

GLAZBENE REŽIJE IVE RAIĆA U SVJETLU
NEOBJAVLJENE »HRVATSKE OPERE«
SREĆKA ALBINIJA

Lucija Ljubić

Godinu dana nakon što je debitirao kao dramski redatelj na sceni zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, Ivo je Raić u listopadu 1910. režirao prvu opernu predstavu, Puccinijevu *Madame Butterfly*, čime je započeo niz njegovih opernih režija koje su se protegnule sve do lipnja 1920. godine, kad je režirao Mozartova *Don Juana* i zaključio svoj operni niz. Povratak Ive Raića u zagrebačku kazališnu sredinu i njegovo bogato sudjelovanje u ostvarivanju kazališnog programa zahvaćalo je područje i glume i režije, a osim toga Raić se isticao i svojim pedagoškim radom s glumačkim pomlatkom. Njegova je redateljska inovativnost odmah zamijećena već u dramskim režijama, a dolazak Srećka Albinija na čelo zagrebačke Opere povod je da se Raić uključi i u opernu režiju, područje na kojem je marljivo sudjelovao cijelo jedno desetljeće, koliko je, uz kraće prekide, trajala i Albinijeva dužnost.¹ Ako Albiniju pripada zasluga

¹ O Raićevim redateljskim načelima na području opere i operete pisala je Antonija Bogner-Šaban u radu »Glazbeno kazalište Ive Raića«, u: *Dani Hvar-skoga kazališta. Književnost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća II*,

obnove opere, Raić je svojom redateljskom poetikom i unesenim elementima simbolističke stilizacije zaslužan za modernizaciju hrvatske operne režije.² Branko Gavella pravo je područje Raićeva redateljskog djelovanja pronašao upravo u opernoj režiji, gdje je do izražaja došla njegova muzikalnost, osjećaj za likovnost i glumačka osebnost te pedagoški dar za rad sa solistima i zboristima.³

Zahvaljujući činjenici da je Albin, dotada skladatelj i dirigent, svojoj ravnateljskoj dužnosti pristupio oprezno i pomno, a posebice s obzirom na njegovu iznimnu sklonost da svoje misli prenese na papir, danas je istraživačima povijesti hrvatskog opernog kazališta na raspolaganju nekoliko dokumenata iz njegove ostavštine, među kojima se posebice ističe neobjavljeni rukopis *Hrvatska opera 1909.-1919.*, koji je, u prigodi proslave pedesete obljetnice Hrvatske opere, krajem 1919. godine Albin dovršio kao bivši, nekoliko mjeseci umirovljeni ravnatelj.⁴ Riječ je o paginiranom rukopisu koji je pisan uredno, crnom tintom, uz neke manje ispravke, i zacijelo je pripreman za tisak, no nikad nije objavljen, a i nije u cijelosti sačuvan, pa danas hrvatski istraživači raspolazu s 235 sačuvanih stranica i slutnjom da je autor svoj rad već privodio kraju te da čitatelji nisu uskraćeni za velik dio teksta. Albinijev je rukopis u više navrata u svojim radovima spominjala teatrologinja Antonija Bogner-Šaban⁵, a temeljitije

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, Zagreb – Split, 2002., str. 156-165.

² Nikola Batušić: »Hrvatska kazališna režija u razdoblju moderne«, u: *Dani Hrvatskoga kazališta. Moderna*, knj. VII, Izdavački centar, Split 1980., i Ana Lederer: *Redatelj Tito Strozzi*, poglavlje »Pregled hrvatskih redateljskih poetika prije Tita Strozija«, Meandar, Zagreb 2003.

³ Branko Gavella: *Hrvatsko glumište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982.

⁴ Rukopis se čuva u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, u ostavštini S. Albinija, u zasebnoj kutiji pod br. 1/1. Cjelovit popis Albinijeve ostavštine – usp. Tomislav Sabljak, *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*, g. VI, br. 14-15-16, Zagreb 1980., str. 356-367.

