

VELIKE I AVANGARDNE KREACIJE
VIKE PODGORSKE
U DVADESETIM GODINAMA PROTEKLOG STOLJEĆA

Branko Hećimović

1.

Razmatrajući u *Povijesti hrvatskoga glumišta* značajke glume i glumačkih oblića na samom kraju 19. odnosno početku 20. stoljeća, Nikola Batušić kao glavne poticatelje ulaska u novu interpretacijsku fazu u nacionalnom kazalištu identificira izmijenjene socijalne uvjete koji osiguravaju osobni i profesionalni dignitet glumca, kao i realističke impulse i napuštanje paradnih nastupa i već petrificirane romantične glume, te pojavu redatelja koji nisu više i glumci i koji često postaju usmjeritelji *glumčeve preobrazbe i kreativnog pretapanja dramske književnosti u novu vrednotu osobne umjetnosti*. U potpunjujući svoju identifikaciju poticatelja preobrazbe i mijena glumačkih oblića Batušić osim ovih, kao i obrazovno-pedagoških vezanih za Miletićevu Hrvatsku dramatsku školu, ali i djelovanje novog tipa redatelja, redatelja-pedagoga, inzistira i na suočenju glumca s tada suvremenom i novom književnošću – *hrvatskom modernom, Rusima, cijelim nizom skandinavskih i francuskih dramatika, Shawom, njemačkim naturalizmom i poljskim simbolizmom* – koje dovodi do razvijanja drugačijega glumačkog senzibiliteta i odbacivanja struka ili fahova, te do glumčeva fokusiranja na književnost i život.¹

Primjenu ovakve identifikacijske metode utvrđivanja signifikantnih poticatelja inovacijskih mijena i razvoja glumačke umjetnosti, koja je u predočenom razmatranju usredotočena uglavnom na intendantske godine Stjepana Miletića i hrvatsku kazališnu modernu, te donekle na ratno doba, poželjno je konkretnije

protegnuti, kako bi se dosegli neophodno potrebni kontekstualni preduvjeti za hipotetsku rekonstrukciju i raščlambu nekih važnijih velikih i avangardnih kreacija Vike Podgorske u prvom desetljeću njezina angažmana u Hrvatskom narodnom kazalištu, i na dvadesete godine proteklog stoljeća, koje se sadržajnom i kvalitetnom ispunjenošću i intenzivnošću ravnopravno nadmeću s prethodnom trodijelnom povijesnom fazom središnjega nacionalnog glumišta.

Proces uključivanja u suvremena kazališno-izvedbena kretanja, koji Raić provodi prenoseći Reinhardtova redateljska načela o konstituiranju scenskog prostora, čime se već dekoraterska impostacija likovne opreme predstava promiče u scenografsko suradništvo s redateljem omogućujući buduću kreativnu autonomnost i posebnost Ljube Babića u sustvaralaštvu s Gavellom, i kojeg upotpunjuje svijest o Reinhardtovu forsiranju teatralnosti i glumca kao glavnog faktora predstave i kazališta, pretpostavljenog piscu, nastavit će i Gavella reducirano se nadovezujući na Reinhardta i Raića.

Potvrđujući se svojim režijama kao intelektualni autoritet s filozofskim utemeljenjem i apstraktnim sklonostima rasuđivanja, te kao pronosirani zastupnik književnosti u kazalištu, Gavella će istodobno s nasljedovanjem Reinhardta i Raića ići u korak i sa stanovitim nastojanjima i rezultatima hudožestvenika, a reagirat će i na izazove književnog i kazališnog ekspresionizma kojem će stvaralački i deklarativno biti ipak mnogo bliži Strozzi i Mesarić.

Redateljskim i pedagoškim djelovanjem, posebice u Državnoj glumačkoj školi, koja će presudno utjecati širinom i zahtjevnošću nastavnog programa na obrazovnu razinu i glumačko oblikovanje svojih polaznika odnosno novog naraštaja budućih članova glumačkog ansambla zagrebačkog kazališta, Gavella će anticipirati i svoja kasnija teorijska promišljanja i redateljsku poetiku, koja se uvjetno mogu i retroaktivno uključiti u prosudbu njegovih režija, a i njegov rad s glumcima prije prinudnog odlaska u Beograd.

Na temelju analogije s predloženom metodom identifikacije glavnih poticatelja preobrazbe glume i glumačkih oblića u Miletićevo doba i doba hrvatske kazališne moderne, te ratnih kušnji i previranja, kakvu je primijenio Batušić, u godinama neposredno nakon Prvoga svjetskog rata, Benešićeve intendantske ere i postbenešićevskog vremena, kada Vladimir Tresčec Branjski dvije godine ponovno obnaša intendantsku dužnost, a zatim je od njega preuzima Milutin Čekić, kao jedan od bitnih recepcijskih poticatelja, mogu se navesti i intenzivirani dodiri s europskim kazališnim stvaranjem. Oni se ostvaruju odlaskom brojnih pojedinaca na studijska

usavršavanja u europska kazališna središta, u koja ponovno kreće Alfons Verli, a potom i Josip Kulundžić i Kalman Mesarić, kao i učestalim gostovanjima stranih kazališta i glumišnih ansambala u Hrvatskom narodnom kazalištu. U njemu tako dvadesetih godina gostuju Moskovski hudožestveni teatar, kao i njegova disidentska i praška grupa, pa Arkadije Averčenko s trupom u kojoj je i Lidija Mansvjetova, buduća članica zagrebačkog kazališta i buduća nastavnica Državne glumačke škole. Zatim u Zagrebu gostuje i bivši član Moskovskoga hudožestvenog teatra i recentni filmski glumac Vladimir Gajdarov sa suprugom Olgom Gzovskojom, berlinski glumci, bivši članovi Reinhardtovih kazališta, pa bečki Burgtheater, Volkstheater i Renaissance Bühne, židovsko kazalište Habima iz Praga, te istoimeno kazalište iz Moskve, kao i Paul Wegener s ansamblom berlinskih glumaca, prvakinja Comedie Française Marie-Thérèse Pierat s trupom, bečki Josefstädter Theater pod direkcijom Maxa Reinhardta i Emma Gramatica sa svojom trupom. Na zagrebačkoj pozornici nastupa 1930. godine i grupa članova Comedie Française te Harry Liedtke sa svojim berlinskim ansamblom, kao i Théâtre ambulant de la Petite scène iz Pariza, pa Cecil Sorel s trupom i The English Players.

