

HRVATSKA KAZALIŠNA REŽIJA U RAZDOBLJU MODERNE

Nikola Batušić

Povijest suvremene kazališne režije kao posebne i samostalne umjetničke specijalnosti počinje u hrvatskom kazalištu aktivnim sudjelovanjem Stjepana Miletića u scenskoj praksi. Bijaše to u jesen 1894. god., kada je postavio Demetrovu *Teutu*, otvorivši tom predstavom prvu sezonu svoje intendanture. Tako je kazališna režija kao umjetnički čin i jedan od bitnih usmjeritelja cijeloga obličja scenskoga života u nas — dijete moderne. Ako se pojam hrvatske književne moderne ustalio kao vremenska i estetička kategorija, određenje »hrvatska kazališna moderna«, pri čemu se, dakako misli i na scenski, a ne samo dramski književni izraz, nije još dovoljno definirano. Vjerujemo da će upravo analiza redateljskoga udjela u strukturalnom promatranju scenskoga života ovoga razdoblja pokazati kako su njegove bitne razvojne faze uvjetovane svestranim udjelom redatelja u svim parametrima našega kazališnoga razvoja.

Ako bismo na ovom mjestu i htjeli uspoređivati između književnih i kazališnih pojava u tom razdoblju — a čini se da to uvijek neće biti moguće — valja već na početku pristupa scenskom fenomenu naglasiti slijedeće: Miletićeva se pojava i njena obilježja usprkos malom, gotovo neznatnom zakašnjenju prema početku književne moderne,¹ ne mogu izjednačiti s onim stilskim obilježjima što su se u suvremenim analizama pokazala bitnima za ovo razdoblje hrvatske književnosti.

Naglašavajući temeljne odrednice moderne, književnopovijesna znanost govori o »dezintegraciji realističke stilske formacije«,² no takvo se raspadanje realističke scenske slike za Miletićeva djelovanja još neće pokazati. Štoviše, kod Miletićeva režiranja bit će snažno zamjetljiva uspostava čvrste povijesno-autentične scenske vizije, što je, zapravo, načelo onog realističkog redateljskoga smjera što se od sedamdesetih godina 19. st. kretao prema sve naglašenijim naturalističkim naglascima.³ Književnoteorijsko određenje o »dezintegraciji realizma« prevedeno na scenski jezik, bit će snažnije vidljivo tek u nekim režijama Josipa Bacha oko 1905. god., a postati dominantno nakon 1909. god. i Raićeva redateljskoga debija. Stoga nam u daljnjim raščlanjivanjima ovoga razdoblja neće biti moguće svagda i izravno uspoređivati između kazališnih, književnih pa i sve zamjetljivijih i kazališno vrlo relevantnih likovnih strujanja. Navlastito stoga što je scensko-praktični, dakle redateljsko-glumački dio hrvatske kazališne moderne počeo svoj razvoj sa znatnijim poteškoćama od odvojeno promatranog dijela dramskoga stvaralaštva, boreći se u prvim nastupima protiv niza scenskih okamina, što je — mutatis mutandis — književnost bila riješila još Šenoinom pojavom. Osim toga, moderna u kazalištu, pa tako i režija kao dio cjelovite naše scenske slike, nije poradi specifičnog društveno-povijesnoga položaja hrvatskoga glumišta niti mogla a niti smjela zanemariti, koliko joj je to osebnost umjetničke zadaće dopuštala, nacionalno-političku pa i socijalnu funkciju kazališta. Redatelj koji u doba moderne bitno počinje utjecati na repertoar i utječe bilo posredno, bilo pak neposredno na mlade dramatičare, ne može i ne smije smetnuti s uma one programske uporišne točke u kazalištu koje su vezane uz tradicionalno snažno narodnosnu misiju hrvatskoga glumišta. Tako uz sve attribute estetičkoga, kazališna režija moderne zadržava i obilježja nacionalnoga, ne zanemarujući i mnogovrsnu socijalnu funkciju kazališta. Po tome se razlikuje od dijela književne moderne, gdje su kadikada određene, isključivo estetičke kategorije u praksi pretpostavljane bilo kojoj drugoj, pa tako i nacionalnoj intenciji književnoga djela.

Unutar hrvatske kazališne moderne i njene scenske slike koju je velikim dijelom stvarala i stvorila kazališna režija, vidljiva su tri cjelovitija razvojna razdoblja koja su svojim djelovanjem obilježila i prva značajna imena naše režije.

Prvo je vezano uz Stjepana Miletića i traje od 1894. do 1898. god., s intervalom što se proteže sve do 1903. god., u kojem kazalište živi,

nakon preranog Miletićeva napuštanja scenske prakse, uglavnom od njegove umjetničke baštine. To je razdoblje obilježeno Miletićevom redateljskom primjenom odzvuka meiningenskoga realizma, njegovih bečkih, Dingelstedtovih transformacija, i vlastitim traženjima onih stilskih elemenata koji bi ga mogli umekšati.

Naredna etapa započinje redateljskom fazom kazališnog djelovanja Josipa Bacha 1903. god. nakon studijskog boravka u Beču i prestanka Bachove glumačke aktivnosti. Traje do prvih režija Ive Raića 1909. god. Značajka joj je detaljna razrada scenskog naturalizma što se već mogao nazrijeti u nekim Miletićevim nagovještajima te prodor simbolističkih vizija koje se zamjećuju u Bachovoj redateljskoj interpretaciji kasnih Ibsenovih drama.

Treće i posljednje razdoblje započinje godinom prvih Raićevih režija, dakle 1909, a traje gotovo do svršetka I svjetskog rata, kada će se pojavom novih imena, stilskih strujanja a i uspostavom nove države izmijeniti donekle i struktura našega kazališnog organizma. Ova razvojna faza trajala je, dakle, nešto dulje od naše književne moderne, što je još jedan dokaz kako su usporedbe među umjetničkim granama teško provedive. U toj je etapi naše kazališne moderne dominantna ličnost Ivo Raić, s kojim dolazi do nas niz europskih stilskih strujanja u rasponu od bečke secesije do Münchenskog Jugendstila i Reinhardtovih berlinskih stremljenja gdje su već vidljive najave ranoga ekspresionizma. Valja napomenuti da je to i doba Gavellinog redateljskoga početka, no djelovanje mu zbog ratnih zbivanja nema još tada i obilježje kontinuiteta, tako da je jedina njegova režija unutar granica trećega razdoblja hrvatske scenske moderne posve osamljena i stilski nebitna činjenica.⁴ No kasnije će Gavella na više mjesta priznati kako je upravo redateljski dio naše moderne izvršio znatan utjecaj na njega, posebice Stjepan Miletić i Ivo Raić, a i prvi Gavellin redateljsko-književni izbor dramske literature koju će inscenirati poslije 1918. god. očito govori da je, između ostaloga, ušao u scensku praksu pod snažnim dojmovima moderne.

Tri spomenuta razvojna razdoblja naše režije tek su nekim manjim estetičkim obilježjima međusobno povezana, pa predstavljaju odvojene cjeline u kojima su pozornijim promatranjem zamjetljive samo poneke zajedničke značajke. Kušajući odrediti stilsku konstantu moderne, Miroslav Šicel je nakon svestranih analiza morao zaključiti »da je to vrlo heterogen period u kojem egzistiraju uporedo nekoliko različitih stilova

pa stoga možemo govoriti o svojevrsnom stilskom pluralizmu kao tipičnoj karakteristici toga razdoblja.⁵

Tako i u našoj kazališnoj modernoj koju su u scenskom smislu — bez obzira na ulogu i udjel dramske književnosti — stvarali uz novu glumačku generaciju i spomenuti redatelji, postoji više stilova, premda ne traju usporedno kao u književnosti. Razvojne faze hrvatske režije od Miletića do Raićevih radova iz 1917. god. gotovo su zaokružene cjeline koje međusobno ne interferiraju. Jednako se tako bitna stilaska obilježja pojedinaca ne prenose, osim nekih oblika scensko-praktičnoga iskustva, u slijedeću razvojnu etapu. U evoluciji kazališnoga stila to je posve razumljivo, jer se on temelji na načelu empirijskoga kontinuiteta, pa se u tako kratkim razmacima raznorodne stilske značajke međusobno poništavaju, a u to doba ne dolazi još do posizanja za nekim isprobanim scenskim rješenjima koja bi novim stilskim značajkama mogla biti oživljena. Uz miletićevski realizam ne bi mogao postojati Raićev simbolistički a i secesijski prizvuk u njegovim režijama. Bachovu je naturalizmu Miletićeva recepcija pa onda transformacija meiningenske doslovnosti bila odveć tvrda, dok za novija suzvučja jednoga Hofmannsthala nije mogao imati tako istančani sluh kao za potmule prizvuke Nordijaca što ih je sam režirao, prema Gavellinim svjedočanstvima upravo nadahnuto i s mnogo modernoga shvaćanja.

Premda zaokružene cjeline bez mnogo međusobnih interferencija, razvojne faze hrvatske režije od Miletića do Raića i mladoga Gavelle, pokazuju uzajamnost i identitet međusobnoga prožimanja na jednoj bitnoj razini. Dodiruju se, naime, u jasnom spoznavanju nacionalnoga poslanja kazališta, što je kao svoju bitnu posljedicu imalo animiranje i poticanje hrvatskih dramatika na stalnu i aktivnu suradnju s kazališnom praksom. Veza između književnosti i kazališta, da upotrijebimo ovdje jedan kasniji, omiljeni Gavellin estetički, ali i u doslovnom smislu sintaktički pojam, na taj je način u razdoblju moderne iz prethodno ne odveć čvrstoga amalgama postala neraskidivom, gotovo ideologijski bitnom slitinom. Književni prvaci moderne gotovo su svi ili dramski pisci ili kazališni kritičari kao Dežman, Livadić, Nehajev, Galović, Ogrizović, Krnic, Milčinović pa i mladi Benešić ili Gavelle koji ne ulazi u književni krug moderne, ali je kao kritičar u njenoj posljednjoj fazi usko vezan s kazališnim svakodnevljem. Matoševi teatarski feljtoni i kritike posebno su poglavlje ovoga razdoblja, a činjenica da su mnogi dramatičari dolazili u aktivan

dotir s kazališnom praksom kao dramaturzi — poput Vojnovića, Tucića ili Ogrizovića, govori o poticajnim inicijativama kazališnih uprava (gdje su i u Zagrebu i u Osijeku književnici moderne na vodećim položajima), za uskom suradnjom s najživljom maticom onodobne hrvatske književnosti.

Određujući razvojne značajke hrvatske kazališne moderne koje su uvjetovane redateljskim pristupom dramskoj književnosti i njenoj scen-skoj slici, i opet se teško pozvati na usporedbu s književnim prilikama koje svojom mjerodavnošću određuju i razdoblje i pokret. U svojim je razmatranjima Miroslav Šicel dokazao »da je tipično modernističko shvaćanje (u smislu impresionističkih, simbolističkih ili neoromantičarskih stilskih obilježja) svoju punu afirmaciju dostigao baš u... drugoj fazi, od 1903. do kraja razdoblja moderne.«⁶ Kazalište u svojoj recepciji tog tipičnog modernističkog stvaralaštva započinje nešto kasnije, tek 1909. god. Raićevim povratkom s njemačkih pozornica Berlina i Hamburga. No zanimljivo je da se ipak otvara mogućnost usporedbe književnih i kazališnih prilika, jer upravo spomenute granične godine 1903. započinje režirati Josip Bach, doduše ne izraziti modernist po obilježjima svog inscenatorskog rukopisa, ali tipičan odvjetak hrvatske moderne koji u svojoj osobnosti iskazuje sve njezine pozitivne ali i negativne značajke. Nije nevažna činjenica da je nakon što je napustio pozornicu kao glumac, Josip Bach boravio godinu dana u Beču, hospitirajući u tamošnjim kazalištima, pa njegov redateljski početak stoji i pod znakom nekih secesijskih impresija što ih je bio donio u Zagreb.

