

GLAZBENO KAZALIŠTE IVE RAIĆA

Antonija Bogner - Šaban

Glumački i dramsko-redateljski opus Ive Raića neprijeporno je europske provenijencije, a njegove glazbene režije zbog svoje scenske realizacije i godina kada su ostvarene (1910-1920) čine zaokruženu cjelinu koja nedvojbeno ocrtava opseg i odlike njegove kazališne poetike.

Budući da je poslije Miletićeve škole u Hrvatskome zemaljskom glazbenom zavodu 1898. oblikovao pa i utvrdio svoje nazore u mjerodavnim mitteleuropskim središtima iz kojih se svjetonazorski i stvaralački pluralizam bečkoga *fin de sièclea* u svojim preljevima, dopunama i autonomnostima proteže sve do Praga, Berlina i Hamburga te, vrativši se konačno u Zagreb 1909, Raić ekstenzivno želi primijeniti i ugraditi viđeno i praktično kušano i u drami i u operi, kao zreli i profilirani profesionalac, što je jedinstveni slučaj u hrvatskoj kazališnoj povijesti.

U paralelizmu kazališnog situiranja njegovo djelovanje stvara vremensku i estetičku premosnicu od Miletića do Gavelle koja posebnošću svoje scenske eksplikacije iskazuje dosege njegove nadarenosti, individualnosti i eklekticizma, usvojenih i sjedinjenih zahvaljujući umjetničkom iskustvu, ali i poznanstvima pa i prijateljstvu sa značajnicima tog doba, kako svjedoči njegova fragmentarno dostupna korespondencija.¹

Kako se u Zagrebu dramski program od 1840. odnosno 1860. odvijao u svom razvojno-reproduktivnom kontinuitetu ovisno o organizacijskim i kulturološkim čimbenicima, Raićev nastup u Costinoj pantomimi *Povijest jednog Pierrota* i tumačenje naslovnog lika, 14. travnja 1909., kao i njegov Oswald u Ibsenovoj

drami *Sablasti*, 20. travnja 1909, pored svih interpretativnih novina, manje su radikalni i nepoznati od svojejevsrne avangardnosti njegovih prvih opernih režija. Kao glumački i redateljski korelativ Raiću služi Josip Bach, koji iz sličnih estetičkih ishodišta, kao ravnatelj Drame i Miletićev sljedbenik, nastoji repertoarno i izvedbeno držati korak s aktualnom europskom literaturom, odnosno udomaćiti i scenski situirati dramatiku moderne. Uostalom, Bachovom zaslugom i nagovorom Raić prekida zaposlenje u hamburškom Stadttheateru i prelazi u Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište.

Opera je oživljena sedam godina nakon ukinuća, 1. listopada 1909, te ušavši u svoje treće povijesno *razdoblje*, kako upozorava Milan Ogrizović² u knjizi *Hrvatska opera 1870-1920*, pod intendanturom Vladimira Treščeca Branjskog ubrzano se izvedbeno osvježavaju i programski oživljavaju djela koja bi mogla odgovarajuće ostvariti i nadograditi pojačani ansambl u kojem su neki članovi europske reputacije, ili pak oni koji će tek stvoriti međunarodnu karijeru (Marko Vušković),³ novoosnovani balet te nekoliko redatelja i dirigenata. Usprkos svim obećavajućim perspektivama za modernizaciju i umjetničku aktualizaciju opernih predstava, Raićeva istodobna aktivnost u dvije grane zagrebačkog kazališta naglašava njegovu neutaživu želju za potvrđivanjem osobnih stvaralačkih nazora, susljedno povijesnim uvjetima razvoja i razgranavanja dramskog programa, provedbeno zornije i izravnije primjenjivo negoli u glazbenim predstavama. Neupitno je da su njegove postavbe *Koriolana* i *Hamleta*, obje 1909, reinhardtovska nacionalna inačica, kako utvrđuje Nikola Batušić,⁴ ali jednako je tako nedvojbeno da Raić od svoje prve operne režije Puccinijeve *Madame Butterfly*, 7. listopada 1910, unosi uočljive, premda fragmentarne inovacije, i na ovo područje svoga djelovanja. Razlozi takve redateljske revnosti su višestruki, a uz one osobno-stvaralačke prirode valja analizirati i one povijesno-sociologijske, jer se samo tako može barem donekle približiti uloga opere i glazbenoga kazališta u korpusu Raićeve poetike. Okružen sličnomišljenicima, Srećkom Albinijem, ravnateljem Opere, i Ivom Vojnovićem, koji je dramaturg od 1907. do 1911, Raić je *prvi u nas uveo moderna redateljska shvaćanja u opernu režiju, i time ovu struku, do tada gotovo isključivo zaposjednutu glazbenim stručnjacima ili tek priučenicima, uzdigao do razine prave kazališne kreativnosti*.⁵ Raićeve prednosti u odnosu na operne redatelje stasale iz glumačkih redova, spomenimo tek Josipa Freudenreicha i Václava Antona, počivaju u njegovoj širokoj naobrazbi, istančanom ukusu i sen-