Nemali udio u razvoju i profiliranju glume u dvadesetim godinama proteklog stoljeća na zagrebačkoj pozornici ima, naravno, i repertoar koji obilježavaju djela klasičnih pisaca, uključujući u njih sad već i Shawa, te recentne uspješnice europskih dramskih pisaca poput Zapolske, Lenormanda, Crommelyncka, Maughama, Langeri, Nicodemija, Molnara, Klabunda i Cowarda, kao i dramska ostvarenja već dobro znanih hrvatskih autora Vojnovića i Begovića te nešto mlađih Krleže, Kulundžića, Strozija, Mesarića i Feldmana, a i ekspresionizam, Pirandellov teatar i njemu bliski teatar groteske.

Koliko je izbor dramskih djela, a i uloga, presudan upravo za Viku Podgorsku, koja je tijekom svoje umjetničke karijere u Zagrebu povremeno izostavljana iz tekućih podjela, pa tako i krajem razmatranog desetljeća, jer u novopostavljanim dramskim ostvarenjima nije za nju bilo, prema mišljenju mjerodavnih ljudi u Hrvatskom narodnom kazalištu, adekvatnih uloga, može se digresivno nazrijeti i čitajući intervju s njom na stranicama ljubljanskog dnevnika »Jutro« objavljene prigodom desetogodišnjice njezina glumačkog djelovanja 1929. U tom intervjuu, u kojem spominje i da većinom igra u novijim djelima, ali i da svako istinsko djelo, bilo ono starije ili novije, daje istinskom glumcu nove ideje i pobude, te novu kreativnu snagu, ona odlučno kazuje da je u dramskom ostvarenju za nju važnija

književna nego kazališna strana i da glumci griješe misleći u svojim kreacijama previše o sebi a premalo o autoru.²

Prisjećajući se pak svog dolaska u Zagreb, gdje zajedno s Hinkom Nučićem u lipnju 1921. najprije gostuje u Shawovu *Zanatu gospođe Warren* igrajući s Milicom Mihičić, Titom Strozijem, Franjom Sotošekom i Ivom Raićem, a zatim u Halbeovoj *Mladosti*, u kojoj će se u rujnu iste godine pojaviti i kao novoangažirana članica, Vika Podgorska četrdesetak godina poslije naglašava da je u kazalištu *zatekla jedan homogeni ansambl prvorazrednih glumaca*.³

Kako se glumačko obličje Vike Podgorske nastavilo formirati i formiralo se u svojoj punoći u tom ansamblu te u suigri s njegovim članovima, valja dokučiti što ona zapravo podrazumijeva pod tom zatečenom homogenošću, kad prethodno, u istom razgovornom kontekstu, i sama razlaže da postoje razlike u glumi pojedinih generacija, iako gotovo neprimjetne, i da joj je, na primjer, umjetničko doživljavanje Nine Vavre bilo veoma blisko, dok joj je ono Marije Ružičke-Strozzi, *velike umjetnice generacije prije Vavre*, bilo pomalo strano. Da bi se to dokučilo, poželjno je prije svega razmotriti sastav tadašnjeg ansambla, kao i njegovo popunjavanje nakon angažmana Podgorske. Njegovi članovi bili su, naime, i glumci koji su još nastupali u starom kazalištu na Markovu trgu, Marija Ružička-Strozzi, Tonka Savić, Dragutin Freudenreich, Milica Mihičić i Mila Dimitrijević, kao i polaznici Miletičeve Hrvatske dramske škole, Nina Vavra i Ivo Raić, te prinove iz drugih kazališnih sredina ili profesija, poput Arnošta Grunda, Josipa Papića, Franje Sotošeka, Josipa Pavića i Ančice Kernic, kojima se na razmeđu drugog i trećeg desetljeća pridružuju Tito Strozzi, Josip Maričić, Strahinja Petrović i Dubravko Dujšin, tada još đak Državne glumačke škole iz koje će dolaziti i većina drugih, novih članova Hrvatskoga narodnog kazališta među kojima i Nada Babić, Božena Kraljeva, Ervina Dragman i Jozo Laurenčić.

Već iz ovog i ovako simplificirano iskazanog uvida u glumački sastav zagrebačkog kazališta u koji se uključuje i u kojem djeluje Vika Podgorska evidentna je generacijska heterogenost tog ansambla, koju neminovno popraća i izražajna heterogenost i međugeneracijsko konfrontiranje u predstavama ostvarenim suigrom izdanaka nekoliko ili čak više glumačkih naraštaja.

Pod *homogenim ansamblom prvorazrednih glumaca* Podgorska očito stoga, svjesna te generacijske heterogenosti, ne podrazumijeva ansambl koji tvore glumci istovrsne izražajnosti već ansambl čija se homogenost ostvaruje visokom

umjetničkom razinom njegovih članova te njihovim zajedništvom, neovisno o generacijskim i osobnim različitostima u stilu glume. Te pak generacijske i osobne različitosti u stilu glume, unutar kojih se oblikovao glumački izraz Vike Podgorske, analizirao je već u *Hrvatskom glumištu* Branko Gavella portretirajući pritom i niz istaknutih glumaca, među kojima i Mariju Ružičku-Strozzi i Ninu Vavru, prema kojima se kao predstavnicama dviju glumačkih generacija opredijelila i Vika Podgorska.