⁵ Usp. Antonija Bogner-Šaban: »Kazalište za vedru umjetnost«, *Armud*6, g. XXIX, br. 2, Zagreb, 1998., str. 209-222.

mu se dosada posvetila muzikologinja Sanja Majer-Bobetko, dajući prikaz rukopisa i ekstenzivno ga citirajući.⁶ Albini započinje svoj tekst uvodnim rezimeom o teškoj poslijeratnoj zbilji u kojoj kazalište gubi bitku s kinematografom i nogometom, u čemu autor vidi dobar poticaj da se tada – kad se već umjetnički kriteriji mijenjaju – na papiru zadrži minulo desetljeće Hrvatske opere, pa i uz nešto patetike netom umirovljenog ravnatelja: »Zato možemo proslavu Hrvatskog Kazališta i Hrvatske Opere smatrati zaključkom ujedno jedne duge epohe u povjesti umjetnosti u opće, poslije koje će doći nešto posve nova. Mi ćemo možda još neko vrijeme klipsati u starom pravcu, dok će i nama utrnuti dogorjelo svjetlo i dok ćemo poprimiti od drugih novu luć. Medjutim smijemo još jednom promatrati jedan dio prevaljenog puta k našim milim idealima, bilo u slavu, bilo za oprostaj.«⁷

Albini razmjerno opsežno opisuje i pregovore koje je vodio s intendantom Tresčecom uporno odbijajući ponuđenu funkciju. Iz tih se dijelova rukopisa vidi da je Tresčec dobro poznao Albinijeve kvalitete i da je očekivao kako će svojom stručnošću i sustavnošću zacijelo pridonijeti boljoj organizaciji i razvitku Opere. Nakon dužeg oklijevanja Albini je pristao zahtijevajući: »Zato je *conditio sine qua non*, kako smo rekli: slobodne ruke na 10 godina, reorganizacija glazbenog zavoda, primjerena subvencija zemlje i grada (mogućnošću povišenja prema promjeni prilika i na temelju postignutih dobrih rezultata), zatim sastanak, izgradnja, amalgamiranje i umjetnički odgoj potpunog, svim zahtjevima operne literature odgovarajućeg osoblja, koja će služiti umjetničkom zadatku kazališta i djelovati kao cijelina (ensemble), a ne po prijašnjem taljanskom sistemu sa nekoliko sjajnih zvijezda (‘star-a’) uz najpotrebniju ali ‘nuzgrednu’ štafažu;

⁶ Usp. Sanja Majer-Bobetko: »Iz ostavštine Srećka Albinija. Zagrebačka opera u doba njegova ravnateljstva«, u: *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*, ur. Nikša Gligo, Dalibor Davidović i Nada Bezić, ArTresor naklada – Hrvatska radiotelevizija, Hrvatski radio, Zagreb 2009., str. 194-200.

⁷ Srećko Albini: *Hrvatska opera 1909–1919*, rukopis, nulti arak, 2. str. Svi navodi izravno su preuzeti iz izvornika, bez usklađivanja sa suvremenim pravopisom.

last not least potreban je umjetnički program.«⁸ U tim je rečenicama sažet i njegov ravnateljski program, koji je, kako se vidi, bio zahtjevan već zbog činjenice što je valjalo iznova organizirati Operu, koja je ukinuta sedam godina prije.

Ako je rukopis i čekao čvršće uredničke zahvate u smislu razdiobe teksta i umetanja međunaslova i podnaslova, u Albinijevoj napisanoj desetogodišnjoj povijesti Opere razabire se nekoliko cjelina. Nakon uvodnih, sjetnih reminiscencija, slijede stranice o planu i programu ravnatelja Hrvatske opere. One obuhvaćaju teme poput potrebe afirmiranja dirigenata, skladanja domaćih opera i stvaranja ansambla, što za sobom povlači i nužnost glazbene izobrazbe domaćih pjevača, osnivanje hrvatskog konzervatorija, ali i dovođenje stranih pjevača iz slavenskih zemalja te organiziranje gostovanja. Slijede napomene o repertoarnoj politici i održavanju ravnoteže među talijanskim, francuskim, njemačkim, slavenskim i drugim opernim naslovima. Izuzmu li se poneki dijelovi u kojima se Albini referira na vlastitu umjetničku prošlost i pomalo sjetno komentira vlastite odluke, najveći je dio rukopisa posvećen osoblju i organizaciji Opere. On piše o ulozi zbora i orkestra, o solistima i zboristima, dirigentima i korepetitorima, domaćim i gostujućim, a sve tvrdnje o nastupima potkrepljuje iscrpnom teatrografijom (detaljnim popisivanjem datuma predstava, pjevačkih uloga ili dirigiranih koncerata te repertoarnom analizom i pobrojavanjem opernih naslova). Tek se u trećoj četvrtini sačuvanog rukopisa bivši ravnatelj Opere osvrće na problematiku režije, navodeći poteškoće s kojima se susretao i redatelje s kojima je radio, a kuriozum je da poslije njih piše samo još o pomoćnim kazališnim zanimanjima kao što su inspicijent, šaptalac i arhivar.