Analiza razvojnih etapa hrvatske režije dat će ne samo pravi uvid u scensko obličje naše kazališne moderne, već će predstavljati potvrdu našim pretpostavkama da se na njenim temeljima čija struktura pokazuje sustavnost scenskog mišljenja ali i eklekticizam u najplemenitijem značenju toga pojma, mogla u kasnijoj fazi naših redateljskih nastojanja posve potvrditi ličnost Ive Raića i razviti iznimnost Branka Gavelle.

Ali prije no što krenemo u analizu bitnih odrednica redateljskog postupka u svakoj od tri spomenute zaokružene cjeline, valja razmotriti i načelno predstaviti još jedan problem koji u to doba dolazi u najužu svezu sa scenskim uobličjenjem dramske književnosti pa i operne literature i neodvojiv je od integralnosti redateljskoga pristupa scenskoj praksi. Riječ je, dakako, o scenografiji. Premda ovo pitanje ne možemo za sada detaljno razmotriti, neki se parametri nameću svojim zadiranjem

u naš problem. Već češće spominjana godina 1909, tj. vrijeme Raićeva redateljskog početka, vrijeme je i prve pojave jednog hrvatskog scenografa na zagrebačkoj pozornici koji svoj poziv nije shvatio kao usputnu stanicu niti prolazno zadovoljavanje nekih osobnih likovnih nagnuća. Riječ je o slikaru Branimiru Šenoi koji je 1909. god. vladinim dekretom upućen na rad u kazalište. Te godine, kao što zaključuje Slavko Batušić, »započinje historija hrvatske scenografije kao samostalne umjetničke struke«. ⁷ Ranije, za Miletićeva razdoblja, u kazalištu je kao slikar bio zaposlen Čeh Emanuel Trnka, a nastojanja mladoga intendanta da za aktivniju suradnju u teatru — bilo kao scenografe bilo kao kostimografe privuče hrvatske slikare Menci Klementa Crnčića ili Otona Ivekovića, ostadoše, na žalost, ograničena tek na sporadičnu njihovu scensku djelatnost koja u pregledu hrvatske scenografije nije ostavila znatnijih tragova. Miletić je tako bio primoran na orijentaciju prema poznatim bečkim scenografskim manufakturama, kupujući iz tih radionica gotova rješenja. ⁸ Time je, s obzirom na stil scenografa Gilberta Lehnera, Franza Angela Rottonare a ponajviše Roberta Kautskog, bio ograničen pretežito kasnobaroknim, iluzionistički-tipiziranim rješavanjem likovnoga okvira pozoriškoga prostora. Stoga je glavna likovna struja moderne, secesija, doprla u svojoj izravnoj scenografskoj inačici na hrvatsku pozornicu razmjerno kasno, i to ponajviše kontinuiranom djelovanju slikara i grafičara Tomislava Krizmana koji se nedugo poslije Senoe, 1911. god., počeo sustavno baviti opremom predstava u zagrebačkom kazalištu. Tako će se uži povezanost između redateljske zamisli i likovne opreme predstave početi u nas ostvarivati tek u posljednjim fazama moderne, i to ponajčešće u Raićevim predstavama, premda je on u svojim prvim realizacijama očito bio vlastitim scenografom na temelju izbora što mu ga je pružao stilski raznorodni, i ne odveć bogati fundus. Raić je neka načela bitne, gotovo neraskidive suradnje redatelja i scenografa prenio k nama iz Praga i s njemačkih pozornica, gdje nisu samo dominirala upravo takva obilježja prvih velikih stvaralačkih zajedništava našega stoljeća, već su likovna secesija pa i rani oblici ekspresionizma imali golemih utjecaja u oblikovanju scenske slike dramskoga ili opernoga predloška. Režije mladoga Maxa Reinhardta u Berlinu ostvarene u suradnji sa scenografom Ernestom Sternom, likovna rješenja Maxa Krusea ili pak antologijski dekor Edvarda Muncha za Ibsenove *Sablasi* prigodom otvorenja »Kammerspiele« u Berlinu 1906. jednako kao i inscenacije Alfreda Rollera krajem prvoga desetljeća našega stoljeća u bečkom Burgtheatru,

ponajbolji su primjeri za takav zajednički redateljsko-likovni pristup problemu scenskoga prostora i njegova likovnoga rješavanja. ⁹

Po svim je obilježjima hrvatska kazališna režija u razdoblju moderne postala stvaralački, pa time i društveni čin. Ona u ponajboljim primjerima kod svakoga od trojice njenih utemeljitelja bjelodano pokazuje i njihov stav prema kazalištu, književnosti i glazbi, prema svijetu, životu i prema vlastitoj nacionalnoj sredini. Ovakva su obilježja u režiji moderne ne samo zamjetljiva već i čitka, te se upravo stoga njeno značenje odvaja od sterilnoga kazališnog prakticisma. Kazališna režija prestala je biti administrativnom obavezom glumaca-prvaka, izgubivši postepeno blijeđe značajke teatralnoga umijeća. Podignuta na razinu stvaralaštva, postala je ubrzo iskazom koji je u svakoj od spomenutih razvojnih etapa bio drugačiji. Ovisno o pojedinoj ličnosti, kroz kazališnu se režiju u doba hrvatske moderne ogledaju bitni korijeni scenskoga mišljenja, književno-kritičkih i estetičkih strujanja, likovnih problema i stručno-pedagoških pitanja. Redateljski stilovi trojice naših protagonista — Miletića, Bacha i Raića kao i strukturalne značajke njihova redateljskoga postupka ne mogu se obilježiti nikakvim zajedničkim nazivnikom. Opazit ćemo u njima mnoštvo poticaja i utjecaja, estetičkih pravaca i orijentacija — što je kasnije ocijenjeno bitnom značajkom moderne. No ako su ovi redatelji morali pribjeći korišćenju određenih impulsa što dopirahu do nas iz europskih scenskih prostora isključivo stoga jer im za nove vidokruge autohtona tradicija nije mogla pružiti nikakvih, osim jedino časnonacionalnih pobuda, oni su neovisno o asimiliranim poticajima, jer bijahu umjetničke ličnosti, uspjeli uzdići režiju do vrijednosti i odgovornosti stava.

A po tome što hrvatska režija u razdoblju moderne pokazuje upravo takva obilježja, ona se u antologijskim primjerima približuje onoj višoj razini koju vrijedi pokušati izjednačiti s filozofskom kategorijom nazora o svijetu i životu. Osim toga, očito je da se i u Miletićevim, i u nekim Bachovim, a napose u nekim ranim Raićevim režijama istodobno odražava i cjelovita slika svijeta i jedinstvena ocjena vrijednosti ljudskoga života, pa pojedina njihova scenska realizacija kao zajednički napor redatelja, glumca i scenografa može poslužiti ocjeni ljudskoga djelovanja uopće. Stoga jedna od vrijednosti naše režije u doba moderne i prelazi uske scensko-praktične okvire. Približavanjem bitnim stvaralačkim imperativima unutar šireg konteksta nacionalne kulture, redatelji moderne

izborili su vlastitoj struci pravo na životni i stvaralački prostor pored drugih, tradicionalno priznatih umjetničkih specijalnosti. Od toga doba počinje i dominantna uloga režije u hrvatskom kazališnom životu, ali istodobno i njena podvrgnutost raznovrsnim kritičkim prosudbama. I kao umjetnički izraz i kao filozofsko utemeljenje, ona je za očuvanje vlastita dostojanstva morala pristati na izazov što si ga je sama uputila.

Ako smo razdoblje redateljskoga djelovanja Stjepana Miletića (a ono je jednako i vremenu njegove intendature 1894—1898. god.) označili kao prvu razvojnu fazu naše redateljske umjetnosti, onda valja ukratko obilježiti i bitne značajke redateljskih pokušaja što su se zbivali prije njega.

Sve do Miletića redatelj je u nas glumac zaposlen u predstavi. Gotovo da se i ne mogu naći primjeri, osim u slučajevima opernih izvedaba, da je predstavu režirao glumac koji inače nije bio »u podjeli«. Takav redatelj, bez obzira na više ili manje poznato ime, priznaje gotovo besprizivnu vlast i moć glumca u postupku stvaranja predstave, pa je tek »ureditelj«, kao što bi rekli naši kritičari prije Šenoina doba, obavljajući u načelu više administrativnu no umjetničku funkciju.

U hrvatskom su to glumišta glumci-prvaci, vladari pozornice, a kao redatelji gospodari nad umjetničkom sudbinom svojih kolega.¹⁰ Bijahu to, kronologijskim redom, Josip Freudenreich, Adam Mandrović, Václav Anton, Nikola Milan Simeonović i Andrija Fijan. Po ustaljenom načelu »artističko« ih »ravnateljstvo« imenuje redateljima u onim predstavama gdje zastupaju glavne ili važnije uloge, pa se redatelji izmjenjuju (ako ih se unutar družine nađe istodobno više sa sličnim ovlastima) unaprijed određenim rasporedom. Malo je prigoda za izbor dramskog djela prema osobnom afinitetu. Redatelj gotovo i ne utječe na stvaranje repertoara, a rijetko mu je omogućeno da kontinuirano postavlja svoj osobni izbor iz dramske književnosti na pozornicu. Dužnosti su mu ograničene, on stvarno »pazi na red«, kao što to propisuju neki od prvih naših kazališnih pravilnika što su htjeli normirati i umjetničke i administrativne pojednosti scenske prakse.

Kako su izgledale zadaće i dužnosti redatelja u hrvatskom glumištu sedamdesetih godina 19. st. svjedoči niz paragrafa iz raznih administrativnih spisa. Tako u »Naputku za kazališni odbor« što ga je odobrilo Kraljevsko dalmatinsko—hrvatsko—slavonsko namjestničko vijeće u Zagrebu 14. prosinca 1863.¹¹ stoji u paragrafu 32. o redatelju i ovo: »Mje-

sečnu repertoriju sastavlja ravnatelj artistični i redatelj po naredbi ovoga naputka«. A u »Naputku za artističko—književnoga upravitelja zemaljskoga narodnoga kazališta«, objavljenom istoga dana i pod istim brojem, propisuje se u paragrafu 8. slijedeće: »Uloge se imaju po artističko—književnom upravitelju u sporazumljenju sa redateljem jošte prije sastavljenja repertorije razdijeliti i u odboru s repertoarom zajedno predložiti; jer u onom slučaju, ako se redatelj u kojoj točki razdijeljenja ulogah ne bi slagao s upraviteljem i svoje razloge za preinačenje istoga na što je vlastan, podnio bi odboru, odlučuje — poslušavši prije upravitelja, odbor.« Paragraf 9. kaže: »Redatelj čini potrebita nabavljenja garderobe i dekoracijah s dotičnim proračunom — savjetuje u tome artističko—književnoga upravitelja«. Redatelj je, prema paragrafu 12. sastavljao »cedulje za plesove i balove«, dok je nešto iscrpnije njegova funkcija određena paragrafom 13. Tamo stoji: »Redatelj, pošto se je u glavnih načelih u obziru povećih i potežih predstaviti imajućih se komadah sporazumio s artističko—književnim upraviteljem, zakazuje po kazališnom slugi kazališne probe i upravlja ih neodvisno od artističko—književnoga upravitelja, jedino dužan je svaku takovu probu prijaviti mu, da uzmogne isti kontrolirati, da li se potreban broj probah i to sa shodnom točnošću i pristojnim redom drži«. Nadalje, u paragrafu 29. govori se i o ovim zadaćama artističko—književnoga ravnatelja koje u današnjem smislu zadiru u redateljski djelokrug: »Čitaće probe zakazuje i prisustvuje im artističko—književni upravitelj, on ispravlja na istih izgovor sudjelujućih predstavljajačah i tumači im tamnija mjesta, izjasnuje, ako bi potrebno bilo — redatelju značaj komada, kako misli da bi ga valjalo u pozorišnom obziru shvatiti i dogovara se s njime u obziru shodna odijela i ostalih potrebah«.