Predstavljajući Mariju Ružičku-Strozzi kao ideal žene-dame, Gavella inzistira na njezinom ženskom šarmu koji je, po njemu, bio *karakterno obojen*, ali *općeženski*, te je predočuje kao salonsku heroinu, koja je pod pritiskom godina prešla u *pravu heroinsku struku* i bila sretna što je *mogla odložiti masku heroinstva*, *masku ženskoga salonskog demonstva*, koja je tada *dominirala svjetskom literaturom*, i *uteći se dubokoj ženskoj srdačnosti*.⁴

Osim što kao glavnu značajku glumačke pojave Marije Ružičke-Strozzi apostrofira srdačnost, Gavella ukazuje i na dubinu intenziteta njezine glume i njezin organ/glas, koji je *titrao u svim preljevima ženske ljubavi*, *u njenom punom opsegu od naivnog tepanja do najburnijih strasti*, *od plemenite revolte do tragičnog očaja*. Negira, međutim, da bi se govoreći o njoj, kao i o Fijanu, *moglo govoriti o nekoj naročitoj tehnici*, *o nekom glumačkom zanatstvu* i pretpostavlja da je njihovo *glumstvo bilo zaista dio njihove somatske i duševne prirode*. Besmislenim mu se čini, nadalje, stavljati njihov način glume *pod lupu realizma ili nerealizma*, jer su oni *u svojim najsvjetlijim kreacijama upravo svojom povišenošću nad sitničavim, formalističkim realizmom pogađali ton umjetničke istinitosti koja je u sveobuhvatnoj cjelovitosti isključivala mogućnost da bi se pojavio neki nedostatak motivičnih detalja stvarnosti*.⁵

Nasuprot skicoznom portretu glumačke pojave Marije Ružičke-Strozzi, koji je interpretativnim povezivanjem njezine glume s Fijanovom donekle ipak određen jednim suženim vremenskim kontekstom unutar kojeg njih dvoje čine idealni glumački par, i koji samo segmentarno, s distance kakva se već rađa prema povijesnim legendama, zanemarujući, primjerice, spomen o retoričnosti i dekorativnosti ranije glume Marije Ružičke-Strozzi i ublaženu protegnutost te retoričnosti i dekorativnosti u kasnijim godinama,⁶ obuhvaća njezin umjetnički vijek od šezdeset i osam godina koliko je nastupala na zagrebačkoj pozornici, portret Nine Vavre, jedan od najintringantnijih i najosebujnijih koji se do danas

javio u hrvatskoj kazališnoj kulturi, djeluje kao sažeta studijska potvrda njezine umjetničke ali i Gavelline opservacijske analitičarske posebnosti.

Čovjeka je upravo zapanjivalo kako se je Vavra umjela u glumi prenijeti u nova scenska lica koja su bila gotovo mistički udaljena od njene privatne ličnosti. No to nije bila ona obična i poznata glumačka transformacija, stavljanje neke nove karakterne maske na sebe. Vavra je glumila kao u nekom transu, ona se je sva unosila u neka somnambulna stanja koja su bila veoma daleko od minucioznog izdjelavanja nekih karakternih nijansa. U njezinu glumačkom izgledu nije bilo ni truna onih uobičajenih mimičkih i gestovnih pojava kojima glumci upućuju gledaoca u svoja unutarnja stanja. Vavra kao da je u glumi uopće izgubila neko određeno lice, kao da je cijela njena vanjština utonula u konvulzivni konglomerat potenciranog proživljavanja. Ta hipertrofirana unesenost u igru bila je među našim glumačkim fizionomijama posve nova pojava, kao što je uopće cijela Vavrina bit odudarala od našeg dotada uobičajenog glumačkog tipa. Ona je zapravo bila prva izrazita žena intelektualac u našem glumačkom svijetu sa svim oznakama koje su u ono vrijeme kad je još postojao živ problem takozvane ženske emancipacije, bile spojene s tim tipom.⁷

Suptilno predočujući složenost Vavrina glumačkog ostvarivanja, Gavella je posljedično fiksira kao glumicu afektivno emocionalnog tipa, *dubokog poniranja u samu sebe*, ali istodobno i kao glumicu intelektualnog tipa, te njezino pretvaranje matične pitoreskne kajkavštine na pozornici promiče *u uzor svjesno svladane i naučene štokavštine* zaključujući kako je unijela *u našu glumu ton ozbiljnosti, znanja, kulture i svjesnog obračunavanja s problemima svoje umjetnosti*.

Povezujući Gavellino promišljanje o Vavri i njezinoj glumi s navedenim riječima Podgorske da joj je način umjetničkog doživljavanja Nine Vavre bio veoma bliz, uspostavljaju se i preduvjeti za prepoznavanje stanovitih srodnosti između tih dviju kazališnih umjetnica, kao i za pretpostavku o recepciji Vavrine glume u glumačkom oblikovanju Vike Podgorske. Obje su, naime, bile, i jedna i druga, naravno, u punom intenzitetu u svoje vrijeme i u svojem recentnom repertoaru, glumice novoga emocionalnog i intelektualnog tipa, te su se odlikovale studioznim pristupom povjerenim glumačkim zadacima, i obje su do zavidne razine osobne kulture govora došle nakon što su prethodno morale usvojiti štokavštinu kao svoj autentični scenski govor.

2.

Prvi nastup Vike Podgorske u jesen 1921. godine kao već angažirane članice zagrebačkog kazališta u Halbeovoj *Mladosti*, koja se suodnosom Anice, nećakinje župnika Hoppea, i mladog kapelana, nudi kao dosad još nezamijećeni ali mogući arhetipski predložak Marinkovićeve *Glorije*, ne protječe još u duhu novih glumišnih nastojanja. Redateljevo se ime čak ne navodi na cedulji predstave, pa je samim time već i strukovni udjel redatelja minoriziran. No ta predstava, kojoj je tradicijska geneza ipak poznata – 1902. Halbeovu naturalističku dramu premijerno uprizoruje Andrija Fijan, a 1911. njegovu redateljsku postavu obnavlja Josip Bach,⁸ prva je i ujedno i posljednja Vike Podgorske koja se afišira bez redateljeva imena.

