

LIKOVNOST U REDATELJSKIM OSTVARENJIMA IVE RAIĆA

Martina Petranović

»A i ono jesenje lišće, što je padalo, padalo je samo sa jednog stabla, a bilo ga [je] i odviše«¹, pisalo se nakon premijere Didringove *Opasne igre* 1909. godine, nastupne režije Ive Raića u zagrebačkom kazalištu. Kritika je tada aludirala na Raićev inovativni inscenatorski postupak – padanje požutjela lišća po praznoj pozornici – kojim je redatelj, kao i ženskim dozivanjem i pucnjem iz *offa* (posve u skladu s, valja naglasiti, autorovim didaskalijskim zahtjevima i listopadom kao vremenom radnje), već i prije prvoga glumačkog ulaska na pozornicu nastojao stvoriti *ugodaj* primjeren duhu Didringova djela, i koji je uz Raićeva skora uprizorenja *Koriolana* i *Hamleta*, u onodobnoj hrvatskoj kazališnoj praksi bio gotovo ravan tektonskom poremećaju², a u kazališno-povijesnom *pamćenju* hrvatske teatrologije

¹ ed. [Eugen Demetrović], »Hrvatsko kazalište«, *Slobodna riječ*, Zagreb, god. VIII, br. 165, 20. rujna 1909., str. 2.

² U kazališnome *sjećanju* dvadesetih godina omiljenog Raićeva suradnika, glumca Mate Grkovića, zabilježeno je sljedeće: »Predstava je otpočinjala stvaranjem ugodaja na praznoj pozornici. – Zastor se diže, pozornica dočarava vilu s jesenskim vrtom. Na pozornici nema nikoga. Iz nadstroplja pada požutjeli list. Zatim još nekoliko listova. Iz daljine se čuje žensko dozivanje. Pucanj. Poslije

ostao zabilježen kao jedna od prijelomnih predstava u povijesti hrvatskoga kazališta, štoviše početak moderne hrvatske režije.³ Navedena opaska ujedno i slikovito ilustrira količinu predrasuda s kojima se Raić morao boriti otpočevši plodnu karijeru dramskog i opernog redatelja i koliko je truda morao uložiti u educiranje publike i kritike, ali i kolega u kazalištu, kako bi inaugurirao redateljsku poetiku koja će s vremenom postati poznata kao osebujan »Raićev stil«, a u kojem, kako već dade naslutiti i njegova prva predstava, likovnost kazališnog uprizorenja igra nemalu ulogu.

Ivo Raić bio je polaznik prve hrvatske glumačke škole, Miletićeve Hrvatske dramske škole s kraja XIX. stoljeća, u kojoj je između ostaloga od Miletićeva nadgarderobijera Adolfa Röscha mogao naučiti ponešto i o povijesti kazališnoga kostima i njegovu udjelu u kazališnoj predstavi. No, daleko više od miletićevskog priklona meiningenskome historijskom realizmu, Raića su obilježile i formirale njegove europske glumačke putešestvije, nastupi, gostovanja, angažmani i iskustva stečena za boravka u Beču na mijeni stoljeća te poglavito u Pragu, Berlinu i Hamburgu tijekom prvog desetljeća XX. stoljeća. Velik dio njih Raić će implementirati i u hrvatsko glumište, što će se pokazati iznimno bitnim za njegov dalji povijesni razvoj, jer je redom riječ o sredinama koje su bile i središta kazališnog modernizma, osobito u shvaćanju režije, ali i u repertoarnim odabirima te oblikovanju scenskoga prostora, tim više što je u njima, kako

toga nastupa glumac – jedan od najvećih zagrebačkih glumaca. Generalna proba je. Raić traži da sve bude kao na predstavi. To razdražuje već od ranije oneraspoloženog glumca, koji je protivnik svih tih 'bedastoća'. On nastupa nešminkan, u svojem svakodnevnom odijelu za ulicu, i prelazi preko pozornice ne uvažavajući redateljeve zahtjeve da nijemom igrom izgrađuje traženu atmosferu.« *Mato Grković*, u: Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*, AGM, HDKKT, Zagreb 1995., str. 73. Pritom, dakako, ne treba zaboraviti da mu je o tome pripovijedao sam Raić, te da sam Grković navedenu predstavu nije osobno gledao.

³ Nikola Batušić, »Kazalište XX. stoljeća«, u: *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978., str. 345.

su to svojim istraživanjima utvrdili i potkrijepili Nikola Batušić i Antonija Bogner Šaban, Raić surađivao s propulzivnim redateljima poput Jaroslava Kvapila u Pragu⁴, Maxa Reinhardta u Berlinu⁵ ili Leopolda Jessnera u Hamburgu⁶, koji su svaki na svoj način dali obol modernizaciji kazališne režije, nerijetko upravo s aspekta kazališne likovnosti. S, primjerice, J. Kvapilom Raić dijeli ljubav prema klasicima, napose Shakespeareu, Grcima i Molièreu, te suvremenim europskim piscima, kao i zalaganje za blagu stilizaciju i harmoniju svih elemenata predstave u inscenaciji⁷, s M. Reinhardtom i L. Jessnerom pridavanje važnosti antimimetičnom oblikovanju predstave te usmjerivanju pozornosti na semantičke potencijale likovnih elemenata predstave, napose scene, kostima i svjetla, a svima im je zajednički i stav o redatelju kao umjetničkoj osobnosti iz čije interpretativne vizije i umjetničke ideje proizlazi jedinstvo kazališne predstave i čijoj se koncepciji trebaju podrediti svi elementi predstave i svi suradnici na njoj, odnosno o režiji kao kreativnoj interpretaciji dramskog teksta. Dapače, N. Batušić rezolutno će ustvrditi kako se za buduću ulogu redatelja u hrvatskome kazalištu tijekom boravka u inozemstvu Ivo Raić pripremao ne samo »savjesno« nego i posve »svjesno«.⁸ Raić je i nakon povratka u

⁴ Usp. Antonija Bogner Šaban, »Ivo Raić glumac praškog Národnog divadla«, u: *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, priredio Branko Hećimović, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb – Osijek 2004., str. 199-212.

⁵ Nikola Batušić, »Prve režije Ive Raića u Zagrebu«, *Prolog*, Zagreb, god. VI, br. 19-20, 1974.

⁶ Usp. Antonija Bogner Šaban, »Ivo Raić u Njemačkoj«, u: *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, priredio Branko Hećimović, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb – Osijek 2007., str. 85-98.

⁷ Usp. Jarka M. Burian, *Modern Czech theatre. Reflector and conscience of a nation*, University of Iowa Press, Iowa City 2000., str. 23.

⁸ N. Batušić, »Prve režije Ive Raića u Zagrebu«, 1974., str. 9.

Hrvatsku predano pratio stručnu literaturu i zbivanja na važnim europskim pozornicama, odlazio je na putovanja na kojima je nalazio poticaje i crpio nadahnuća za vlastita ostvarenja u zagrebačkome kazalištu – vidjevši, primjerice Münchensku *Gospođu đavolicu* Pedra Calderóna de la Barce, odmah ju je poželio izvesti i u Zagrebu⁹, s jednim od reformatora češke režije J. Kvapilom, primjerice, ostao je u trajnoj vezi o kojoj svjedoči i njihova korespondencija¹⁰, te se više puta i izravno oslanjao na likovna rješenja inozemnih predstava, napose opernih poput bayreuthske *Walküre*, pariške *Louise* ili bečkog *Pelivana svete Gospe*, Straussova *Kavalira s ružom* radio je prema standardiziranom rješenju bečkog scenografa Alfreda Rollera, za uprizorenje Maeterlinckove *Modre ptice* iz Raiću svojedobno domicilnog praškog Narodnog kazališta posuđeni su i scenografija i kostimi, a prigodom niza njegovih dramskih uprizorenja zazivano je ime Maxa Reinhardta.

Raićev odnos prema likovnosti kazališnog ostvarenja na zanimljiv način upotpunjava i nekoliko biografskih opaski iz njegova najranijeg djetinjstva i mladosti, pa i nekoliko njegovih osobnih karakteristika. Raićevo prvo kazališno iskustvo – ono koje je u njemu i probudilo želju za životom posvećenim kazalištu – vezano je naime uz kazališne kulise: kao dijete koje je stanovalo u neposrednoj blizini budimpeštanskog kazališta, on je svakodnevno susretao kola koja su prevozila kulise i pokućstvo za kazališne predstave, te je, opčinjen i nadahnut njima, uz pomoć svojih igračaka stvarao kazalište.¹¹ Njegov pak prvi javni glumački nastup, onaj u Scribeovoj *Borbi gospođa* iz 1898. godine, povezan je s padanjem u novčane neprilike, jer se zadužio kako bi pribavio što je moguće ljepši kazališni kostim – kazališni običaj da glumci o vlastitom trošku i prema

⁹ Slavko Batušić, »Prvi listopada dvadeset i prve«, u: *Hrvatska pozornica. Studije i uspomene*, Mladost, Zagreb 1978., str. 290.

