

# RAIĆEVE OPERNE REŽIJE NACIONALNE STRUJE 1910. – 1915. – 1919.

*Antonija Bogner-Šaban*

Poslije prvih dramskih režija (E. Didring *Opasna igra*, W. Shakespeare *Koriolan* i *Hamlet*, 1909.) svoja uvjerenja o komplementarnosti modernističke umjetnosti Ivo Raić prenosi i u glazbenu domenu. Korpus njegovih režija zasniva se na djelima europskih skladatelja od sredine 19. do početka 20. stoljeća, a između njih je i nekoliko ostvarenja hrvatskih autora. Po svojoj naravi naznačena problematika podrazumijeva prožimanje glazbenoga i kazališnoga područja i uvjetuje, ne samo u okviru Raićeve stvaralačke kronologije, specifičan pristup tom povijesnom i izražajnom kompleksu. Od 1910. do 1920. godine Raić ostvaruje teško dostižni broj od 52 režije u kojima iznosi suštinu glazbeno formalne strane djela.<sup>1</sup> Iz takve spoznajne perspektive naglašava komponente dramskog ne kao kanonskog nego estetskog određenja i poziciju redatelja kao misaonog pokretača i realizatora predstave. Ostvarivši svojom metodom *specifičnu emocionalnu i psihološku eksplikaciju opernoga djela*, Raić zatvara jednu kulturnu i razvojno bitnu etapu kazališta i najavljuje *Gavellinu* i *ubrzo Strozzijevu*

---

<sup>1</sup> Josip Kulundžić, »Nacrt jedne teorije operne režije«. *Zvuk*, I, 4. Beograd, februar 1933., str. 138.

umjetničku eskalaciju, kako s doličnim uvidom u europska kretanja, tako i na temelju vlastite redateljske prakse njegove domete teorijski pouzdano spoznaje Josip Kulundžić.<sup>2</sup>

Budući da odluku o širenju djelatnosti na glazbeno kazalište donosi na Treščecov intendantski nagovor, iznosi Milan Ogrizović u *Povijesti hrvatske opere* iz 1919. godine, i pritom je sklon Albinijevim ravnatelj-skim ambicijama i afinitetima, kako uvjerava memoarska kronika u rukopisu *Hrvatska opera 1909 – 1919* koju Sanja Majer-Bobetko<sup>3</sup> studiozno muzikološki vrednuje, a Lucija Ljubić<sup>4</sup> osvjetljava iz povijesnog aspekta, Raić unaprijed osigurava čelno mjesto redatelja i rasprostiranje svoga modela *kazališnoga kazališta*. Približavanje europskim scenskim intencijama olakšano mu je okončanjem agonije oko pitanja opstojnosti Opere 1909. godine što iziskuje intenzivnu aktualizaciju programa djelima europske i nacionalne provenijencije. Svjestan da treba kazališne nazore i status ugovornog, »kućnog«, redatelja pomiriti s povijesnim nasljeđem i pritom promišljeno i energično popuniti program operama iz suvremenoga spektra, Raić svoj interes rasprostire na više razina, umjetnički i vremenski sintetizirajući smislenost i izazovnost osobnih postupaka.

Stvaralačka mjerila Raić pokazuje već u režiji uvertire i drugoga čina opere *Porin* Vatroslava Lisinskog, nastale u čast proslave pedesete obljetnice zagrebačkoga kazališta 27. studenoga 1910. Idejna simbolika Demetrova libreta 1910., a osobito 1914. i 1918. godine kada inscenira kompletnu operu Lisinskoga, navodi Raića da povijesno potresnu temu

---

<sup>2</sup> Josip Kulundžić, »Problem operne režije«. *Srpski književni glasnik*, knj. XXXVII. Beograd, 1932., str. 460. i 464.

<sup>3</sup> Sanja Majer-Bobetko, »Iz ostavštine Srećka Albinija. Zagrebačka opera u doba njegova ravnateljstva«. U: *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*. ArTresor, Hrvatska radio televizija. Zagreb, 2009., str. 194.-200.

<sup>4</sup> Lucija Ljubić, »Glazbene režije Ive Raića u svjetlu neobjavljene Hrvatske opere Srećka Albinija«. U: *Desetica. Rasprave o povijesti hrvatske drame i kazališta*. Ex libris. Zagreb, 2013., str. 143.-158.

i sraz uzvišenih, ljudski strasnih osjećaja, argumentira modernističkim scenskim sredstvima.