Tresćec vjerojatno nije imao na umu bolju osobu da joj predloži mjesto ravnatelja Opere, a u određivanju plaće bio je izrazito benevolentan, ponudivši Albiniju dva i pol puta veću plaću od uobičajene. Kad se 1913. zazivala Albinijeva smjena i predbacivao mu se manjak skladateljskog

⁸ Srećko Albini: *Hrvatska opera 1909–1919*, rukopis, str. 20.

dara i dirigentskog posla, Tresčec je 1913. objavio *Spomenicu kazališne uprave u pitanju ravnatelja opere*⁹ kao javni apel kojim je nastojao Albinija osloboditi optužbi da uživa sinekuru ravnateljskog mjesta i istaknuti njegov neuočen ali mukotrpan posao. Nabrajajući njegove uspjehe, intendant je zaključio da je «najljepšu zadovoljštinu našao u često sjajnim uspjesima onih, koje umjetnički vodi i u realnom plodu svog djelovanja, a to je sastav, uzgoj i opstanak hrvatske opere»¹⁰, a potom je sazeo i osnovne zadaće koje položaj opernog ravnatelja sa sobom nosi: »(...) staviti na pravo mjesto valjane sile, davati glavni pravac uz individualnu slobodu njihovom radu i sačuvati pregled nad cijelim.«¹¹ Zato se ravnateljeva pozornost ne smije skretati dirigiranjem ili režiranjem. Ako se katkad i latio dirigiranja, Albini je režiju beziznimno prepuštao drugima, nerijetko Ivi Raiću, koji se u Albinijevoj ravnateljskoj dekadi nametnuo kao dominantan redatelj režiravši najveći broj predstava.

Iako je Albinijev rukopis ostao neobjavljen kao cjelina, valja naglasiti da je objavljen malen njegov dio u kojemu autor govori o Ivi Raiću, i to u časopisu *Teater* 1923. godine, kad je Raić slavio dvadeset i petu obljetnicu svog umjetničkog rada.¹² Albini je u svom rukopisu priznao da »ovom finom i otmjenom čovjeku najviše inteligencije i kulture, suptilnog ukusa i mnogostrane umjetničke naobrazbe, muzikalnosti, dapače i pjevačkih vrlina, koje je, doduše, skromno zatajivao, imade Hrvatska Opera, da zahvali veliki broj svojih najsajnijih uspjeha«.¹³ Raić je povratkom u zagrebačko kazalište, napose svojim redateljskim radom, ostavio dubok i nadahnjujući trag svojim mlađim kolegama poput Branka Gavelle

⁹ V. Tresčec-Branjski: *Spomenica kazališne uprave u pitanju ravnatelja opere*, p. o., Zagreb, kolovoz 1913.

¹⁰ Isto, str. 3.

¹¹ Isto, str. 5.

¹² Prof. Srećko Albini, ravnatelj opere u miru: »Ivo Raić u operi. Iz moje neobjelodanjene knjige: Hrvatska opera 1909. – 1919.«, *Teater*, g. I, br. 5, Zagreb, 10. II. 1923., str. 12-13.

¹³ Isto, str. 12.

i Tita Strozija. Razlažući svoju tipologiju, Gavella je o Raiću rekao da je uveo »estetizirani građanski tip i estetsko mjerilo kao jedini odlučan faktor«¹⁴, uz emotivno stapanje sa stvarnošću i stvaranje *štimumga*. Raićeva inovativnost uočljiva je odmah na razini likovnih sastavnica predstava i iskazala se u prvoj sezoni najprije u dramskom repertoaru, koji je u sezoni 1909./10. obuhvatio najavnu Didringovu *Opasnu igru*, ali i Shakespeareova *Koriolana* i *Hamleta*, Schillerovu *Spletku i ljubav*, suvremenu Hofmannsthalovu *Elektru* i Wildeovo djelo *Glavno je, da se zove Ernest*, jednako kao i komade iz popularnog repertoara kao što je *Ljubav bdiye* ili *Buridanov magarac* Gastona Armanda de Caillaveta i Roberta de Flersa. Raićeve inscenacije pokazivale su posve nov smjer u odnosu na prethodnike Miletića i Bacha, a u zagrebačku su kazališnu sredinu unosile novosti s njemačkih i čeških pozornica, na kojima je Raić prethodnih desetak godina svjedočio promjenama i stjecao iskustvo.