U »Zaptnom zakonu za narodno kazalište u Zagrebu« što ga je još 1863. predložio Dimitrija Demeter a odobrio Hrvatski sabor 1870. god.,¹² redatelj je u brojnim paragrafima sveden uglavnom na koordinatora među raznim umjetničko—upravnim kazališnim segmentima te ima pretežito administrativnu funkciju. Umjetnička mu je strana zadaće svedena na najmanju mjeru ili uopće nije točnije određena. Ipak, »bez redateljeva dopuštenja ne smije se nemarno odijeven na pozorište stupiti«, niti »u odjeći kakvu promjenu učiniti«, a »pozorišni meštar ima si nekoliko danah prije svake predstave od redatelja točnu naznaku potrebitih dekoracijah probaviti; zatim pozorište kod glavnog pokusa uslijed dogovora

i sporazumljenja s redateljem urediti i to tako, da početkom glavnog pokusa sve gotovo biti mora«.

Između ovakvih administrativnih i najrudimentarnijih umjetničkih zadaća kretala se hrvatska režija sve do pojave Stjepana Miletića. On postaje njenim pravim, kreativnim reformatorom, koristeći pri tom temeljna obilježja svoje osobnosti: književno-povijesno, estetičko i dramaturgijsko znanje, ali i iskustva što ih je sticao promatrajući od najranije mladosti kazališne predstave u Zagrebu, a posebice u velikim europskim gradovima. Po svemu što danas možemo zaključiti o Miletiću redatelju, on je u umjetničko-stvaralački proces režije krenuo svjestan njena značenja za svekoliko obličje modernoga kazališta. A pošao je u nj i temeljito upućen, znalac dramaturgijskih teorija od Aristotela do svojih suvremenika, dobra pregleda nad svim književno-dramskim pravcima tijekom povijesti, a i čvrstih vlastitih estetičkih stavova, izraženih jasno na završetku svojih bečkih studija, u doktorskoj radnji posvećenoj problemu katarze u Shakespearea.

Miletić je odlučno mijenjao pristup režiji kao kazališnoj struci, nastojeći je lišiti administrativnih obilježja. On sam neće više »voditi režiju« kao što su to činili glumci prvaci, već će najraznovrsnijim metodama kušati potaći glumce ili pjevače na nov pristup scenskom fenomenu, pa je unutar svoje družine pravi »inspirator«, kako bijahu nazivali redatelja u zagrebačkom Sjemenišnom kazalištu još u 18. st. Iskustva bečkoga Burgtheatra u rasponu od Laubea do Dingelstedta, ali i uglédanje na meiningenski realizam, odnosno njegov plastični historicizam, čini se da su bitni poticaji što su zamjetljivi u praktičnoj sastavnici Miletićeve režiranja.

Zanimljivo je da o toj njegovoj scenskoj praksi još niti danas nemamo neprijepornih podataka — barem što se tiče točnoga broja i naslova insceniranih predstava. Kao intendant Miletić nije na kazališnim ceduljama htio potpisivati svojih režija, no prema *Hrvatskom glumištu*, njegovim »dramaturškim zapiscima« kao i nekim drugim posrednim izvorima¹³ doznajemo da je postavio trinaest Shakespeareovih komada,¹⁴ da je prema redateljskim knjigama što ih je pribavio iz Comédie-Française režirao neke Molièreove komedije, a iz drugih književnosti inscenirao Ibsena, Sardoua i vrlo vjerojatno Schillerovu *Trilogiju o Wallensteinu*. Što se hrvatske dramske literature tiče, dao je svoj pečat scenskoj slici Držića (postavivši ga prvi u novijoj našoj kazališnoj povijesti), Gundulića, Pal-

motića, Demetera, Bogovića, Preradovića, Markovića, a vrlo vjerojatno i Vojnovića. U operi je režirao Mozarta, Gounoda, Wagnera, Masseneta i Lisinskoga. Repertoar po svim obilježjima dramaturgijski i tematski raznovrstan, ali nam ovi — pretežito ipak statistički podaci ne govore dovoljno o stilu i metodi Miletićeve režiranja.

Kao temeljno načelo i estetički kanon, Miletić je preuzeo temeljne zásade meiningenskoga realizma, kušajući ga oplemeniti nekim slobodnijim varijacijama u likovnom smislu, ukoliko mu je to dopuštala uglavnom ipak konfekcijsko-tipizirana scenska oprema. U glumačkoj je pak igri izbjegavao monumentalnu meiningensku slikovitost scenske pojave, težeći prema nekim suvremenijim, očito naturalističkim suzvučjima.

U tako često spominjanom *Hrvatskom glumištu* on će već na početku s mnogo poštovanja spomenuti »novu nauku meiningenskog velikog kneza«,¹⁵ što će mu, čini se, ostati redateljskim geslom tijekom sve četiri godine. No uz taj povijesno-estetički pojam Miletić odmah uvodi i novo određenje. To je »milieu«. Međutim, taj njegov »milieu« nema značenja Antoineove recepcije Zolina termina, već je uglavnom sveden na pitanja likovne opreme predstave, gdje će se Miletić bespoštedno boriti protiv nesklada koji je do njegova doba vladao između povijesnih koordinata scenskoga djela i interpretacije tih odrednica na pozornici. Već je tim zahtjevima, koje u intimnom solilokviju postavlja pred sebe u času dvojbe oko mogućnosti prihvaćanja intendature, Miletić najavio svoja načela kojima će dodati još jednu bitnu odrednicu: redatelj mora, naime, postati kreatorom repertoara. Time je odbačen dotadanji sustav administrativnoga dodjeljivanja redateljskih zadaća koji je isključivao svako kreativno opredjeljivanje prema osobnim književno-dramaturgijskim afinitetima. Miletić kasnije doduše neće moći provesti svoju idealnu sliku redateljstva i redateljskoga izbora do kraja, očito sputan prilikama i navikama u zagrebačkom kazalištu, gdje je on sâm, nasuprot tradiciji »glumačkoga« redateljstva, bio jedini i prvi koji je režirao a da istodobno nije bio glumcem. Stoga se u zenitu svoga djelovanja odlučio na uspostavu tzv. »redateljskoga kolegija«. U tom su tijelu bili svi dramski i operni redatelji, dirigenti i koreograf. Oni su zajednički, s njim na čelu, vijećali o repertoaru, raspravljali o podjelama za pojedine predstave, ali i dodjeljivali »mjesečnu režiju«. To je, doduše, u smislu Miletićevih namjera i mnogih inovacija bio određen anahronizam, ali se protiv »mjesečnog« redateljskog dežurstva (što ga je bio primijenio prema njemačkim uzorima) nije mogao boriti s jednostavnih personalnih razloga. Umjesto

još gorega rješenja, tj. dodjeljivanja režije prema sudjelovanju u predstavama pojedinih glumaca prvaka — što je vodilo u posvemašnju anemičnost predstava, Miletićevi su redatelji Adam Mandrović, Nikola Milan Simeonović i Miloš Cvetić naizmjenice »službovali« po mjesec dana. Tom bi prigodom režirali oko četiri predstave prosječno te pazili na sve reprizne izvedbe. Dakako da kod primjene ovakva sustava nije moglo biti niti govora o nekim velikim kreativnim ostvarenjima jer je administrativno i opet prevladalo nad osobnim, a količina posla onemogućavala je svaku pomniju književno-dramaturgijsku analizu. Dakako, Miletić je kao jedini redatelj (ali i intendant s punim ovlastima!) izvan ovog glumačkoga kruga ostao pošteđen administrativnoga dodjeljivanja repertoara, inscenirajući isključivo djela svoga izbora i afiniteta, određujući podjele prema vlastitim sklonostima i pedagoškim intencijama. Uz to si je mogao dopustiti i mnogo više pokusa no ostali.¹⁶

Stjepan Miletić nije postao redateljem iz nužde, kao što je to pomalo skromno sâm definirao. Očito je da je bio redatelj po unutarnjem zovu svoje kazališne osobnosti. Čitav niz redateljskih analiza, promatranja predstava i usputnih mizanscenskih bilježaka vidljivo je iz njegovih kritika, putopisnih crtica iz kazališne Europe, iz dramaturgijsko-teorijskih radova. Prema tradiciji i ustaljenoj praksi on ne bi nikada mogao početi režirati da nije postao intendantom i preuzeo kazalište u kasnijoj fazi i pod svoju financijsku upravu, tako da je u svim pitanjima uprave bio posve neovisan. Tako mu nitko izvan kazališta nije mogao prigovoriti što počinje režirati a istodobno sam ne glumi u predstavama, dok je unutar glumišnoga organizma posjedovao takav autoritet da su slični prigovori barem javno bili nezamislivi. Još je iz svoga kritičarskoga mjesta na Markovu trgu vrlo dobro uočio — što se očito potvrdilo i na putovanjima po svjetskim teatarskim metropolama, da je dominacija, štoviše svojevrсна glumačka diktatura dovela srednjoeuropsko kazalište do zamjetljivih kriznih stanja. Da bi gluma opet postala kreativnom a oslobodila se želje za lažnom scenskom vlašću, trebalo joj je usmjeravanje izvan njene strukture. Miletić vidi spas za niz kazališno-načelnih, dramaturgijskih pa čak i scenografskih pitanja u redatelju koji će stvarati predstavu izvan uskoga glumačkoga kruga. Taj redatelj ne samo što neće biti kao glumac nazočan na pozornici, on čak niti ne smije biti glumcem. Tako kaže: »idealni redatelj bio bi uvijek onaj koji uz sav svoj talenat, inteligenciju i stručnu naobrazbu posjeduje i svu spremu glumca, ali sam ne glumi. Ali takav bi čovjek u ono doba bio pogotovo u nas — 'rara avis'.