U libretu *Porina* zamjećuje se niz dramskih uzora, Kleistove *Die Hermannsschlacht*, Schillerovih *Razbojnika* i *Wilhelma Tella*, Goetheova *Egmonta*, te tragedije mladoromantika Theodora Körnera *Zriny* i Halmeove *Mačevalac iz Ravenne*.<sup>5</sup> Pothvat legendarnoga junaka *Porina koji kao vodj hrabrenih Hrvata u 9. vijeku boj bije, da s roda svoga hrvatskoga strese teško breme franačkog gospodstva*<sup>6</sup> i koncepcija zapleta (unatoč Zorkinoj odanosti *Porina* želi pridobiti Irmengarda, sestra franačkog vođe Kocelina) donose *idealnu tematsku podlogu za historijsku operu kakvu je zahtijevao glazbeni romantizam sredine 19. stoljeća*, *Auberova Nijema Portičanka* (1826.), *Rossinijev Wilhelm Tell* (1829.), *Meyerbeerovi Hugonoti* (1836.) i konačno, *Glinkin Život za cara* (1836.) i *postaju obrasci*, utvrđuje Nikola Batušić, *jednako važni i za Demetra i Lisinskog*.<sup>7</sup> Shakespeareovski dramski model i europski kontekst Demetrova libreta nedvojbeno su urasli u glazbeni materijal opere *Porin Lisinskog* i implicitna su pretpostavka Raićevu redateljskom rješenju. Funkciju zbora, odnosno psihološku sugestiju masovnih scena, Raić shvaća kao aktivnog dionika radnje što je neposredno prije režije *Porina* primijenio i u postavi Puccinijeve opere *Madama Butterfly* iste, 1910. godine. Najavljen u uvertiri i dramaturški ugrađen u cjelinu opere, zbor se u *Porinu* najčešće javlja na početku prizora, intonirajući osnovni ugođaj radnje, ili na njegovu kraju kao i na kraju nekog od pet činova opere (osim I. i IV. činu), dajući dramskom *zbivanju izvanredan akustički učinak i zvukovnu punoću (kraj*

---

<sup>5</sup> /Josip Florschütz/, »Drama *Porin*«. *Vienac*, XXIX, 43. Zagreb, 23. listopada 1897., str. 692-693.

<sup>6</sup> Isto, str. 692.

<sup>7</sup> Nikola Batušić, *Dimitrija Demeter, Izabrana djela. Stoljeća hrvatske književnosti*. Matica hrvatska. Zagreb, 1997., str. 20.

II. č.).<sup>8</sup> Iako je s formalne strane riješena kao opera s brojevima, scenski impresivno pokretanje mase (zbor) operu *Porin* veže za stil tzv. velike opere koji, u tvorbeno zreloom obliku, Raić anticipira u režiji Meyerbeerove opere *Afričanka*, 1912. godine.

Glazbeni govor *Porina*, razmatra Lovro Županović, *Lisinski je nastojao izgraditi na sadržajnom dualizmu Demetrova libreta: Franke je opisao značajkama europskog glazbenog romantizma, dok je za Hrvate pokušao pronaći izraz koji bi više odgovarao karakteristikama njihova glazbenoga melosa*.<sup>9</sup> Zastupljenost nacionalnog (slavenskog) duha, osobito istaknutog u 4. činu kada Sveslav u tamnici pjeva ariju *Strogi otče na nebesi*, svojstveno definira Raićev redateljski postupak. Iako je recepcija *Porina* svedena na informaciju o Albinijevu dirigentski virtuoznom vođenju zbor a i orkestra, doznaje se ipak da su nositelji drugoga čina *Porina*, Maja Strozzi (Zorka), Ernesto Cammarota (Porin) i Tošo Lesić (Sveslav) nastupili u narodnom ruhu (u šestinskim nošnjama kao i 1897. za Miletičeve intendanture), a ta je folklorna, zapravo realistička, komponenta indikativna za Raićev pristup djelima hrvatskih, ali i europskih skladatelja, pripadnika nacionalne struje sljedećih godina.