I sam je Albin u obljetničkom članku rekao da se Raić »dao nagovoriti« da uz svoje glumačko zvanje bez primjerenog honorara pomaže Operi u novim inscenacijama dok se ne nađe stalni operni redatelj. Međutim, novi se redatelj nije našao i Raić je zapravo usporedo s Albinijem ponio teret opernoga desetljeća. Prije Raića, ali i u godinama njegova djelovanja opernom su se režijom bavili glumci Arnošt Grund i Václav Anton, te Gjuro Prejac i Aleksandar Binički, no dometi njihova redateljskog rada nisu se mogli mjeriti s režijskim postupcima kakve je najavio Raić otvarajući razvojnu liniju prema svojim mlađim kolegama i najavljujući novo poglavlje u povijesti hrvatske dramske, ali i operne režije, koju je uzdigao na kreativnu razinu iskazavši već u Puccinijevoj *Madame Butterfly* pomake ponajviše u likovnosti inscenacije, oblikovanju svjetla i grupiranju likova.¹⁵ Velike su

¹⁴ Branko Gavella: »Raić, Vavra, Bach«, *Hrvatsko glumište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982., 80.

¹⁵ Antonija Bogner-Šaban: »Glazbeno kazalište Ive Raića«, u: *Dani Hvarскоga kazališta – Književnost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća II*, knj. 28, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, Zagreb – Split,

operne uloge tumačile Milena Šugh, Mira Korošec, Maja Strozzi, Paula Trauttner, Irma Polak, Anka Horvat, Božena Reiss i Vika Engel, te od muških Tadesuz Lowczynski, Stanislav Jastrzebski, Marko Vušković, Jan Ouřednik, Tošo Lesić, Josip Križaj i Rudolf Bukšek. U drugoj Albinijevoj sezoni uvedene su dvostruke podjele uloga, što u javnosti nije dobro dočekano, ali s vremenom se pokazalo poticajnim i korisnim za podizanje kvalitete u ansamblu. Međutim, Raićevi su se zahvati u opernim režijama vrlo brzo vidjeli i u glumačkoj kvaliteti pojedinih pjevača pa je stoga moguće da kritika pohvali kvalitetu glume pjevačice Maje Strozzi, koja je cijeli jedan čin kao Rusalka u Dvořákovoj operi provela u nijemoj igri, da Marku Vuškoviću procijeni i pjevačku i glumačku komponentu u nastupu, ili da istakne Irmu Polak kao Jelenu u Offenbachovoj *Lijepoj Jelenu* (1911.), gdje je i pjevala i glumila »sa svim svojim chikom i ukusom (...) Kako se mora kretati na oštrici između krvave parodije i indiskretnosti, pogadja s taktom ton, koji nas ne vriedja«. ¹⁶ Raićeve operne režije možda su prve prigode da kritičari i redatelju posvete nekoliko riječi, uglavnom jednu cijelu rečenicu kojom najčešće hvale maštovitost, slikovitost, profinjenost i ukus u oblikovanju *milieua*. Bez obzira na pozitivne i nužne promjene, neki su kritičari hiperrealistički zahtijevali doslovnost scene u odnosu na ljudsku svakodnevicu, neki su kritizirali skromnost scenske opreme i kostima iz fundusa, dok su treći pronalazili u Raićevim raskošnim inscenacijama »senzacije«, kao primjerice u prvom činu Bersina *Ognja* (1911.) ili u Meyerbeerovoj *Afričanki* (1912.), koja je i morala pobuditi veliko zanimanje jer je zahtijevala bogatu scensku opremu, velik orkestar, pouzdanu tehniku, uvježbane baletne točke, pozamašnu statisteriju (kojoj se češće pridruživao i sam redatelj) i rasvjetne efekte, jednako kao i orijentalizmom nadahnutu Goldmarkova *Kraljica od Sabe* iz 1913. godine.

str. 156-165. U radu se opsežnije govori o pojedinim redateljskim osobitostima Ive Raića.

¹⁶ M. G. [Milan Grlović]: »Kr. zem. hrv. kazalište. J. Offenbach: Lijepa Jelena«, *Narodne novine*, g. LXXVII, br. 240, Zagreb, 19. X. 1911., str. 4.