zibilitetu koje je ponio u Europu, a tamo ih u različitim prigodama i pod različitim utjecajima upotpunio i selekcionirao.

Redatelji s početka dvadesetog stoljeća poput Reinhardta, Appie, Craiga, Stanislavskog, Meyerholda, stvarali su svoje vizije redateljskog kazališta koje se suprotstavljalo staroj romantičnoj melodrami, oslikanim platnima i teatralnosti u korist osobnom poetikom određene interpretacije, radikalno namećući redatelja kao karizmatiku ličnost koja upravlja i odgovara za cjelinu uprizorenja, od likovnih do svjetlosnih sastavnica, a od pjevača zahtijeva da bude i dramski sugestivni tumač određenog lika. Takve oprečne realizacije u odnosu na nedodirljivost klasične operne izvedbe, koja sada radi konačnog cilja (redateljeve zamisli) pokreće i okuplja brojna i dotad, posebice u zagrebačkom kazalištu, slabo zastupljena ili uopće nezastupljena područja umjetnosti, Raić je sigurno vidio u berlinskom Deutsches Theateru 1903, na početku Reinhardtova slavodobitnog bumeranga okrenutog prema bečkoj secesiji, ali vjerojatno i u Parizu, kako je očito iz niza pisama Ive Vojnovića upućenih Raiću kasnijih godina.⁶

Prema zapisima Branka Gavella i Srečka Albinija kod Raića je postojala urođena glazbena sklonost, iskrena potreba za njezinim izvedbenim produbljivanjem do granica studioznoga i snažnoga poetičkog sučeljavanja sa specifičnim problemima proisteklim iz fenomenologije toga stvaralačkog izraza. Poznavanje instrumenata, elemenata dirigiranja, tumačenje manje poznatih dionica (poznato je da je u privatnom krugu znao često zapjevati), aktivno glumačko sudjelovanje u zbornim scenama pojedinih opera, uvjetovalo je da Raić može odgovorno sudjelovati u oblikovanju uprizorenja te uz dirigente i pjevače utjecati na neke interpretativne zahvate, a što je podjednako važno, da svojim uvidom i poznavanjem glazbene literature može sugerirati i izbor i popunu repertoara. Za razliku od svoga prethodnika Miletića i svoga gotovo istodobnika ali i nastavljača Gavella, Raić nije ostavio autorski trag o vlastitim postupcima ni u dokumentarnom ni u povijesnom vidu, te je tek posredno, i to navlastito na temelju Albinijeva iscrpnog rukopisa *Povijest hrvatske opere*,⁷ koji je neobjavljen i još uvijek čeka priređivača (kao i doskora *Povijest glazbe* Vjenceslava Novaka),⁸ može se zaključiti da je desetljeće Raićevih glazbenih režija evidentno omeđeno Albinijevim ravnateljstvom, a da u estetičkim vrijednostima i repertoarnom smislu, bez obzira na pojedine kasnije uspjehe, umjetnički eskalira do početka Prvoga svjetskog rata.

