

VELIKA GLUMAČKA IMENA U DOBA MODERNE

Boris Senker

Constant Coquelin postavio je u brošuri *Glumačko umijeće* slijedeće pravilo o artikulaciji, koja je po njegovu sudu »istodobno abeceda i najviše dostignuće našega umijeća: »mi (glumci, B. S.) ne smijemo razgovarati kao što razgovaramo svaki dan, moramo *govoriti*, istinito i prirodno — tada će to biti dobar govor — no ipak govor«. ¹ Razlika je jasna: glumci što »razgovaraju« okrenuti su jedan drugome, zatvoreni u dramski svijet sazdan iza imaginarnoga četvrtog zida i skupljeni oko »prirodnih žarišta« realistički ili naturalistički oblikovana pozorničkog prostora; glumci koji »govore« okrenuti su publici, borave ponajviše na prosceniju i nastoje izravno izmamiti emocionalne reakcije gledališta.

Terminima »govor« i »razgovor« Coquelin ne označuje dva teoretski suprotstavljena načina artikulacije i scenskog ponašanja, nego dva oprečna glumačka i inscenatorska stila što se u njegovo doba — *Glumačko* je *umijeće* prvi put tiskano 1894. u Parizu — sučeljavaju u evropskoj kazališnoj umjetnosti. Uporišta »govora«, to jest patetične deklamacije atraktivnih dijaloga i monologa kao opernih »arija bez glazbene pratnje«, ² bijahu reprezentativne nacionalne kazališne institucije, primjerice *Comédie Française* i *Burgtheater*, i putujuće glumačke družine, predvođene glasovitim zvijezdama Sarom Bernhardt, Eleonorom Duse i drugima. »Razgovor«, odnosno realističke, naturalističke i, poslije, simboličke redateljske i glumačke interpretacije dramskih tekstova, gledao-

cima nude *Théâtre Libre* Antoineta, *Freie Bühne* Otta Brahma, Moskovski hudožestveni teatar Stanislavskog i Dančenka, *l'Oeuvre Lugué-Poëa* i druga neovisna kazališta koja postaju žarištima dramskih i kazališnih reformi u evropskim kulturnim središtima.

Sukob dvaju stilova prenosi se veoma brzo i u Zagreb. No, budući da u nas ne postoje ni politički, ni ekonomski, ni kulturni uvjeti za pokretanje neovisnog kazališta, taj se sukob javlja u formi nadmetanja »starih« i »mladih« članova dramskog ansambla što se odigrava doslovno na novoj pozornici Hrvatskoga zemaljskog kazališta. Stoga će izvedbe mnogih djela, unatoč redateljskim pokušajima spajanja svih dijelova predstave u stilski jedinstvenu cjelinu, biti stilski nejedinstvene, ali će baš taj estetički nedostatak omogućiti kritici i publici izravno uspoređivanje dvaju nepomirljivih načina glume i izjašnjavanje za jedan ili drugi. Iz sezone u sezonu recenzenti će sve češće izvješćivati da su »mladi«, kako se tada običavalo pisati, »odnijeli pobjedu«.

Prvi i vjerojatno najvažniji poticaj »mladima« dao je Stjepan Miletić, koji se sustavno zalagao za stilsku reformu hrvatskog kazališta i počeo je provoditi u kratkotrajnom razdoblju svoje intendanture. Već godine 1889. objašnjava dvadesetjednogodišnji kazališni kritičar Miletić u polemički intoniranom članku »O verizmu u kazališnoj umjetnosti« kakva bi po njegovu mišljenju valjala biti moderna gluma. Polazeći od ocjene da je temeljna »karakteristika našeg doba (...) težnja za istinom. Za istinom u vječitim zakonima ljudstva, za istinom u znanosti, za istinom u umjetnosti« ³ te da je, konzekventno, zadaća kazališne umjetnosti »spoznati istinu u najljepšem joj ruhu«, ⁴ Miletić zaključuje:

»Ima li dakle biti dramsko prikazivanje istinito (...), treba da sve pojedine faktore takvog prikazivanja spaja trostruka obveza: vjernost nasprama dramatičkoj pjesmi, istinitost napram naravi i težnja za čistom ljepotom«. ⁵

Ni stara deklamatorska afektacija i »strukovni manirizam« s jedne ni neumjetničko, mehaničko kopiranje zbilje s druge strane, ne mogu zadovoljiti sva tri postavljena uvjeta, pa Miletić zahtijeva da glumci traže nove načine i sredstva izražavanja s kojima će na pozornici stvoriti suvremene ljudske tipove a ne mrtve odljeve zastarjelih originala, kao »maniristi« i deklamatori, ili kopije slučajno odabranih živih ljudi, kao ekstremni naturalisti. Dosljedan navedenom estetskom načelu, slijedećih je godina, obavljajući poslove intendantanta, režirajući kazališne predstave i vodeći Dramatsku školu, izravno utjecao na promjenu glumačkog stila

u hrvatskom kazalištu. Kao intendant angažirao je Milu Dimitrijević, Ignjata Borštnika i Borivoja Raškovića; u predstavama koje je režirao afirmirali su se Milica Mihičić, Miša Dimitrijević i Dragutin Freudenreich, dakle glumci koji su kao i troje prethodnih bili izrazito neskloni patetičnoj deklamaciji i »herojskim« ulogama; Dramatska je škola pružila prvo kazališno obrazovanje Nini Vavri, Josipu Bachu, Đuri Prejcu, Ivi Raiću i Srđanu Tuciću.

Promjenu glumačkog stila uvjetovao je i kazališni repertoar u razdoblju moderne. Dramske tekstove, za izvedbu kojih dostaje razgovjetna deklamacija popraćena ugladenim i konvencionalnim gestama, s pozornice postupno potiskuju djela u kojima glumac mora znati šutjeti i šapatati, kriknuti i zamuckivati, teturati, potrčati i grčiti se na tlu. »Stari« su to istina znali, no samo u lakrdijama. Od Miletićeva nastupa na dužnost intendanta do kraja sezone 1917/18. na zagrebačkoj se pozornici prikazuje četrnaest Ibsenovih drama, devet Hauptmannovih, osam Sudermannovih, po šest Schnitzlerovih, Strindbergovih i Maeterlinckovih, po pet Tolstojevih, Bahrovih i Wildeovih, djela Čehova, Gorkog, Verge, D'Annunzija, Hofmannsthala, Rostanda i G. B. Shawa i naših »mladih« dramatičara Vojnovića, Ogrizovića, Tucića, Galovića, Begovića, Kosora, Petrovića Pecije i drugih. Svojstva njihovih protagonista prisiljavaju glumce koji ih interpretiraju da promijene sud o uzvišenome i niskom u kazališnoj umjetnosti, da se oslobode navika stečenih u prošlostoljetnim glumačkim strukama ili da skupa s njima napuste teatar.