¹⁰ Ivan Esih, »Ivo Raić u svijetlu uspomena Jaroslava Kvapila«, *Komedija*, Zagreb, god. I, br. 23, 1934., str. 2.

¹¹ -a.-, »Dvadesetpetgodišnjica Ive Raića«, *Novosti*, Zagreb, god. XVIII, br. 36, 7. veljače 1923., str. 5.

vlastitom ukusu pribavljaju kostime za salonski dio repertoara velikim se dijelom počeo mijenjati upravo u doba njegove redateljske afirmacije u zagrebačkom kazalištu. Nadalje, Ivo Raić i u privatnom je životu uvijek bio elegantno i pomno odjeven, te ne iznenađuje što je njegov suradnik, štovatelj, pa i prijatelj, ali i kroničar hrvatskoga kazališta Slavko Batušić o njemu napisao kako je »sklonost lijepomu i skladnomu primjenjivao [...] i na svoj lični izgled: uvijek je bio besprijekorno soigniran i otmjeno odjeven, od šešira do cipela, i u birane engleske tkanine«. ¹² Ivo Raić uz to je bio i veliki ljubitelj i veliki znalac pokućstva, tkanina i umjetnina, koji se uređenim interijerima, ali i eksterijerima poput parkova, drvoreda, cvjetnjaka i slično nije samo zanosio nego je u njima redovito tražio i nalazio poticaj za vlastitu viziju scene. ¹³ Njegov dom bio je namješten s osobitom pomnjom i ukusom, a pokućstvom i predmetima iz svog stana opremio je i neke predstave, poput *Gospodara svoga srca* Paula Raynala (1921.).

Već je prilikom prve Raićeve režije kritička javnost osjetila da se na hrvatskoj pozornici dogodilo nešto novo i dotada neviđeno. Inovatorstvo u njegovim režijama apostrofirano je često i onda kada kritičar još nije umio precizno artikulirati ili definirati narav uočene novosti, a nerijetko je ta novost Raićevih režija pripisivana vizualnom segmentu predstave. O njegovoj režiji kritika se često izražavala govoreći o scenografiji, kostimografiji, svjetlu i likovnom dojmu, odnosno koristeći se pojmovljem koje bi bilo prikladnije kazališnoj likovnosti. Njegove predstave nerijetko su opisivane kao estetski skladni i dotjerani uradci u kojima je svaki segment izvedbe podređen jedinstvenoj redateljskoj namisli, i poistovjećivane su s atrakcijom za oči i nizom lijepih scenskih slika. U prikazima Raićevih predstava apostrofirala se ljepota viđenih prizora; jedna od učestalih kritičkih fraza glasi kako je Raić »dao možda najljepše do sad viđene slike« ili da je »Raićeva režija pokazala lijepih slika«, a gotovo sve ključne riječi atri-

¹² S. Batušić, »Prvi listopada dvadeset i prve«, 1978., str. 286.

¹³ S. Batušić, *Isto*, str. 289.

buirane njegovu redateljskom postupku – slikovit, skladan, minuciozan, filigranski, detaljan, elegantan, rafiniran, luksuzan, raskošan, cjelovit – nose u sebi određenu likovnu konotaciju. Hvaljeni su upravo oni redateljski momenti koji se odnose na zaokruživanje vizualnosti predstave – u, primjerice, Puccinijevoj *Tosci* (1914.) kritika će izdvojiti izvrsno uprizorenje svitanja i jutarnjih oblaka ostvareno pomoću scene i svjetla, isticana je slikovitost mizanscenskih rješenja i dekorativnost načina na koji su grupirani likovi, naglašavana je reljefnost glumaca u odnosu na pozadinu, ostvarena primjerice bojom, kao u slučaju crne pojave naslovnog lika na pozadini sivoga neba u Shakespeareovu *Koriolanu* (1909.), ili reljefnost cijelih prizora (Tito Strozzi, *Istočni grijeh*, 1922.). Glumačke pojave u Raićevim predstavama nerijetko su uspoređivane s kipovima ili slikama, a za glumce u njegovim predstavama često se pisalo i da su glumili za oči – i mimikom, i gestama, i tijelom. Brojna njegova uprizorenja ili pojedini prizori prisposobljavani su ostvarenjima likovne umjetnosti: povodom Tucićeva *Trulog doma* (1909.) Julije Benešić zaključio je kako je redatelj na umu zacijelo imao perspektivu¹⁴, završne scene Raićeve režije Hofmannsthalove *Elektre* (1910.) ostvarene suigrom glumca, kostima i svjetla u boji uspoređene su sa slikama simbolističkog/secesijskog slikara Franza Stucka¹⁵, a upotreba svjetla, inscenacija i način na koji je Raić razmjestio grupe u odnosu na scenski prostor u operi *Chopin* Giacomina Oreficea (1915.) s kompozicijskim principima na slikama devetnaestostoljetnog bidermajerskog austrijskog

¹⁴ J. B-ć. [Julije Benešić], »Gostovanje gosp. Bonačića u *Trulom domu* Tucića. *Ribice* od Bénéra«, *Narodne novine*, Zagreb, god. LXXV, br. 247, 28. listopada 1909., str. 4.

¹⁵ Usp. »Klasična večer«, *Narodne novine*, Zagreb, god. LXXVI, br. 38, 17. veljače 1910., str. 4. Prema opisu nepotpisanoga kritičara, ali po svoj prilici Julija Benešića, koji je bio kazališni kritičar *Narodnih novina*, prizorom dominiraju gole ženske ruke i izmjena svjetlosnih efekata – crnila noći i krvavo crvenog simboličnog osvjetljenja – a usporedba sa Stuckom najjače priziva u pamćenje jedno od njegovih najpoznatijih djela, *Grijeh*, ženski akt na crnoj pozadini.

slikara Ferdinanda Georga Waldmüllera.¹⁶ Raić, dakako, nije skrivao ni svoju fasciniranost slikarstvom ni svjesno referiranje na njega, pa ni svojevrsno »posuđivanje«: niz njegovih režija realiziranih u suradnji s Tomislavom Krizmanom nosi obilježja likovne secesije, scenografske skice *Gospođe đavolice* prožete su *artdecoovskom* stilizacijom, kostimi slikarstvom El Greca i Velasqueza, a pojedini prizori djelovali su kao da su sišli sa slika »španjolskih majstora«¹⁷.

Kada su se dvadesetih godina u kritici i uopće kazališno-povijesnoj i teorijskoj refleksiji sve intenzivnije počeli rabiti pojmovi tzv. unutarnje i vanjske odnosno sadržajne i formalne režije, kako u kontekstu dramske režije¹⁸ tako i u kontekstu podjele dirigentskih i redateljskih poslova u operi¹⁹, Raiću se znalo imputirati, kao i Stroziju, da je katkad vanjskoj režiji pridavao više pozornosti nego unutarnjoj, što je jednim dijelom nesumnjivo točno, ali i što njegov studiozan rad na tekstu i s glumcima – osobito u dvadesetima – velikim dijelom osporava. Također, Srećko Albini nije čuo takvu kategorizaciju Raićeve operne režije, pišući kako je režirao

¹⁶ E. Sch., »Chopin«, *Jutarnji list*, Zagreb, god. IV, br. 1061, 14. ožujka 1915., str. 6.

¹⁷ Rudolf Maixner, »Gospođa đavolice«, *Obzor*, Zagreb, god. LXVI, br. 69, 11. ožujka, 1925., str. 2.

¹⁸ »U hrvatskoj se kazališnoj kritici (pa i ne samo u kritici, nego uopće u diskurzu o kazalištu), još i tijekom pedesetih godina, operira pojmovima vanjske i unutarnje režije. Pri tom pojam vanjske režije 'pokriva' sve ono što se odnosi na izbor i korištenje vizualnih scenskih znakova, onih koji su vezani za glumčev tjelesni izraz i izgled kao i za scenski prostor, dok se pod unutarnjom režijom podrazumijeva redateljeva interpretacija smisla djela odnosno razrada odnosa među likovima, ponekad i izbor stila.« Usp. Ana Lederer, *Redatelj Tito Strozzi*, Meanadar, Zagreb 2003., str. 112.