Raić je u svoje režije ugrađivao elemente koje je vidio u režijama Maxa Reinhardta, što je svakako bila dobrodošla novost u zagrebačkom opernom kazalištu, no često mu se i predbacivalo. Nisu ga mimoišle kritike zbog odabira kostimske opreme kad su pjevači u Offenbachovoj *Lijepoj Jeleni* nastupili oskudno odjeveni, a prigovaralo mu se primjerice i zbog nedoradenosti odnosa svjetla i tame u *Rusalki* (1912.). Međutim, tek što se uspostavila nova Hrvatska opera, počeo je Prvi svjetski rat, zbog kojega su unovačeni neki pjevači, prijetilo je i zatvaranje kazališta te prenamjena u bolnicu, a situacija se dodatno pogoršavala i narušavanjem ionako krhke financijske konstrukcije u kazalištu. Stoga se Raić nerijetko služio scenografijom i kostimima iz fundusa, no i tada je uspijevao dodatnom igrom svjetla i tame ili kretanjem zbora postići odgovarajući ugođaj. Albin je, primjerice, zboru posvetio veći odjeljak svog rukopisa ističući njegovu dramaturšku funkciju, a tim je zahtjevima Raić znao odgovoriti svojim redateljskim zahvatima: »Tu moraš imati lijepi i izdašni glas i ustrajno grlo, moraš biti muzikalan, imati dobro pamćenje, jer zbor pjeva na pamet bez suflera; moraš imati prikladnu vanjštinu, znati se obući i maskirati, a onda i – glumiti, jer vremena su davno prošla, gdje je zbor u polukrugu na razmahanog dirigenta uperenim očima odpjevao svoj ‘concertato’ i otišao opet s pozornice, ko da ga se sve ostalo, za što nije plaćen, ništa ne tiče.«¹⁷ Unatoč tome, dogodilo se da zboristi u *Borisu Godunovu* još 1918. namiguju gledateljima ili glazbu prate pokretima ruke, što je Raić nastojao izbjegavati. Raićev pristup pjevačima nije se mnogo razlikovao od njegova odnosa prema dramskim glumcima, koji nisu uživali povlastice igranja samo velikih uloga pa je katkad opernim prvacima namjenjivao male uloge, što nije uvijek nailazilo na dobar odjek, kao primjerice u *Kavaliru s ružom* iz 1916., kad su i operni pjevači statirali tijekom izvedbe.

Budući da je režirao gotovo šezdeset opera u desetogodišnjem razdoblju, Raić je svojim redateljskim radom obuhvatio raznovrstan repertoar,

¹⁷ Srećko Albin: *Hrvatska opera 1909 –1919*, rukopis, str. 68.

odazivajući se potrebama uspostave i održavanja opernog repertoara. Među najveće uspjehe svakako ulaze Puccinijeva *Madame Butterfly*, *Tosca* (1914.) i *Čedo zapada* (1916.), Verdijev *Rigoletto* (1910.), *Traviata* (1911.) i *Krabuljni ples* (1912.), Wagnerova *Walküre* (1914.) i *Tristan i Izolda* (1917.), kao i izvedbe Delibesove *Lakmé* (1912.), Massenetova *Pelivana sv. Gospe* (1912.), Saint-Saënsov *Samson i Dalila* (1914.) te D'Albertove opere *U dolini* (1910. i 1914.) i *Kći mora* (1913.), Straussova *Saloma* (1915.) i Charpentierova *Louise* (1919.). Albini je u Raiću zacijelo pronašao iznimnog suradnika u režiranju hrvatskih opera pa tako u njegov redateljski repertoar ulaze Bersin *Oganj* (1911.) i *Postolar od Delfta* (1914.), Zajčev *Prvi grijeh* (1912.), Novakova *Prolječna bura* i Vilharova *Lopudska sirotica* iz 1914., Konjovićev *Vilin veo* (1917.) te Hatzeov *Povratak* (1919.), a u svoj redateljski opus ubrojio je i Albinijevu *Bosonogu plesačicu* (1915.) i veći broj operetnih naslova. Promišljajući repertoar, Albini je vodio brigu da publiku zainteresira i za nove tendencije u opernom stvaralaštvu, ali i da je pridobije za hrvatsku operu, iako je bio svjestan da je do tog cilja dug put: »Zato mora se ekonomskom razdiobom obljubljenih, nazovimo ih 'melodijoznih' starijih djela taljanskog i francuskog pravca 'velike opere' u što boljim izvedbama prokriomčariti po koje djelo wagnerovog pravca i tako oprezno pripravljati tlo za modernu, recimo 'simfoničku' operu. Na takovoj, makar desetgodišnjoj podlozi niknuti će onda u novoj generaciji disciplina slušanja glazbenog umjetničkog djela i rasti smisao za ruska i u opće slavenska djela. Do onda će valjda biti i hrvatskih skladatelja izobraženih u modernoj glazbenoj tehnici, koji će – služeći se stečevinama svjetske glazbe, ne literature kao formalni uzor – postupno dovesti do postepenog, oslobadajućeg izražaja naš narodski duh u formalno i teatralno dotjeranim djelima absolutne umjetničke vrijednosti.«¹⁸ Posljednji dio njegova rukopisa posvećen je hrvatskim opernim skladateljima, čiji opus analizira navodeći teatrografske podatke. Iako o redateljskoj koncepciji ne