Zagazivši u hrvatsku glazbenu stvarnost, Raić režira i praizvedbu Bersine opere *Oganj*, 12. siječnja 1911. godine. Willnerov libreto, smješten u ambijent tvornice željeza, omogućava Bersi da na scenu dovede likove iz svakodnevnoga života i da na osnovi njihova socijalno-psihološkoga konflikta pokaže svoj uvid u stilska previranja. S jedne strane utječe se Wagneru i kasnoromantičnoj tradiciji, a s druge strane rabi elemente realizma i izražava svoj pogled na glazbenu inačicu verizma. U operi *Oganj* Bersa je skladateljski učvrstio vezu između glazbe i drame, a orkestar više ne služi za pratnju pjevačima nego je nositelj radnje njegova djela. I dok

---

<sup>8</sup> Lovro Županović, *Vatroslav Lisinski (1819 – 1854). Život – djelo – značenje*. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Odjel za muzičku umjetnost. Zagreb, 1969., str. 357.

<sup>9</sup> Isto, str. 358.

se u većini komentara ističe da je Bersa *komponista koji se poslužuje sa svim sredstvima moderne instrumentacione umjetnosti*<sup>10</sup> [...] vazda kritički raspoloženi Matoš aktualizira dalekosežno pitanje o zatečenom stanju u hrvatskoj glazbi i zadacima što ih ona treba nužno svladati kako bi stekla samosvojni ugled. Iako *Ognju* priznaje da je to *prva umjetnička opera visokog i modernog stila koju stvori Hrvat* [...] Matoš se oštro protivi njezinoj internacionalnoj glazbenoj fakturi: *Richard Strauss, Debussy, Puccini, Musorgski: svi ti modernisti su čisti nacionalisti, dok je kod Ognja tekst njemački, a glazba – recimo – socijalistična. Bersina muzika je anacionalna, a to znači da nije baš originalna.*<sup>11</sup> Dirigentski vrhunsko svladavanje partiture Milana Zune i vodeći pjevači, Mira Korošec (Lenka), Marko Vušković (Hellwing), Stanislav Jastrzebski (Robert), Rudolf Kaulfus (Pastor), zasjenili su i inače oskudne osvrte na pozornički izgled uprizorenja. U nepovrat je odagnan Raićev zahvat u toj za njega bitnoj režiji koja je otvorila put glazbenome modernizmu i na zagrebačku pozornicu uvela Wagnerovo shvaćanje *Gesamtkunstwerka*, te verističkih i donekle ekspresionističkih<sup>12</sup> nazora. Hauptmannova kritika rane faze kapitalizma u drami *Tkalci*, transformirana u jedan od motiva opere *Oganj* i mračni nordijski ugođaj Ibsenovih drama zacijelo su djelovali na Raićevo redateljsko

---

<sup>10</sup> -r- / Janko Ibler /, »Kr. zem. hrvatsko kazalište. (Prvi put: »Oganj«, opera u 3 čina od Blagoja Berse; rieči napisao dr. A. M. Willner)«. *Narodne novine*, LXXVII, 10. Zagreb, 13. siječnja 1911., str. 3.

<sup>11</sup> Antun Gustav Matoš, »Premijera: Oganj (Opera u tri čina. Tekst napisao A. M. Willner, a glazbu Benito Bersa)«. U: A. G. Matoš. *Sabrana djela. Theatralia. O Glazbi.*, sv. X. Ur. Nikola Batušić i Lovro Županović. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost. Zagreb, 1973., str. 272. Prvotisak: A. G. M.: »Premiera: Oganj. (Opera u 3 čina. Tekst napisao dr. A. M. Willner, a glasbu Benito Bersa)«. *Hrvatska sloboda*, Zagreb, 13. siječnja 1911.

<sup>12</sup> Lovro Županović, »Problematika glazbeno-scenske naravi u hrvatskoj glazbenoj kulturi XIX stoljeća«. U: *Dani hvarskog kazališta. XIX stoljeće, eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, knj. 6. Ur. Marin Franičević et al. Čakavski sabor, Split, 1979., str. 513.

poentiranje lajtmotiva i na viđenje psihologije likova u što uvjerava i otjelovljenje Osvalda u *Sablastima*, njegov dugogodišnji glumački domet.

Oslobađanje od tradicije forme i prodor u integralnu ličnost čovjeka potencira Zajčeva opera *Prvi grijeh*, 18. rujna 1912. U literarnoj podlozi istoimene Kranjčevićeve biblijske parabole Raić nalazi poetičku poveznicu s modernizmom na književnom području, najavljenim Vojnovićevim *Ekvinocijem* 1895. i ubrzo ustaljenim, misaono i tvorbena, u Tucićevim, Ogrizovićevim, Begovićevim, Galovićevim i Dečakovim dramama. Stoga i kod ove režije vrijedi podsjetiti na postojano tematsko i estetsko umnažanje Raićeve kazališne metode jer u Vojnovićevoj secesijsko simboličkoj drami *Gospođa sa suncokretom*, 1912., ostvaruje svoga kapitalnog Malipiera.