U raspodjeli zadataka između trojice stalnih redatelja, Arnošta Grunda, Gjure Prejca i Ive Raića, potonji od početka stvara sebi prostor djelovanja koji mu omogućuje sustavno propitivanje europski aktualnog zahtjeva o interpretativnoj modernizaciji tog žanra. Iako obnova glazbenog programa počinje Zajčevim *Nikolom Šubićem Zrinjskim* kao reminiscencijom na Miletićevo razdoblje, a iz fundusa odigranog biraju se ostvarenja koja su stekla naklonost gledatelja, Raić već Puccinijevu *Madame Butterfly* prilagođava svojim pogledima, to više što redateljski surađuje s Milanom Zunom, međunarodno uvaženim dirigentom češkog podrijetla, koji je, kao i Raić, temeljna umjetnička određenja stekao u Pragu. Neuobičajeno za dotadašnje navade, Raić, ujedno i nepotpisani scenograf, markira na prospektu konture Pinkertonova broda kao vizualni simbol naznačenog emocionalnog sukoba, a pjevače odijeva u suvremene odore, otkrivši dramatičnost radnje u njezinoj uopćenosti, a ne egzotičnoj izdvojenosti. Razmah, a donekle i redateljsku poetiku, iskazuje u postavi operete Jacquesa Offenbacha *Lijepa Jelena* 18. listopada 1911. kada prenosi Reinhardtove postavke *o izvođenju klasike kao da je danas napisana, a u modernom teatru duh našeg vremena je u boji i formi*.⁹ Reinhardt ovu operetu ostvaruje u München Künstlertheateru 1911, neposredno prije Raićeve zagrebačke premijere, a njegov oduševljeni sljedbenik primijenio je neka od reformatorovih rješenja i u svojoj predstavi: likovno provokativnu inscenaciju, svjetlosne efekte, učinkovitost grupiranja likova.

Reinhardt polazi od poetike djela i libretističko-glazbenih konvencija vremena nastanka ove operete u kojoj Offenbach parodira površnost i materijalnu pohlepnost obogaćenog sloja francuskog društva druge polovice 19. stoljeća, a antički likovi svojom vanjštinom i značajem trebaju upozoriti Offenbachove suvremenike na njihovu duhovnu ispraznost. Satiru i parodiranje Reinhardt je pojačao i pretočio u lakrdiju, a zbivanje iz pariških zabavišta prenio u cirkusku arenu. U skladu s mjestom radnje i modelom koji je redateljski izabrao, Reinhardt je ugradio u predstavu i žargon koji je, i inače, obilježio tu vrstu operete.

Raić je neposredne indikacije Reinhardtove režije prilagodio i ograničio mogućnostima zagrebačkoga kazališta. Pokretač zagrebačke scenske secesije već u postavi Hofmannsthalove *Elektre*, 16. veljače 1910. (ovaj izbor mogao bi se također pripisati Reinhardtovu utjecaju, koji ovu dramu realizira u Deutsches Theateru 1905.) proširuje sliku o svome shvaćanju modernog, akcentuirajući *svjetlosne efekte i njihovu opoziciju od zamračenog do krvavo crvenog*,¹⁰ da bi se u opereti *Lijepa*