Poticajni bijahu i susreti sa stranim glumcima, poglavito talijanskim veristima. »Sjetimo se«, bilježi Miletić, »kako su reformatorno djelovali talijanski umjetnici Rossi, Zaccani, Novelli i na naše općinstvo i na naš ansamble, koji je prije prisizao gotovo samo na zastavu Burgtheatra. Nije li to bio novi svijet koji nam oni otkriše? Nije li se primjerice 1898. već drugačije glumilo u Zagrebu, negoli još 1894?«⁶ I dok su Rossijev Lear i Zaccanijev Osvald prikazali »mladima« uzorite moderne glumačke interpretacije likova iz klasične i suvremene dramske literature, gostovanje — zapravo debakl — ostarjele Sare Bernhardt u Sardouovoj *Vještici* pokazalo je »starima« sumoran i groteskan završetak karijere jedne od najglasovitijih glumačkih zvijezda, tvrdokorne zastupnice deklamatorskog stila.

Posljednjih desetljeća devetnaestog stoljeća mijenja se socijalni status glumca pa i socijalni sastav dramskog ansambla. Osnovani su Mirovinski zavod (1880) i Bolesnička zadruga (1889) a novi ugovori, unatoč

mnogim neriješenim problemima, pružaju glumcima bolju zaštitu od ponižavajućih ugovora iz šezdesetih godina. Glumačkom se pozivu više ne posvećuju samo pripadnici nižih, nego srednjih i viših društvenih staleža, primjerice Ljerka Šram, kćerka uglednoga zagrebačkog odvjetnika, ili Ivo Raić, sin »kraljevskog ravnatelja financija«. Stoga »mladi« i u društvenom životu i na pozornici pokazuju mnogo više samosvijesti, sigurnosti i slobode od »starih« koji su se neprekidnim nošenjem kostima i maske činovnički suzdržane gospode branili od prezira javnosti, prosvjedovali protiv niskih plaća i samovoljnih postupaka kazališne uprave i potiskivali sjećanja na mladost provedenu u krojačkim radionicama, trgovačkim skladištima i brijačnicama, na gradilištima ili pod cirkuskim šatorom. Stari kult »gospodina umjetnika« povlači se pred kultom »umjetnika intelektualca«. Budući da se »gospodstvo« moglo markirati cilindrom, frakom, bijelim rukavicama i odgovarajućom pozom, a »intelektualnost« se mora dokazati djelatnošću, »mladi« su se uz glumu intenzivno bavili prevodilačkim, publicističkim i književnim radom Ljerka Šram prevodi Maupassantov roman *Jedan život*, Milica Mihičić također prevodi s francuskog, Nina Vavra piše dramu *Dolazak Hrvata*, prevodi pedesetak dramskih tekstova te u zagrebačkim dnevnim listovima opširno i kompetentno najavljuje njihove izvedbe, Raić se u dnevnim novinama i kazališnoj periodici javlja kazališnim izvješćima iz inozemstva, Miša Dimitrijević autor je šala i komedija *Jadac*, *Domaći proizvod*, *Obraz pred svijetom* i *U dobar čas* (s A. Fijanom), a Dragutin Freudenreich istupa siječnja 1907. u *Hrvatskom pravu* s nizom od šest angažiranih antibirokratskih napisa »K reformaciji hrvatskog kazališta«.

Sredina u kojoj djeluje mladi kazališni naraštaj također je proživjela stanovit kulturni i društveni preobražaj. Branko Gavella drži da je ta promjena najjače utjecala na formiranje novoga glumačkog stila u hrvatskom kazalištu. Naime, njegova je teza da »moralno-socijalni nagoni stvaraju oko nas i u nama neke tipizirane 'uzor-maske', neke socijalne modele, po kojima kušamo formirati naše vlastite moralne fizionomije« te da je ta pojava »socijalne tipizacije (...) bliza biti umjetničkog stvaranja«. Glumac, po Gavellinu mišljenju, određenu dramsku obradu gradi »od materijala koji je sav prožet moralnim ocjenama, i lika prema samome sebi i lika u odnosu prema svojoj okolini« i koji »nosi u svom prvotnom obliku još uvijek ličnu fizionomiju unutarnjeg glumčeva djelovanja« pa »ostaje unutar tako reći privatne glumčeve sfere«. Zadaća je glumca da podigne lik iz te sfere i pruži gledaocu »mogućnost prihva-

ćanja, mogućnost suživljavanja s etičkim akcentima tih sadržaja,⁷ dakle da omeđi polje gledaočeva očekivanja i sugerira mu način razumijevanja i vrednovanja pojedinih riječi i postupaka dramske osobe koju mu prikazuje i tumači.

Da bi se taj proces sporazumijevanja glumca i gledaoca — Gavela na drugom mjestu naziva »suigrom«⁸ — »mogao odvijati s nekom neposrednošću u samom toku glumčeve radnje i gledaočeve suradnje, bez nekog analitičkog zastajkivanja i prekidanja te igre, utječe se glumac za pomoć onim spomenutim socijalno-etičkim uzornim shemama, jer su one u neku ruku preformirane i već utjelovljene socijalne vrijednosti.«⁹ U doba konstituiranja hrvatskoga nacionalnog kazališta dominantni su »socijalni model-tipovi« bili »gospodin«, »patriot« i njihovi antipodi. Na prelazu stoljeća dolazi do društvenih preobrazaja koji, objašnjava Gavela, uzrokuju pojavu novih »socijalnih podtipova«: »profesionalnog umjetnika«, »polutanskog građanskog tipa«, »dekadentnog nervčika« i »revolucionara«. »Svi ti tipovi«, zaključuje na kraju analize, »ispunjavaju stranice nove literature, dolaze preko nje na daske našeg kazališta i traže od našeg glumca nove intonacije za njihovo scensko ostvarenje.«¹⁰