¹⁹ Josip Kulundžić, primjerice, iznosi teoriju da je u operi unutarnja režija u ovlasti korepetitora-dirigenta, vanjska u ovlasti redatelja u operi, a da su u drami »obje« režije u ovlasti redatelja. Usp. Josip Kulundžić, »Nacrt jedne teorije operске režije«, *Zvuk*, Beograd, god. I, br. 2, 4 i 5, 1933., str. 92. Vidi i rad Krešimira Baranovića, »Režija opere«, *Hrvatska straža*, Zagreb, god. II, br. 293, 25. prosinca 1930., str. 25.

iz glazbe i iz duha djela²⁰, a i poznato je kako je pjevačima davao pouku o interpretaciji svojih rola kako bi bili i glumački sugestivniji. Premda se više puta žalio da mu je operna režija veliko opterećenje i ona mu nikada nije bila deklarativno i programatski važnim segmentom djelovanja kao što će to biti redateljima Branku Gavelli²¹ i Titu Stroziju²², te se više puta nastojao izbaviti od režiranja opere i rada s opernim pjevačima, Raić je neka od osnovnih obilježja svoga redateljskoga rukopisa utvrdio i razradio upravo režirajući operu u prvom desetljeću svoje redateljske karijere. Zbog kreativnog pristupanja opernoj režiji i osuvremenjivanja operne scene odbacivanjem tradicionalnih opernih inscenatorskih načela koja su obično provodili pjevači veterani, koja su se često svodila na elementarni ili konvencionalni mizanscenski raspored pjevačkih zvijezda²³ i koja su se pronosila od pozornice do pozornice – a repertoarni odmak u operi potvrđuje i režijama *Ognja* (1911.) i poslije *Povratka* (1919.) – Raić se može smatrati i reformatorom operne režije, kojom su se tada uz njega bavili Gjuro Prejac, Arnošt Grund, Václav Anton i Aleksandar Binički.²⁴ Štoviše, već je od prvih Raićevih opernih režija postalo jasno da je i »formalna režija«

²⁰ Srećko Albini, »Ivo Raić u operi«, *Teater*, Zagreb, god. I, br. 5, 10. veljače 1923., str. 12.

²¹ Nikola Batušić, »U službi opere«, u: *Gavella. Književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1983., str. 189-201.

²² Ana Lederer, »Operne režije«, u: *Redatelj Tito Strozzi*, Meandar, Zagreb 2003., str. 349-428.

²³ »Ne zaboravimo da je njegov režijski stil u doba kad se je operna režija na velikim scenama povjerala opernim pjevačkim veteranima, koji su se uz osiguravanje što bogatijeg dekora uglavnom brinuli za to da svi pjevači ne budu baš istovremeno na istom mjestu rampe, značio pionirski prodor i u svjetskim razmjerima.« Usp. Branko Gavella, »Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu«, u: *Dvostruko lice govora*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2005., str. 154.

²⁴ Usp. Antonija Bogner Šaban, »Glazbene režije Ive Raića«, u: *Dani Hvarskog kazališta. Književnost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća II.*, knj. 28, HAZU – Književni krug, Zagreb – Split 2002., str. 156-165.

– u koju Herbert Graf u svome pokušaju znanstvenoga pristupanja operi ubraja scenografiju, svjetlo i kostim²⁵ – neodvojiva komponenta modernog opernog uprizorenja, ali i da se može govoriti o variranju istih redateljskih poetičkih postupaka i u opernom i u dramskom rukopisu.

Režija Ive Raića – s punim pravom, čini se – često je povezivana, identificirana, a ponekad čak i *izjednačavana* s likovnošću predstave ili pojedinih njezinih prizora. No, bez obzira na to u kojoj smo mjeri spremi staviti znak jednakosti između Raićeve režije i likovnosti njegovih predstava, prilikom proučavanja ove posljednje nameće se nekoliko područja istraživanja, a to su oblikovanje scenskoga prostora, kostima, svjetla te mizanscena.

Raićevim redateljskim pristupom omogućeno je pročišćavanje pozornice od arheološke pedanterije meiningenskog historijskog realizma, naturalističke doslovnosti i tradicionalnih iluzionističkih opernih inscenatorskih načela. Zahvaljujući njemu, scenografija se postupno počela shvaćati kao oblikovanje trodimenzionalnoga scenskoga prostora²⁶, a ne dvodimenzionalne pozadine, odnosno usvojeno je načelo moderne režije prema kojem je režija usko povezana s oblikovanjem scenskoga prostora. Već u nastupnoj sezoni 1909.-1910. Raić je režijama *Koriolana* i *Hamleta* reformirao prikazivanje Shakespeareovih djela uvevši na hrvatsku pozornicu Reinhardtova i Hagemannova načela jednog stalnog i nekoliko promjenjivih dijelova dekora te dvoplanskog organiziranja scenskoga prostora – princip koji će varirati tijekom cijele karijere, osobito u djelima čiji sadržaj iziskuje brojne promjene mjesta radnje.²⁷ U Schillerovoj je pak

²⁵ Herbert Graf, »Operna režija kao nauka. Pokušaj njene teorije (1927)«, *Zvuk*, br. 2, Sarajevo 1984.

²⁶ Nikola će Batušić štoviše utvrditi kako pojam scenskoga prostora kao dramaturgijsko-redateljske i scenografske kategorije ne postoji sve do Raićevih režija *Koriolana* i *Hamleta* iz 1909. godine. Usp. N. Batušić, »Kazalište XX stoljeća«, 1978., str. 344.

²⁷ Usp. N. Batušić, »Prve režije Ive Raića u Zagrebu«, 1974., str. 5-15; Josip Lešić: *Istorija jugoslovenske moderne režije (1861–1941)*, Sterijino pozorje, Dnevnik, Novi Sad 1986., str. 73. i A. Lederer, *Redatelj Tito Strozzi*, 2003., str. 34-35.

Spletki i ljubavi (1909.) Julije Benešić prepoznao craigovski inspirirane kretnje, linije, boje i ritam²⁸, iako to N. Batušić poslije pripisuje reinhardtovskom a ne Craigovu utjecaju. Upotreba koprene u Maeterlinckovoj *Modroj ptici* 1913. indicirana u sačuvanoj inspicijentskoj knjizi upućuje na određenu srodnost sa simbolističkim načelom izvođenja pojedinih tekstova iza koprene.²⁹ Drastičnim simplificiranjem scene reformirao je i prikazivanje grčkih klasika, postavivši Sofoklova *Kralja Edipa* na pozornicu kojom su dominirale tek goleme stube (1918.), nakon što je 1915. u Aristofanovoj *Ženskoj uroti* u suradnji s T. Krizmanom ostvario za hrvatsko kazalište revolucionarno proširivanje scenskog prostora na orkestar, povezivanje scene i gledališta, približavanje kazališta publici i pojačavanje dojma igre izvođenjem nekih prizora u gledateljevoj neposrednoj blizini. (Na igru u blizini gledatelja – što se također može smatrati jednim oblikom Reinhardtova utjecaja³⁰ – još je 1911. računala i posve reinhardtovski inspirirana Offenbachova *Lijepa Jelena*.) Sredinom dvadesetih u Calderónovoj *Gospođi đavolici* u suvremenu scensku izvedbu uveo je i tzv. *Wagenbühne*, pozornicu na kotačićima koja je omogućivala brzu i nesmetanu promjenu slika; sličan princip soba na kotačima upotrijebio je i za ubrzanje tempa radnje i postizavanje dinamike izmjene prizora u Feldmanovoj *Vožnji* 1927., a u *Ljubavniku svoje žene* iz 1929. usporednim prikazom sobe i terase virtuosno je eksploatirao model simultane pozornice te je Raićeva redateljska uporaba takva načina organizacije scenskoga prostora uspoređena s redateljskim sonetom.

²⁸ J. B-ć. [Julije Benešić], »Schiller: *Spletka i ljubav*«, *Narodne novine*, Zagreb, god. LXXV, br. 234, 13. listopada 1909., str. 4.

²⁹ Vidi inspicijentsku knjigu *Modre ptice* koja se čuva u zbirci Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (u nastavku: Odsjek HAZU) pod inventarnom oznakom HNK 1673. O upotrebi koprene u simbolističkim predstavama usp. Čezare Molinari [Cesare Molinari], *Istorija pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd 1982., str. 290.

³⁰ Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1977.