Tako sam konačno vrlo često morao biti sam i svojim vlastitim redateljem, kao što sam silom okolnosti bio i vlastitim mašinistom, dekoratorom, nadglednikom komparserije, inspicijentom itd.«¹⁷

Ne samo iz nužde već i umjetničkih poriva, Stjepan Miletić je možda i ne hotedi, ali sigurno nimalo svjestan posljedice svoga čina, počeo korjenitu promjenu redateljeve zadaće ne samo u realizaciji dramskoga djela na pozornici, već i u cjelokupom, tek kasnije nazvanom »redateljskom« usmjerenju našega kazališnog života. Ponajprije je reformirao sustav vazu sa čitavim ansamblom predstave. Njegove intervencije protiv administrativnoga shvaćanja scenskih zadataka dotiču i glumce i sve strukture tehnike, i to od prvih čitaćih pokusa do premijere. Ono što je Raić petnaestak godina nakon Miletića smatrao normalnim, tj. da na prvim generalnim pokusima ima gotov dekor i kostime (pretpostavku koju je donio iz Berlina i Hamburga i dosljedno je provodio u nas), Miletić je izbio teškom mukom, a nalog da glumci tom prigodom obuku određenu odjeću i nastupe u potrebnoj maski, »glumački su opozicionalci«, kako ih je bio nazvao, prihvaćali nerado i s prosvjedom.

Posebno je zanimljiv Miletićev odnos prema likovnoj opremi predstave koju smatra jednom od njenih bitnih sastavnica. Njegov već poslovični opis naših predstava koje su svojim povijesno-dekorativnim nakaradama izazvale sućutan smijeh budućega redatelja i intendanta reformatora poznat je po svojoj anegdotalnoj ironiji. Iz njega nije samo vidljivo jedno stanje naše kazališne opreme u posljednjem desetljeću 19. st., već i bitni smjerovi Miletićevih reformi u dekorativno-kostimskom segmentu predstave. Borba protiv »Rimljana koji su bubnjali vodeći vojsku u boj«, zgražanje nad »crvenim sobama s modrim garniturama, žutim zastorima i zelenim sagovima« i protest protiv »kraljevskog plašta sa zvijezdama i hermelinom koji nošahu svi kraljevi od Julija Cezara do Napoleona«¹⁸ bio je u doba Miletićeva redateljskoga djelovanja uporan, dosljedan i na kraju uspješan.

Bitno obilježje Miletićevih redateljsko-scenografskih intervencija sastojalo se od dva načela. Ponajprije je nastojao uskladiti povijesne odrednice scenskoga djela sa cjelokupnom opremom predstave. U nekim pojedinostima takvoga gledanja na scenu, shvaćanje mu bijaše blisko meiningenskim iskustvima čiji je historijski realizam poštivao do često nekritičkoga divljenja. Budući da nije mogao računati na izvorne hrvat-

ske scenografe, a niti je za svaku predstavu mogao iz inozemstva naručivati novu i skupu scensku opremu, morao se još uvijek zadovoljavati tipiziranim rješenjima iz fundusa. Tako je, na neki način, i ne hotеći ostajao još uvijek vezan uz standardne likovne okvire konfekcijskoga tipa neobaroknih obilježja, pa je i on koristio svagda iste »prijestolne dvorane«, trijemove »kraljevskih palača«, »katedralu« ili »morsku obalu« za niz djela što su se u njegovoj režiji ili postavama glumaca prvaka našla u doba njegove uprave na zagrebačkoj pozornici. Bečke dekoraterske radionice opskrbljivale su ga u naročitim slučajevima likovnom opremom za neke Shakespeareove drame, za pojedina hrvatska operna ili dramska djela (iz Beča naručuje »historijski vjerni prospekt Dubrovnika« za Gundulićevu pastoralu), a u takvim je primjerima očito dominirao monumentalni realistički stil kao prisjećanje na meiningenska iskustva. Za Miletićeva doba likovna secesija očito još nije doprla do zagrebačke pozornice. Dakako da su uz kulise, prospekte i lukove važnu ulogu imali rekviziti i posoblje. I tu je Miletić bio dosljedan svom historicizmu, navodeći izrijeком kako je iz zagrebačkih i bečkih trgovina kupovao ili posuđivao posoblje, a iz njemačkih tvornica kazališnoga oružja naručivao oklope, bodeže, mačeve, koplja i drugo za svoje režije *Trilogije o Wallensteinu*, za Palmotićeve *Pavlimira*, Shakespeareova *Henrika IV* te *Porina* Vatroslava Lisinskoga. Boreći se protiv dotadanjeg nesklada, on se mogao uteći jedino čvrstom realizmu, jer je jedino na taj način mogao riješiti niz dotadanih nesporazuma i anakronističkih likovnih interpretacija.

Drugo je Miletićevo redateljsko-scenografsko načelo izraženo u želji za primjenom najnovijih dostignuća scensko-kazališne tehnike. Zavidljen tehničkim inovacijama u Münchenskim kazalištima, on je potanko opisivao prednosti »pokretnog pozorišta«, tj. rotacione pozornice koju je htio kupiti i za novo zagrebačko kazalište. Gledajući na svrsishodnost njene primjene, budući je redatelj dao prvi u nas iscrpni opis Lautenschlägerova historijskoga izuma. Zbog političkih makinacija Khuenova režima, Miletić ovu pozornicu nije smio nabaviti zagrebačkom kazalištu, premda je investiciju, kao uostalom i niz drugih, htio snositi sâm! Razlog je odis-ta bio »khuenovski«: stoga jer nijedno budimpeštansko kazalište nije moglo doći do takve pozornice, nije je »mogao« imati niti Zagreb. Usprkos mnogim nastojanjima, mi smo sve do 1934. god. čekali na ovu tekovinu kazališne tehnike,¹⁹ tako da je npr. Gavella u svojem najznačajnijem zagrebačkom redateljskom razdoblju od 1920. do 1925. god. bio lišen mogućnosti eksperimentiranja s pomoću ove značajne tehničke naprave.

Miletić je, međutim, kupio u Njemačkoj »električni aparat za kišu, snijeg, oblake, bljesak, strijele i dugu« — kako opisuje taj stroj, analizirao je rasvjetne efekte i njihovu ulogu u redateljskom oblikovanju dramskoga teksta, no promotrimo li i ovaj aspekt njegova odnosa prema vizualnim sastavnicama režije, zaključujemo da je s obzirom na onodobne moderne europske domete bio tek neznatno odmaknut od čvrstih realističkih kanona.

Kao meiningenovac je promatrao i sudio o udjelu skupih prizora u povijesnim dramama, tražeći akciju pojedinih dramaturgijski opravdano izdvojenih grupa unutar cjeline, a u režiji *Trilogije o Wallensteinu* napravio je, upravo u skladu s takvim načelima, pravu revoluciju kada je za scenski manje istaknute, ali tekstualno eksponirane uloge, odredio neke glumce prvake. Posve je razumljivo da su naviknuti na dotadanji običaj podjele prema sistemu »zvijezda«, neki odličnici odbili nastup u ovoj predstavi. Meiningenovac s težnjom da historijski realizara postane temeljem našem scenskom naturalizmu, Miletić je kao redatelj rabio i poznatu krilaticu »milieu«, tek što je Antoinenov široko i raznovrsno shvaćeni scenski pojam reducirao do nekih doslovnih ambijentalnih naznaka. Za njega je »milieu« Théâtre librea (o kome je očito bio obaviješten, ali ga u Parizu nije vidio), ostao samo »ambijent«, a nije se protezao i do psihološko podsvjesnih dimenzija u izgradnji cjelovita glumačkoga lika. Stoga i za vlastitu režiju Massenetove opere *Manon* ponosno ističe kako je na licu mjesta, u Parizu, studirao sve značajke lokaliteta crkve St. Sulpice, dok pišući o interpretaciji Ibsena, nikada ne spominje mogućnost onakve redateljske primjene pojma »milieu«, kod koje bi težište bilo u glumčevu uranjanju u odrednice tog naturalističkog obilježja.

U svom *Hrvatskom glumištu* je Stjepan Miletić ostavio nekoliko vrela za rekonstrukciju scenske slike pojedinih predstava što ih je oblikovao prvenstveno redateljski, no u pojedinim primjerima može se govoriti i o svojevrsnim scenografskim zahvatima.

Najiscrpnije je opisao režiju Shakespeareova *Hamleta*, a za čuveni prizor »mišolovke« reproducirao je čak i tlocrtni raspored. Ta je skica u dosadašnjim analizama Miletićeve knjige pa time i umjetničke ličnosti ostajala po strani, nezapažena. No iscrpnije raščlanjivanje scenskoga dispozitiva ovog Shakespeareova prizora (III/2) odaje jasno profil Miletića redatelja. Pozornicu je zatvarao prospekt grada u mjesecini ispred kojeg je bila balustrada za glazbenike. Postrance stajahu kulise što predočavahu dvoranu. Dakako da su i prospekt i kulise bili standardni dijelovi deko-

rativnoga fundusa što su se mogli upotrebljavati u nizu različitih predstava i žanrova. Od balustrade su se spuštale stepenice prema središtu pozornice. Pod njima simetrično rasporedene klupe za dvorsku pratnju. Ispred njih posebna sjedala za kralja s čije desne strane sjedi kraljica, dok je Polonijeva stolica lijevo. U lijevom kutu pozornice (gledano iz vizure općinstva), sjede Hamlet, Ofelija i Horacije, dok je u desnom podignut podij za »glumu u glumi«. Miletić ponosno piše kako je prema njemačkim uzorima (Karl Immermann) smjestio pozornicu za igru u igri u desni portal dobivši time mogućnost da i Hamlet i gledalište promatraju Klaudijevo reagiranje. No za nas je ovdje možda važniji Miletićev raspored dekorativnih elemenata (prospekta, kulisa, posoblja i dr.) koji ukazuje na strogi realizam i meiningensku monumentalnost, što je i bila glavna značajka Miletićeva režiranja.

Opis nekih prizora iz Preradovićeve *Kraljevića Marka* još nas više utvrđuje u uvjerenju kako je Miletić u mizansceni velikih prizora i u vođenju komparserije bio tipični meiningenovac. U velikim nacionalnim spektaklima bio je redatelj-aranžer očito sklon dekorativnim rješenjima, a koristio je i tzv. »žive slike« tipični redateljski trik realističkoga teatra. Više je onih isprva nevidljivih redateljskih intencija, psiholoških nijansiranja kroz glumačku igru i književne analize dramskoga tkiva očito pokazivao u predstavama komornijega tipa, kao što su bile režije Sardoua, jamačno Vojnovićeva *Ekvinocija* ili Ibsena. Za taj pristup režiji posjedujemo mnogo manje podataka. Kritika ih u ono doba nije posebice zapažala je jednostavno na njih ne bijaše navikla. Svojim režijama Miletić je, osim svega, odgajao i kritiku koja upravo od njegova vremena počinje pozornije promatrati ulogu redatelja u stvaranju cjelokupnoga scenskoga dojma.

Po svim obilježjima što ih danas uspijevamo uspostaviti nakon rekonstrukcije scenske slike njegova kazališta, Miletić bijaše kao redatelj tipičan eklektik, koji je ipak, a tu su začeci naše »književno-kritičke« i »literarne« kazališne režije, nastojao svagda podvući i scenskom igrom objasniti bitne književno-stilske odrednice interpretiranoga djela. Scenskom problemu uobličavanja drame na pozornici, njenoj vizualizaciji, on je prilazio tek nakon što je iscrpno raščlanio njene dramaturgijsko-stilske kvalitete, pa je i u tom smislu postao začetnik jednog redateljskoga pravca koji će do pune potvrde i umjetničke zrelosti dovesti kasnije Branko Gavella.