Gavela se u studiji, iz koje su preuzeti navedeni fragmenti, bavi samo glumčevom aktivnošću, samo onim što glumac pokazuje i sugerira gledaocu. Ne smije se, međutim, zapostaviti ni gledaočeva receptivna aktivnost, dakle ono što on može i želi vidjeti i čuti te što prepoznaje u glumčevoj pojavi na kazališnoj pozornici. Glumac može značenjem i tonom izgovorenih riječi, mimikom, gestama i scenskim kretanjem, maskom, frizurom i kostimom namjerno ili nenamjerno, promišljeno ili intuitivno, izravno ili posredno utjecati na primanje i prepoznavanje, ali ne može potpuno nadzirati ni dokučiti niz asocijacija koje će ovisiti o mnogo čimbenika. Spomenimo samo gledaočevu životnu dob i iskustvo, njegovu upućenost u suvremena psihološka, sociološka ili filozofska tumačenja ljudskog bića, poznavanje činjenica iz glumčeva osobnog života, emocionalni i intelektualni odnos spram glumčeva izgleda, načina igre, tipa dramskih likova koje ponajčešće tumači, »socijalnih model-tipova« koje nasljeđuje i spram glume kao poziva odnosno umijeća, zatim sjećanje na druge glumce u istoj ulozi, druge uloge istog glumca i sud kritike o njemu.

Danas je naravno nemoguće odgovoriti na pitanje da li su se i u kojoj mjeri »mladi« ugledali na nove društvene »podtipove« što su se formirali istodobno s njihovim glumačkim zrenjem. No, može se veoma

lako zapaziti da su kazališni kritičari i kroničari pišući o pojedinim glumcima nastojali pronaći konstantne i dominantne značajke zbira njihovih dramskih kreacija te da su se u utvrđivanju bitnih svojstava njihova umjetničkog bića ponajčešće pozivali na socijalne, ali ne samo socijalne već i rasne, nacionalne, psihološke, literarne i glumačke »model-tipove«, da su, dakle, u najizrazitijim glumačkim ličnostima svojega doba prepoznavali naša utjelovljenja suvremenih socijalnih, rasnih, nacionalnih, psiholoških, literarnih i glumačkih tipova.

Što su suvremenici vidjeli u Ljerki Šram, Milici Mihičić, Mili Dimitrijević, Nini Vavri, Ignjatu Borštniku, Dragutinu Freudenu Reichu, Miši Dimitrijeviću i Ivi Raiću?

Četrnaestogodišnja *Ljerka Šram* prvi put nastupa kao Ivka u diletantskoj izvedbi vesele igre *Majčine oči* Rosena 3. prosinca 1887. i pokazuje, kako piše tadašnji intendant Kneisel, »vanredan dar za prikazivanje naivne struke«. Budući da »naše kazalište, od kako ga je Kraljeva ostavila, ima upravo boriti se s podjeljivanjem naivnih ulogah jer (...) neima ni jedne glumice, koja bi i znanjem i vanjštinom i naravnom finoćom mogla odigrati elegantne naivne uloge« a »Ljerka Šram, djevojčica ljubeznog i krasnog izgleda, upravo kao stvorena za naivku, nadarena od naravi svimi svojstvi za glumstvo, odlučila je posvetiti se našoj taliji«,¹¹ Kneisel zahtijeva od Vlade da mu dopusti sklapanje ugovora s njom. U »naivnoj struci«, to jest u poziciji mlade pratilje glasovitoga glumačkog »trijumvirata starih« — Andrije Fijana, Marije Ružičke-Strozzi i Adama Mandrovića — ostaje do Miletićeva dolaska u kazalište. Prvi veliki uspjeh kao »naivka« postiže početkom 1889. u Pailleronovoj veseloj igri *Miš*, koja se zahvaljujući njezinoj igri izvodi desetak puta zaredom, što se tada držalo gotovo senzacionalnim uspjehom. Mladi intendant okrija u njoj »parodistički talent«¹² te joj dodjeljuju naslovne uloge u Goldonijevoj *Mirandolini* i Sardou-Moreauovoj *Madame Sans-Gêne*, ulogu Katarine u *Ukročenoj goropadi*, Magdelon u *Kaćiperkama*, Toinette u *Silom bolesniku* i Dorine u *Tartuffeu*. Nakon Miletićeva odstupa preuzima i komične ali i »naivne« ili »sentimentalne« uloge. U tom su razdoblju najzapaženije njezine interpretacije Maeterlinckove Mone Vanne, Begovićeve Walewske, Šenoa-Dežmanove Dore Krupić, Rostandove Roksane, Gundulićeve Jeljenke, Wildeove Bianke, Shakespeareove Julije, Ofelije, gospođe Ford i Kreside, Vojnovičeve Olge i Vrchlickýjeve Godive, interpretacije u kojima Livadić nalazi dvije dominantne značajke »humor i sentiment (...) osjećaj vedre i svježeg životne snage i čisto žensko nagnuće

k tugaljivom i pjesničkom snatrenju.«¹³ Do kraja sezone 1911/12. nastupila je, navodi Livadić, 1063 puta u 273 uloge a publika ju je ponajviše voljela kao Madame Sans-Gêne, koju je prikazala 33 puta, zatim kao satiricu Jeljenku (26), Doru Krupić (17), Magdelon i Roksanu (po 15 puta).

Ljerka Šram nije bila ni velika ni svestrana umjetnica. Nedostajalo joj je snage za heroine a glasovne i mimičke izražajnosti za psihološko nijansiranje u realističkoj drami. Ono čime se na pozornici ipak potvrdila kao iznimna glumačka pojava bijaše šarm, izrazito moderan šarm samosvjesne urbane žene, nepredvidive, nepostojane, duhovite i neodoljive, zbog čega je Matoš proglašuje »utjelovljenjem svega onoga što Zagreb čini lijepim gradom« i »tipom prave Zagrepčanke«,¹⁴ priznajući istina da su druge naše glumice »izdržljive i jake« a ona »laka kao vaza i osjetljiva kao bolni Molière« pa se »drugim umjetnicama našim divimo, štujemo ih, ali Šramicu, našu Šramicu sasvim nekritično volimo, volimo je kao taj njen (moj i tvoj) lijepi i nesrećni grad Zagreb«. ¹⁵