¹⁸ Isto, str. 22.

govori mnogo, Albini o Raićevu radu govori uvijek pohvalno, uzimajući u obzir sve okolnosti u kojima se pripremala pojedina opera, ali i to kako je režijski osmišljena. Tako je o Raićevu radu na *Porinu* 1918. napisao: »Ivo Raić je posve novo inscenirao djelo, stvorivši kraj posvemašnje nestašice dekorativnog materijala svojim nepogrešivim ukusom krasne slike u okviru monumentalnog portala«¹⁹, a nerijetko je isticao da je Raićeva režija jamstvo umjetničke vrsnoće.

Iako je najveći dio operne kritike zauzimalo iscrpno podastiranje libreta, za razliku od redatelja, dirigent je imao posebno mjesto u kritici i njegovoj se obradi pojedinih opera posvećivalo znatno više pozornosti. Njemu se pripisivao uspjeh pojedinih predstava, njegov se rad cijenio, a redateljski obol u opernim se predstavama nerijetko ticao najčešće scenske opreme. Raić je najviše surađivao s Milanom Zunom, čiji je odlazak potresao zagrebačko kazalište, zatim s Milanom Sachsom, Fridrikom Rukavinom, Krešimirom Baranovićem i u nekoliko navrata s Albinijem. U operi *Chopin G. Oreficea* (1915.) na Chopinovu glazbu kritičar je napomenuo da je »bura savršeno prikazana, ne zna se je li bolji Rukavina ili Raić«²⁰, što je dobar pokazatelj da je uz dirigenta i redatelj pridonio ozračju predstave, no čini se da su takve primjedbe više bile iznimke nego pravilo. I Albini je u svojoj neobjavljenoj knjizi više prostora posvetio dirigiranju i dirigentima, naknadno raščišćavajući nesporazume oko otpuštanja omiljenog češkog dirigenta Milana Zune ili odgovarajući na optužbe da on sam kao ravnatelj Opere ne obavlja svoje zadatke i nezasluzeno dobiva visoku plaću. Odnos dirigenta i opernog redatelja čini se da je početkom stoljeća bilo među kompleksnijim pitanjima koja su mučila Albinija, a sudeći prema ostavljenom rukopisu, nije uspio riješiti taj problem.

Naime, već u prvoj rečenici kojom započinje nešto opsežniji odjeljak o redateljskom i dirigentskom mjestu u peri, Albini piše da dobra izvedba

¹⁹ Isto, str. 222.

²⁰ G.: »Chopin, opera u 4 čina«, *Narodne novine*, g. LXXXL, br. 62, Zagreb, 17. III. 1915., str. 1.

opere ne ovisi toliko o redatelju koliko o dirigentu²¹, jer dirigent interpretira skladateljeve ideje ali mora znati i posao dramskog redatelja, što posebno dolazi do izražaja u Wagnerovim operama, gdje nije važno samo ono što se čuje nego i ono što se vidi: mimika u pjevanim frazama, gesta u skladu s orkestrom, kretanje pojedinaca i masa, osmišljenost, položaj i osvjetljenost kulisa po uputama dirigenta kao glavnog interpreta partiture jer je sve sadržano u glazbi. Ipak, budući da dirigent ne može u isto vrijeme biti i na sceni i u orkestru, potreban je poseban redatelj, a njegova djelatnost lako bi se mogla svesti na neumjetničko ponašanje uskog, gotovo zanatlijskog djelokruga. Albini je svjestan da to ne vodi k rađanju umjetnosti pa zato ide korak bliže u duhu Wagnerova *Gesamtkunstwerka* nudeći suradnju opernog dirigenta i opernog redatelja, nad kojom bdije ravnatelj Opere. Realizacija tih nastojanja bila je ometana različitim okolnostima pa stoga ne čudi da se kritika u *Walkiri* pozivala na Wagnerove postulate zahtijevajući veću izglađenost izvedbe i raskošniju opremu. Pozivanje na temelje njemačke glazbene drame znak je i Albinijeve želje da zagrebačku Operu ne samo ponovno pokrene i obnovi nego i da je »rekreira«, kako je i sam često govorio, hvatajući priključak na moderna strujanja u srodnim europskim kazališnim sredinama. Međutim, teško je bilo pronaći osobu koja će se posvetiti samo opernoj režiji, a najvećim dijelom zbog nedostatka domaćih stručnjaka ili novca kojim bi se platili stranci uprava zagrebačkog kazališta takvu osobu nije pronašla nego je najveći dio opernog repertoara režirao Ivo Raić, uz Grunda i Antona, koji su nerijetko i nastupali u predstavama koje su režirali. Koliko su Albini i Raić bili ispred svog vremena, govori i činjenica da su se prva temeljitija promišljanja operne režije i odnosa opernog redatelja počela pojavljivati desetak godina poslije, kad je primjerice Božidar Širola iznio stanje u suvremenoj operi ističući da su prošla stara vremena u kojima je kazališni ravnatelj bio i redatelj, i glumac, i pjevač i inscenator, ili čak voditelj tehnike, te da je opera scenska umjetnost a ne