Od apostrofiranog nastupa Vike Podgorske u Halbeovoj drami pa do premijerne realizacije Wedekindove *Lulu* sredinom studenoga 1930, koja prethodi dvjema njezinim velikim kreacijama, Shakespeareovoj *Kleopatri* i Begovićevoj *Gigi Barićevoj*, u sljedećoj godini, unutar, dakle, jednog desetljeća obuhvaćenog povijesno nadređenim i vremenski nešto protegnutijim periodizacijskim pojmom hrvatske književne i kazališne avangarde, ona je igrala u šezdeset i dva dramska djela interpretirajući pritom i dvije različite uloge u dvije redateljske postave Vojnovičeve *Smrti majke Jugovića*, te je surađivala s petnaestero redatelja. Najviše uloga tumačila je u predstavama Ive Raića, sedamnaest, Tita Strozija, trinaest, i Branka Gavelle, jedanaest, te Alfonsa Verlija, pet, koji su i glavni pronositelji novih, antitradicionalnih i reinterpretacijskih tendencija i koji su u to doba i rezultatski najeksponiraniji redatelji u nacionalnom glumištu. U predstavama te četvorice redatelja, različitih stvaralačkih poetika, nerva, temperamenta i iskustva, Podgorska je kreirala i većinu uloga koje su je obilježile kao glumicu i koje u njezinu repertoaru reprezentiraju tadašnja inovacijska kazališna nastojanja.⁹

Među tim ulogama, pretežno utjelovljenim u suvremenom, pa i avangardnom repertoaru, ali i klasičnom, ima raznovrsnih i po tekstovnom opsegu i njegovoj dijaloškoj razvedenosti, te po funkcionalnom, dramaturškom udjelu i značenju, kao i po književnoj i kazališnoj genezi, motiviranosti i sudbini. Neke su odmah prepoznate i prihvaćene kao sugestivni iskaz umjetničke individualnosti, kao Solvejg u Ibsenovu *Peer Gyntu*, Anica u Vojnovičevim *Maškaratama ispod kuplja*, Pokćerka u Pirandellovoj drami *Šest lica traže autora*, te Viola u Shakespeareovoj komediji *Na tri kralja* i Arijel u njegovoj *Oluji*,¹⁰ ili kao vrhunske i dominantne, a poneke su od njih čak, kao Laura u prvobitnoj, dvočinskoj verziji Krležine drame

U agoniji, prerasle tijekom vremena u uzor modele za nekoliko glumačkih generacija. Druge su pak dobivale na značenju dugotrajnim zadržavanjem predstava u kojima su realizirane na repertoaru ili opetovanim ponavljanjem istih dramskih djela, nerijetko u posve novim i drugačijim režijama, i njihovim ponovnim tumačenjima, poput Gundulićeve satirice Jeljenjke i Krležine Marije Margetičke.¹¹ Među šezdesetak uloga Vike Podgorske u dvadesetim godinama proteklog stoljeća nemalen je i broj uloga određenih eksperimentalnim, ekspresionističkim i pirandellističkim, teatarsko-grotesknim traganjima i propitivanjima kojeg od četvorice redatelja s kojima je tada najviše radila. Zahvaljujući recentnim teatrološkim istraživanjima upravo te uloge, kao što su Strozzijska *Marija Magdalena* u tragediji *Ecce homo*, Begovićeva Agneza / Djevojka u pirandellovsko-freudovskom priviđenju *Pustolov pred vratima*, te Muradbegovićeva idiotkinja Joka u *Bijesnom psetu*, toj kontroverznoj patrijarhalno-patetičnoj inačici nacionalnog ekspresionizma, i Mesarićeve Napast-Ženka i Djevojčice u apstraktno-burlesknim *Kozmičkim žonglerima*, nanovo izranjaju iz svojega povijesno-pojavnog vremena pobuđujući zanimanje kao sastavna i autentična rezultanta hrvatske dramske i kazališne avangarde nadilazeći pritom svoje dosadašnje faktografsko, biografsko-leksikografsko postojanje.

Kao što su u predočavanju raspona uloga i oblikovanja glume Vike Podgorske neizostavne njezine avangardne uloge u nacionalnim dramskim ostvarenjima i njihovim uprizorenjima, koje nisu avangardne samo po periodizacijskoj obuhvatnosti već i po stilu i tematsko-diskurzivnoj tekstovnoj i scensko-interpretacijskoj usmjerenosti, u prvom redu Strozzijska, te potom Gavelle, tako svoj neizostavni udjel u upotpunjavanju takvih nastojanja imaju i njezine uloge u izvedbama dramskih djela europskih autora, koja potječu iz prethodnih stilskih razdoblja ili su vezana za gotovo istodobno ali ne i istoiznačno dramsko stvaranje. Posebno se to odnosi na uloge u Wedekindovim dramskim ostvarenjima *Buđenje proljeća* i *Lulu (Zemaljski duh, Pandorina kutija)* u kojima se ishodišni naturalizam pretapa u ekspresionizam, na Wendlu u tragediji mladih školaraca sukobljenih u svom duhovnom i tjelesnom sazrijevanju sa zadržim konvencionalno iskrivljenim građanskim spolnim moralom, te nešto manje na demonsko oličenje ženske seksualnosti Lulu, koju Podgorska interpretira kontroverzno vrednovanim rezultatom u Raićevoj režiji, ali se proteže i na protagonističke uloge u Maughamovim dramama *Constance* i *Sveti plamen* poniklim iz strukturno, izražajno-oblikovno, psihološki, društveno-kritički i moralno posve drugačije

zasnovane dramske književnosti. Novo u Maughamovom tretmanu bračnih odnosa i osviještene moderne žene, supruge, lišene poslušničkog mentaliteta i nasljednih skrupula, identificira se na zagrebačkoj pozornici i u zagrebačkoj građanskoj sredini s avangardnim.