Raićev redateljski debi na Didringovoj *Opasnoj igri* poklopio se s debijem Branimira Šenoa u svojstvu prvoga stalnog scenografa zagrebačkoga kazališta, i u sklopu te suradnje Šenoa je ostvario sugestivnu scenografsku pozadinu koja je oslikavala mjesto radnje – vilu, terasu i jesenskim bojama prošarano stablo.³¹ Sa Šenoom kao tada jedinim HNK-ovim scenografom Raić će kontinuirano surađivati tijekom nekoliko idućih sezona, i u dramskome repertoaru i u iznova uspostavljenoj Operi – osobito se istaknuvši rješenjem Bersina *Ognja* (1911.), čijom je scenom simbolično dominirao tvornički kotač – no budući da je Šenoa ipak velikim dijelom sljedbenik historicističkog inscenatorskog rukopisa, scenografska rješenja Raićevih najuspjelijih režija u prvim sezonama u kojima je hrvatska pozornica obogaćena reinhardtovskim načelom jedinstvenoga tlocrtnoga dispozitiva, odnosno primjene jednoga nepromjenjivoga i drastično pojednostavnjenoga scenskoga okvira koji se modificira ili varira tek upotrebom pojedinih scenografskih elemenata (zastori, posoblje) kao u Raićevim interpretacijama Shakespeareova *Korjolana* i *Hamleta* iz 1909., valja prije svega pripisati Raićevu usvajanju i kreativnom redateljskom prerađivanju/presađivanju znanja stečenih u inozemstvu.

Nakon Šenoina odlaska iz kazališta Raić će surađivati sa scenografom i kostimografom Tomislavom Krizmanom, koji će tijekom drugoga desetljeća XX. stoljeća biti središnjim i uglavnom jedinim scenografom zagrebačkoga kazališta i u kojem će Raić pronaći istinskog sugovornika i suradnika. Od njihove prve zajedničke predstave, *Zajčeva Prvoga grijeha* prema Kranjčevićevu predlošku (1912.), trasiran je put suradnje redatelja i scenografa kao ravnopravnih umjetničkih partnera. Raić i Krizman ostvarili su niz žanrovski i stilski raznorodnih predstava, no u njima se ipak može pronaći svojevrstan zajednički nazivnik: nastojanje da se prevlada strogo realističko, iluzionističko i plošno oblikovanje scene i zalaganje za antimimetičan, trodimenzionalan, stiliziran scenski prostor u kojem

³¹ Scenografska skica nalazi se u vlasništvu gospođe Marije Šenoa.

važnu oblikotvornu i značenjsku funkciju ima i scenska rasvjeta. Drugim riječima, obojica su pokazivala sklonost k netradicionalnim postupcima u oblikovanju scene i kostima, otklonu od uvriježenih konvencija inscenacije, simboličnoj/symbolističkoj stilizaciji scene i scenske odjeće, harmoniziranju scene i kostima, pa i radikalnom scenografskom eksperimentu kao u već spomenutoj *Ženskoj uroti*. U nekoliko predstava Krizman će dati karakterističan pečat svoga likovnoga rukopisa, primjerice u secesijskoj likovnoj ornamentaciji prostora, nošnje i narodnih motiva u sceni i kostimima Konjovićeve opere *Vilin veo* (1917.). Iako za brojne njihove zajedničke predstave ne raspoložemo likovnim materijalom, i iz kazališnih kritika evidentno je inovatorstvo njihova zajedničkoga inscenatorskog rukopisa, u vizualnoj atraktivnosti i poetičnosti ili nerijetko apostrofiranoj plastičnosti, ali i u njihovoj primjernosti stilu i/ili duhu prikazivanoga djela, kao u atmosferskoj sceni u *Chopinu* ili u sceni i kostimima karakterističnim za dubrovački renesansni milje u *Noveli od Stanca* (1915.).

U prvom desetljeću svoga redateljskog rada Raić je dva puta radio prema scenografskim predlošcima znamenitoga bečkoga scenografa – povremeno i scenografa Maxa Reinhardta³² – Alfreda Rollera. Prvi put je to bilo prilikom uprizorenja *Prvoga grijeha* (1912.) – za koji je dio scenografskih i kostimografskih rješenja radio i T. Krizman – koji se isticao scenografskom slikovitošću, a drugi put prilikom uprizorenja Straussova *Kavalira s ružom* (1916.), kada je upotrijebljena Rollerova skica za izvedbu iz 1910. bazirana na povijesnoj vjernosti rokoko duhu vremena Marije Terezije te skupocjenosti i raskoši kostima, scene, pokušva (iz radionice D. Frölich) i posoblja, posve u skladu s redateljskim inzistiranjem na

³² Alfred Roller, podsjetimo, u više je navrata bio i scenografom nekih režija Maxa Reinhardta, primjerice *Edipa i sfinge* te *Svatkovića* Huga von Hofmannsthal, Goetheova *Fausta*, Sofoklova *Kralja Edipa*, Eshilove *Orestije*, *Jedermann* i drugih. Usp. *Die Spielpläne Max Reinhardts (1905-1930)*, ur. Franz Horda, R. Piper & Co. Verlag, München 1930.

glumačkom usvajanju manira i etikete vremena.³³ Dakako, Rollerova skica primjer je tada uobičajene masovne produkcije skica i davanja predstava u standardiziranoj istovrsnoj opremi diljem Europe. Svoju posljednju opernu režiju, Mozartova *Don Juana* (1920.), Raić je realizirao u suradnji sa slikarom Savom Šumanovićem, koji je tek povremeno surađivao sa zagrebačkim kazalištem. Njegova su likovna rješenja scene i kostima u kazališnoj kritici dočekana s velikim negodovanjem, ponajviše zbog njihove navodne neprimjerenosti duhu Mozartove glazbe i pretjerane stilizacije³⁴, a s takvom se procjenom slaže i Jovan Konjović u svojoj studiji o povijesti zagrebačke scenografije.³⁵ Sačuvane skice upućuju na stilizaciju povijesnog kostima oplemenjenog simboličnim jarkim kolorizmom³⁶, ne posve bez veze sa Šumanovićevim slikarskim afinitetima. Na nagovor Ive Raića kao scenograf se jednokratno okušao i slikar Ivan Gundrum, ponudivši vrlo stilizirano rješenje za Machiavellijevu *Mandragolu* (1924.): u skladu s Raićevom željom da se renesansni ugođaj ostvari u prvom redu glumačkom igrom, scena je očišćena od vremenskih i prostornih oznaka, svedena na gole plohe čija se funkcija i značenje mijenjalo ovisno o svjetlosnim efektima, dok su živopisni i bogati kostimi pružali od redatelja priželjkivani kontrast, kojemu sučeljavanje jednostavnosti scene i živosti/raskoši kostima ni poslije neće biti nepoznicom. Točnije, to će biti jedan od osnovnih inscenatorskih postulata pa i redateljskih zahtjeva pri uprizorenju Calderónove *Gospođe đavolice* već iduće godine (1925.), na kojoj je Raić prvi, a čini se i posljednji, put scenografski i kostimografski surađivao s još jednim scenografom debitantom. Slikaru Marijanu Trepšu,

³³ Vidi građu koja se čuva u Scenografskoj i kostimografskoj zbirci Odsjeka HAZU pod inventarnom oznakom HNK 185.

³⁴ Nv. [Milutin Cihlar Nehajev], »Prosvjeta. *Don Juan*«, *Narodno djelo*, god. II, br. 103, 10. lipnja 1920., str. 2.

³⁵ Jovan Konjović, *Boja i oblik u scenskom prostoru (Stopedeset godina scenografije u Zagrebu 1784-1941)*, Rad JAZU, knj. 326, Zagreb 1962., str. 59.

³⁶ Vidi građu koja se čuva u Scenografskoj i kostimografskoj zbirci Odsjeka HAZU pod inventarnom oznakom HNK 13.

koji će poslije postati poznat kao scenograf što je »postavio najviše scena u Europi«, suradnja s Raićem na Calderónovoj komediji bila je prvi kazališni zadatak: Trepše je po Raićevoj sugestiji stvorio stiliziran, jednostavan – a, kako pokazuju skice, *artdecoovski* dorađen – dekor obilježen sivilom koje je trebalo prenijeti ukočenu i strogu atmosferu aristokratskih kuća i na čijoj se pozadini slikovito isticala ne samo stilizirana glumačka igra nego i stilizirani kostimi živih boja nadahnuti poviješću koliko i slikarstvom El Greca i Velasqueza.³⁷ S ruskim emigrantom Vasilijem Uljaniševim Raić je radio svoju obljetničku predstavu, Katerwina *Prolaznika* (1923.), u kojem je simbolistička atmosfera djela riješena kolorističkim kontrastiranjem sive i žarko crvene boje, ali i upotrebom tada vrlo pomodnog scenografskog elementa – zastora – pomoću kojega Uljanišev, prema Konjoviću, ostvaruje značajan pomak u modernizaciji svoga scenografskog rukopisa³⁸, nesumnjivo zahvaljujući i ulogu Ive Raića, te dvije predstave koje povezuje židovska tematika, *Boga osvete* Aša Šolema (1924.) i An-Skijeva *Dybuka* (1927.), no s promjenjivim uspjehom: dok je prvi put suradnja označena kao neuspjeh, pa i scenski nelogičan prikaz židovskog ambijenta, druga je suradnja rezultirala uspjelom rekreacijom ambijenta i atmosfere dopunjene rafiniranim svjetlosnim rješenjima.