Kranjčevićev oratorij *Prvi grijeh*, nastao 1893. i posvećen Zajcu koji ga prevodi u operu sljedeće, 1894. godine, zanimljiv je Raićevom redateljskom poimanju iskustveno različitog, a opet isprepletenog ishodišta toga umjetničkog pothvata. Marijan Matković upozorava na Kranjčevićeve *dramske akorde i fiksaciju dramskog oblikovanja*.<sup>13</sup> Njegovu postavku razvija Adrijana Car-Mihec, spoznajući *Prvi grijeh* kao djelo artistske struje hrvatske moderne *u kojem se granice između rodova, vrsta i žanrova nepovratno ruše, a književnost razumijeva kao fenomen blizak drugim umjetnostima*.<sup>14</sup> Pri uglazbljenju *Prvoga grijeha* Zajc koristi talijanski belkantistički model u kojem se izmjenjuju dramski i lirski momenti, napjevi, zborovi i orkestralni preludiji. Dramska i glazbena fizionomija *Prvoga grijeha* pruža Raiću redateljski posvemašnju primjenu njegova

---

<sup>13</sup> Marijan Matković, »Nesuđeni dramatik«. U: *Ogledi i ogledala*, knj. 1. Priredio Branko Hećimović. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Matica hrvatska, Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb, 2001., 238.

<sup>14</sup> Adrijana Car-Mihec, »Gdje potražiti prve modernističke drame (O Kranjčeviću *Prvom grijehu*)«. U: *Krležini dani u Osijeku 1998.*, *Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*. Druga knjiga. Priredili Nikola Batušić i Boris Senker. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb-Osijek, 2000., str. 24.

poimanja scenskoga modernizma, tim više što ravnatelj Albini pristaje da prvi čin oratorija-opere likovno opremi Tomislav Krizman, a njezin drugi i treći čin Alfred Roller. Svoj scenski princip Roller spoznaje u izdašnoj zastupljenosti osvjetljenja u svim stupnjevima i nijansama te na uključenosti izražajnih sredstava ostalih umjetnosti, posebice arhitekture. Rollerov utjecaj na glazbenu režiju, estetski osvjedochen u Bečkoj operi od 1897. do 1907. godine i vrijednosno približan Appijinim i Craigovim reformskim nazorima na dramskom području, privlačan je Krizmanovu početništvu (zaposlen u zagrebačkome kazalištu od 1912. do 1922. s prekidima do 1932. godine), budući da se misaono formira u fin de siècleovskom Beču i slikarski magnetičnom, secesijskom Münchenu. Kranjčevićeva problematizacija ljudskoga bitka, oživljena u liku Adama i Eve, te simbolička pojava Lucifera kao i Zajčev skladateljski pogled omogućuju Raiću ukidanje neprirodne podjele na dramsku i glazbenu režiju. Kranjčević-Zajčev oratorij opera *Prvi grijeh* svjedoči Raićevu pripadnost europskome modernizmu koji ne odbacuje postojeće stvaralačke forme nego ih motivski transformira i postignutu estetsku multiplikaciju rabi za usklađivanje raznolikih vidova umjetnosti.

Modernistički pluralizam nedvojbeno se reflektira i na hrvatsku glazbu, ali okretanje folklornoj baštini više ne ovisi isključivo o zanosu romantičkom, preporodnom tradicijom, kako iz muzikološkog aspekta stvaralački kompleks sintetizira Koraljka Kos,<sup>15</sup> nego upravo suprotno, o njezinom tvorbenom sažimanju u stilski simultanu cjelinu toga razdoblja. Iako Raićeva kazališna poetika sustavno iskazuje njegove kazališne nazore i u isti mah pripada kolektivnom poimanju modernizma, ipak neke od ostvarenih režija izrazitije od ostalih označuju promjenu razmišljanja i pristup počelima novog (neo)nacionalnoga strujanja. Odmicanje od umjetnosti koja idealizira i priklanja se ideološkom stereotipu, zapravo predodžbi

---

<sup>15</sup> Koraljka Kos, »Začeci nove hrvatske muzike«. U: *ARMUDS6*, XXV, 1. – 2. Zagreb, 1994., str. 201-214. Prvotisak: *Arti musices*, VII, Zagreb, 1976., str. 25-39.