Milica Mihičić dolazi u Zagreb iz Crikvenice i debitira 8. veljače 1890. kao Sidonija u francuskoj drami *Fromont junior i Risler senior*. S osnovama glumačkog umijeća upoznaje je Mandrović, koji bijaše i učitelj Ljerke Šram. Prvih sezona Mihičićka se ponajčešće pojavljuje u kostimima »salonskih junakinja«, bezličnih i zaboravljenih dama, grofica, markiza i vojvotkinja francuske, talijanske i engleske kazališne konfekcije, predibsenovskih žena kojima su autori namijenili da budu površne, razgovorljive i da se neprekidno upliću u sentimentalne avanture. Unatoč dvojbenoj umjetničkoj vrijednosti, te joj uloge omogućuju ovladavanje tehnikom brzoga scenskog govorenja i kretanja te postupno stječe samopouzdanje, ležernost i okretnost što će joj pomoći da u posljednjem desetljeću prošloga i prvom desetljeću ovog stoljeća bez tehničkih poteškoća i zamjetnih napora ostvari prve dojmljive i dosljedno realistički modelirane likove na našoj pozornici. Podjednako je uspješno tumačila žene iz svih društvenih slojeva i nacionalnih sredina — od dalmatinsko-zagorske malomještanske intrigantice Beppine u Begovićevoj *Stani* i Vojnovičeve Marije »od pošte«, preko Katje u Tucićevoj *Trulom domu*, Anisje u Tolstojevoj *Moći tmine*, pijane žene u Batailleovoj dramatiizaciji *Uskršnuća*, Hanne u Hauptmannovu *Kirijašu Henschelu*, gospođice Bernick u Ibsenovim *Stupovima društva*, Berte u Strindbergovim *Drugovima* i Laure u njegovu *Ocu do superiorne engleske Lady Brancaster* u Wildeovoj komediji *Glavno je da se zove Ernest* i naslovnog lika u *Zanatu*

gospođe Warren, prvoga Shawova djela na našim pozornicama uspjehu kojega jamačno ponajviše pridonosi Mihičićkina psihološka studija te članice establishmenta sa sudoperskom prošlošću i društveno »nedostojnim« izvorom prihoda.

Povodom premijere *Trulog doma* pokušao je Milan Marjanović odrediti razliku između staroga, deklamatorskog i Mihičićkina, realističkog načina glume:

»Sara Bernhardtova bi se bila postavila u tragičko slikovitu pozu, Mihičićka je ostala u potpunoj dubokoj shvaćenoj i osjećajnoj realnosti (...) Ona znade da djeluje šutnjom, pridušenim pauzama, onim: znati pogoditi razmak između riječi i riječi, izreke i izreke.«¹⁶

Analitičkim pristupom dijaloškoj građi, istančanom govornom i gestovnom karakterizacijom likova i, posebice, oplemenjivanjem jednoličnoga »folklornog« štokavskog izgovora socijalno izdiferenciranijim melodijama svoje čakavštine¹⁷ Milica Mihičić kompenzira običnost, gotovo neuglađenost stasa i lica — bila je, naime, oniska s okruglastim licem koje se nije odlikovalo ni »urbanim šarmom« jedne Ljerke Šram ni »klasičnom ljepotom« jedne Marije Ružičke-Strozzi — te postaje, uz Ignjata Borštnika, Milu i Mišu Dimitrijević i Dragutina Freudenreicha, jednim od začetnika našega glumačkog realizma. »Čovjek nedostaje na pozornici. Treba biti samo čovjek na pozornici. A danas se odviše glumi«,¹⁸ izjava dana 1939. u novinskom intervjuu povodom proslave sedamdeset pete obljetnice njezina života, dokazuje da je taj glumački stil zagovarala do kraja karijere.

Mila Dimitrijević provela je naučničke godine u srpskim putujućim družinama. Zagrebačkoj se publici prvi put predstavlja 13. rujna 1894. kao Olimpija u Dumasovoj *Gospođi s kamelijama*. No salon nije ambijent u kojemu se dobro snalazi, s kojim mogu srasti njezino prostodušno lice, govor i kretanje. Priproste sobe u malomještanskim kućama, jeftina provincijska svratišta, seoska dvorišta i skućeni stanovi na gradskoj periferiji pravi su scenski svijet Mile Dimitrijević a dramske osobe kojima je podarila uvjerljiv i bogat kazališni život bijahu Nastja iz drame *Na dnu Gorkoga*, Izabela iz Calderonova *Zalamejskog suca*, luda Akulina iz *Moći tmine*, drame u kojoj poslije igra Anisju, Grušenjka iz Copeau-Crouéove dramatiizacije *Braće Karamazovih*, Mitzi iz Schnitzlerova *Ljubakanja*, Karolina iz *Graničara* Josipa Freudenreicha, Cuca, Drenka i Ruška iz djela Petra Petrovića Pecije, Luca iz Hrčićeva *Mora*, »udavače« iz Gogoljevih komedija *Ženidba* i *Revizor* i nenadmašna Katja Maslova

iz *Uskrsnuća*, tumačeći koju je 23. siječnja 1904. zahvaljujući »savršeno verističkoj, snažnoj i potresnoj igri«, prema pisanju *Narodnih Novina*, »stupila među prve od prvih naših umjetnica«. ¹⁹

Spomenute su joj uloge priskrbile naziv kazališne zastupnice »žene iz puka«, »one male bezimene žene, za koju«, drži Lunaček, »nitko ne zna, za koju se ne brine ni njezina svojta, a za koju ne zna ni društvo ljudsko. Ona je sretna u svojoj kratkoj ljubavi i za tu sreću žrtvuje ona sav svoj život i svu svoju budućnost pa i sam svoj moral i ženski ponos i glas«. ²⁰

Bila je nezamjenjiva u dramama, komedijama i pučkim komadima radnju kojih su autori locirali u seoski ili malomještanski *milieu* ne samo zbog izgleda što se potpuno podudarao s onodobnim predodžbama o tipičnoj »narodskoj« djevojci i ženi, nego i zbog sposobnosti da čisto i točno reproducira bilo koji od naših govora i dijalekata te bude »uvijek jednako izvrsna i kao dalmatinska cura, lička djevojka, zagorska snaša, slavonska moma«. ²¹ U Senoino se doba ta sposobnost činila nedostižnim idealom.