Osjećajući se njegovim nastavljačem i neizravnim adeptom, Gavella je vrlo autentično progovorio o nekim vanjskim metodologijskim obilježjima Miletićeva režiranja, ne propuštajući naglasiti i značenje njegova redateljskoga djelovanja za cjelokupni razvoj hrvatske režije: »(Miletić je) imao kao svoj glavni umjetnički instrument prirodnu, neobično živu, nervozno ustiranu, redateljsku gestu u kojoj su kao u nekoj kratici bile preformirane sve njegove sugestije vis à vis glumcu. On je igrao pred glumcem, oko glumca, no to je bila čisto redateljska 'igra' te nije nipošto nalikovala glumačkom predvođenju (Vorspielen) nekih čisto glumačkih realizacija, već je bila osobna smjesa u biti posve neglumačkih gestovnih akcenata, pokreta i riječi. Ta je smjesa bila čudesno kadra približiti i razotkriti glumcu cijeli motivički kompleks iz koga se tek imala roditi njegova vlastita realizacija. Ta je smjesa, gledana čisto glumački, bila ne samo nepotpuna, gotovo diletantski smiješna (Miletić je bio onizak, kratkovidan, s vječnim cvikerom na nosu, skakutavog kretanja, nevješte slinave dikcije), ali je bila nošena takvim temperamentom i uvjerenjem o jasnoći onoga što mu je lebdjelo pred očima, da je morala sugestivno djelovati na glumca.«²⁰ I na drugom mjestu piše Gavella kako ishodište nekih vlastitih redateljskih pobuda nalazi u Miletićevoj fizionomiji: »... moram izjaviti da tragajući za modelima svog vlastitog redateljskog stila nalazim neizbrisiv trag koji je redatelj Miletić u meni ostavio u momentu kad nisam ni pomišljao da ću ikada postati čovjek kazališta. Bila je to jedna njegova redateljska gesta koja mi se tako zasjekla u dušu da u cijelome mom sjećanju nema u svim detaljima jasnije slike no pojave Miletića, njegove gestikulacije u momentu kad je pokojnoj Leoniji Brückl, klečeći pred njom, pokazivao kako zamišlja sebi jednu scenu u operi *Fedora*, prateći to redateljski nervozno i nespretno, ali autoritativno glumljenje nimalo milozvučnim, ponešto slinavim, ali veoma izražajnim, zapovjednički određenim načinom govora.«²¹

Neobično je bio bitan i Miletićev redateljsko-pedagoški rad s ansamblom i pokušaj unošenja novih stilsko-interpretativnih obilježja u zagrebačku družinu koju je po svom dolasku zatekao u doista reprezentativnom sastavu.²² Želeći osigurati hrvatskom glumištu neprekinuto obnavljanje iz vlastitih redova, utemeljio je i prvo stručno učilište za glumački podmladak u nas, Hrvatsku dramatsku školu, odakle će poniknuti nekoliko značajnih umjetnika. Dvojica su od njih postali i njegovi izravni nasljednici u domeni kazališne režije. Bijahu to Josip Bach i Ivo Raić. Premda i jedan i drugi u prvoj fazi svoga kazališnoga djelovanja nisu

režirali već samo glumili a redateljski su se formirali više u inozemstvu no u Zagrebu, ne može se zaniijekati da su u pojedinim svojim kreativnim obilježjima zadržali i neke osobine Miletićeve fizionomije. Bijaše to prvenstveno vjera u vlastito kazališno poslanje, neobična upornost, preciznost i prednost kazalištu što je graničila gotovo s fanatizmom. Analiza njihova djelovanja pokazuje da su kroz predstavu što su ih ostvarivali raznovrsne struje moderne i u nas mogle doći do pune scenske potvrde, pa im se stil znatno razlikovao od Miletićeva.

Stjepan Miletić je prvi u Hrvata podigao još s kraja 19. st. kazališnu režiju do razine bitnoga kreativnog doprinosa glumišnom životu, što će se tek u 20. st. potvrditi nizom predstava i kazališno-estetičkim usmjerenjem ovoga tipa redatelja »ne-glumca« u rasponu od Branka Gavella preko Alfonsa Verlija, Marka Foteza do Koste Spaića i sljedbenika ove struje pa i škole, premda pojava redatelja i glumca u istoj osobi neće još dugo zamrijeti kao mogućnost sveobuhvatnog scenskoga izražavanja, što je također potvrđeno u razvojnoj liniji od Josipa Bacha do Ive Raića i Tita Strozjija te nekih najnovijih glumačko-redateljskih pokušaja u tom kreativnom smjeru.²³

Drugo razvojno razdoblje hrvatske kazališne režije u vremenu moderne obilježio je svojim djelovanjem Josip Bach. Kao glumac između 1898. i 1902. god. odigrao je preko stotinu uloga najraznovrsnijih žanrova, ali je ubrzo postalo očito da ga isključivo gluma neće zadovoljiti u njegovim nemirnim kazališnim traženjima. Nakon jednogodišnjeg studijskoga hospitiranja u bečkom Burgtheatru, on je 1903. god. postao redateljem i u toj je funkciji djelovao u Zagrebu neprekidno do 1920. god. Kada je počeo režirati nije više nastupao na sceni, pa je na neki način nasljednik Stjepana Miletića u »njegovu« segmentu redateljske struke, premda se očito neće moći mimoći činjenica da je u neke probleme insceniranja polazio i s pretpostavke dugogodišnjega sučeljavanja s pitanjima glumačke interpretacije.

Po mnogim je svojim postupcima, obilježjima i aspektima vlastita kazališnog djelovanja (koje se osim u režiji ogleda i u ravnateljstvu zagrebačkom dramom između 1908. i 1920. god.), Bachova ličnost opterećena oprečnim sudovima, pa bi nakon više od pola stoljeća od prestanka njegovih bitnih kazališnih aktivnosti valjalo o tom čovjeku progovoriti staloženo i mirno. Njegove poznate bučne i žučne polemike s Miroslavom Krležom, kome je dosljedno branio pristup do pozornice smatrajući njegove *Legende* scenski neizvodivima, postale su očito hipotekom koju niti

do danas nisu mogle s njegove sjene dići niti neke dobronamjerne revizije Bachove ličnosti što su ih proveli Branko Gavella i Slavko Batušić.²⁴ Premda će ovdje biti riječi isključivo o Bachu kao redatelju, čini se da je i s toga aspekta nemoguće govoriti ne spominjući sukob Krleža — Bach koji nije, promotri li se pozorno srž polemike s teatrologijskoga aspekta, nastao iz Bachova nerazumijevanja rane Krležine dramatike (ta pisao je o njemu početkom 1919. god. u »Obzoru« kao o »najsmionijem dramskom pjesniku«), već iz njegova redateljskoga stava. Točnije iz nemoci da tu uzavrelu, ranoekspresionističku fakturu pretoči u scenski jezik i pozorično znakovlje koje je svojom upornošću sam stvorio, odgojen pretežito na naturalističkim i simbolističkim dramskim vizurama.

Premda značajno za čitav aspekt onodobnih naših ne samo kazališnih, već i širih, kulturoloških odnosa, razmimoilaženje između Bacha i Krleže ne bi nam smjelo pomutiti pogled na opću sliku Bachovih redateljskih napora koji broje oko 350 realizacija dramskih djela što ih je pretežno sam postavio na repertoar u svojstvu direktora drame. Time ocjena njegove redateljske djelatnosti postaje još kompleksnijom jer se ne radi isključivo o dnevnoj zadaći, a pri tolikoj bi se množini predstava moglo reći čak i dnevničarskom poslu, već o svjesnoj želji za sveobuhvatnom kazališnom kreativnošću kod koje se vlastiti izbor iz fundusa dramske književnosti poklapa s osobnim scenskim afinitetima, čime se režija zaokružuje do posvemašnjega kazališno-praktičnoga autorstva.

Bachovo nerazumijevanje Krležine mladenačke dramatike — uza sve poštovanje i Krležina stava u »Plamenu« i može bitne Bachove iskrenosti (koju je Krleža nijekao) u tvrdnjama kako današnja pozornica ne može omogućiti izvedbu *Legendi*, očito je redateljske prirode, premda se u konačnoj ocjeni tog polemičkoga sukoba ne bi smjele zaobići niti načelne ideologijske razlike što su razdvajale obje strane. Uostalom i Branko Hećimović je pišući o Krleži²⁵ dotakao ovu epizodu, te zaključio kako je Bach bio »očito zatečen pred rasponom, raznovrsnošću i snagom novoga što donosi Krleža i po čemu se Krležina djela izdvajaju iz onodobne nacionalne književnosti, te se ne zna naprosto postaviti pred tim novim, jer ga je nadraslo kao što je nadraslo i svakidašnju kazališnu praksu«. Ove Hećimovićeve primjedbe upućuju na problem stoga jer su lišene pretjeranoga ideologiziranja kojim je često, bilo na jednoj bilo na drugoj strani, prožeto pisanje o biti ovoga još uvijek zamršenoga problema. Konačno, i sam je Gavella, koji je prvi postavio dio *Legendi*, priznao da naše kazalište nije ispunilo zadatak što je Krleža tim ciklusom postavio

hrvatskoj pozornici,²⁶ a tu je misao koja se u prvoga Krležinoga redatelja sublimirala na iskustvenoj razini pred kraj umjetničkoga i životnoga puta, anticipirao Miroslav Krleža mnogo prije, u svom poznatom Osječkom predavanju. Ostanemo li iskreni do kraja, vjerujemo da uz sve dužno poštovanje prema desecima najraznovrsnijih napora u posljednjim desetljećima na svim južnoslavenskim pozornicama, tek dvije predstave *Legendi* zaslužuju pozornost iz kritičke retrospektive. Čini se da niti uz sva najsuvremenija scenska sredstva i redateljsko iskustvo novoga kazališta nijedna scenska vizura osim *Kraljeva* u režiji Dina Radojevića (Dramsko kazalište Gavella, Zagreb 1970) i djelomice *Kristofora Kolumba* u postavi Georgija Para (Ljetne igre Dubrovnik, 1973) — a ograda naspram ovoj predstavi odnosi se na ambijentalnu aruficijelnost koja se tek djelomice pretočila u čvrst razlog scenskom činu — nije postala trajnijom tekovinom hrvatskoga glumišta. Ono je, istina, sedamdesetih godina nakon Radojevića otkrivalo *Legende*, približilo im s Pavovim dubrovačkim eksperimentom i *Areteja* (1972) i tako ga scenski rehabilitiralo, ali je za razliku od drugih Krležinih tematsko-dramaturgijskih nizova obrzo opet napustilo ovu izazovnu, ali opasno-zavodljivu stazu. Jer Josip Bach je 1919. god., a tada ne bijaše više kazališni nevježa, pisao u citiranom članku i ovo: »Doduše moje je najdublje uvjerenje da djela te vrste i ne računaju s kazalištem i da im najidealniju izvedbu pruža najsavršenije pozorište, koje postoji otkad i prvi čovjek, a to je Fantazija!«²⁷ Bach je, dakako, i ove riječi pisao s redateljskoga aspekta, kao što je i kao redatelj osjećao da nijednu od *Legendi* neće moći režirati, premda »draže svakog čovjeka od pozornice da se lati te titanske zadaće«.²⁸ Tako je završen redateljski put Josipa Bacha, u znaku polemike i nesporazuma, pa kada se u novije vrijeme htjelo ocjenjivati njegovo kazališno djelovanje (u kome je dramaturgijsko-ravnateljska uloga zamračivala očito s nepravom redateljski entuzijazam), onda se nije gledalo na Bacha kao na nastavljača Miletićeva i čovjeka koji je od 1903. do 1920. postavio na scenu 369 dramskih djela,²⁹ već kao na direktora koji Krleži nije omogućio pristup pozornici. Čini se da promatranje naše kazališne režije u razdoblju moderne pruža obilje mogućnosti za ocjenu Bachovih redateljskih dometa.

