvatskoga teatra 20. stoljeća – upravo suprotno – rekla bih da se i iz njih posve jasno mogu iščitati neka od Babićevih poetičkih i estetičkih stajališta o scenografiji zasebno i kazalištu uopće, ali i o suodnosu kazališta prema drugim umjetničkim medijima i granama kao i o ulozi kazališta u društvu i kulturi odnosno o načinima Babićeva poimanja zadaća i relevantnosti nacionalne kulture u cjelini.

Sami počeci Babićeva polemičnog odnosa s kazališnom praksom, a pritom mislim na središnju nacionalnu kazališnu kuću u kojoj je Babić ostvario veliku većinu svoga kazališnoga opusa, vezani su za poznate sukobe između pisca s kojim je Babić tada intenzivno prijateljevao i surađivao, Miroslava Krleže, i tadašnje kazališne uprave koju je predstavljao redatelj i ravnatelj Drame Josip Bach. Premda je Babić upravo na Bachov poziv započeo suradnju s HNK-om, u sukobu Krleže i Bacha koji je Krležinim dramskim djelima u drugom desetljeću prošloga stoljeća tvrdoglavo priječio put do scene, Ljubo Babić agresivno je zauzeo Krležinu stranu, aktivno participirajući u javnoj polemici s Bachom na stranicama Krležina *Plamena* skupa s Krležom. U članku o »Lažnim frazama gospodina Bacha« (1919.) Babić je Bacha prozivao u prvome redu za »scenski konzervativizam« odnosno sljepilo spram modernih kazališnih dostignuća u inscenaciji kakve će već nekoliko godina poslije iznjedriti Gavella i Babić upravo iz uvodno spomenutog kreativnog sraza, ali i za prijektivna i nikad ispunjena obećanja da će Babiću i Krleži omogućiti da mu na sceni dokažu suprotno i osigurati im izvedbu *Cristoval Colona*. Valja, dakako, reći da će u neobjavljenim kazališnim uspomena/dnevničkim zapisima *Moje uspomene*⁴ sam Bach otkloniti takav razvoj događaja tvrdeći da su se Krleža i Babić sami povukli od inscenacija i protumačiti to kao znak njihove kreativne nemoći ili

⁴ Rukopis je pohranjen u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, u ostavštini Josipa Bacha.

straha od neuspjeha, a Bachu u prilog valja reći da je u jednom od svojih osvrta i sam Gavella doveo u pitanje utemeljenost Krležinih i Babićevih tvrdnji i njihovu tadašnju sposobnost da svoj naum o inscenaciji ranih Krležinih drama doista i provedu u djelo.

U članku pak »Balansa Bachovog sistema« iz iste godine, Babić je zagrebao dublje i zahvatio šire, usredotočivši se na cjelokupnu problematiku Bachova vođenja nacionalnoga kazališta, i na umjetničkoj razini repertoara i estetskih dosega prikazivanih predstava, uključujući i vlastito iskustvo rada s Bachom na uprizorenju Strindbergova *Smrtnoga plesa* 1918., i na upravljačkoj razini organizacije svakodnevnoga kazališnoga rada, tehničke opremljenosti kazališta, sastava dramskoga i opernoga ansambla, kazališne pedagogije, financijskoga vođenja kazališta i slično, čime je zapravo najavio problematiku kojom će se, u raznovrsnim segmentima osobnog kulturnog angažmana od kazališta preko galerija i muzeja do umjetničke pedagogije, i sam hvatati u koštac javljajući se kao utemeljitelj, inicijator ili reformator hrvatskih kulturnih institucija.