Relativnost današnjeg shvaćanja i uporabe pojma avangarde kao pojma koji se vezuje za neka djela stranih dramatičara u kojima nastupa Vika Podgorska aktualizira se, međutim, već i prethodno igranom Lenormandovom dramom *Promašeni životi*.

Praizvedenu u režiji Georges-a Pitoëffa na samom početku 1920. u Ženevi, Lenormandovu dramu neposredno prije zagrebačke premijere u Gavellinom prijevodu i Strozzijevoj režiji poneseno najavljuje Ivo Šrepel objašnjavajući da francuski pisac u svom dramskom stvaranju polazi od pretpostavke da je ljudska svijest neprestano gibanje, osvješćivanje i dinamika, odnosno radnja, trošenje energije, a ne mrtvo registriranje, bilježenje i razrađivanje impresija, statika, i da se napredak čovječanstva očituje u sve većem osvješćivanju, te sebi i drugima, prema Šrepelu, postavlja pitanje: *Što će se dogoditi i kakvi će biti ljudi, kad to osvještavanje uznapreduje i otkrije nam najveće dubine naših duša?*¹² U *Promašenom životu*¹³ Lenormand će podvrgavajući dramaturški utilitarnoj primjeni Freudove psihoanalize dvoje glavnih likova, Njega, propalog dramatičara i Nju, glumicu, prisiljenu da se prostituira, doći, kako komentira Šrepel, do bizarnog odgovora, da On spoznaje jačinu ljubavi ubijajući Nju, a onda i sebe, te prelazi tako zajedno s Njom iz Promašenog života u Potpuni i Lijepi.

Utonula danas u svoje povijesno vrijeme kao i njezin autor, Lenormandova drama, u kojoj surova zbilja zasjenjuje apstraktni konstruktivizam, izazvala je u doba zagrebačke premijere razmjerno veliku kritičarsku pozornost, iako je iskazano i podosta zamjerki na Strozzijevu režiju i Raićevo artifično tumačenje Njega, bez iskrene osjećajnosti i građuiranja patnje, a gluma Vike Podgorske u ulozi Nje svesrdno je hvaljena.

Bila je to zapravo prva glavna ženska uloga Vike Podgorske na zagrebačkoj pozornici i ujedno njezina prva uistinu velika kreacija, koja je, kao i mnoge druge kasnije budila potrebu da se opisno predoči posebnost i sadržajnost njezine glume kad se to već nije umjelo ostvariti analitičkom dedukcijom prenošenja dramskog teksta u scenski život i parcijalnim oprimjerenjima korištenog redateljskog postupka na glumačkim kreacijama.

Neovisno, međutim, o impresionističkoj obuzetosti ovih deskriptivnih predočenja, ona se ponekad ipak nude sjedinjenom bliskoćom opservacija kao moguća uporišta u sagledavanju glume i glumačkog oblikovanja Vike Podgorske.

Kao eklatantni primjer ovakve međusobne deskriptivno–kritičke ovjerljivosti nameću se upravo, unatoč skepticizmu suvremene teatrologije prema kazališnim kritikama kao vrelima spoznajnih rekonstrukcija, dva opširnija viđenja u dva osvrtu o premijernom uprizorenju Lenormandove drame.

Milan Begović doslovno piše da je *Podgorska u ulozi glumice prošla kroz svih četrnaest prizora noseći živo srce na dlanu sa svim bolima i drhtajima do zadnjeg daha. Koliko topline, koliko iskrenosti, koliko osjećanja i u glasu i u gesti i u izrazu. Ni jedna riječ nije promašena – ni jedna kretnja ishitrena. Sve joj vjerujete – sve do zadnjega! Kad ona veli svom pjesniku: – »Srce!« – pa bilo to u časovima sreće ili poniženja ili očaja uvijek je sva njezina duša sa svom ljubavi u toj riječi. Gđa Podgorska nesumnjivo je najveći glumački talent naše mlade generacije – u njoj leži neki osobit čar i toplina koji mnogo podsjećaju na Eysoldtovu. U njoj je rafinirano jednostavna spiritualnost, njezin glas, i ako katkad kriještao dira u nježnoj draži i prodire u srce. Ona je uvijek čovjek, nikad glumac. Čovjek od početka i kraja. Pun – kompletan...¹⁴*

Kritičar »Slobodne tribune« Andrija Milčinić još je pretenciozniji, detaljniji i opsežniji u svojoj deskriptivnoj ocjeni glumačke kreacije Podgorske: *Vika Podgorska. Dobro je zabilježiti datum kada je nastupila u Lenormandovim »Promašenim životima«.* Na našem teatru jedva da bi koja mogla dati tu ženu. Kao glumica ona je na sredini između Zlate Markovićeve i Hafnerove. Do sada nismo takove imali. Pokojna Rückova bila je kadikad takova. S njom će se moći iznijeti mnoga stvar, za koju, do sada nismo imali glumice. Kao da je već dugo na pozornici raspolaže tako dobro, promišljeno i uspješno, s pauzama, glasom i gestima, da to iznenađuje. Nije usiljena, nije »gemacht« ono, što ona radi i njezinim se pokretima može, a veoma često i mora vjerovati. Izgovor joj je čist, jasan i mnogo je simpatično što odskače u tome kako govori od mnogih drugih. Čovjek ju mora slušati. I dok govori publika se toliko smiri, kao da ono što ona govori imade veću, naročitu važnost. A ona često govori posvema običnim glasom, valjda onako kako govori na ulici ili u svojoj sobi. Tim mirom i prirodnošću najviše uvjerava. Kada je rekla nakon one potresne scene (jedan neobičan, sugestivan, grčevit plač, koji se ne može smiriti), da je gladna, rekla je to s nekim smješkom, tako da je svima