²¹ Srećko Albini: *Hrvatska opera 1909 –1919*, rukopis, str. 175.

samo glazba i zbog toga zahtijeva redateljsko umijeće koje je »centralna os pozorišne umjetnosti uopće«. ²² Operna režija uključuje sve sastavnice kao i režiranje dramskih djela, no uključuje i razumijevanje operne glazbe, pa osim što se glazba mora skladno čuti, za što je zadužen dirigent, mora se skladno i vidjeti, a to je posao redatelja. O teoriji operne režije pisao je iste godine i Josip Kulundžić, ostavivši svoj rad nedovršenim, no uz bitnu naznaku o unutarnjoj režiji, koja je u ingerenciji dirigenta, dok vanjsku osmišljava redatelj. ²³

Albini je nesumnjivo bio svjestan Raićeve kvalitete i požrtvovnosti, a zacijelo je i predmnijevao da će se tijekom deset godina njegova ravnateljstva pronaći način da se regulira odnos u upravi Opere. O tome svjedoči još jedan Albinijev rukopis, *Više pažnje, molim, Kazalištu!* ²⁴, započet i nedovršen članak koji je pisao kao svoju oporuku kad je bio u mirovini. Obuhvaćajući više pitanja suvremene hrvatske kazališne zbilje, autor se pri kraju rukopisa posvećuje pitanju redatelja i organizaciji rada na režiranju opere. U tom dijelu Albini izlaže sustav utemeljen na Wagnerovoj ideji prema kojoj bi se jedan kapelnik bavio pjevačima, drugi orkestrom, a kao korepetitori pomagali bi im apsolutni konzervatorija. Ravnatelj Opere kapelnicima bi iznio odobreni program sezone pa su se prema tome određivali datumi premijera i dirigentske obveze. S druge strane, Raiću je splotom okolnosti bio uskraćen model rada koji je Albini zacijelo želio uvesti: da nadredatelj s ravnateljem dogovara program, zatim umjetnički razrađuje »dramatičnu režiju« i unosi je u redateljske knjige, a poslije prema tim bilješkama redatelj prikuplja dekoracije, tehniku i rasvjetu te

²² Dr. Božidar Širola: »Režija opere«, *Hrvatska straža*, g. II, br. 293, Zagreb, 25. XII. 1930., str. 25.

²³ Josip Kulundžić: »Nacrtna teorija operne režije«, *Zvuk*, g. I, br. 3, 4 i 5, Beograd 1930.

²⁴ Srećko Albini, *Više pažnje, molim, Kazalištu! (oporuka) u penziji*. Rukopis se čuva u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, u ostavštini S. Albinija, u zasebnoj kutiji pod br. 1/20.

početnike usavršava u glumačkoj tehnici, u čemu mu pomaže i pomoćni redatelj. U tom smislu nadredatelju bi ostalo da regulira »finiju izradbu, shvaćanje, individualno prikazivanje uloga po pojedinim umjetnicima, sklad, nuanciranje, stil cijeloga što se režije tiče«²⁵, dok na potpuni sklad režije i glazbe pazi ravnatelj opere, »koji je u opće najviša kompetencija u svim umjetničkim pitanjima« te »preventivni i pozitivni kritičar«.²⁶