Prigodom Bachova tridesetogodišnjega jubileja 1928. god. objavljen je popis njegovih režija,³⁰ pa bi samo jednostavna statistička analiza tog repertoara, bez obzira na bilo kakvu valorizaciju, bjelodano potvrdila kako je riječ o gotovo nesvakidašnjoj kazališnoj pojavi. No već je

Branko Gavella oprezno najavio kako bi »bilo nepravедno od Bacha kao redatelja, s obzirom na kvantitetu njegove redateljske zaposlenosti, tražiti neku naročitu istančanost i izgrađenost u redateljskom radu«,³¹ tako da nas ova ocjena upućuje na potrebu vrlo postepenog raščlanjivanja ne samo repertoarnoga »obilja« Bachove kazališne vladavine, već i trijeznoga ocjenjivanja tog bujnoga eklekticizma kojim je bio prožet i odбир, pa prema tome jamačno i redateljski pristup dramskom djelu što ga je postavljao na pozornicu.

Bachov repertoar obuhvaća iz razdoblja starije hrvatske dramatike Gundulića, Brezovačkoga, Nemčića, Demetra, Šenou, Bogovića, Tomića i Markovića. U njihovim djelima nije tražio samo časnu dužnost otplate svojevrsnog kazališnog duga našim velikim prethodnicima, već je bio čvrsto uvjeren u njihove trajne vrijednosti koje će moći potvrditi ne samo njegova generacija. Kako vidimo, nije se prevario u mnogo slučajeva. Nazočan u srži svih kazališno-bitnih zbivanja druge faze hrvatske moderne koja je tako bujno ključala novom dramom, Josip Bach će postati najodlučnijim zastupnikom mladih na sceni. Bijaše, kao što govore izvori, oduševljenim poklonikom Vojnovićevim (režije repriza *Ekvinocija* i *Dubrovačke trilogije*, *Smrti majke Jugovića* i *Gospode sa suncokretom*), Ogrizovića (prvi redatelj *Hasanaginice* ali i niza »malih« drama), ponešto je neopravdano uzdizao Peciju (devet postava), inscenirao mladoga Begovića (*Stana* i *Gospoda Walewska*) te Kosora (*Požar strasti* i *Pomirenje*). Afirmirao je ne samo u zagrebačkom kontekstu srpskoga dramatičara Branislava Nušića, koji ubrzo postaje jednim od najomiljenijih i najizvođenijih pisaca u nas, a čitav niz još u Miletićevo doba skromno, samo preko nekih zastupnika najavljenih, a sada već bučnih i plodnih dramatičara moderne, nalazi svoje mjesto na zagrebačkoj pozornici zahvaljujući Bachovim redateljskim zahvatima i ravnateljsko-dramaturgijskim zagovorima. Da je dobar dio među njima pripadao već tada kategoriji časnih minoresa znao je očito i Bach, ali promicanje hrvatske dramatike bilo je za njega čvrsto načelo od kojega je, kao što spomenusmo, odstupio samo jednom i time, prema Gavellinim riječima, »penzonirao samoga sebe«.³² Pitanje je da li bi Nehajev, Tucić, Galović, Hrčić, Krnic, Kolarić-Kišur, Nikolić, Lucerna, pa i Stjepan Miletić doprli u takvom broju do pozornice da im Bach nije utirao put svojom vjerom u njihove scenske mogućnosti. Spominjući ova imena i poznavajući stilske odrednice njihove dramske književnosti, posve je logično da je zatajio suočen s Krležinim dramaturgijsko-tematskim ino-

vacijama koje su ga očito bile zbunile i kao redatelja i kao svojevrsnog vlastitog dramaturga.

Nadasve je promicao rusku literaturu koja je zahvaljujući i obaviještenosti dramaturga Nikole Andrića (bio je na toj dužnosti od 1902. do 1907. god. kada postaje intendantom HNK u Osijeku) stizala do nas netom je djelo bilo izvedeno u Moskvi. Tako uz dramaturgiju Tolstoja (*Ana Karenjina* i *Uskrsnuće*), Bach već 1903. god. postavlja *Na dnu* Maksima Gorkoga, desetak mjeseci nakon moskovske praiizvedbe, a 1908. god. *Život čovjeka* Leonida Andrejeva.

Posebno je zaslužan za postavu niza Ibsenovih drama iz srednje i završne autorove faze, za inscenaciju Strindberga, Sudermanna, Hauptmanna i Wildea (*Saloma* i *Idealan muž*). Europsku modernu gutao je upravo nezasitno, pa su za njegova doba prvi put u nas prikazivani Shaw, Galsworthy, Hamsun, Przybyszewski, Maeterlinck, Wedekind, D'Annunzio, Schnitzler, Schönherr i Bahr.

Uspostavio je suradnju sa slikarima koji su počeli stvarati samostalnu hrvatsku scenografsku umjetnost, a njegove redateljske knjige govore da je, premda pretežito autodidakt u bitnim redateljskim pitanjima, i na tom području nastojao slijediti europske uzore u smislu zajedničkoga dogovaranja kod kreacije scenskoga prostora. Prvi naši scenografi — Branimir Šenoa i Tomislav Krizman afirmirali su se upravo u njegovim režijama, a za Bachove uprave i s njim u suradnji debitirao je 1918. kao scenograf Strindbergova *Smrtnoga plesa* Ljubo Babić, neprijeporno najveće ime u kasnijem razvoju naše scenografije.

Konačno, na Bachov se poziv Ivo Raić definitivno vratio iz Hamburga u Zagreb i počeo režirati (već je nekoliko puta ranije gostovao ističući se napose kao Ibsenov Osvald u *Sablastima*), pa tako njegovim debijem 1909. god. počinje i novo razdoblje u hrvatskoj režiji. A i kritičar »Agramer Tagbiatta« Branko Gavella postao je po vlastitu priznanju »od njega samoga u kazalište dovedeni suradnik te konačno u daljem razvitku ekviparirani kazališni činilac«. ³³ Ovi Bachovi odista dalekovidni i nimalo uskogrudni potezi svjedoče o još jednom aspektu njegove kazališne fizionomije. Pokazuju, naime, da je znao procijeniti vrijednost i sposobnosti ljudi koji su tek bili na početku svojih kazališno-praktičnih staza te im je još u doba svoje »vladavine« (što prema nekim mjerodavnim sjećanjima i ne bi trebalo umekšavati navodnicima) pružio prigodu za punu samopotvrdu.

Razmjerno malo pravih, teatrologijski relevantnih dokumenata govori o stilu Bachova režiranja. Analizirajući, međutim, bilješke na sačuvanim redateljskim knjigama, ³⁴ pozivajući se na rijetke novinske kritičare koji su tek tada stali zapažati umjetničke značajke redateljskoga poniranja u srž drame, te čitajući neka memoarsko-teatrologijska djela, mogli bismo ipak zaključiti da je i Josip Bach u svom redateljskom pristupu dramatici bio eklektik. No njegovo se režiranje ipak razlikuje od Miletićeva. Budući da je u svom eklekticismu Miletić riješio problem povijesno-dokumentarne ambijentiranosti predstave, Bach je mogao crpsti iz sve bujnijih onodobnih europskih iskustava što ih je moderna tako često naglašavala. Bilo je to podsvjesno, krepuskularno i iracionalno u čovjeku. Dakako da ga je izbor drame usmjeravao i prema redateljskoj interpretaciji, pa je očito da je za njegova vremena naturalizam došao do pune potvrde i kao inscenatorski rukopis i kao glumačko-interpretativni stil, a da su pokušaji simbolističkih scenskih suzvučja nalazili očitije zapreke više u našoj tehničko-scenografskoj nedorečenosti no u nemogućnosti glumačkoga akcentuiranja maeterlinckovskih ili poljsko-simbolističkih nagovještaja. Neka sačuvane Krizmanove skice svjedoče da je za Bachova doba stala k nama prodirati sustavno i likovna secesija bečkoga tipa sa svojim dekorativno-ornamentalnim obilježjima, što će se potvrditi i Raićevim sklonostima prema ovom likovnom stilu koji je sa svojim Münchensko-berlinskim inačicama vidljivo nazočan u opremi njegovih predstava. Pa ipak se zbog mnoštva repertoara s kojim je bio suočen, kod Bacha može govoriti o svojevrsnoj redateljskoj nekritičnosti. Kao što kaže Gavella »on je u tom bio tipičan odvjetak hrvatske moderne s njenim tipičnim i usudnim pomanjkanjem jedinstveno fundirane ideologije. Ona je u neku ruku stalno oscilirala među Masarykom i Nietzscheom, među Zolom, Rusima i modernom neoromantikom, snalazeći se u tom konglomeratu na taj način, što je mjesto zauzimanja nekog određenog ideološkog stanovišta akcente svojega interesa premještala na estetsko-individualno zaoštrene reakcije. Bio je to secesionistički estetičarski eklektizam s jednom dominantnom notom — prijelom sa starim i traženje po svaku cijenu nečeg novog, tražeći to novo fanatički nekritički, gdje god bi se ono pomolilo u bilo kakvom zamamljivom aspektu. Sve su se te osobine u Bachu sjedinile, pojačane njegovim autodidaktičkim osobnim fanatizmom«. ³⁵

Miletićev poznati ansambl Bach je obogatio novim imenima (Vera Hrzić, Zlata Markovac, Ela Hafner, Franjo Sotošek, Hinko Nučić, Stje-

pan Bojničić, Josip Pavić, Josip Papić, Josip Štefanac i drugi) te je njegov redateljski rad vezan i uz svojevrsnu pedagogiju i formiranje glumačkih fizionomija, a i ovdje se odrazio njegov temperament, često naglašavana želja za brzim uspostavljenjem dodira s publikom i težnja prema akcentuaciji modernističkih čvorišta pojedinih drama. »Bach je naime nalazio neku vrstu svjesnog uživanja u naglašenoj živosti svojih vlastitih reakcija. Nije to bila samodopadna narcisoidnost niti neka povišena poza, već naprotiv prepuštanje sebe samoga strujanju vlastitog doživljajnog intenziteta nošenog sviješću, da sva ta unutarnja vatrenost ima opravdani cilj osvajanja gledaoca i slušaoca. Kao što je Bach samoga sebe i cijelo kazalište drzao pod stalnom vatrom nekog neurasteničnog razdraženja, tako je on i svoje glumce nagonio na stalnu atmosferu predraženosti, da bi tim načinom razgibao i gledaoce do emotivnog kontakta sa scenom. Bio je to scenski stil nečist, neurasteničan, neuravnotežen, nepromišljen, zijevario je često ponor između relativne neznačajnosti povoda i neumjerenosti snažnih nervoznih reakcija na te povode, ali bio je to stil impulzivan, stalno vođen geslom 'idemo naprijed'«. ³⁶