Nina Vavra, Križevčanka češkog podrijetla, učenica Miletičeve dramske škole i članica Drame od 1898, proglašena je »naturalističkom tragedkinjom«, ²² glumicom koja se »nije bojala da sebe čitavu obuče u prnje ili zamoći u blatnu krv, ako je to tražila dimenzija lica«. ²³ Galerija ženskih likova koje je tumačila u razdoblju moderne zaista je reprezentativna. Bila je Vojnovičeva Jele u *Ekvinociju*, Tucićeva Kata u *Povratku* i Žena u *Golgoti*, Ogrizovićeve Hasanaginica i Ona u *Objavljenju*, Kosorova Ciganka u *Požaru strasti*, Begovićeve Stana Biučića, Galovićeve Tamara, Pecijina Dana u *Šumi*, Lala u *Dušama* i Ranka u *Čvoru*, Ibsenova Gina u *Divljoj patki* i Rebeka u *Rosmersholmu*, Strindbergova gospođica Julija i Mati u *Lomači*, Hauptmannova Lujza Hilse u *Tkalcima* i Rose Bernd, Čehovljeva Sonja u *Ujaku Vanji*, D'Annunzijeve Jorijeve kći, Maeterlinckova Ygraine u *Tintagilesovoj smrti* pa i Racineova Fedra, Eshilova Kasandra u *Orestiji*, Sofoklova Antigona i Elektra (u Hofmannsthalovoj adaptaciji), Euripidova Andromaha u *Trojankama*.

Vavra nije samo prikazivala te dramske osobe, ona je analizirala, dopunjavala i interpretirala karaktere. U Ogrizovićevoj Hasanaginici i Begovićevoj Stani uspjela je pronaći mnogo više no cijela naša kazališna kritika koja je gotovo jednodušno tvrdila da je samo njezina sugestivna i dosljedna gluma osmislila proturječne likove i pretvorila presmione »psihološke skokove« u niz čvrsto povezanih, životno uvjerljivih

i logičnih karakternih preobražaja. Temperamentnom je igrom i potpunom uronjenošću u svijet iza »četvrtog zida« počesto prelazila granice očekivanoga, uobičajenog i, sa stajališta konzervativnijeg dijela kazališne kritike i publike, dopuštenog na pozornici pa je, primjerice, njezina gluma u Galovićevoj *Tamari* ocijenjena »gnjusnom scenom s jednom sadističkom zavodnicom«, ²⁴ a na premijeri Dečakova *Ponosa* stajajući je parter izviždao i nju i djelo.

Još više nedoumica i oprečnih sudova izazvale su njezine interpretacije likova iz takozvanoga »klasičnog repertoara«, dakle onih likova koji su glumicama stare škole pružali obilje dijaloške i monološke građe za patetično deklamiranje i majestetično kretanje, gestikuliranje i mimiku. Vavra se i u takvim ulogama ponašala »naturalistički«. Matoš, koji joj je postao nesklon nakon osobnih razmirica s Josipom Bachom, nasmiljeno ironizira njezin nastup u Hofmannsthalovoj adaptaciji *Elektre*:

»Ta parodija bila je kao dobra parodija i igrana. Već gđa. Vavra sa svojim češkim tipom Grkinje bijaše parodija onoga što je poznato kao helenski tip. Po običaju bila je istinska, veristička, naturalistička i brutalna. Elektra kroz prizmu djevičanske Nane koja čita Knuta Hamsuna, Halbea (*Jugend* i *Simplicissimus*). Grci su nosili u znak žalosti — bijelo ruho, a naša narikuša Elektra bijaše kao u znak radosti u crnoj nekoj vreći.« ²⁵

Premda je nakanio ismijati Vavrinu Elektru, Matoš je zapravo objasnio bit njezina interpretativnog postupka. Vavra je, naime, i protagonistice antičkih ili klasicističkih tragedija i ženske likove iz naturalističkih drama doživljavala i glumila na isti način — postupke i riječi i jednih i drugih na pozornici je naturalistički motivirala, u tunici se ponašala kao i u narodnoj nošnji, jampske je dvanaesterce i Aleksandrine izgovarala kao i dijalektalnu prozu. Tragiku Antigone i Stane, Fedre i gospođice Julije Vavra je tražila i nalazila u naturalistički pojmljenoj prirodi žene, u »prokletstvu« njezine krvi, a ne u podređenosti individuumu sudbini, providnosti ili društvenim okolnostima, te postala miljenicom književne i kazališne generacije koja se priklonila zolinskom pojmu »fiziološkog čovjeka« i, kako kaže Nehajev, »Teresu Raquin držala normalnom ženom«. ²⁶

Ignjat Borštnik, Slovenac i bečki glumački đak, prije dolaska u Zagreb provodi jedanaest godina na ljubljanskoj pozornici nastupajući uglavnom u ulogama »glavnih junaka« i »prvih ljubavnika« a zagrebačkoj publici kao gost prikazuje Ipanova u Sardouovoj *Fedori* siječnja

1894. Nakon Fijanova demonstrativnog odlaska u Beograd Miletić ga angažira kao tumača tog lika, zatim Hamleta, Keana i drugih Fijanovih uloga. Zamjena, srećom kratkotrajna, nije se pokazala uspješnom jer se Borštnik izgledom, glasovnim kvalitetama i umjetničkim nagnućem podosta razlikovao od idola zagrebačkog gledališta. Otklonio je deklamaciju a nisu ga zanimali ni patetični ili uzvišeni likovi, ni scenski efektni prizori. Privlačio ga je sukob dobra i zla u ljudskoj duši, zanimale su ga demonske, morbidne, rastrojene i poremećene osobe u kojima je nalazio mnogo više dramatičnosti negoli u tragičnim herojima, salonskim junacima ili zanesenim pravednicima. Prvu skupinu likova koje je volio analizirati i interpretirati čine omraženi »silnici«: Herod u Wildeovoj *Salomi* i Sudermannovu *Ivanu Krstitelju*, Napoleon u *Madame Sans-Gêne*, Bertonovoj *Lijepoj Marseljki*, Bozděchovu *Gospodaru svijeta u svojoj kući* i Begovićevoj *Gospođi Walewskoj*, Tači u *Matiji Gupcu* Bogovića, Prejčevoj dramatisaciji Šenoine *Seljačke bune* i Zagorkinoj *Evici Gupčevoj*, Neron u Barrettovoj »historijskoj slici iz doba kršćanskih progona« *U znaku križa*, Richard III i Macbeth. Slijedeća su skupina »splet-kari«, »zavodnici« i »zločinci«: Jago, Tartuffe, Frantz Moor, Fjodor Karamazov, Flamm u *Rosi Bernd*, povratnik Niko u *Ekvinociji* i robijaš Pavle u trećem dijelu Tucićeve trilogije *Kroz život*. Treću skupinu likova tvore bolesni, izmučeni i razdrti karakteri: Osvald u *Sablastima*, doktor Rank u *Nori* i Kapetan u *Ocu*, lik kojega je interpretirao u Strindbergovoj masci.