U drugoj polovici dvadesetih, napose nakon Gavellina odlaska iz zagrebačkog kazališta, započet će i Raićeva intenzivna i plodna suradnja s Ljubom Babićem. S njime je ostvario niz predstava raznovrsnih stilskih usmjerenja i predznaka, bilo suvremenih autora poput Wedekindova *Proljebnog buđenja* (1924.), u kojemu se prostor oblikovao pomoću zastora, a

³⁷ Ka [Kalman Mesarić], »Calderon: *Gospodja djavolice*. Intervju s direktorom gosp. Ivom Raićem, redateljem Calderonove *Gospodje djavolice*«, *Comedia*, Zagreb, god. III, br. 28, sez. 1924-25., 8. ožujka 1925., str. 6, 7 i 10. Skice se čuvaju u Scenografskoj i kostimografskoj zbirci Odsjeka HAZU pod inventarnom oznakom HNK 121 te u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu.

³⁸ J. Konjović, *Boja i oblik u scenskom prostoru (Stopedeset godina scenografije u Zagrebu 1784-1941)*, 1962., str. 68.

mjesto radnje preoznačivalo se pomoću različitih predmeta – dakle, jednim od Raićevih omiljenih postupaka – ili Lenormandova *Čovjeka koji se hrani snovima* (1925.), u kojemu je česta izmjena raznorodnih scena te atmosfera riješena upotrebom ne samo raznobojnih zastora nego i osvjetljenja, ali i kojemu je scenografski impostiran kontrast naturalistički danoga prologa i naglašene i promišljene nenaturalističnosti ostatka predstave³⁹, bilo stilski vjernih inscenacija klasika kao što su Schillerova *Marija Stuart* (1928.) ili Molièreov *Škrtac* (1930.), u kojima su se izdvajali historijski i/ili raskošni kostimi. Raić i Babić surađivali su i na uprizorenjima brojnih djela domaćih autora, primjerice Freudenreichove *Crne kraljice* (1925.), kada se izvedbeno željelo rekreirati uvjete izvorne izvedbe, Begovićeve *Hrvatskog Diogenesa* (1928.), kada se željelo rekreirati odgovarajući osamnaestostoljetni povijesni milje ne samo u manirama nego i u sceni te su gobleni rađeni prema originalima u zagrebačkom nadbiskupskom dvoru – slično kao i u Zagorkinoj *Gričkoj vještici* (1929.). Zajednički su ostvarili i praizvedbe Kulundžićeva *Škorpion* (1926.), jednog od posljednjih izdanaka scenskoga ekspresionizma, čijom su izvedbom dominirali princip kruga i praznina pozornice kao preslika središnje ideje teksta o neprestanom kruženju tragične krivnje te groteskizacija kostima kao likovnog iskaza Kulundžićevih dramskih likova/tipova, te Begovićeve *Amerikanske jahte u splitskoj luci* (1930.) i Krležine *Lede* (1930.) kao vjesnika nadolazećega novoga realizma koji se manifestirao i u pristupu inscenaciji. No, kao posebno uspio korpus izdvaja se njihov zajednički rad na inscenacijama djela Williama Shakespearea na mijeni dvadesetih i tridesetih – *Romeo i Julija* i *Hamlet* iz 1929. te Raićeva posljednja režija, *Antonije i Kleopatra* iz 1931. – utemeljenim na prožimanju stilizirane scene, kostima obilježenih simboličnim kolorizmom i ugođajne scenske rasvjete. Za sve tri režije Babić je ponudio

³⁹ Skice za *Proljetno buđenje* čuvaju se u Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod signaturom GH-A-H-47bab47/1-16, a za *Čovjeka koji se hrani snovima* u Scenografskoj i kostimografskoj zbirci Odsjeka HAZU pod inventarnom oznakom HNK 197.

Raiću stilizirane dekore sastavljene od nekoliko stalnih i nekoliko lako izmjenjivih elemenata scene koji su omogućivali brze promjene mjesta radnje i približavali Shakespearea s vremenosti i suvremenosti: renesansom nadahnuto stupovlje i stube u *Romeu i Juliji*, neutralne srebrne kulise i gobleni u *Hamletu*, prizme koje su ovisno o položaju i potrebi imale rimske ili egipatske motive u *Antoniju i Kleopatri*. Scenografska rješenja upotpunjavali su rasvjetni efekti u boji koji nisu samo podržavali promjene mjesta radnje nego su sugerirali i dominantno raspoloženje prizora, a nemalu ulogu igrali su i sa scenom koloristički usklađeni kostimi, koji su u *Antoniju i Kleopatri* svojom raskoši možda izazivali opće divljenje, podjednako i kazališne kritike i kazališne publike⁴⁰, čak i one nenavikle gledati Shakespearea, ali su u *Hamletu*, osim izrazite dekorativne imali i osobito ekspresivnu funkciju, ponajprije ostvarenu simbolično intoniranim kolorizmom, kao i u jednom od najpoznatijih Babićevih radova, *Rikardu III* iz 1923. godine. S obzirom na to da je Babić neke od najuspjelijih radova ostvario na Shakespeareovim djelima, u suradnji s Gavellom i s Raićem, nameće se i potreba za svojevrsnom usporedbom njegovih likovnih rješenja ostvarenih s dvjema različitim redateljskim osobnostima koje su obilježile međuratno kazalište. Upravo će se time, kao i razlikama između Gavellina i Raićeva pristupa Shakespeareu, povodom Raićeve režije *Antonija i Kleopatre* pozabaviti Milan Begović, zaključivši da je Raić premalo pozornosti pridavao interpretaciji Shakespearea i literarnoj strani djela a previše likovnosti i ljepoti scenske slike, te da Babićeva rješenja u Raićevim režijama nisu napredak u njegovu radu.⁴¹ Babićeve scenske zamisli Shakespearea ostvarene u suradnji s Raićem bile su funkcionalna, elegantna i vješta rješenja, oplemenjena dramaturškom upotrebom svjetla i simbolično koloriranim kostimima, no po svemu sudeći nisu dosezale

⁴⁰ jh. [Josip Horvat], »Trijumf zagrebačke Drame. *Antonije i Kleopatra*. Tragedija u pet činova«, *Jutarnji list*, Zagreb, god. XX, br. 6883, 1. travnja 1931., str. 9.

⁴¹ Milan Begović, »Shakespeareov *Antonije i Kleopatra*«, *Novosti*, Zagreb, god. XXV, br. 94, 4. travnja 1931., str. 12-13.

inovativnost Babićevih najpoznatijih inscenacija Shakespearea realiziranih s Gavellom u prvoj polovici dvadesetih – *Rikarda III* i *Na Tri kralja* – koje su imale i težinu prostorne vizualne transpozicije ideje djela ili, točnije rečeno, redateljske koncepcije. Rezimirajući suradnju Raića i Babića, ne treba međutim zaboraviti da je u *Hamletu* Raić zajedno s Babićem predstavu i politički intonirao uvođenjem goblena na kojemu je u jeku šestosiječanjske diktature iznad Klaudijeva prijestolja pisalo *Alexander rex* – slično uostalom kao i godinu dana prije u nedugo nakon premijere »skinutom« *Hrvatskom Diogenesu*, za koji je Babić na portalu i zastoru skicama predvidio nacionalne motive (šahovnica, grb grada Zagreba) – te time valja ipak, doduše tek djelomice, modificirati tvrdnju da su Raićeve predstave isključivo željele biti lijepe, lišene ikakva dubljeg društvenog ili političkog promišljanja ili angažmana.⁴²

U dva desetljeća svoga redateljskog djelovanja na zagrebačkoj sceni, Raić je dakle na oblikovanju likovnosti predstave surađivao sa svim važnijim predstavnicima hrvatske scenografije toga razdoblja, kako sa scenografima koji su kontinuirano djelovali u kazalištu poput Branimira Šenoe, Vasilija Uljanišćeva i Marijana Trepšea, te ponajviše Tomislava Krizmana i Ljube Babića, tako i s povremenim izletnicima u scenografiju, slikarima Savom Šumanovićem i Ivanom Gundrumom, a nije nevažno ni to što su se neki od njih upravo na Raićev poticaj okušali u scenografskome poslu (I. Gundrum), pa i što su upravo kroz zajednički rad s njim dali neka od svojih umjetnički uspješnijih ili inovativnijih scenskoprostornih ostvarenja. Naposljetku, njegov se ulazak u kazalište poklopio i s otvaranjem mjesta prvog stalnog scenografa, čime je i neizravno potvrđena umjetnička nezaobilaznost scenografije u oblikovanju kazališne predstave, a u Raićevoj redateljskoj suradnji s onodobnim scenografima, napose s istomišljenikom

⁴² Boris Senker, »Vrijeme stilskoga pluralizma«, u: *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940)*, Disput, Zagreb 2000., str. 10. i 20.