Nietzscheove ideje o Novom čovjeku, naglašena ekspresionističkim elementima Krležine *Salome*, *Maskerate* i *Golgote*, potom Tucićeve *Golgote* i Strozzijeve biblijske drame *Ecce homo!*, ili pak Kulundžićeve *Ponoći*, u glazbenom svijetu ekvivalentno označava pojava nacionalne opere, dominantnog oblika idejnoga shvaćanja umjetničke samoniklosti u razdoblju između dvaju svjetskih ratova.

Poetički idiom nacionalne opere vuče korijene iz Zajčeva razdoblja (1870. – 1899.) i Kuhačeva utemeljenja muzikologije kao znanosti koja proučava zakone strukture narodne glazbe, a svoje puno značenje i konkretnu primjenu postiže tek kada se organizacijski učvršćuje glazbeni život u Zagrebu izgradnjom Hrvatskoga glazbenoga zavoda 1895. (otvoren istog dana kada i zgrada Hrvatskog narodnog kazališta), a potom i osnutkom Konzervatorija Hrvatskoga glazbenog zavoda 1916. godine. Izvorni život narodne umjetnosti, proučen i asimiliran, osigurava kazališnoj, instrumentalnoj i vokalnoj glazbi autohtonost izraza nimalo oprečnog europskome pokretanju i primjeni stvaralački srodnih tendencija.

Gotovo istodobno kad poseže za opernom literaturom koja u modernističku makrostrukturu implantira folklornu melodiku u lirsko elegičnom (A. Dvořak, *Rusalka* i B. Smetana, *Dalibor*) ili realistično simboličnom slogu (M. P. Musorgski, *Boris Godunov*), Raić režira i Širolinu operu *Novelu od Stanca* i Konjovićevu *Vilin veo*, zorne primjere u nacionalnom kontekstu njegova prihvaćanja promjena i tumačenja glazbenog i društvenoga mentaliteta jedne epohe.

Opera *Novela od Stanca* Božidara Širole, praižvedena pod nazivom *Stanac* 29. listopada 1915., reafirmira modernističko zanimanje za arhaičnu tematiku, dok skladateljski anticipira sredstva nacionalne opere, u doba kada se još nije mogao ni naslutiti današnji Držićev status klasika i književnoga kanona. Širolin tekstualni predložak za operu *Novela od Stanca* jest istoimeni tekst u *Djelima Marina Držića* u uredništvu Franje Petračića iz 1875., a moguće mu je prezentno da je fragment o Marinu Držiću objavio Ivan Kukuljević 1858., kao i podatak da je komedija *Dundo*



*Maroje* tiskana u »Zabavniku« Narodne štionicice dubrovačke iz 1867., u kojem je objavljen i *Arkulin*, 1875. godine. Više nego oskudni historio-grafijski izvori zahvaćaju i kazališno područje premda je za Miletićeve intendanture uprizorena Držićeve<sup>16</sup> *Novela od Stanca*, 2. siječnja 1895., koju je Raić mogao eventualno vidjeti ili barem čuti o njoj za pohađanja Hrvatske dramske škole.

Nastanak opere *Novele od Stanca* podrazumijeva, kako piše Širola pred njezinu obnovu 1936. godine, proces intelektualnoga zrenja i stjecanje skladateljskoga iskustva namijenjena obzoru gledateljske empatije. Uvertiru *Novele od Stanca* Širola stvara 1911. i izvodi je Slovenska filharmonija u Ljubljani 1912. godine, a zatim, izgubivši notni zapis, pristupa izradi cjelovite operne partiture. I nastavlja: *I kada sam predao partituru u kazalište i očekivao odluku opernog ravnateljstva, kada je iza nekoliko mjeseci bila određena audicija u kazalištu, kod koje je svirao klavir g. Svetislav Stančić, a ja pjevuljio jednu partiju za drugom, pa mi je tadašnji intendant Treščec (bio je kod audicije prisutan) iza audicije rekao: »Ja doduše ne odlučujem, odluku će donijeti direktor opere (Srećko Albin, op. A. B.-Š.) i dirigenti, ali vam, mladi gospodine, čestitam, bio je to čas zacijelo odlučan za moj kompozitorski rad, bio je to prvi uspjeh. [...] Imala je partitura »Stanca« u sebi i nespretnosti, naročito prebučan orkestar, koji je na mnogo mjesta sasvim prekrivao pjevače – naročito u srednjim i niskim registrima. [...] Sada je orkestralni aparat u partituri znatno umanjen, a način instrumentacije sasvim izmijenjen: mjesto mase zvučne dana je značajna zvučna zašara.*<sup>17</sup> U autorovu obrazloženju isprepleću se težnje proteklih godina i neposredno aktualnih pogleda, a temeljno nepromijenjene glazbene značajke *Novele od Stanca* Krešimir Kovačević pripisuje folklornom