Borštnik je pomno proučavao uloge, glumio je promišljeno i naučeno, bez improvizacija svojstvenih »starima«, bez podilaženja bilo galeriji i stajaćem parteru bilo ložama, »bez velike geste i afektacije«, kako ga opisuje Ogrizović, »ne gledajući pred sobom ni autora, ni milieu, ni stil drame nego u prvom redu čovjeka, koga igra, a sve ostalo smatrajući okvirom, koji se istom u drugom redu nalazi«. ²⁷ Zbog te samodovoljne, nekomunikativne glumačke introspekcije mnoge od dvjesto šezdesetak njegovih kreacija na zagrebačkoj pozornici ostavile su publiku i kritiku hladnima, no njegov analitički postupak pripremanja uloge, dosljedno pristajanje uz kazališni realizam i naturalizam i predanost kojom je sudjelovao u praižvedbama dramskih djela »mladih« zamjetno su utjecali na promjenu metode rada, glumačkog stila i literarnog ukusa u hrvatskom kazalištu.

Dragutin, jedan od izdanaka glasovite glumačke obitelji *Freudenreich* i kazališni naučnik Šandora Sajevića, bijaše žučljivim tempera-

mentom, oporim glasom, oniskim stasom, oštrim crtama lica i nervoznim gestama upravo predodređen da na pozornici i u životu prihvaća nezahvalne uloge oporbenjaka, »puntara« i »stekliša«, antagonist što svoju glumačku i socijalnu fizionomiju može oblikovati samo u sukobu s nekim autoritetom, što se može afirmirati samo negacijom protagonista, a ironijom sudbine prve se dvije godine na sceni pojavljivao gotovo redovito u lakajskom kostimu. Nezaovoljan strukom pristupa glumačkoj družini Fote Iličića s kojom putuje po sjevernoj Hrvatskoj i Bosni, prelazi zatim Lazi Popoviću pa Đorđu Protiću, gostuje u Beogradu, vraća se u Zagreb, napušta ga nakon Fijanova odlaska i kuša sreću u Ljubljani, od 1895. do 1898. ponovo je u Zagrebu, potom u Splitu i Varaždinu te naposljetku po četvrti put sklapa ugovor s upravom Hrvatskoga zemaljskog kazališta i ostaje u njemu, sporeći se neprekidno s kolegama, redateljima i kazališnom administracijom. Zbog spomenute serije članaka o potrebi da se iz teatra »bezuvtjetno« izbaci birokratizam koji, budući da u sebi sjedinjuje »lienost, glupost, bahatost, nepravdu i švindl«, postaje »zaprekom svakom slobodoumnom umjetničkom razvitku« ²⁸ ostaje dvije godine bez posla pa ni dvadeset petu obljetnicu umjetničkog djelovanja ne može proslaviti u kazalištu, nego 27. siječnja 1908. u dvorani »Sokola« izvodi Čehovljevu dramsku studiju *Labuđi pjev* i prizor iz dramatisacije Zolina romana *Toljaga*. ²⁹

Freudenreichov je glumački značaj odredio Stjepan Miletić izjavom da »hrvatska pozornica u njemu posjeduje i zvanog svog Mefista«. ³⁰ Mefista, istina, nikad nije igrao, no prikazivao je prvog grobara u *Hamletu*, Prelca u *Snu ljetnje noći*, ludu u *Kralju Learu*, Malvolia u *Noći svetih triju kraljeva*, Peeping Toma u »dramskoj legendi« *Godiva*, Grgu u *Graničarima*, vodenjaka u Hauptmannovu *Utopljenom zvonu*, Gušu u *Požaru strasti*, dakle niz komičnih, grotesknih ili demonskih likova koji svojim razornim cinizmom stavljaju na kušnju i uzvišenost tragičnog heroja ili dramskog protagonista i glumačku moć njegova tumača. Pohvalno su ocijenjene i Freudenreichove interpretacije komičnih tipova u Molièreovim komedijama *Škrtac*, *Umišljeni bolesnik*, *Georges Dandin*, *Tartuffe* i *Gradanin plemić* a redatelji su ga držali iznimno vještim i uvjerljivim u ulogama dostojanstvenih, zlovoljnih i propalih staraca pa je ostvario oveći skup takvih likova, od Lessingova Natana Mudrog i Kneza »mumije u atlasu« ³¹ iz *Dubrovačke trilogije* do Shakespeareova Shylocka i Ljudevita Jedanaestog iz istoimene tragedija Delavigne.

Premda nikad nije postao »prvakom« Drame, što zbog učestalih sukoba s upravom i drugim glumcima a što zbog glasovnih i tjelesnih svojstava kojima mu bijaše ograničen odabir uloga, Freudreich je u razdoblju hrvatske moderne bio gotovo nezamjenjiv kao prikazivač onoga izazovnog »drugog« ili »trećeg« čovjeka bez kojega, uostalom, ne može ni biti drame.

Mišu Dimitrijevića, srpskoga putujućeg glumca, člana novosadskog i beogradskog teatra te stalnog člana zagrebačkoga dramskog ansambla od veljače 1892. i nastavnika glume, središnjeg predmeta na Dramatskoj školi, Stjepan Miletić cijeni uzoritim realinom:

»Ovaj je glumac tako usko vezan za narav da svi karakteri koji ne imadu primjese 'matere zemlje' — te imadu *jedino* spirituelno djelovati — stoje posve izvan sfere njegova talenta kojemu je svaka afektacija tuđa.«³² On je »svakako najprirodniji glumac hrvatske pozornice. Njegova je igra uvijek prirodna i najviše odgovara narodnu stilu, uz to mu je izgovor čist i pravilan.«³³

Publika i kritika također drže Dimitrijevića jednim od ponajboljih predstavnika realističkoga glumačkoga stila a prepoznaju u njemu i savršeno glumačko utjelovljenje »slavenskog čovjeka«, što je tada značilo prirodne, civilizacijom nedodirnuti osobe koja pod krinkom smirenosti, jednostavnosti i prostodušnosti — ponekad i surovosti — skriva neku duboku, vjekovnu, samo slavenskoj rasi svojstvenu životnu mudrost i osjećajnost. Takav se sud temeljio na izvrsnim Dimitrijevićevim interpretacijama likova iz »slavenskog repertoara«, posebice iz Tolstojeve *Moći tmine*, Gogoljeva *Revizora* i *Zenidbe*, Gorkijevih *Malograđana* i *Na dnu*, Čehovljeva *Ujaka Vanje* i niza domaćih realističkih drama, komedija i pučkih igrokaza, ali i na njegovim neuspjesima i promašajima u prikazivanju protagonista dramskih djela zapadnoevropske provenijencije, primjerice Shakespeareova Falstaffa o kojemu je rečeno:

»Falstaff je njegov bio odviše narodan, odviše pijanica, odviše izjela i laža, kako ga nalazimo u nas, a dalek je bio od intencije Šekspirove.«³⁴

Glumački je vrhunac Dimitrijević neprijeporno dosegnuo interpretacijom Marmeladova u Pljuščikovoj dramatiizaciji *Zločina i kazne*. Ispoviješću propaloga ruskog činovnika, čovjeka koji je unatoč svojoj običnosti po intenzitetu patnje ravan bilo kojemu tragičnom junaku, plijenio je pažnju publike punih četrdeset pet minuta a od kritike izmamio veoma laskave ocjene. U *Pokretu* je njegov monolog proglašen »dramom za

sebe« i »remek-djelom umjetničkoga monologa«³⁵ a Livadić u *Dnevnom listu* izvješćuje:

»Veristika g. Dimitrijevića kao Marmeladova slavila je prave orgije. Bio je to sjajan primjer skrajnjeg verizma. Slavenski duh, koji provijava iz Marmeladova nazora o svijetu, našao je pouzdano u g. Dimitrijeviću interpretatora, kakav se može naći jedino među slavenskim glumcima.«³⁶

Dimitrijević umire 1909. Iste se godine u Zagreb vraća Ivo Raić, koji se prvi put predstavio zagrebačkim gledaocima skupa s Ninom Vavrom, Josipom Bachom i ostalim apsolvencima Miletićeve škole u Scribeovoj *Borbi gospođa* 1. veljače 1898, zatim nastavio školovanje u Beču, bio angažiran u berlinskom *Neues Theatru*, gostovao 1903. u Zagrebu kao Romeo, igrao tridesetak puta Pierrota u pantomimi *Pripovijesti o jednom Pierrotu* na pozornici praškoga Narodnog Divadla, kratkotrajno surađivao s Maxom Reinhardtom i od 1905. do 1909. glumio u hamburškom *Stadttheatru* postigavši najviše uspjeha s Moritzom iz Wedekindove »dječje tragedije« *Proljeće se budi*. Budući da je završio Miletićevo školu, o Raiću bi se moglo govoriti kao o Dimitrijevićevu glumačkom đaku. Međutim, književni i ljudski tip kojega je Raić realizirao na pozornici nema nikakvih dodirnih točaka s dobrodušnim »slavenskim čovjekom« Miše Dimitrijevića. Iz njegova se scenskoga ponašanja i načina igre pomalaju prvi nagovještaji onih nemira i strahova evropskih intelektualaca i umjetnika koji će eruptivno izbiti tek u ekspresionističkom pokretu.

Matoš je među prvima zapazio Raićevu iznimnost i opisao ga kao »majstora u preodijevanju«, »muškarca sa ženskim toaletnim instinktima« i »čudna, bizarna eksemplara savremene umjetničke hrvatske psihe«.³⁷ Gavella, i sâm donekle Raićev učenik i sljedbenik, tvrdi da Raić zagrebačkim glumcima, gledaocima, kritičarima pa i dramskim piscima otkriva, istina ublažene, »dekadentne i morbidne strane (...) estetiziranog građanskoga tipa«,³⁸ da prvi prikazuje modernoga, dvadesetostoljenog neurotika. Tito Strozzi, također Raićev sljedbenik, dijeli Gavellino mišljenje:

»I u glumi Raić, kultivirani mladić sa svim oznaka tadanjeg savremenog dekadentstva, koji apsolutno nikad nije bio suština njegova bića, već na vrelu prihvaćena sposobnost jednog neobičnog i osjetljivog nervnog sistema, naprosto je svojim dolaskom (...) razbio smireni patos i ležernu realistikku našeg teatra pretjeranom nervozom tadašnje sadašnjice.«³⁹

Suvremenici su ga nevoljko prihvaćali. Kritika se oduševila njegovim Osvaldom, no zamjerala mu je što ga »ponavlja« kao Frank u *Zanatu gospođe Warren* i Eugen u *Candidi*. Nesporazum se razjašnjuje nakon Raićevih nastupa u Vojnovićevoj *Gospođi sa suncokretom*, Tucićevoj *Golgoti*, Wedekindovu *Zemskom duhu*, Dečakovoj *Adresi*, Hofmannsthalovu *Ludovu i smrti*, Schnitzlerovu *Anatolu*, Ibsenovoj *Divljoj patki*, Strindbergovima *Lomači* i *Vampiru*. Gledaoci postupno shvaćaju da Raić ne analizira različite karaktere, da ne nastoji glumom istaknuti specifična obilježja pripadnika pojedinih rasa, profesija, generacija ili staleža, nego da na sceni iz uloge u ulogu gradi i obnavlja tipičnu modernu osobu — dekadentnu i neurotičnu — postavljenu u nekoliko temeljnih životnih i dramatskih situacija. Stoga su u njegovoj glumi realističke oči vidjele samo grčevitu borbu izrazitog »neglumca« s vlastitim glasovnim, mimičkim i tjelesnim nedostacima; prodorniji su pak pogledi ispod te borbe nazirali unutrašnju razdrtnost intelektualca i umjetnika koji osjeća da mu htijenja i moralne obveze znatno nadilaze kako vlastite sposobnosti i snagu tako i granice što su mu nametnute povijesnim i društvenim okolnostima u kojima se obreo.