U nekoliko godina što su uslijedile nakon Bachove smjene i dolaska Julija Benešića na mjesto kazališnoga intendanta, dobro je znano, Babić je na sceni HNK-a, sa ili bez Krleže, a mahom s Gavelom, ostvario neke od svojih najvećih scenskih uspjeha, pa zacijelo i ne iznenađuje odviše što se u, kako je povijest također pokazala, orkestriranoj i neutemeljenoj hajci oko financijskog poslovanja kazališta koja se povelu protiv Julija Benešića i dovela do njegove smjene, Babić zajedno s Krležom ponovno javno angažirao i aktivno stao u obranu Benešićeva kazališnoga djelovanja. U članku što je u dva dijela objavljen u zagrebačkom dnevniku *Novosti* »Pitanje zagrebačkog kazališta. Da se čuje i drugo zvonu« od 9. i 10. lipnja 1926. godine, Babić je pobrajanjem činjeničnih dostignuća Benešićeve kazališne uprave – koja je, ne zaboravimo, i sam provodio, i kojima su do određene mjere riješena mnoga sporna pitanja što ih je Babić svojedobno zamjerao Bachu, od repertoara i ukupnih umjetničkih dostignuća kazališta preko ansambla i uređenja pozornice do načina financiranja teatra, redovne obnove i popravaka kazališta, unapređenja tehnike i scenske opreme – nastojao raspravu vratiti u okvire kazališnoga upravljanja a ne politike i osobnih razmirica, ali je na kraju ipak donekle morao kapitulirati pred

spoznajom protiv koje se kao aktivni borac za institucionalizaciju i napredak hrvatske kulture i umjetnosti borio cijeli život, da su kulturna pitanja uvijek i pitanja ne samo osobnih ambicija pojedinaca već i polje beskrupuloznih igara moći nerijetko i s izraženim nacionalnim predznakom:

Gadja se Benešić i drugovi a pogadja se upravo naš hrvatski teatar i njegov progres.«

ili

»A sad zapitajmo se tko sve uživa nad tom kampanjom i nad načinom kako se vodi? Tko tare ruke? Tko je zadovoljan? Ne toliko onaj skup ličnih protivnika Benešića, koliko upravo oni kojima je svaki napredak bilo kojeg zagrebačkog instituta zažoran. A takvih ima. Kako će biti zadovoljni! (prema Benešić, 1981: 191, 192)

U kontekstu Babićeva polemičnoga javljanja u kulturnome životu, kao i njegova kontradiktornog pa i konfliktnog odnosa s Miroslavom Krležom, ne treba ispustiti ni podatak da je Babić potpisao plakat u obranu Miroslava Krleže nakon zabrane njegova predavanja u zagrebačkome Glazbenom zavodu 1933. godine. No, Babićeva je proaktivna involviranost u problematiku upravljanja kazalištem, koje vidi kao kulturnu ustanovu od nacionalnoga značenja, posve komplementarna njegovu cjeloživotnom djelovanju na institucionalizaciji hrvatske kulture, kao i predstavljanja hrvatske umjetnosti u svijetu (napose posredstvom nekoliko velikih izložbenih projekata u zemlji i inozemstvu od kojih su Kulturno-historijska izložba grada Zagreba u Zagrebu 1925. i Izložba srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije u Parizu 1950. najprominentniji primjeri), a da ne govorimo o višesveščanom historiografskome bilježenju i kanonizaciji povijesti hrvatske likovne umjetnosti (*Umjetnost kod Hrvata*): pritom je njegov rad poprimao i dvojake osobitosti proturječenja dotad postojećim tradicijama rada i osvajanja slobode prostora umjetničkoga djelovanja u pojedinom području, i zagovaranja okoštalih, tradicionalnih pa katkada i retrogradnih shvaćanja.

Na tome tragu valja razmotriti i njegov tekst o načinu organizacije tehničkoga segmenta rada u kazalištu što ga je na poticaj intendanta Petra Konjovića napisao početkom tridesetih godina prošloga stoljeća. Brojna već spomenuta pitanja koja je Babić o organizaciji kazališta apostrofirao još u mladenačkoj polemici s Josipom Bachom, a poslije i u pokušaju obrane Julija Benešića, Babić je 1933. godine temeljito iznio i razložio u tzv. napomenama intendantu, odnosno u rukopisnom tekstu »Nekoliko napomena o organizaciji tehničkog rada u kazalištu« (1933.). Zasnovani na višegodišnjem iskustvu praktičnoga rada u kazalištu i nekim konkretnim vlastitim ostvarenjima, ali i u organizaciji institucionalnog rada u više hrvatskih ustanova u kulturi te mišljeni iz perspektive osiguravanja optimalnih tehničkih uvjeta rada i poslovanja kazališta u zadanim financijskim i legislativnim okvirima, njegovi prijedlozi o potrebi planski osmišljenog i izvedenog »neutralnoga dekora« za veći skup predstava i o višekratnoj uporabi pojedinih elemenata scenografije i kostima ili o nužnosti materijalnoga i kreativnoga »zauzdavanja« redatelja i scenografa u planiranju i realizaciji scenografija za svaku pojedinu predstavu s obzirom na financijske mogućnosti i dugoročne estetičke ciljeva kazališta itd., s jedne strane upućuju na karakterističnu »babićevsku« tendenciju uređivanja i usustavljanja kulturnih institucija i upravljačku pragmatiku, a s druge strane odaju dojam i pomalo retrogradnoga vraćanja na neke modele kazališnoga stvaralaštva protiv kojih se svojedobno žestoko borio zagovarajući i prakticirajući slobodu umjetničkoga stvaranja.⁵