O Bachovoj neutaživoj želji za kazalištem govori i Milan Begović, nazivajući ga »Pigmalionom, slijepim zanešenjakom koji je sebe poistovjetio s onom zgradom u kojoj je bio izvor svih njegovih radosti i svakog njegovog zadovoljstva, pa nije u trideset pet, a možda i više godina izlazio iz ekstaze koja ga je trošila i trošila i konačno ispila«. ³⁷ Bachovi suvremenici govore često o žudnji za kazališnim stvaranjem, o fanatizmu, o neprestanom nemiru koji ga je prožimao. I po ovim je obilježjima Josip Bach tipičan odvjetak jednog segmenta hrvatske moderne, potvrdivši svojim djelovanjem u kazalištu našu uvodnu tvrdnju. Za njega režija nije više bila jednostavno prenošenje dramske riječi u novu scensku kvalitetu, već je nastojala postati stavom. Činjenica da u tome nije bio uvijek dosljedan, samo svjedoči kako se ljudi moderne nisu mogli svagda snalaziti u njenim raznolikim stilskim pravcima, posebice oni koji su u susret stranim utjecajima polazili s nedovoljno utemeljenih estetskih polazišta. A Josip Bach, suočen s obiljem nove drame i nizom redateljskih stilova od Craiga do Reinhardta i Stanislavskog (a poznavao ih je gotovo isključivo iz stručne literature koju je kupovao i ažurno pratio), čovjek željan novoga no bez jasnih kriterija, nije mogao izgraditi svoju redateljsku usmjerenost. Zapadao je i u nedorečenost kojoj uzrokom očito bijaše obilje repertoara što ga je, u redateljskom smislu, često »rješavao« — administrativno. No znao je

da je budućnost kazališta njegova vremena u jakim redateljskim ličnostima, pa je ta svijest o redatelju-kreatoru kazališne slike jedne kulture možda i važnija od niza njegovih inscenatorskih pokušaja.

Upravo je ta svijest ponukala Bacha da glumca Ivu Raića pozove god. 1909. iz Hamburga u Zagreb, kamo je Raić bio došao nakon praškoga angažmana i berlinske suradnje s Maxom Reinhardtom. Bach je znao da je njegov bivši kolega iz Miletičeve škole sklon novim redateljskim smjerovima, da je kao glumac sazrio u njemačkom kazalištu koje je posebice na sjeveru već od 1905. god. bilo pod jakim Reinhardtovim utjecajem i da će sve te značajke biti plodotvorne pretpostavke za Raićev redateljski početak. Ivo Raić bio je do tada u Zagrebu poznat tek kao glumac gost, i Bach je svjesno krenuo u svojevrsni eksperiment, povjerivši mu početkom sezone 1909/1910. režiju drame švedskog pisca Ernsta Didringa *Opasna igra*.

Onodobna kazališna izvješća, inače gotovo gluha i slijepa za redateljska nastojanja, primjećuju da se na pozornici zagrebačkoga kazališta dogodilo nešto neuobičajeno. Govori se »o režiji g. Raića koja je stvorila čudesa. Bio je to posebni dah koji je zagrijao općinstvo. Sa zadovoljstvom u srcu ostavila je publika kazalište. Može se reći: bila je to najuspjelija večer posljednjih godina u analima kazališta«. ³⁸ I ostale recenzije govore vrlo pohvalno o Raićevu početku, no iz njih doznajemo malo o atmosferi na sceni, toj bitnoj sastavnici kazališta moderne. Matošu se, primjerice, ova predstava nije svidjela, ³⁹ ali je unatoč tome uputio režiji nekoliko komplimenata, što je, iz retrospektive Matoševih ocjena Raićeva kazališnoga djelovanja svojevrsna iznimka. Mato Grković, glumac što će ga kasnije Raić dovesti u kazalište i svojim mu radom i upornošću omogućiti da dopre do značajnih rezultata, opisao je u jednom sjećanju početni prizor *Opasne igre*. ⁴⁰ U njemu opažamo crte tipičnog modernističkog redateljskog pristupa dramskom tekstu i težnju za stvaranjem bitnih pretpostavki koje bi mogle uspostaviti ono teško određivo ozračje što su tadanji teoretici rado nazivali »atmosferom«, a ta se kvaliteta upravo tada stala zapažati na pozornici. Grković govori kako je svojevrsna »predigra« zbiljanju započinjala i prije glumačkih izlazaka na pozornicu i nastavlja: »zastor se diže, pozornica dočarava vilu s jesenskim vrtom. Na pozornici nema nikoga. Iz nadstropnja pada požutjeli list. Zatim još nekoliko listova. Iz daljine se čuje žensko dozivanje. Pucanj... itd«.

Očito je kako je Raić ovom predstavom započinjao novo poglavlje u našoj režiji. Ono će se već na završetku moderne potvrditi kao skup nastojanja ovog mladog zanesenjaka koji je u Zagrebu svoja glumačka iskustva i suživot s njemačkim scenskim gibanjima pretvarao iz predstave u predstavu u vlastiti redateljski sustav. On će u početku pokazivati odbljeske Reinhardtovih utjecaja, ali i postupno izgrađivanje vlastita stila kojim će Ivo Raić obilježiti našu redateljsku umjetnost.

Ubrzo se Raić laća velikog redateljskog zadatka, postave Shakespeareova *Koriolana*. Zagreb je još uvijek pod dojmom Miletićevih inscenacija Shakespearea, a sjeća se i Andrije Fijana koji je već u mirovini, a Raić ga poziva u svoju predstavu. Nakon premijere u listopadu 1909. novinstvo je oduševljeno umjetničkim parom Strozzi-Fijan, ali zamjećuje i mladoga redatelja. Tako »Novosti« spominju »pozornicu preuđesnu novom preudesbom po Max Reinhardtovom sistemu. Plastika, slikovitost, jednostavnost«,⁴¹ a »Ustavnost« je u svom opisu još konkretnija: »Sinoć je na našoj pozornici učinjen interesantan i uspješan pokus s takozvanom modernom i reformiranom pozornicom Shakespeareovog klasičnog kazališta, koju je dosjetljivi Berlinčanin Max Reinhardt izumio i počeo uvađati.«⁴² Milan Ogrizović primijetio je⁴³ kako je »Raić sam statirao u masi, pa tako dirigirao pojedine prizore, koji su uzeti svi zajedno, podavali vazda cjeloviti pogled zanimivog dramskog junaka: mase, prevrtljive svjetine kojoj psihu treba razumjeti, a hoće se posebnog studija ovako ju zaokruženo iznijeti, kao što je to učinio g. Raić«. Spomenute nove kvalitete što su ih zamijetili kritičari a o kojima govori i likovna dokumentacija, nepobitno utvrđuju Raićevo prenošenje Reinhardtovih temeljnih načela. Jedinstvenost tlocrta scenskoga prostora postavljena je kao ishodište razmišljanju o likovnom okviru predstave. Premda za *Koriolana* nije naveden scenograf, očito je da se sam Raić poslužio dekorativnim elementima iz fundusa i tako bez pomoći pravoga stručnjaka počeo primjenjivati u nas bitnu Reinhardtovu zasadu.⁴⁴ Za Shakespeareove drame odbačene su mnogobrojne promjene i umjesto niza kulisa i prospekata upotrijebljen je jedinstveni tlocrtni dispozitiv koji je prema potrebama mijenjan pomoću nekoliko minimalnih naznaka za akcentuaciju novog ambijenta. U *Hamletu* što ga je postavio još iste godine (premijera 2. XI 1909), Raić je slijedio svoju inačicu Reinhardtovih načela, nastojeći u nešto manjoj mjeri no u *Koriolanu* uspostaviti integralnost prizorišta. Kao što je snažno naglasio ulogu mase u prvoj režiji Shakespearea, tako je ovdje insistirao na Reinhardtovom profiliranju pojedinih glu-

mačkih obličja, za što mu je karakterologijska različitost lica u *Hamletu* dala iznimnu prigodu. Zanimljivo će biti već ovdje naglasiti činjenicu da je poslije Raićeva *Hamleta* slijedeći novoinscenirani Shakespeare jedan idilično-ambijentirani *San ivanjske noći* 1913. u Maksimiru, a potom, nakon završetka I svjetskog rata, slijedi prva Gavellina režija Shakespearea, njegov *Otelo*. I najkraća analiza ove postave, koja se kao i prve Raićeve realizacije Shakespearea odigrava u vlastitu scenskom prostoru, s pomičnim prospektom u dnu koji time mijenja temeljnu ambijentalnu naznaku prizorišta, pokazuje kako je Gavella mnogo naučio od svoga prethodnika i u svojim počecima bio bliz onim Reinhardtovim zasadama koje je na zagrebačku pozornicu doveo Ivo Raić.

U Schillerovoj drami *Spletka i ljubav* insceniranoj također 1909. Julije Benešić primijetio je kako Raić traži »ono što Craig zahtijeva: kretanje, linije, boju i ritam.«⁴⁵ Opažaju se, dakle, bitne odrednice kazališta moderne redateljskoga smjera koje Raić nastoji primjenjivati u svojim predstavama. Tako je bilo i u režijama djela R. Bracca *On, ona, ono*, obnovi Tucićeva *Truloga doma*, Flers-Caillavetovu *Buridanovu margarcu*, drami H. Bernsteina *Izrael* i seriji interpretacija modernih europskih dramatičara: H. von Hofmannsthal *Elektra*, Wilde *Glavno da se zove Ernest*, S. Benelli *Bezdušna šala*, A. Bisson *Strana žena*, J. Slowacki *Lilla Weneda* i L. Andrejev *K zvijezdama*.

Od svih je ovih predstava Hofmannsthalova *Elektra* ostala uz realizacije Shakespearea najznačajnijim Raićevim redateljskim dometom njegovih prvih zagrebačkih sezona. Ovu je predstavu držao još dugo u svom »redateljskom« repertoaru, povremeno je obnavljajući u novim glumačkim podjelima, jamačno privržen svojim mladenačkim istraživanjima podsvjesnoga u čovjeku što tako snažno struji ovim djelom. Bila je to tipična modernistička predstava, očito secesionističkih likovnih ugođaja. Kao što smo već naglasili, secesija je kao likovna odrednica došla na hrvatsku pozornicu upravo zahvaljujući Raićevim režijama i nekim Krizmanovim scenografskim opremama. To je zapazio i Julije Benešić koji je pišući o *Elektri* naglasio: »Napokon valja da s najvećom pohvalom istaknemo Raićevu umjetničku režiju. To je bilo djelo Maeterlinckovog najčistijeg raspoloženja. Crnilo kobne noći s reskim svjetlom pripaljenih bakalja. Gole ženske ruke razaznavale su se u groznom crnilu kao šablone Stuckovih slika, dok odjedared pod konac odigrane drame odnekud ne polije scenu mlaz krvavog svijetla. La commedia

è finita, a naša uobrazilja još dalje radi, kuha i kipi. Pogledajte, nećete zažaliti! To su velike svečanosti naše pozornice».⁴⁶

Raić nas je odista u najboljem smislu riječi povezao s onodobnim bitnim smjerovima u redateljskoj umjetnosti. Novi osjećaj za prostor, za stvaranje atmosfere svjetlom, raznovrsno profiliranje glumačkih likova i iznimno umješno vođene mase na pozornici, to su ne samo obilježja Raićeva redateljskog stila, već i zasade kazališta moderne koje je on uveo na zagrebačku pozornicu. Kasnije će njegov stil evoluirati prema profinjenim stilizacijama i monumentalnim postavama, ponirat će i u suptilne psihološke analize, ali će svagda ostati vjeran svojim mladenačkim prisjećanjima na Reinhardtov berlinski stil što ga je transformirao u našim uvjetima u vlastiti redateljski izričaj.