T. Krizmanom, utemeljen je model kreativne i partnerske suradnje redatelja i scenografa kao jedan od ključnih aspekata modernizacije hrvatske scene.

Pritom dakako nipošto ne treba smetnuti s uma da je sam Raić kao redatelj kojemu je likovna strana predstave bila izuzetno važna bio nepotpisani autor scenografskih rješenja za niz vlastitih, u scenografskom/likovnom smislu upravo revolucionarnih predstava poput *Koriolana*. Kao redatelj, Raić se nije toliko opredjeljivao za jedan jedinstveni stil nego je odabirao ono što je smatrao najprikladnijim za pojedini komad – jedinstveni okvir za Shakespeareova djela, salon *par excellence* u salonskome repertoaru, simboličnu stilizaciju i štimunge u artistički intoniranim komadima, secesijski likovni ugođaj u *Elektri*, prazan prostor i grotesknu karakterizaciju u *Škorpionu*, sjaj i blještavilo u opernim režijama poput *Afričanke* – i u tome je iznalaženju stila adekvatnog duhu svakog pojedinog djela i njegova iskazivanja vizualnim sredstvima možda najveći »reinhardtovac«⁴³. Raić se osim pročišćenim inscenacijama klasika – a već spomenutima svakako valja pribrojiti stiliziranu scensku sliku Shakespeareove komedije *Mnogo vike ni za što* iz 1926. – ili simbolično stiliziranim suvremenim komadima, istaknuo i smislom za uprizorivanje niza salonskih komada koji su konstanta njegova redateljskog opusa. Estet njegovana ukusa, pasionirani ljubitelj namještaja i posoblja, ali i njegov vrhunski poznavatelj, Raić je znao stvoriti dojam traženog društvenog miljea, bilo da je riječ o francuskom ili engleskom salonu ne samo u primjerice Wildeu nego i u nizu nerijetko i efemernih dramskih i glazbenih djela (Francis de Croisset, *Prava Parižanka*, 1924.; Georges de Porto-Riche, *Zaljubljena*, 1928.), o nizozemske Delftu iz kojeg je izbijao duh tamošnjega porculana (Blagoje Bersa, *Postolar od Delfta*, 1914.), ili o dubrovačkim prostorima u *Dubrovačkoj trilogiji* (1920.) odnosno zagrebačkom u *Hrvatskom Diogenesu* (1928.), a to je produbljavao i vrsnim poznavanjem etikete, manira, društvenih formi

⁴³ O tome usp. John L. Styan, *Max Reinhardt. Directors in Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

i kulturoloških obilježja karakterističnih za pojedine prostore ili razdoblja. Povodom Prejčeve operete *Kavalir apaš* iz 1913. kritika je zapisala frazu koju se u srodnim inačicama često može naći u osvrtima na Raićeve inscenacije: »Onako lijepog salona kao u prvom činu, nismo na našoj pozornici još vidili«⁴⁴, nakon Strozzijeva *Istočnoga grijeha* iz 1922. Milan Begović istaknuo je kako se rijetko kada na pozornici viđa takav sklad između dekora i radnje⁴⁵, a poslije Géraldyjeve *Ljubavi* iz 1926. kritičar *Novosti* bilježi: »U tom pogledu, za salonske stvari, nema g. Raiću premca kod nas. Milieu je bio toliko uvjerljiv, da nam je mnogo puta učinio tekst shvatljivim i kao da je iz tih mrtvih stvari odisalo objašnjenje svega, što se događa u dušama Henria, Héliene i Challengea.«⁴⁶ Njegovi interijeri, drugim riječima, nisu bili tek skladna slika, mjesto radnje, pozadina ili okvir scenskoga zbivanja, nego dramaturški funkcionalan scenski znak kojim je Raić naznačivao atmosferu djela ili iskazivao psihologiju likova koji se njima kreću, a psihološka, simbolična i dramaturška funkcionalnost njegovih interijera osobito je došla do izražaja u Ibsenovim *Sablastima* (1927.), u kojima je scena korespondirala s opresivnom i mučnom atmosferom Ibsenova djela: »Ta pozornica bila je soba u kojoj porodica Alving živi sa čitavom svojom prošlošću i sa svim svojim grijesima i predrasudama. Stvoriti takve potpune okvire, to je tajna g. Raića.«⁴⁷

Raić je bio i autor inscenacija za niz opernih djela u kojima je trebalo dočarati egzotične predjele, poput Indije (Léo Delibes, *Lakmé*, 1912.) ili Egipta (Georges Bizet, *Damileh*, 1914.), i u njima je s malo sredstava i iz fundusa uspijevao ostvariti atraktivna uprizorenja i dočarati dojam prostora

⁴⁴ M., »Hrvatsko kazalište«, *Obzor*, Zagreb, god. LIV, br. 5, 5. siječnja 1913., str. 3.

⁴⁵ Milan Begović, »Premijera: *Istočni grijeh*«, *Novosti*, Zagreb, god. XVI, br. 163, 18. lipnja 1922., str. 5-6.

⁴⁶ Sanjić. [Ivo Šrepel], »Paul Géraldy: *Ljubav*.«, *Novosti*, Zagreb, god. XX, br. 308, 6. studenoga 1926., str. 7.

⁴⁷ R. M. [Rudolf Maixner], »Ibsenove *Sablasti* nanovo uvježbane«, *Obzor*, Zagreb, god. LXVIII, br. 330, 10. prosinca 1927., str. 2.

s njegovim brojnim kulturološkim, sociološkim i karakterološkim konotacijama. Svojim znanjem i umijećem uspijevaio je provoditi jedinstven stil i često ukloniti stilske nezgrapnosti, manjkavosti i nedosljednosti koje se se prije potkradale u uprizorenjima pojedinih djela, kao prilikom izvedbe *Kraljice od Sabe* (1913.). Dosta učestala kritička opaska kako Raić ne može dati sjaja pomoću »krpa«, odnosno starih i iznošenih kostima, ali i elemenata scenografije, kao povodom uprizorenja Verdijeva *Krabuljnoga plesa* (1912.), govori nam da su Ivi Raiću na raspolaganju – unatoč jakim repertoarnim naslovima – često stajala iznimno skromna financijska sredstava, a oko toga nerazmjera želja i mogućnosti uprave nerijetko su se i u kazalištu i na novinskim stranicama vodile žestoke polemike. Ipak, i u situacijama kada je raspolagao skromnim budžetom i skromnom fundusnom građom, Raić je čini se znao iznalaziti vrlo efektne i prigodne rješenja: najčešće su sintagme »inscenatorsko čudo«, »mala čudesa« i slično, kao povodom, primjerice, Dvořákové *Rusalke* (1912.), ali i kasnijih, osobito ratnih godina. Štoviše, čini se kako su upravo njegova sposobnost sklapanja atraktivnih prizora od skromnih sredstava, umijeće u baratanju opsežnom komparserijom i statisterijom i rafiniran osjećaj za likovnost dijelom pridonijeli tome da mu je kazališna uprava često povjeravala režiju (glazbenih) djela koja iziskuju velike zborove, mase statista, privlačnu opremu, kompleksan tehnički aparat, rasvjetne efekte, puno promjena prostora radnje...

U želji da i likovnim sredstvima oplemeni svoje režije, Raić se povremeno čini se i pretjerano trudio, te mu se znalo zamjerati pretrpavanje scene pokuštvom pa i neke nelogičnosti poput tepiha u kovačnici u *Ognju* (1911.), ili podilaženje publici poput često nefunkcionalnih modnih revija u pojedinim salonskim dramama i komedijama te operetama, a kao najdrastičniji primjer možemo izdvojiti inače perifernu operetu *Bebica* (1911.), u kojoj su na pozornici prvi put zaigrale i ženske hlače izazvavši reakcije i u kritici, i u publici, i na sceni – u ekstemporacijama Arnošta Grunda. Svojim rafinmanom Raić je čak i onda kada su se na repertoaru njegovom voljom, voljom kazališne uprave ili potrebom punjenja

kazališne blagajne znala naći minorna komediografska, da ne kažemo lakrdijaška ili operetna djela (primjerice, *Poludjevice* Marcela Prévosta iz 1912.) uspijevao udahnuti tim djelima scenski život i pristupao je režiji i inscenaciji savjesno i ozbiljno, pogađajući milje i pokušavajući »spasiti« djelo izgrađenom glumačkom igrom, ali i scenskom opremom i odjećom, pa je kritika katkada iskazivala i žaljenje što se Raić toliko potrudio oko posve bezizražajnog teksta.