Slična je putanja djelovanja i recepcije, naposljetku, zamjetljiva i u njegovu užem kazališnom, scenografskome radu i opusu. Stupivši na zagrebačku scenu, Babić je, u tandemu s redateljem i piscem, nastupio u prvome redu kao njegov reformator na polju estetike kazališne predstave i u poimanju scenografije i režije, pa su njegova sučeljavanja nerijetko bila borba za svekoliku modernizaciju domaće kazališne kulture ili opravdavanja nečega što je kritika katkada osporavala kao previše moderno, primjerice prilikom insceniranja Shakespeareovih djela. Na kraju Babićeva profesionalnoga djelovanja u kazalištu,

⁵ Ideju neutralnoga dekora, u skladu s nekim inozemnim tendencijama, počeo je donekle već i samostalno realizirati scenografskim rješenjima pojedinih predstava.

posebice prilikom inscenacije Krležina *Areteja* 1959., kritika je pak osporavala nedovoljnu modernost njegovih scenografskih rješenja, držeći njegova »pseudorealistička« rješenja nakon iskustva scenografske exatovske apstrakcije i redukcije u pedesetima, kazališno-likovno nezanimljivim i prevladanim.

UMJETNIČKE I INTELEKTUALNE APORIJE

U stalnoj umjetničkoj potrazi za novim i originalnim, u stalnom, kako je sam kazao, »pačanju« u problematiku koje se nitko drugi nije htio dotaknuti, i u stalnoj intelektualnoj opsesiji za unapređivanjem kulturne razine svoje sredine, Babić se nesumnjivo svjesno pozicionirao kao kulturna vertikala koja nije ni htjela ni mogla izbjeći prijepore, polemike i svakovrsna sučeljavanja, ali se istodobno i nesvjesno nametnuo kao stanovita mjerna jedinica umjetničke i kulturne klime vremena spram koje su se okušavali i definirali različiti stavovi i poetike, katkada iz srodnih ishodišta i pobuda, nerijetko iz oprečnih ili detronizirajućih pozicija i aspiracija. Štoviše, promotri li se ukupnost njegovih stvaralačkih dostignuća u nevjerojatno obuhvatnom rasteru umjetničkoga i javnoga djelovanja, može se zaključiti da je i u sebi bio umnogome proturječan, sabirući aporičnost jedinstvene umjetničke i kulturne osobnosti koja se u počecima pojavljuje kao reformator, inovator i avangardist u oblikovanju scenskoga prostora i izgradnji hrvatske scenografije, a potkraj profesionalnoga scenografskog života kao zastupnik tradicionalnijih umjetničkih stajališta; buntovnog rušitelja postojećih konvencija i normi te pronositelja »gnjavatorskih eksperimenata« uprave Benešić – Gavella – Konjović, a istodobno i čuvara baštine, pedantnog historiografa, likovnog pedagoga, pragmatičnoga upravitelja i marnoga graditelja institucija hrvatskoga kulturnoga života; kulturnog djelatnika koji je imperativom razvijanja tzv. našega izraza i odmicanja od inozemnih uzora i stilova, otklonom od angažirane umjetnosti pod geslom da slika mora biti samo slika te odbacivanjem likovne apstrakcije bio spreman zanjekati niz umjetničkih ostvarenja, ali i prvog hrvatskog scenografa koji

je progresivnošću vlastitih umjetničkih dosega najviše približio domicilnu sredinu srodnim strujanjima na široj svjetskoj i izvannacionalnoj razini i zaslužno ponio naziv oca moderne hrvatske scenografije, rođene, kako je rečeno, upravo iz Babićevih kazališnih sučeljavanja.