U glumcu na pozornici publika redovito prepoznaje umjetnički prikaz čovjeka u svijetu. To je prepoznavanje, kao što je rečeno, uvjetovano obostranom aktivnošću, to jest »suigrom« glumca i gledaoca u kojoj će se sporazumijevanje ostvariti s pomoću pribjegavanja suvremenim socijalnim, rasnim, nacionalnim, psihološkim, literarnim, filozofskim i glumačkim »model-tipovima«, odnosno paradigama. Iz kazališne suigre »mladih« članova dramskog ansambla s »mladima« u redovima publike, kritike i književnika — koji su se kao idejno i estetski heterogena skupina povezana zajedničkom, podosta otvorenom i nedefiniranom predodžbom moderniteta istodobno pozivali na Zolina »fiziološkog čovjeka« i Nietzscheova »natčovjeka«, na Taineovu teoriju »rase, sredine i trenutka« i Freudovu ili Adlerovu psihoanalizu, na Tolstojevo i Masarykovo učenje o »pomicanju masa u središte života« i Schopenhauerov »metafizički voluntarizam«, na Hauptmannov naturalizam, Maeterlinckov simbolizam i D'Annunzijevo futurizam, na Ibsenov »feminizam« i Strindbergovo »mizoginstvo«, na Wildeovu rječitost i Čehovljevu šutljivost — izrasli su markantni likovi »duhovite i sentimentalne urbane ljepotice« Ljerke Šram, »uzorite realističke glumice« Milice Mihičić, »prostodušne narodske žene« Mile Dimitrijević, »nadahnute naturalističke tragetkinje« Nine Vavre, »analizatora tamnijih strana ljudske psihe« Ignjata Borštni-

ka, »beskompromisnoga kazališnog i političkog oporbenjaka« Dragutina Freudenreicha, »iskonskoga slavenskog čovjeka« Miše Dimitrijevića i »estetiziranoga, dekadentnog neurotika i kozmopolita« Ive Raića.

Osam spomenutih glumaca, potpomognuti komičarom Arnoštom Grundom, prerano preminulom »sentimentalkom« Kristinom Rück, nesuđenim Fijanovim nasljednikom Borivojem Raškovićem i drugim članovima dramskog ansambla, svojim je interpretacijama dramskih osoba iz klasične i suvremene, domaće i strane dramske literature razbilo devetnaestostoljetnu, pastoralno shematiziranu kazališnu sliku svijeta napućenog »mladim ljubovcama« i »prvim ljubavnicima«, »patriotima« i čednim »domorotkinjama« i suočilo hrvatsku kulturnu javnost sa stilski i idejno nejedinstvenim, no modernim, kritičnim i analitički zasnovanim videjnjima čovjekove psihe, njegova društvenog i povijesnog bića.

BILJEŠKE

- ¹ Constant Coquelin, *The Art of the Actor*, prev. Elsie Fogerty, London ⁴1968, str. 35 i 44.
- ² Lee Simonson, *The Stage is Set*, New York ³1963, str. 281.
- ³ Stjepan Miletić, *Iz raznih novina II*, Zagreb 1909, str. 88.
- ⁴ Isto, str. 90.
- ⁵ Isto, str. 94/95.
- ⁶ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, Zagreb ²1978, str. 378.
- ⁷ Branko Gavella, »Hrvatsko glumište«, *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 86, Zagreb 1971, str. 324.
- ⁸ Isti, *Glumac i kazalište*, Novi Sad 1967, str. 24. Gavella piše: »Gluma (...) čini ono što čine druge umjetnosti: pobuđuje naš unutarnji život na neku naročitu funkciju. Gluma je dakle takvo odabiranje i pojačavanje organskih psihofizičkih rezonanca čovječjeg doživljavanja, koje preneseno putem optičkim i akustičkim, izaziva u gledaocima psihofizičke pojave koje postaju nosiocima naročitog osjećajnog doživljavanja. Gluma dakle nije »Schauspiel« nego »Mitspiel«. »Mitspiel«, to znači da su u gledaocu potencijalno aktivne sve one psihofizičke funkcije, koje su glumcu potrebne da izvede na sceni neku kretanju i da izgovori neku riječ. Mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem, već time što se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi koji su pratioci i regulatori tih akcija.«
- ⁹ Isti, »Hrvatsko glumište«, str. 325.
- ¹⁰ Isto, str. 343.

¹¹ Kneiselovo pismo Vladi od 20. III 1888, Arhiv Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU.

¹² S. Miletić, *Hrvatsko glumište*, str. 76.

¹³ *Obzor*, I. VII 1912.

¹⁴ Antun Gustav Matoš, »Zagrebačka kronika«, *Sabrana djela*, knj. X, Zagreb 1973, str. 215.

¹⁵ Isto, str. 216.

¹⁶ *Svjetlo*, god. II (1900), br. 15.

¹⁷ Usp. o tom: B. Gavella, »Hrvatsko glumište«, str. 348—350.

¹⁸ *Pravda*, 10. II 1939.

¹⁹ *Narodne Novine*, 25. I 1904.

²⁰ *Obzor*, 13. III 1927.

²¹ *Jutarnji list*, 8. IX 1929.

²² Josip Kulundžić, »Nina Vavra«, *Comoedia*, god. 1924/25, br. 10, str. 2

²³ *Jutarnji list*, 9. XI 1924.

²⁴ *Narodne Novine*, 13. IX 1907.

²⁵ A. G. Matoš, »Malo literature«, nav. djelo, str. 135.

²⁶ *Jutarnji list*, 9. XI 1924.

²⁷ * * * (Milan Ogrizović), »30-godišnji jubilej Ignata Borštnika«, *Hrvatska pozornica*, br. 29, 16. III 1913.

²⁸ *Hrvatsko pravo*, 7. I 1907.

²⁹ Nakon pritiska javnog mnjenja, među inima i A. G. Matoša Freudenreihu je obnovljen ugovor i »oficijelna« proslava dvadesetpete obljetnice njegova prvog nastupa u Zagrebu održana je 16. XII 1908. u kazališnoj zgradi, no uz demonstrativnu odsutnost tadašnjeg intendantanta Andrije Fijana. Usp. o tome: A. G. Matoš, »Glumci i kulisnišiberi«, nav. djelo, str. 79—80 i »Mali kinematograf«, str. 88—92.

³⁰ S. Miletić, *Hrvatsko glumište*, str. 129.

³¹ *Narodne Novine*, 3. XI 1910.

³² S. Miletić, *Hrvatsko glumište*, str. 129.

³³ Isto, str. 414.

³⁴ *Obzor*, 19. I 1909.

³⁵ *Pokret*, 19. II 1906.

³⁶ *Dnevni list*, 19. II 1906.

³⁷ A. G. Matoš, »Kazališna kriza«, nav. djelo, str. 222.

³⁸ B. Gavella, »Hrvatsko glumište«, str. 352.

³⁹ Tito Strozzi, »Ivo Raić«, *Teater*, god. I (1923), br. 5, str. 6.