Sudeći prema rukopisu Srećka Albinija, Raić je bio samonikli umjetnik koji je u svojim opernim režijama polazio od glazbe i duha djela izbjegavajući šablonu i radeći na stečevinama moderne režije. Svojim se znanjem, iskustvom i umjetničkim osjećajem služio kako bi proniknuo najprije u partituru uzimajući u obzir primjedbe libretista, uz iznimku Wagnerovih opera, u kojima je nastojao poštovati reformatorske zahvate kojima je i sam bio sklon. Nadalje, umio je pjevače ponukati na glumački posao, posebice zboriste, koje je grupirao na dotad neuobičajen način. Albini nije detaljnije govorio o Raićevoj likovnosti, osim što je isticao njegovan ukus i rafiniranost. Kao ravnatelja Opere više ga je oduševljavala činjenica da je Raić dolazio na pokuse posve pripremljen, što je zahtijevao i od izvođača, pa je rad protjecao u ugodnom ozračju. Koliko god cijenio Raićev rad u Operi znajući kako je njegov angažman privremen, Albini je morao biti svjestan da je Raić nekoliko prvih godina bio toliko zauzet da je, osim povremenih glumačkih nastupa i dvije ili tri dramske režije, većinu svog kreativnog vremena posvećivao režiranju opera, a to mu nije ostavljalo vremena za dramsku režiju i glumu. Primjerice, u prvoj svojoj redateljskoj sezoni Raić je potpisao petnaestak dramskih režija, a već sljedeće sezone imao je četiri dramske i devet opernih predstava, i ta se neravnoteža održala sve do kraja desetljeća, kad je Raić mogao izbrojiti gotovo šezdeset opernih režija – od ukupno sedamdesetak izvedenih u desetogodišnjem razdoblju – i kad je, sudeći po Albinijevu rukopisu i

²⁵ Isto, str. 120-121.

²⁶ Isto, str. 122.

sačuvanoj korespondenciji, posljednjih godina sve češće zahtijevao da ga se oslobodi dužnosti prema operi jer je malaksao: »Uz glumu, ja sam jedini bio redatelj operni, a što to znači – kad čovjek uz redateljski posao mora još da prisustvuje predstavama i da pripravlja veliki broj početnika za nove uloge (...) ja ovako ne mogu dalje biti na korist niti Operi, niti drami – i uvidjet će da tim putem mora trpjeti ili jedno ili drugo.«²⁷ Zato predlaže da uz jednog strukovnog redatelja, koji bi nosio najveći dio posla, zadrži obvezu nehonoriranih insceniranja triju opernih noviteta u vremenu kad nema velikih glumačkih zadaća, ali da ga se liši pribivanja reprizama i glumačke pouke pjevačima početnicima. Raićev se redateljski rad u operi nesumnjivo širio na više područja no što je on sam mogao obuhvatiti. O tome je pisao i Albini u svom rukopisu, naglašavajući da se Raić više puta žalio na preopterećenost poslom i slabo zdravlje, no očito je dobar odnos između nadredatelja i ravnatelja Opere – svaki put presudio da Raić ostane, uz neznatnu izmjenu ugovornih obveza ili visine honorara. Zacijelo je bila riječ i o kvalitetnoj umjetničkoj suradnji pa se Raićev angažman produživao iz sezone u sezonu. Uoči sezone 1918./1919. Raić je odlučno došao u Albinijev ured zahtijevajući da ga se oslobodi operne režije: »Dragi direktore, znam zašto ste me zvali, ali prištedite si svaki trud i charme, jer Vam ovaj put decidirano izjavljujem, da o opernoj režiji neću više ni da čujem. Uzalud Vam svaka riječ!«²⁸ Međutim, i taj se put razvio ugodan razgovor pa je Raić ipak pristao još režirati Musorgskijeva *Borisa Godunova* i Charpentierovu *Louise*. I dobro da jest – načinio je još dvije usluge povijesti hrvatske opere i kazališta uopće.

²⁷ Usp. korespondenciju iz ostavštine S. Albinija pohranjenu u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU. Pismo Ive Raića od 20. VI. i 7. VIII. 1916. upućeno kazališnoj upravi.

²⁸ Srećko Albini: *Hrvatska opera 1909 –1919*, rukopis, prilog str. 183.

IVO RAIĆ'S MUSIC PRODUCTIONS IN THE LIGHT OF
THE UNPUBLISHED MANUSCRIPT *THE CROATIAN OPERA*
BY SREĆKO ALBINI

Abstract

An important part of the directorial work of Ivo Raić, after his return from abroad, includes opera productions in the period from 1909 to 1929. That part of Raić's work for The Croatian National Theater in Zagreb is far less documented than his other stage productions. This research is based on the unpublished manuscript entitled *The Croatian Opera (1909 – 1919)* by the director of the Opera at that time, Srećko Albini, in which the author describes the basic problems of organizing and running the Opera, expressing his principles about the creation of the Opera repertoire and the engagement of some producers, as well as local and foreign artists. The manuscript also represents an important contribution to defining the aesthetics and Raić's musical theater. This paper pays special attention to the parts of the manuscript in which Albini writes about Raić, his opera productions, and the role of the opera director at the time.