odlanulo. Tako govore prave žene i koje su u isto vrijeme djeca, djeca koja su razbila neku lijepu stvar, pa kad ste im oprostili što su to učinila, ona zaboravlja/ ju/ odmah na sve i na muke i strah i bol i sve. Bilo je još nekoliko takovih scena. Što se komad daje odvijeno (film) bivala je sve bolja. Do kraja. Dok je u prvoj slici sjedila za pultom, nešto suviše šminkana doimala se mnogo starija, iskusnija. Već u drugoj i svim daljnjim slikama bila je posve drugačija, ona prava, kojoj se mora vjerovati. Vika Podgorska učinila je mnogo (a čini se i bez režisera!), da se Lenormandovi »Promašeni životi« mogu gledati s toliko interesa i s uživanjem. Nisu samo njezina mladost i vanjšina (u nekim slikama dobra Rosetievska glava)¹⁵ razlog da njezinu kreaciju moramo pratiti s mnogo pažnje, nego njezina umjetnost, mnogo samonikla i mnogo uvjerljiva.¹⁶

Sravnjivanje Begovićeve i Milčinovićeve razlaganja dovodi do uočavanja njihova obostranog izdvajanja nekih značajki glume Vike Podgorske, koje bi se mogle pojednostavnjeno svesti na veliku i promišljenu ovladanost glasom/govorom i kretnjama, te na prirodnost /svakidašnjost, uvjerljivost, osjećajnost i samosvojnost njezine glume u kojoj osobno potiskuje/eliminira glumačko.

Ovim značajkama glume, koje će se u kazališnim kritikama za trajanja umjetničke karijere Vike Podgorske još nijansiranije i upotpunjenije isticati, i kojima će se pribrajati i neke druge, pa i one implicitne, neeksponirane, poput discipliniranosti, savjesnosti i studioznosti u radu, Vladimir Lunaček pridodao je već 1925. kritički komentirajući izvedbu Shawove dramske kronike *Sveta Ivana* u Gavellinoj režiji i fascinantnu rezonancu interpretacije naslovne uloge na ostale glumačke sudionike predstave, koji su *bili povedeni njenim glasom, igrom, da i sami pokažu sebe kao jednako žive, razumljive, prirodne ljude.*¹⁷

Objašnjavajući takve rezonance igre pojedinih glumačkih velikana na ansambl, Lunaček zaključuje da se ne radi *o prvoj noti jedne uloge, koja daje čitav ton jednoj sceni, već o sugestivnoj snazi umjetnika, kojom se razotkriva i iskrenost i priroda drugoga glumca.*

U čemu je bila ta sugestivnost pojave i igre Vike Podgorske kao Svete Ivane, koje oskudno sačuvanom građom o izvedbi Shawova djela, pogotovo fotografijama Podgorske u viteškom oklopu i kazališnim kritikama, ali i dotadašnjim njezinim repertoarom i spoznajama o njegovoj interpretaciji, potiču upit koliko je scenski realizirana Sveta Ivana bila Shawova a koliko Podgorkina, može se donekle nazrijeti čitajući kritiku Milana Begovića koji ustvrđuje da je Podgorska dala *sve potrebne karakteristike svojoj Ivani. Prostodušnost, toplu i nepokolebivu vjeru,*

*svježinu, elan, razum, logičan i prirodno-naivan akcent – bez i trenutka smalaksanja, bez i trunka afektacije ili pretjerivanja. Svaka je njezina riječ bila istiniti odjek osjećaja i raspoloženja što je u njoj. Ona nije nikada dosada našla toliko varijacija i toliko detalja kao u ovoj svojoj svetoj Ivani, u kojoj se je njezin veliki talenat eminirao katkad zadivljavajućim savršenstvom.*¹⁸

Postoje čvrsti razlozi da se govori i o rezonanci još jedne velike glumačke interpretacije Vike Podgorske na njezine suigrače, odnosno suigrača, pa čak, uvjetno, i na autora drame u kojoj igraju i u kojoj ona svojom glumom »posvaja« povjerenu ulogu. Naravno, riječ je o Lauri i Krležinoj dvočinskoj verziji drame *U agoniji*, te Dubravku Dujšinu kao tumaču Križovca.

Premda kritičari praizvedbe Krležine drame u postavi samozatajnoga redateljskog savjetodavca Alfonsa Verlija nisu bili jedinstveni u bespogovornom prihvaćanju Podgorskine Laure, ipak su u kritikama prevladavale prosudbe na kojima će se temeljiti buduća vrhunska vrednovanja ove njezine istančane i kompleksne kreacije u kojoj je sublimirala svoj osobni rafinman suvremene, moderne žene i glumice.

Predispozicije za takvo vrednovanje stvaraju već, primjerice, u svojim kritikama Ljubomir Maraković, konstatirajući da je figura Laure *bila izrađena do posljednje žilice i slivena u neodoljivu cjelinu u kojoj je nemoguće istaknuti ijedan detalj, a da se ne poruši divna izgrađenost te majstorske kreacije*,¹⁹ i Rudolf Maixner, pišući da je Laura Podgorska *bila majstorska kreacija, koja potvrđuje veliku raznolikost ove naše umjetnice. Tako distancirani tip žene, koji stavlja na glumicu najteže zahtjeve, ona je iznesla sa sigurnom intonacijom i inteligentnim razgrađivanjem, vjerno prikazujući razvoj koji Lauru dovodi do samoubojstva*.²⁰

Nasuprot Podgorskoj, Dujšin je bio na praizvedbi izrazito indisponiran (*divno bezbojan, sjajno neizrazit, neodoljivo nemoguć*, Ljubomir Maraković), te je, prema Slavku Batušiću, tek nakon praizvedbe *komplicirani lik Križovca gradio postepeno u sve intenzivnijem povezivanju s kreacijom Vike Podgorske, a konačno je II čin Agonije dozorio do najvišeg dometa hrvatske glumačke umjetnosti u tadašnjoj razvojnoj fazi*.²¹

Ove riječi Slavka Batušića osvježuju upravo ono što je prethodno već naznačeno kao moguće, to jest pretpostavku da se Dujšinovo tumačenje Križovca razvilo pod rezonancom glume i glumačkog oblikovanja Laure Vike Podgorske i u odnosu na njih, što u daljnjoj instanci vodi raspravi o utjecaju Podgorske na doživljavanje i shvaćanje Krležine drame, a i Laure i Križovca, kao i njihova odnosa.