Milan Begović upoznao ga je još u Hamburgu kao glumca i mogao vrlo pouzdano suditi o nekim značajkama njegove umjetnosti. Raić je za njega »usprkos svom esteticizmu znao da zaroni dublje u bit umjetnosti koja ga je zauzela i koju do konca života živio kao što se živi i život (...) bio je fanatik forme i stila, profinjen i istančan i donio u zagrebačko kazalište jednu nervozu stvaranja sa svim uzbuđenjima, trzavicama, zanosima, neumornostima i onim minucioznim izgrađivanjem cjeline, fanatičnim izgladivanjem i zaokruživanjem linije...«.⁴⁷ Sve je to, dakako, značilo i uvođenje europskih kriterija u naše kazalište, koje je Bach držao u neprestanoj napetosti svojom stvaralačkom nervozom, pri čemu mu nisu promicali noviteti moderne drame, ali su mu izmicali redateljski detalji kojima bi mogao scenski uobličiti sve mnoštvo dramatičke najraznovrsnijih pravaca koja je tada dopirala do zagrebačke scene. Stoga je Gavella s pravom mladenačko Raićevo režiranje nazvao europskim naglašavajući kako je Raić — redatelj »za razvitak novih kazališnih ideja u neobično važno vrijeme doveo naš kazališni život u direktni kontakt s europskim strujanjima. Većina tih njegovih odlika predestinirala je Raića za ulogu redatelja i u tom je pogledu njegov prinos našem novijem kazališnem razvoju barem tako velik kao i u artistskom istančavanju našeg glumačkog stila».⁴⁸ A na drugom mjestu, Gavella je naglasio kako je Raić »prvi unio u naš cijeli kazališni život principe režiranja u današnjem smislu i time našem kazalištu u cijeloj jednoj razvojnoj periodu osigurao unatoč mnogim nedostacima vodeću ulogu».⁴⁹

Raićevim djelovanjem još u razdoblju moderne dobila je kazališna režija potrebni umjetnički i društveni dignitet koji je, doduše, počeo

izgrađivati još Stjepan Miletić s kraja 19. st., a nastavio svojom neumornošću potvrđivati i Josip Bach. No Miletić je počeo režirati i stoga jer nije bio zadovoljan postojećom scenskom slikom vlastita kazališta, dok je Bach uzalud nastojao stvoriti vlastiti, prepoznatljiviji redateljski rukopis. Ivo Raić bio je prvi redatelj umjetnik što se pojavio u hrvatskom glumištu, a uspostavom kriterija što su neminovno proistekli iz njegovih ostvarenja, omogućeno je dalje izgrađivanje naših redateljskih nastojanja. Ona će se u početku oslanjati na Raićevu recepciju reinhardtovskih načela, bit će i u prvim režijama Branka Gavella zamjetljivo ispunjena utjecajima modernističkih naglasaka (pri čemu kod pojma »modernistički« pomišljamo na tipična obilježja ovoga razdoblja sadržana i u književno-kritičkom i u likovnom pristupu scenskom fenomenu), ali će se postepeno pretvarati i u autonomni izričaj. To će napose biti zamjetljivo u Gavellinim realizacijama od 1920. god. i dalje. No one ne bi bile moguće da im put nije utrla režija moderne na teškom putu borbe od samopotvrde do izgradnje vlastita stila.

BILJEŠKE

¹ Miroslav Šicel: *Književnost moderne, Povijest hrvatske književnosti* knj. 5, str. 9; Liber-Mladost, Zagreb, 1978. Šicel navodi da se početak moderne u nas određuje oko god. 1892.

² Miroslav Šicel: nav. dj. str. 9. Šicel preuzima ovdje jedan raniji Flakerov termin. Usp. Aleksandar Flaker: *Književne poredbes*, str. 27—46, Naprijed, Zagreb, 1968.

³ Usp. Mirjana Miočinović u *Predgovoru* za antologiju *Drama (radanje moderne književnosti)*, Nolit, Beograd, 1975. Na str. 11. autorica kaže: »Organizacija jedne istorijsko autentične slike, napor rekonstrukcije potaknut inicijalnom istinoljubivošću, to je bio početak organizovanog rediteljskog posla.»

⁴ Prva Gavellina režija, Schillerova *Messinska vjerenica*, bila je 19. III 1914. u zagrebačkom kazalištu.

⁵ Miroslav Šicel: nav. dj. str. 10.

⁶ Miroslav Šicel: nav. dj. str. 13.

⁷ Slavko Batušić: *Scenografija i kostimografija u HNK, HNK-enciklopedijsko izdanje*, str. 604—606, HNK Naprijed, Zagreb, 1969.

- ⁸ Stjepan Miletić: *Hrvatsko glumište*, passim, Prolog Zagreb, 1978.²
- ⁹ Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. VIII, *Naturalismus und Impressionismus* (1. Teil), passim; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1968. kao i Franz Horsch: *Die Spielpläne Max Reinhardts 1905—1930*, Pieper, München, 1930.
- ¹⁰ Dobar pregled naših redateljskih nastojanja do Miletića dao je Boris Senker, naglašavajući također dominaciju »glumačkoga« redateljstva. Usp. autorov rad *Kazališna režijska i redateljska u 19. stoljeću*, Dani hvarskog kazališta, knj. VI. str. 68—83, ČS, Split, 1979.
- ¹¹ Pod br. 17918/2633. Ovaj je *Naputak* objavljen zajedno s još nekim administrativnim kazališnim odredbama u Zagrebu 2. svibnja 1870. pod br. 4384/527., kao saborski dokument odobren potpisom bana Levina Raucha.
- ¹² Objavljen je u posebnoj brošuri zajedno s drugim kazališnim odredbama što su se našle pred Saborom. Usp. prethodnu bilješku.
- ¹³ Nešto se o Miletićevim režijama naslučuje iz onodobnoga tiska, prema kritičari samo sporadično pišu o redatelju.
- ¹⁴ Usp. Slavko Batušić: *Shakespeare i Zagreb u Hrvatska pozornica*, str. 53—88, Mladost Zagreb, 1978.
- ¹⁵ Stjepan Miletić, nav. dj. str. 22.
- ¹⁶ Tako piše u svojim uspomena da je za Sardouovu *Madame Sans-Gêne* imao čak (!) 18 pokusa na pozornici, dok je »teže prizore opetovano repetirao u svom uredu«. Usp. nav. dj. str. 114.
- ¹⁷ Stjepan Miletić: nav. dj. str. 87.
- ¹⁸ Stjepan Miletić: nav. dj. str. 22.
- ¹⁹ Usp. natuknicu »Okretna pozornica« Pavla Cindrića u *HNK-enciklopedijsko izdanje*, str. 531, Naprijed — HNK, Zagreb, 1969. Prvo je 1934. god. okretna pozornica pokretana ručno, a 1937. god. nabavljen je za nju automatski, električni pogon.
- ²⁰ Branko Gavella: *Hrvatsko glumište*, Zora, Zagreb, 1953; pretiskano u PSHK, knj. 86, str. 346, Zora — MH, Zagreb, 1971.
- ²¹ Branko Gavella: *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*, Zbornik HNK o 100-godišnjici, str. 171—190; HNK Naprijed, Zagreb, 1960. Pretiskano u PSHK, knj. 86. str. 373—400, Zora—MH, Zagreb, 1971.
- ²² Usp. našu studiju *Stjepan Miletić i njegovo Hrvatsko glumište* u *Stjepan Miletić: Hrvatsko glumište*, Prolog, Zagreb, 1978.²
- ²³ Ova je pojava danas sve očitija u suvremenom srpskom kazalištu.
- ²⁴ Usp. Gavellino *Hrvatsko glumište*, passim i natuknicu »Josip Bach« S. Batušića u *HNK-enciklopedijsko izdanje* str. 176—177. Određene valorizacije Bachove djelatnosti nalaze se i u našoj *Povijesti hrvatskoga kazališta*, str. 341—343, ŠK, Zagreb, 1978.
- ²⁵ Branko Hećimović: *13 hrvatskih dramatičara*, str. 350, Znanje Zagreb, 1976.
- ²⁶ Branko Gavella: *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*, izvor naveden.

- ²⁷ Josip Bach: *Najsmioniji dramski pjesnik*, »Obzor«, 24. I 1919.
- ²⁸ Josip Bach: nav. dj.
- ²⁹ (anonim): *Tridesetgodišnjica Josipa Bacha*, »Teater«, br. 2, str. 5—8, Zagreb, 15. XI 1928.
- ³⁰ Usp. bilj. 29.
- ³¹ Branko Gavella: *Hrvatsko glumište*, str. 99, Zora, Zagreb, 1953.
- ³² Branko Gavella: *Hrvatsko glumište*, str. 99, Zora, Zagreb, 1953.
- ³³ Branko Gavella: *Hrvatsko glumište*, str. 96, Zora, Zagreb, 1953.
- ³⁴ U knjižnici Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU u Zagrebu.
- ³⁵ Branko Gavella: nav. dj. str. 97.
- ³⁶ Branko Gavella: nav. dj. str. 99—100.
- ³⁷ Milan Begović: *Josip Bach u Kritike i prikazi* (ur. Marko Fotez), str. 199, HIBZ, Zagreb, 1943.
- ³⁸ »Hrvatske novosti«, 20. IX 1909. Potpisano šifrom -m-
- ³⁹ A. G. Matoš: *Iz mog dramatičnog škarnicla*, SD, sv. X, str. 116—117, Liber-Mladost, Zagreb, 1973.
- ⁴⁰ Branko Hećimović: *Velika imena hrvatskog glumišta*, knjiga uz komplet ploča Jugotona, LSY 61992—61995.
- ⁴¹ »Novosti«, 7. X 1909. Kritika nije potpisana
- ⁴² »Ustavnost«, 7. X 1909. Kritika nije potpisana
- ⁴³ »Hrvatsko pravo«, 7. X 1909. Potpisano Ogriževićevom šifrom ***
- ⁴⁴ O utjecajima Maxa Reinhardta na Ivu Raića pisali smo u našoj raspravi: *Prve režije Ive Raića u Zagrebu — prilog proučavanju utjecaja stila Maxa Reinhardta na hrvatsko kazalište*, Prolog, br. 19—20, str. 5—17, Zagreb, 1974.
- ⁴⁵ »Narodne novine«, 13. X 1909.
- ⁴⁶ Premijera je bila 16. II 1910. Kritika je objavljena u »Narodnim novinama« od 17. II 1910.
- ⁴⁷ Milan Begović: *Ivo Raić u Kritike i prikazi* (ur. Marko Fotez), str. 194—195, HIBZ, Zagreb, 1953.
- ⁴⁸ Branko Gavella: *Hrvatsko glumište*, str. 92, Zora, Zagreb, 1953.
- ⁴⁹ Branko Gavella: *Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu*, Rad br. 353, str. 45, JAZU Zagreb, 1968.