Jelena vinuo, u istom smislu, do jednog od svojih vrhunaca. Ponovno povremeno zatamnjuje pozornicu, a snažno osvjetljava glavne aktere u ključnim dramskim čvorištima — u duelima Menelaja i Parisa, kao i Parisa i Helene — smjestivši ih u okruženje intenzivnih, a često i namjerno kričavih scenografskih elemenata, koji su svojim konturama podsjećali na antiku, a izvedbom su imali biti poruga svjetonazoru dobrostojećih malograđana. Likovnost predstave, a navlastito Raićeva kostimografska rješenja izazvala su uglavnom negativne ili podsmješljive reakcije. U pomanjkanju drugih izvora vrijedi navesti riječi zapisane u kritici objavljenoj u dnevniku »Neues Agramer Tagblatt« jer upravo dvosmislenost tvrdnji očituje otpor koji Raić mora svladati, i to ne samo kao operni redatelj. U spomenutom prikazu izvedbe operete *Lijepa Jelena* stoji: *Reinhardta je nadmašio gospodin v. Raić: na pozornicu je postavio figure koje u odnosu na estetiku svoje izvanjske pojave zasigurno udovoljavaju zahtjevima što ih postavlja »Trocadero-Habutiérs«.* *Moramo priznati da odjeća kralja Menelaja (Grund) redatelju ostavlja najviše slobodna prostora. Ipak dvojimo utječe li on time slikovito na osjetljivu kazališnu publiku izlažući pogledima dvije trećine tjelesnih dlaka kralja Menelaja, a njegovu najmanju tjelesnu trećinu samo nužno odijeva u crne kupaće gaćice. Uopće, čini se da je gospodin v. Raić oduševljeni obožavatelj kulta golotinje. Inače bi Parisu gospodina Strmca zasigurno namijenio nešto diskretnog ženskog donjeg rublja. Tako su tjelesne prednosti gospodina Strmca pokrile zadiranje u zahtjeve nimalo zastarjele estetike. Da je doista bila riječ samo o zadiranju, najbolje dokazuje kostimiranje lijepo Helene — Polak. Zašto gospođu Polak nisu prisilili da u sceni razotkrivanja ne pokaže sve svoje draži?*¹¹ Ostave li se po strani izvanestetske kategorije sadržaja ove kritike koja se umnogome ne razlikuje od tvrdnji u ostalim zagrebačkim novinama, povijesno gledano uočava se usklađenost Raićevih težnji k modernizaciji hrvatskoga kazališta i redateljevih europskih iskustava. Treba još naglasiti da se Raić podjednako pažljivo trudio aktualizirati i parodičnost libreta. Gjuro Prejac, kao Kalchas, zabavlja gledatelje pričom o tome kako Fernkornovom spomeniku sv. Jurju treba odrubiti glavu i zamijeniti je glavom njegova naručitelja, misleći pritom na Isu Kršnjavog.

Neposredno poslije operete *Lijepa Jelena* Raić se prihvaća Offenbachove opere *Hoffmannove priče*, 7. prosinca 1911, tražeći u tom kaosu romantike, priviđenja i mistike liniju osuvremenjivanja ideje demoničnosti pa i društvene izoliranosti nadarenog pojedinca. Hoffmannova maštovitost s očitim prizvukom

izgubljenosti i pesimizma i Offenbachovi sugestivno ostvareni ugođaji fantastičnih pjesnikovih doživljaja, podudarali su se s Raićevom redateljskom senzibilitetom, te je, premda mu to nalaže i sadržajno-glazbena potka djela, u svojoj režiji istaknuo prpošnost Olimpijina lika u tumačenju Maje de Strozzi i Hoffmannovu borbu s tamnim silama raspodijeljenim u pojavama Lindorfa, Coppeliusa, Dapertutta i Miracola, u interpretaciji Marka Vuškovića.

Premda opera *Afričanka* problematizira drukčije razdoblje — osvajačka putovanja Vasca de Game i njegovu neostvarenu ljubav prema ropkinji Selini — Raić i ovdje propituje heroičko veličanje pojedinca, a dekorativni glazbeni eklekticizam Giacomina Meyerbeera pripomaže scenski efektom isticanju egzotičnog sadržaja libreta. Ekskluzivnost postave *Afričanke* 13. veljače 1912. i opet potiče različite komentare pošto je Raić oštro poljuljao operno-izvedbenu tradiciju. On je pokrenuo *silan orkestar, sjajnu ogromnu statisteriju, ubacio svjetlosne efekte, i plesne točke*,¹² a energičnije nego u prijašnjim režijama tražio je od pjevačkih zvijezda da se i glumački dokažu pri donošenju likova. Diskrepancija između Raićevih kazališnih vizija i načina kako se one vrednuju očituju u prvom redu nespremnost da se operni žanr konačno prihvati u svom poetičkom opsegu koji podrazumijeva i scensko-izvedbeno aktualiziranje djela.

Branko Gavella u novinama »Agramer Tagblatt«, a kasnijih godina Milutin Cihlar Nehajev u dijelu svojih 96 njemačkih kritika, danas nedovoljno prezentnih širem čitateljstvu, pored Ivana Souvana, precizno zapažaju pojedine Raićeve redateljske pomake koji proistječu iz njegove kazališne poetike.