Sukobljujući se s raširenim mišljenjem, koje je znatnim dijelom formirano i neposrednim osobnim ali i receptivnim udjelom Vike Podgorske u izvođenjima *Agonije, o Križovcu kao moralno problematičnom tipu*, kojeg svi psuju proglašavajući ga huljom, prepredenim, ambicioznim tipom, karijeristom, sumnjivim licem, problematičnim karakterom itd., itd., Krleža je čak, kako bi stavio svoju dramu ponovno pod vlastito autorsko okrilje, dogradio ono što je mislio da je već prije dovoljno naznačio, napisao i treći čin.²²

No nije samo Krleža na taj način usputno i neizravno polemizirao s udjelom Podgorske u doživljavanju i shvaćanju *Agonije*. Postavljajući tročinsku verziju drame u Teatru u gostima 1980. čini to i Vladimir Gerić namjerno izostavljajući u svojoj dramaturškoj obradi neke prizore i monologe, pa između njih i Laurin monolog o nordijskom kvartetu, koji je Podgorska »posvojila« i koji je interpretiran prema njezinom uzoru postao istinskom ali i istodobno i paradnom mjerom Laurina kreiranja.

»Posvojivši« Lauru, njezina razočaranja i patnje, te njezino nastojanje da sačuva osobni dignitet i integritet, Podgorska je napravila novi, veliki pomak u glumačkom oblikovanju i afirmaciji suvremene, moderne žene, biološki bliske vlastitoj životnoj dobi.

Nastavljajući s interpretacijama uloga takvih žena, Podgorska će tumačiti i Costanceu u istoimenoj Maughamovoj drami, kao i Stellu u njegovom *Svetom plamenu*, od kojih će prva svojom hladnom proračunatošću i samoironičnim rezoniranjem o muževnoj nevjeri, koja je može eventualno ljutiti, kako sama kaže, jedino zbog toga što on nije bio oprezniji, i koja za nju nije razlog za rastavu već naprotiv poticaj da se sama maksimalno emancipira u svjesno sačuvanom braku iz materijalnih interesa, proklamirati na zagrebačkoj pozornici jedno posve nekonvencionalno, društveno poimanje braka i bračnih odnosa te statusa žene.

Interpretacijom upravo takvih suvremenih, modernih žena kao što su Krležina Laura i Maughamova Costancea, kao i unošenjem senzibiliteta suvremene, moderne žene, kakva je i sama, u druge uloge, pa i klasične, Podgorska već u dvadesetim godinama proteklog stoljeća znakovito obilježava svoju glumu i glumačko oblikovanje i dokazuje se kao *prva glumica koja je na hrvatskoj pozornici utjelovila tip osviještene – danas bi se reklo emancipirane – žene*.²³ Kako u velikim i avangardnim ulogama, tako i u većini ostalih koji se za njih sinhronijski vežu ili se dijahronijski nadovezuju.

BILJEŠKE

- ¹ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978. Str. 376.
- ² M. F., *Vika Podgorska in njena 10-letna umetnost. Obisk pri naši umetnici u Zagrebu*. "Jutro", Ljubljana, 19. 10. 1929.
- ³ Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*. AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995. Str. 63.
- ⁴ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište*. Albert Haler, Mihovil Kombol, Branko Gavella, Ljubomir Maraković, *Eseji, studije kritike*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 86. Matica hrvatska – Zora, Zagreb 1971. Str. 330.
- ⁵ Branko Gavella, isto. Str. 330.
- ⁶ Vjerodostojnu potvrdu za tezu o retoričnosti i dekorativnosti što se provlače u glumi Marije Ružičke-Strozzi i u kasnijim, pa i poodmaklim godinama njezina umjetničkog djelovanja, može se naći i na prvoj od sedam zvučnih snimaka, proizvedenih od 1928. do 1930, prve hrvatske tvornice gramofonskih ploča Edison Bell Penkala u Zagrebu, na kojima vrhunski glumci, članovi središnjega nacionalnog kazališta, interpretiraju književne tekstove. Na toj gramofonskoj ploči snimljeni su dijelovi iz drugog pjevanja, naslovljenog *Avet*, Vojnovičeve patetične, mitološkounitarističke dramske pjesni *Smrt majke Jugovića* u kojima naslovnu ulogu tumači Marija Ružička-Strozzi, koja ju je tumačila i u zagrebačkom kazalištu od premijernog izvođenja Vojnovičeve *Smrt majke Jugovića*, 16. veljače 1917. u Bachovoj režiji, te zatim u Raićevoj ali i u Nučićevoj obnovi, sve do 1930. godine. Druga pak ploča, uzgred, iz navedene proizvodne serije, na kojoj Marija Ružička-Strozzi kazuje pjesme Dragutina Domjanića *Bele rože* i *Susedovo dete*, uvjerljivo potkrepljuje Gavelline opservacije o općeženskom šarmu i srdačnosti u njezinoj glumi.
- ⁷ Branko Gavella, isto. Str. 355-356.
- ⁸ Postava Halbeove *Mladosti* samo je inače jedna od niza postava koje su se po ustaljenoj praksi u zagrebačkom kazalištu održavale na repriznom repertoaru i povremeno prikazivale s ponekom izmjenom u podjeli uloga ili pak u redateljskim obnovama ostvarenim s manjim ili većim brojem novih interpreta. U predstavi u kojoj je nastupila Podgorska sudjelovali su i Ivo Raić, koji je tumačio Hartwiga od 1902, i Franjo Sotošek, interpret župnika Hoppea od Bachove obnove.
- ⁹ Vidi: Branko Hećimović, *Prinosi za portret Vike Podgorske. Prilog. Uloge Vike Podgorske u Hrvatskom narodnom kazalištu 1921.- 1966*. U zborniku: *Krležini dani u Osijeku. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*. Prvi dio. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2001. Str. 234-242.
- ¹⁰ Pišući, primjerice, o izvedbi Ibsenova *Peer Gynta*, Vladimir Lunaček apostrofira ozbiljnost Vike Podgorske u izgrađivanju uloga i govoreći o njoj kao Solvejg navodi da u njezinoj dikciji imade nešto od one prave veličine, koja se ne da naučiti, već koja se nosi u sebi. *Geste su joj također vrlo čedne i ne razbacuje se njima. Njezina je pojava tiha, a uz to prirodna. Ona ulogu svoju preudešava prema sposobnostima i prednostima svojega ja.* (Henrik Ibsen: *Peer Gynt. Premijera u režiji Tita Strozzića*, »Obzor«, Zagreb, 10. svibnja