Često opisivan kao utjelovljenje gospodina, ne samo besprijekornoga ponašanja u društvu nego i besprijekorne odjeće, Raić je te svoje odlike prenosio i na scenu, osobito u salonskome repertoaru, te je Milan Begović u jednom prigodničarskome članku ustvrdio kako se Raiću na sceni nije mogla potkrasti ni »najmanja povreda ukusa bilo u nošnji, bilo u kretnji, bilo u držanju«. ⁴⁸ Čak i kada mu je kritika nalazila kostimografske zamjerke, nerijetko puko praktične naravi – primjerice, da su Grci kao znak žalovanja nosili bijelo a ne crno kao prilikom izvedbe *Elektre*, da su u *Ognju* likovi u kovačnici odjeveni pretoplo, da je Vavra kao seoska učiteljica u *Ivičinoj karijeri* (1911.) odjevena suviše elegantno ili da nije pogodio nošnju lopudskih djevojaka u *Lopudskoj sirotici* (1914.) – one više upućuju na činjenicu da se kostimom nije toliko koristio u strogo mimetičnome smislu koliko za profiliranje likova i misli. ⁴⁹ Raić se od početka koristio kostimom kao karakterizacijskim sredstvom ili znakom redateljske ideje, ali i mamcem za publiku; njegovo je zalaganje za harmoniziranje svih sastavnica predstave obuhvaćalo i scensku odjeću, te je boreći se za prikladnost kostima potrebama djela i likova, odnosno intencijama režije, nametnuo kostim kao

⁴⁸ Milan Begović, »Ivo Raić«, *Teater*, Zagreb, god. I, br. 5, 10. veljače 1923., str. 3.

⁴⁹ Ipak, mora se priznati da su u odnosu na scenografiju kostimi nerijetko bili izvlačeni iz fundusa i stilski neprimjereni i neujednačeni, i upravo je zbog toga kazališna uprava bivala metom napada i prosvjeda kritike i publike, napose u prvom desetljeću Raićeva djelovanja – naprimjer, za *Porina* su upotrijebljeni kostimi iz operete *Barun Franjo Trenk* iako ih po radnji dijeli nekoliko stoljeća.

važnu komponentu modernog uprizorenja. Pomno glumačko nijansiranje likova započeto još kod čitaćih proba za stolom Raić je oplemenjivao, produbljiivao, nadopunjavao i kostimom, pa tako u Hofmannsthalovoj *Elektri* (1910.) ubojstvom muža okrvavljenju Klitemnestru simbolizira krvavo crvenim ogrtačem, a duševno rastrojenu Elektru razapetu između želje za osvetom i krivnje zbog ubojstva neurednom crnom haljinom. U stiliziranoj *Lijepoj Jeleni* (1911.) parodičnost djela i režije Raić je podcrtao i parodično zamišljenim kostimima, pri čemu mu je razodijevanje muškoga dijela ansambla – goli udovi, duboki dekoltirani izrezi – donijelo niz moralnih prosvjeda posve neestetske naravi. Kako je već spomenuto, nekima od kostima uspostavljao je i izravnu vezu s likovnim umjetnostima, a neka njegova kostimografska rješenja pokazuju da je bio sklon otklonu od tradicionalnog i uvriježenog prikaza pa i nekim radikalnijim potezima. Već je u kostimima Zajčeva *Prvoga grijeha* uočen odmak od dotadašnjeg načina prikazivanja alegorijskih lica kao što su Glad, Zločin ili Ludilo, pa kao uzori nisu uzeti »zastarjeli simboli sa Giottovih fresaka u Padovi kao što se to inače radilo«⁵⁰ – misleći na freske u kapeli degli Scrovegni u kojima su prikazani prizori iz Isusova života, Posljednji sud, ali i dani alegorijski prikazi vrlina i mana – a i kostimi Adama i Eve odaju Krizmanovo⁵¹ umijeće u simboličnom prezentiranju likova (Adam u divljem krznu, Eva u lišću). Kostimi su već od prve njegove operne režije imali važan udio – raskošni i autentični kostimi Irme Polak u Puccinijevoj *Madame Butterfly* (1910.) naručeni čak iz Japana izazivali su nepodijeljeno divljenje publike. U Verdijevoj *Traviati* (1911.), međutim, odustao je od povijesnih kostima i aktualizirao djelo odjenuvši glavnu junakinju po posljednjoj modi, na što je dio kritike gledao s negodovanjem, a dio s naklonošću, zaključivši kako

⁵⁰ Fl., »Ivan pl. Zajc: *Prvi grijeh*«, *Hrvatski pokret*, Zagreb, god. VIII, br. 214, 19. rujna 1912., str. 5.

⁵¹ Ne treba naime zaboraviti da se tijekom većega dijela prve polovice XX. stoljeća scenografska i kostimografska struka ne razdvajaju te da su scenografi bili zaduženi i za oblikovanje kostima.

je modernizacija režije dobrodošlo povezivanje s europskim inscenacijskim smjernicama: »Režija ukusna, i, kako i treba, moderna, jer se danas više *Traviata* ne pjeva u kostimima.«⁵² U nizu Raićevih opernih režija kostimi su, kao i scena kad god su to financije dopuštale, pridonosili sjaju, atraktivnosti ili egzotičnosti izvedbe, a u salonskim komedijama i operetama kostimi su često bili prigoda za paradu lijepih ženskih toaleta, nerijetko se pretvarajući i u male modne revije (Peter Nansen, *Sretan brak*; Valentina i André Jaeger-Schmidt, *Charly*; Louis Verneuil, *Kuzina iz Varšave*; Paul Armont i Marcel Gerbidon, *Ljubavna pustolovina*...). U želji za ostvarivanjem vizualnoga sklada, Raić se zalagao za harmoniziranje scene i kostima, no jednako je tako radi provedbe redateljskoga koncepta hotimice suprotstavljao scensku odjeću i scenski prostor, osobito u dvadesetima, a dobar su primjer sudar jednostavnih sivih ploha i raskošnih kostima živih boja u *Gospođi đavolici* kao izraz suprotnosti između strogih društvenih formi i strasti koje razdiru likove, a slično je postupio i u *Mandragoli*. Neka od likovno najuspjelijih ili dramaturški najfunkcionalnijih rješenja ostvarivao je u suradnji sa scenografima-kostimografima, napose s Tomislavom Krizmanom, primjerice u operi *Vilin veo*, u kojoj su kostimi bili secesijska interpretacija krojeva, motiva i boja narodne nošnje, i poslije s Babićem, osobito u režijama Shakespearea, primjerice u *Hamletu*, u kojem su kostimi osim izrazite dekorativne imali i osobito ekspresivnu funkciju, ponajprije ostvarenu simbolično intoniranim kolorizmom: Klaudije je bio crveni zločinac, bijeli pokajnik te ljubičasti licemjer, Polonije je okarakteriziran narančasto-žutim kostimom obrubljenim krznom, Ofeliju je zaogrnuo u plavu svilu boje neba, a Hamlet u interpretaciji Tita Strozija natkriljivao je scenu u znamenitom crno-srebrnom, šišmiševskom ekspresionističkom kostimu.⁵³

⁵² y., »Opera *Traviata* u našem kazalištu«, *Nedjeljne novosti*, Zagreb, god. I, br. 18, 12. studenoga 1911., str. 2.

⁵³ S. M. J. T., »*Hamlet* u Zagrebu«, *Vreme*, Beograd, god. IX, br. 2842, 22. studenoga 1929., str. 4. Vidi i građu koja se čuva u Scenografskoj i kostimografskoj zbirci Odsjeka HAZU pod inventarnom oznakom HNK 6.