Gavella ih sintetizira u *Hrvatskom glumištu*¹³ i dopunjava u studiji *Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu*,¹⁴ naglašavajući i stožerna mjesta Raićeve redateljske koncepcije. Uživljen u sve sastavnice uprizorenja Raić snagu i energiju crpi iz *vlastitog glumačkog načina u pogledu gestovnom i mimičkom*, utvrđuje Gavella, *koji je ionako bio pomalo operno namješteno statutaran i prema tome pedagoški veoma primamljiv za naše operne početnike*.¹⁵

Osim s Milanom Zunom, Raić surađuje s nekolicinom dirigenata kao što su Fridrik Rukavina, Srećko Albini, Milan Sachs, Krešimir Baranović, ali koliko god je susretljivo suzdržan u suradnji, toliko se predano bavi pitanjem mizanscena, rasporedom masovnih, zbornih prizora, a posebice psihologijom glume. Milan Begović proglašava ga redateljskim diktatorom,¹⁶ ali Raić nastoji interpretativno

razdvojiti, a zatim razvrstati glumačke geste i mimiku u tri kategorije: u stereotipne, dominantne i korigirane. Po svemu sudeći stupnjeve operne glume, tipične za teoriju tih godina, kojoj iscrpnim tekstovima značajan prilog daje i Josip Kulundžić,¹⁷ Raić sljubljuje u cjelinu, spoznavši prednost u umjetničkoj doživljajnosti koja je često na granici verističkog, odnosno zornoga realističkog prikaza, ne bi li izbjegao patetiku i statično grupiranje pjevača na rampi pri oživljavanju glavnih libretističkih sekvenci i arija.

Zbog brojčane suženosti opernog ansambla tijekom Prvoga svjetskog rata, o čemu iscrpno piše Srećko Albini u *Povijesti opere*, Raić je usredotočen na pedagošku i glumačku izobrazbu pjevača među kojima su: Maja de Strozzi, Marko Vušković, Stanislav Jastrzebsky, Tadeusz Lowczynski, Josip Križaj, Irma Polak, Vika Engel, a od njih su poneki upravo u njegovim režijama stekli umjetničku sigurnost i potvrdili kvalitetu svoje prirodene nadarenosti.

Naslijedivši određeni scenografski fond iz Miletićeva razdoblja (riječ je o standardiziranim i sadržajno prilagodljivim panoima), Raić se djelomice njime koristi u svojim predstavama, ali i dopunjava angažirajući poznate zagrebačke zanatlije koji anonimno izrađuju potrebnu opremu prema njegovim nacrtima. Raić je ujedno povezan sa svojim omiljenim scenografom Tomislavom Krizmanom koji mu, još kao student u Münchenu i Parizu, prije svoga zaposlenja u kazalištu 1912, a i sljedećih godina (sada službeno potpisan) likovno rješava brojne predstave. Razlog uspješnoj suradnji leži u Krizmanovu shvaćanju scene kao prostora na kojem je, kao vješt crtač i maštoviti slikar, mogao razviti svoju likovnu zamisao, autorski određenu, kao što su, uostalom, i Raićeve režije.¹⁸

Raić s najviše stvaralačkog poleta postavlja one opere u kojima mu je libreto svojim književnim odlikama omogućavao usklađivanje literarnog predloška i njegove glazbene nadgradnje, ali u kojima je pokretanje masovnih scena zboru nalagalo dramaturšku ulogu, a koja je osmišljavala scensko zbivanje neovisno o solističkim brojevima. Takvim odnosom Raićevo operno redateljstvo temelji se na shvaćanju dramskog ne kao žanrovskog nego poetičkog određenja, a tu njegovu sklonost potvrđuje i pregled tridesetak realiziranih djela u središtu kojih su Verdi i Puccini kao i Jules Massenet.

Rekonstrukcijska oskudnost podataka o pojedinim Raićevim režijama ipak se većinom svodi na dvije vrijednosne činjenice: na potenciranje dramatičnosti radnje i likovnost uprizorenja. Puccinijevu verističku *Toscu*, 18. prosinca 1914,