LITERATURA

- Babić, Ljubo. 1919. »Balansa Bachovog sistema«. *Plamen*, I/14. 64-68.
- Babić, Ljubo. 1919. »Lažne fraze gospodina Bacha«. *Plamen*. I/11. 207.
- Babić, Ljubo. 1926. »Pitanje zagrebačkog kazališta. Da se čuje i drugo zvon«. *Novosti*. XX/157 i 158. 9. i 10. lipnja. 5, 5.
- Babić, Ljubo. 1933. *Nekoliko napomena o organizaciji tehničkog rada u kazalištu* (rukopis). Vidi dokumentaciju koja se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 29435.
- Babić, Ljubo. 1958. »O problematici izgradnje kazališnih prostora«. *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU*. VI/1. 55-60.
- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga. Zagreb.
- Batušić, Nikola. 2004. »Sjene – fantastična igra Ljube Babića i Božidara Širole«. *Dani Hvarske kazališta. Hrvatska književnost i kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*. Knj. 30. HAZU, Književni krug. Zagreb, Split. 197-211.
- Benešić, Julije. 1981. *Iza zastora*. Rad JAZU. Knj. 390. JAZU. Zagreb.
- Depolo, Josip [J. D.]. 1952. »Razgovor o scenografiji sa prof. Ljubom Babićem«. *Narodni list*. VIII/2155. 25. svibnja. 6.
- Gavella, Branko. 1953. »Miroslav Krleža i kazalište«. *Republika*. IX/7-8. 569-575.
- Gavella, Branko. 1960. »Ljubo Babić kao scenograf (prigodom sedamdesetgodišnjice života)«. *Telegram*. I/21. 16. rujna. 5.
- Gavella, Branko. 1970. »Miroslav Krleža i kazalište«. *Književnosti i kazalište*. Pr. Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Violić. Matica hrvatska. Zagreb.
- Ivančević, Radovan. 1971. *Ljubo Babić* (film). Filmoteka 16. Zagreb.

- Krleža, Miroslav. 1981. »Premijera *Golgotе* 3. XI. 1922.«. *Dnevnik 1918-22. Dавni dani II*. NIŠRO Oslobođenje. Sarajevo.
- Lederer, Ana. 2004. »Hrvatska scenografija u dvadesetim godinama prošloga stoljeća (nacrт)«. *Dani Hvarskegа kazališta. Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*. Knj. 30. HAZU, Književni krug. Zagreb, Split.
- Lederer, Ana. 2007. »Avangardne tendencije u hrvatskom kazalištu«. *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*. Galerija Klovićevi dvori. Zagreb.
- Lederer, Ana. 2011. »Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti«. Ivana Bakal, Ana Lederer, Martina Petranović. *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909. – 2009*. ULUPUH. Zagreb. 22-43.
- Nehajev, Milutin. 1923. »Književnost i umjetnost. *Sjene*«. *Jutarnji list*. XII/4247. 23. studenoga. 7.
- Nehajev, Milutin. 1924. »Književnost i umjetnost. Krležin *Vučjak*«. *Jutarnji list*. XIII/4283. 4. siječnja. 4.
- [O.]ršanić, Dragutin. 1924. »Shakespeare: Na Tri kralja ili Kako hoćete. Komedija u 5 činova«. *Slobodni čujmo*. VIII/46. 16. studenoga. 3.
- Puljizević, Jozo – Grčić, Marko. 1973. »Sam sam i umoran (razgovor s Ljubom Babićem)«. *Vjesnik u srijedu*. XXII. 7. veljače. 13-16.

THEATRE CONFRONTATIONS OF LJUBO BABIĆ

Abstract

The paper analyses various types of Ljubo Babić's theatre confrontations, including both his aesthetic reform of Croatian scenography between the two world wars, especially in creative partnership with stage director Branko Gavella and playwright Miroslav Krleža, as well as his polemical writings aimed at the reform of everyday theatre practice and theatre management in general.

Key words: Ljubo Babić; scenography; Croatian theatre; Branko Gavella; Miroslav Krleža