1923.) Ističući pak među ostalim glumačkim kreacijama u Gavellinoj postavi Shakespeareove komedije *Na Tri kralja* na prvom mjestu Violu Vike Podgorske kao izvanrednu, Nehajev razlaže da se u njoj *ženska nježnost vjenčala sa toliko viteške finese, sa toliko mlade osjećajnosti, da je lice Viole stajalo neprestano u središtu interesa.* (*Na Tri kralja*, »Jutarnji list«, Zagreb, 14. studenoga 1924.), a Stjepan Galogaža primjećuje da je Viola Podgorska *bila grandiozna i nježna, duševna i čarobna* (*»Na Tri kralja ili kako hoćete«*, »Novosti«, Zagreb, 13. studenoga 1924).

¹¹ Satiricu Jeljenjku Podgorska prvi put tumači u Gavellinoj režiji 1923. godine, usredotočenoj, prema Marku Fotezu (*Pozorične vrjednute Gundulićeve Dubravke*. U knjizi: *Theatralia*. Zagreb 1944. Str. 106 – 107), na uprizorenje Gundulićeve pastorele kao reprezentativne svečane igre, a zatim je 1928. i 1941. igra u Strozzijevoj dramaturškoj doradi i režiji, kojima je težište, prema istom teatrologu, na obrednoj i pjesničkoj sadržajnosti teksta. Krležinu pak Marijanu Margetićku igra u Gavellinoj praizvedbenoj postavi *Vučjaka*, utemeljenoj na *oštrini i jetkosti* autorova realizma, te stvara *potresan i istinski lik ispaćene žene, satrvene u bezizlaznom konfliktu* (Slavko Batušić, *Praizvedbe Krležinih djela u Zagrebu*. U knjizi: *Hrvatska pozornica*. Mladost, Zagreb 1978, str. 150), koji nakon dvadeset i sedam godina, 1950, u novoj Gavellinoj režiji i posve novoj glumačkoj podjeli dograđuje stvaralačkom zrelošću i iskustvom.

¹² Ivo Šrepel, *H. R. Lenormand*, »Teatar«, Zagreb, 22. septembar 1923, br. 2, str. 3.

¹³ Ivo Šrepel, *Promašeni život (Le Ratés)*, »Teatar«, Zagreb, 22. septembar 1923, br. 2, str. 4–5.

¹⁴ Milan Begović, *Prva premijera u sezoni (»Les Ratés« od H. R. Lenormanda)*, »Večer«, Zagreb, 27. rujna 1923.

¹⁵ Milčinovićeve asocijacije odnosi se očito na idealizirane ženske likove, koji se u kompozicijama s mitološkom, biblijskom i povijesnom tematikom na slikama u ulju i akvarelima engleskog slikara i pjesnika Dantea Gabriela Rossetija (1828 – 1882), a ne, dakle, kako stoji u otisnutom tekstu kritike, Rosetija, dočaravaju kao simboli i alegorije.

¹⁶ ičin /Andrija Milčinović/, *Narodno kazalište u Zagrebu, Lenormandovi »Promašeni životi«*, »Slobodna tribuna«, Zagreb, 6. oktobra 1923.

¹⁷ Vladimir Lunaček, *Hrvatsko narodno kazalište. Bernard Shaw: »Sveta Ivana«, Dne 24. lipnja o. g.*, »Obzor«, Zagreb, 25. lipnja 1925.

¹⁸ Milan Begović, *»Sveta Ivana« od B. Shawa, Režija: Branko Gavella*, »Večer«, 2. srpnja 1925.

¹⁹ Ljubomir Maraković, *U agoniji drama M. Krleže*, »Hrvatska prosvjeta«, Zagreb, 26. travnja 1928.

²⁰ R. M. /Rudolf Maixner/. *Miroslav Krleža: U agoniji*, »Obzor«, Zagreb, 25. travnja 1928.

²¹ Slavko Batušić, *Praizvedbe Krležinih djela u Zagrebu*. U knjizi: *Hrvatska pozornica*. Mladost, Zagreb 1978. Str. 155-156.

²² Miroslav Krleža, *Dnevnik 1958 – 69*. NIŠP »Oslobođenje« – »Mladost«, Sarajevo 1977. Str. 518.

²³ Boris Senker, *Glumački izraz u međuraću*. U knjizi: *Sjene i odjeci*. Znanje, Zagreb 1984. Str. 94.