zasniva na psihološkoj složenosti likova — Toske, Cavaradossija, Scarpije — što mu nameće i logika libreta. Međutim, tako visoka interpretativna tenzija postavlja pitanje, ključno za razvoj glazbenoga kazališta, o udjelu redatelja pri uprizorenju opere. I u postavi Puccinijeve opere *La Bohème*, dvije godine prije, 28. rujna 1912, Raić je uostalom naznačio dubinu svoga doživljavanja tragične sudbine Mimi, okruživši je zborom raspodijeljenim u više skupina te je tako ne samo pjevom, već i pokretima objasnio promjene njezina raspoloženja. I kao što se u *Toski* prostorom crkve koristio za mjesto ritualnog a ne vjerskog obreda, u koji su uključeni i plesači, žrtvovavši sakralnost za volju teatralizacije, tako je i u *La Bohème* koreografirao ulične susrete (zborne scene) pojačavši im vizualni, ali i emocionalni učinak, u rasponu od raspojasane uzbuđenosti do ljubavnog pregaranja. Verdijevo naglašavanje dramskog momenta, realnosti radnje i karaktera, približila je Raića *Traviati*, 10. studenoga 1911, i *Krabuljnom plesu*, 15. siječnja 1912., našavši uporište svojim postavama u Dumasovoj prozi *Dama s kamelijama*, odnosno u libretu Antonija Somme prema Scribeovu predlošku koji sadržajno uključuje i nepoznanice prostranstava američkoga kontinenta. Kretanje romantičnim ili romantiziranim libretističkim obzorima učvršćuje zdanje Raićeva uvjerenja o kazalištu kao reprodukcijski legaliziranom mjestu scenskih iluzija, ali i kao zahuktalom čvorištu određenih estetičkih postavki, pa se njegov operni repertoar postupno popunjava djelima koja korespondiraju u prvom redu s njegovom poetikom.

Bez većih zapreka, zahvaljujući Albinijevu razumijevanju i susretljivosti, Raić svoj stvaralački interes pretežno usmjerava prema autorima sa završnice 19. stoljeća, te na zagrebačku pozornicu dovodi D'Albertovu glazbenu dramu *U dolini*, 18. studenoga 1910, i operu *Kći mora*, 12. veljače 1913, čijom prvom reprizom ravna sam skladatelj, inače Raićev dobar znanac, a Branko Gavella oduševljeno piše o *ljepoti scenske slike*.¹⁹ Iste godine, 17. listopada 1913, režira i *Bogorodičin nakit* Wolf-Ferrarija, tročinsku operu iz napuljskog pučkog života. U svim ovim operama, neovisno o njihovim glazbenim posebnostima i podrijetlu, Raić potencira vlastitu stvaralačku viziju: fatumske elemente, rasvjetne pozicije, sudjelovanje zbora u radnji, ali i glumačku kreativnost pjevača, zatvarajući se na taj način, iako atraktivno i promjenjivo, u sličan umjetničko-provedbeni krug.

Stalnost svojih poetičkih sklonosti Raić je okrunio režijama Saint-Saënsovog *Samsona i Dalile*, 20. veljače 1915, Wagnerovom *Walkirom*, 27. travnja 1914, i

Straussovom *Salomom*, 15. svibnja 1915, operama koje libretističkom fakturam potkrepljuju osuvremenjeno shvaćanje o nadindividualnoj duhovnoj predodžbi faktičkoga pojedinca, oživljavajući istodobno neki od mitova određene epohe. I dok je izborom antičko-biblijskih motiva na tragu Reinhardtovih idejno-izvedbenih načela, u operi *Walküre* rješava jedan od bitnih teorijskih problema: kako je moguće stvoriti dramu prema unutarnjim autorovim intencijama, a pritom sačuvati sintetičnost riječi kao čvrstog temelja umjetničkog djela. Redosljedom i izborom opera spomenutih autora (poslije Saint-Saënsa slijedi Wagner, a zatim njegov poklonik Strauss), Raić je naznačio svoju kulturu i glazbenu upućenost, ali i redateljsku samokritičnost, pošto je u Zagreb prenio neke od elemenata bayreuthske postave Wagnerove *Walküre*.

Premda ne prečesto, Raić je režirao i djela hrvatskih skladatelja: *Oganj*, 12. siječnja 1911. i *Postolar iz Delfa*, 26. siječnja 1914. Blagoja Berse (o kojemu Nedjeljko Fabrio piše da je *libretistički prvak hrvatske moderne*),²⁰ zatim alegorijsku operu *Prvi grijeh*, 18. rujna 1912, koju je prema Kranjčevićevu tekstu uglazbio Ivan Zajc, te *Porin*, 9. lipnja 1914, Vatroslava Lisinskog prema Demetrovu libretu.