Ivo Raić smatra se i prvim hrvatskim redateljem koji se nije koristio svjetlom samo za rasvjetljivanje pozornice ili glumaca nego je posezao za dramaturški funkcionalnom upotrebom scenskoga svjetla, a tu mu je pionirsku ulogu priznao još Branko Gavella u *Hrvatskome glumištu*.⁵⁴ Dapače, od prve do posljednje predstave Raić je kontinuirano njegovao dvije osnovne linije u tretmanu scenskoga svjetla, kako u arhitektonskom tako i u simboličnom, metaforičnom smislu, za što je poticaje mogao dobiti i posredno u skladu s općim onodobnim trendovima u europskoj režiji i scenografiji započetoj još s Appijom, ali i od svojih neposrednih suradnika, Reinhardta i osobito Leopolda Jessnera, koji će se dvadesetih godina istaknuti nizom ne samo scenografski i kostimografski eksperimentalnih predstava nego i posebnim pristupom svjetlu kao sredstvu za rješavanje scenskoga prostora te za prenošenje različitih značenja (u Schillerovu *Williamu Tellu*, primjerice, puk je osvijetljen postojanim sivim svjetlom a Tell sjajnobijelim).⁵⁵ Već od prvih predstava, od *Koriolana* do *Antonija i Kleopatre*, Raić je rasvjetu upotrebljavao kao ispomoć u oblikovanju scenskog prostora ili upotpunjavanju scenografskih rješenja, jer ista konstrukcija pod različitim osvjetljenjima djeluje različito, te u promjenama i definiranju različitih mjesta radnje. Međutim, poglavito se istaknuo pristupanjem svjetlu kao sredstvu ostvarivanja različitih ugođaja, značenja i redateljskog poentiranja, čiji je semantički potencijal sustavno i obilato eksploatirao bilo da je pozornicu osvijetljivao jarkim mlazom svjetla u ključnom trenutku dramskog raspleta kao u Didringovoj *Opasnoj igri*.⁵⁶

⁵⁴ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982.

⁵⁵ Spomenimo samo prepoznatljive »Jessnerove stube« kao stalan element njegovih pročišćenih i reduktivnih scenografija ili simboličkim kolorizmom prožete kostime, kao i kostimografski potpomognuto prebacivanje *Hamleta* u drugi povijesni prostor i epohu. Usp. i Michael Patterson, *The Revolution in German Theatre (1900-1933)*, Routledge & K. Paul, Boston 1981.

⁵⁶ Pozornicu jako osvijetljava u trenutku kada Gunnar napokon priznaje da je htio usmrtili najboljeg prijatelja zbog ljubavi prema njegovoj suprugi, a počinje

ili otkrivenja u Massenetovoj operi *Pelivan svete Gospe*, da je pojačavao dinamičnost radnje i podcrtavao simboličan sudar svjetla i tmine kao u Zajčevu *Prvome grijehu*, da je naznačivao psihološka stanja junaka kao u *Elektri* kada scenu njezina skončanja u ludilu oblijeva krvavo crveno obojenim mlazom svjetla, da je prigušivao svjetlo za ljubavne i komorne scene kao u Offenbachovoj *Lijepoj Jeleni* ili za intimne scene razotkrivanja najskrovitijih misli i osjećaja junaka kao u Wedekindovoj drami *Proljeće se budi*, ili da je različitim bojama svjetla označivao temeljno raspoloženje i simboliku prizora kao u Molièreovu *Georgeu Dandinu* te u Shakespeareovu *Hamletu* koji je »živio«⁵⁷ od raznih nijansi svjetla za različite ugođaje i prizore, ili u *Antoniju i Kleopatri*. Štoviše, apostrofiranje novih rasvjetnih sredstava prilikom uprizorenja njegovih predstava (u *Prvome grijehu* upotrijebljeno je novopribavljeno ljubičasto svjetlo, za svjetlosne efekte u sceni blagoslivljanja Pelivana u *Pelivanu svete Gospe* nabavljene su i posebne žarulje) daje naslutiti i da je Raić potencirao osuvremenjivanje kazališta novom rasvjetnom tehnologijom.

U širem smislu dijelom likovnosti pojedine predstave može se smatrati i mizanscenski raspored grupa i pojedinaca, a ta je pretpostavka u Raićevu slučaju vrijedna razmatranja, osobito kad je riječ o baratanju masama na sceni, kako u meiningenskome smislu individualiziranjem pojedinaca unutar mase tako i u reinhardtovskom smislu shvaćanjem mase kao jedinstvene cjeline koja djeluje i ponaša se kao skupna ličnost. U Madáchevoj *Čovjekovoj tragediji* (1914.) ili Korolijinu *Zidanju Skadra* (1920.) Raić je iznio seriju dinamiziranih skupnih scena primjenjujući načelo individualizacije svakog pojedinog statista u grupi, a na temelju kritičke opaske prema kojoj »ni jedno lice nije suviše raskomadalo masu kao jednu živu

svitati i pozornicu obasjava jak mlaz svjetla kada se dramska radnja polako počinje raspletati i nagoviještati sretan ishod. Usp. inspicijentsku knjigu Didringove *Opasne igre* koja se čuva u Odsjeku HAZU pod inventarnom oznakom HNK 1585.

⁵⁷ S. M. J. T., »*Hamlet* u Zagrebu«, *Vreme*, Beograd, god. IX, br. 2842, 22. studenoga 1929., str. 4.

cjelinu«⁵⁸, reinhardtovsko je načelo primijenio već u *Koriolanu*.⁵⁹ Raspored izvođača i skupina u pojedinom prizoru i u odnosu na scenu osobito je dolazio do izražaja u klasičnim dramama poput *Ženske urote* ili *Trojanki*, gdje se ističu ritmička kretanja masa i dekorativne grupne slike, te u glazbenim predstavama koje je oslobodio od konvencionalnog rasporeda pjevačkih zvijezda na rampi i oživio dinamičnim i vizualno atraktivnim grupiranjem zborova i, poslije, baleta te onim što je B. Gavella nazvao izvlačenjem »scenske linije«⁶⁰ iz glazbe. U njegovim je režijama stoga opravdano govoriti ne samo o dramaturški nego i o likovno motiviranoj – kompozicijskoj, ugođajnoj, dinamičkoj, slikovitoj i dekorativnoj – funkcionalizaciji masa.

U razdoblju od 1909. do 1931. Ivo Raić režirao je stotinjak dramskih i pedesetak glazbenih djela, a gotovo svaka od njegovih režija istaknut će se nekom od likovnih komponenti uprizorenja, bez obzira na to govori li se o scenskom prostoru, scenskoj odjeći, oblikovanju svjetla, razmještaju masa i pojedinaca/zborova i solista na sceni ili o ukupnom vizualnom dojmu pojedinog prizora ili predstave u cjelini. Svoj redateljski postupak, koji je najavio s čak šesnaest dramskih režija u nastupnoj sezoni 1909.-1910., formirao je i varirao na opernim režijama tijekom idućih deset sezona, a produbio i zaokružio dramskim režijama u dvadesetima. Sudeći prema razmjerno oskudnoj, osobito za prvo desetljeće njegova rada, sačuvanoj i dostupnoj teatrografskoj i teatrološkoj građi kao što su fotografije s predstava, scenografske i kostimografske skice, kazališna kritika i memoaristika, redateljske ili inspicijentske knjige, na temelju kojih se može dokumentirati i utvrditi likovni aspekt scenske slike Raićevih predstava,

⁵⁸ Id. [Branimir Livadić], »Još o *Koriolanu*«, *Obzor*, Zagreb, god. L, br. 280, 9. listopada 1909., str. 2.

⁵⁹ Apostrofiranje masa u njegovim režijama tim je zanimljivije ako se uzme u obzir da je u pojedinim predstavama i sam predvodio mase statista, kao naprimjer u *Koriolanu*.

⁶⁰ B. Gavella, »Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu«, 2005., str. 45.

vizualni segment inscenacije temeljio je na prilagođivanju potrebama svakoga dramskog ili glazbenog djela i shvaćanju vanjskoga kao refleksa unutarnjega, vizualnome (i) stilske skladu različitih kazališnih sastavnica te kreativnoj suradnji s likovnim suradnicima na predstavi. Pritom se nameće zaključak kako likovnost nije samo konstitutivan pa možda i ključan segment Raićeva redateljskog rukopisa, već i da je upravo u Raićevu modernom pristupu likovnosti predstave koja u njegovim režijama znatno dobiva na značenju – uz studiozan pristup djelu i glumi te afirmaciju mlade glumačke generacije – sadržan kako bitan dio njegove modernizacije hrvatske kazališne režije koja u Hrvatskoj započinje upravo Raićevim povratkom iz Njemačke 1909. godine, tako i njezino povezivanje s aktualnim europskim trendovima.

VISUAL ASPECTS OF IVO RAIĆ'S STAGE PRODUCTIONS

Abstract

This paper deals with visual aspects of Ivo Raić's stage productions for dramas and operas he produced for the Croatian National Theatre in Zagreb, from the beginning of his work as a director in 1909, until his death in 1931. This research reveals that almost all of his roughly 150 productions performed in the above mentioned period are characterized by specific visual components regardless of whether they refer to the set design, costumes, lightning design, distribution of the cast, i.e. choirs/soloists on the set, or to the total visual impression of the set or play/opera as a whole.

The conclusion of this study is that the visual represents a constitutional part of Raić's directorial work and that Raić's modern approach to the visual represents an important contribution to modernization of the Croatian stage production.