U otegotnim ratnim okolnostima vraćao se Verdiju i Pucciniju, a nerijetko je režirao i operete. Poslije nekoliko godina vrijednosnog zastoja u glazbenoj — redateljskoj karijeri, Raić režira operu *Boris Godunov*, 23. prosinca 1918. (što je ujedno hrvatska premijera), ponovo utvrdivši stalnost i opravdanost svojih nazora jer u poetici Musorgskijeve opere pronalazi potkrepu da zborne (masovne scene) mogu postati utjecajni dramski akter i suprotstaviti se naslovnom junaku kao istinski glavni lik. Na vlastitu zamolbu o raskidu ugovora s upravom Opere od svojih glazbenih režija oprostio se u grandseigneurskom stilu Mozartove podsmješljivosti u *Don Juanu* 21. rujna 1920.

Poetika Raićevih opernih režija proširuje i popunjava zasade kojima je početnu snagu dao Stjepan Miletić. Tražeći u vlastitom talentu snagu za izgrađivanje nacionalnoga scenskog stila, a poput Gavelle i nešto kasnije Tita Strozija poznavajući značenje ključnih umjetničkih središta, Raić je posvjedočio da je Europejac, prožet svojim vremenom i njegovom stvaralačkom raznorodnošću, kao predani sudionik, ali i kao autoritativni i sebi svojstveni promicatelj.

BILJEŠKE

¹ Nikola Batušić, »Korespondencija Ive Raića«, *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju*, VI. 14-15-16, Zagreb, 1980, str. 373-390.

² Milan Ogrizović, *Hrvatska opera 1870 — 1920*. Zagreb, 1920, str. 37-46.

³ Marko Vušković, »Moj životni put«, *Rad JAZU*, Odjel za suvremenu književnost, knj. 5, Zagreb, 1962, str. 595.-608.

⁴ Nikola Batušić, »Prve režije Ive Raića u Zagrebu«, *Prolog*, VI. 19-20. Zagreb, 1974, str. 5-15.

⁵ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb, 1978, str. 416.

⁶ Ivan Meden, »Izbor Vojnovićevih pisama Ivi Raiću«, *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju*, VI, 17, Zagreb, 1980, str. 90-106.

⁷ Srećko Albini, *Povijest hrvatske opere* (rukopis) dio je skladateljeve ostavštine i pohranjen je u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

⁸ Vjenceslav Novak, »Povijest glazbe«, *Croatica*, 40-41. Zagreb, 1994, str. 1-200.

⁹ Max Reinhardt, »O današnjem kazalištu«, U: *Max Reinhardt in Berlin*, Berlin, 1984, str. 41.

¹⁰ J. B. — ć (Julije Benešić), »Hofmannsthal Elektra«, *Narodne novine*, 17. veljače 1910.

¹¹ W.II, »Theater, Kunst und Literatur: Die schöne Jelena«, *Neues Agramer Tagblatt*, Zagreb, 20. October 1911.

¹² B., »Afričanka«, *Obzor*, 14. veljače 1912.

¹³ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište*. Zagreb, 1982.

¹⁴ Branko Gavella, »Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu«, *Rad JAZU*, knj. 353. Zagreb, 1968, str. 45.

¹⁵ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište*, str. 84.

¹⁶ Milan Begović, »Ivo Raić«, u: Milan Begović, *Pjesme, drame, kritike i prikazi*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 75. Zagreb 1964, str. 320-324.

¹⁷ Josip Kulundžić je u mjesječniku *Zvuk* tijekom 1933. u svakom broju objavljivao rasprave o suvremenoj opernoj režiji, *Zvuk*, I, 1-12, Beograd, 1933.

¹⁸ Jovan Konjović, »Oblik i boja u scenskom prostoru (Tomislav Krizman)«, *Rad JAZU*, Odjel za suvremenu književnost, knj. 5. Zagreb, 1962, str. 52-58.

¹⁹ 11. (Branko Gavella), »D'Albort Tiefland«, *Agramer Tagblatt*, 14. Februar 1913.

²⁰ Nedjeljko Fabio, »Josip Bersa, libretistički prvak Hrvatske moderne«, u: *Krležini dni u Osijeku 1999*, Zagreb — Osijek, 2000, str. 55-66.