---

<sup>16</sup> Stjepan Miletić nepotpisani je redatelj Držićeve *Novele od Stanca*, 2. siječnja 1895., a prigodnu scensku glazbu skladao je Emanuel Pichert.

<sup>17</sup> Dr. Božidar Širola, »Nekoliko riječi o »Stancu« i »Grabancijašu«. U oči prve domaće operne premijere«. *Komedija III*, 31 (118). Zagreb, 27. septembra 1936., str. 1-3.

nasljeđu u kojem je Širola kao muzikolog i iskusni etnomuzikolog nalazio poticaj i *znao je u izvrsnim obradama narodnih napjeva i originalnim skladbama bez doslovnog citiranja pogoditi specifičnost našeg izražaja*.<sup>18</sup> Polazeći od folklorne podloge, Širola se poslužio suvremenim tekovinama glazbene tehnike, *blizak modernom smjeru mladotalijanskoga verizma (Mascagni »Isabeau«; Puccini »Tosca«) i nastojanju njemačkog titana Richarda Straussa [...]* te je operu *Novela od Stanca* ispunio *lirskim momentima, neprestanim recitativima u smjeloj obradbi i upotrijebio prave boje instrumenata u raznim izmjenama kao karakteristične ilustracije*.<sup>19</sup> Receptijsko prepoznavanje različitih glazbenih stilova u *Noveli od Stanca* i Širolina stvaralačka pripadnost (neo)nacionalnom pravcu ne rješavaju pitanje funkcionalnosti libreta kao odlučujuće pretpostavke nesputanom razumijevanju poetičkoga volumena Držićeve pokladne igre.

Tekst Držićeve *Novele od Stanca* Širola u libretu tek neznatno krati u dijalogima Mihe i Vlahe, a u didaskalijama objašnjava neke slabije poznate fraze i riječi iz latinskog i dubrovačkog, talijanskog i mletačkoga govora. Ne dvojeći u kulturnu i estetsku međusobnost renesansne književnosti, Širola doživljava Držićeve dramske aktere kao tipove, a ne osebujne individualizirane likove dok mu je Dubrovnik lokacijski i povijesno privlačna datost. Stanac je prepoznat kao *specifičan, naivan i prostodušan starac koji iz svojih dalmatinskih zagorskih planina ne donosi sa sobom u grad tek kozličić i grudu sira već i blagi zadah mio [...]* *prijeđenih gorskih poljana*,<sup>20</sup> Dživo, Miho i Vlaho *obijesni su dubrovački noćnici*, a pojava vila dijelom je ustaljena tipološkoga sustava. Prva, u izvorniku nepostojeća,

---

<sup>18</sup> Krešimir Kovačević, »Božidar Širola, 1889 – 1956«. U: *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Naprijed. Zagreb, 1960., str. 447-448.

<sup>19</sup> »Držićev »Stanac«. Sinoćnja premijera Široline opere«. *Narodne novine*, LXXXI, 2553. Zagreb, 30. listopada 1915., str. 1-2.

<sup>20</sup> as. /*Božidar Širola*/, »Novela od Stanca'. Eugen d' Albert: 'Odlazak'«. *Obzor*, LV, 314. Zagreb, 30. listopada 1915., str. 2-3.

didaskalija (*Trg u Dubrovniku. Noć. Vreva maškara*)<sup>21</sup> konkretizira ozračje i mjesto radnje *Novele od Stanca*, a dihotomija neuništivog zanosa Ivanjske noći i faktičke posljedice šale Džive, Mihe i Vlahe s izmamljenom Stančevom čežnjom za obnovom mladosti i snage usmjerava Širolino skladateljsko rješenje. Površinsko zahvaćanje u Držićevu poetiku djeluje i na scenski prikaz *Novele od Stanca* te se u referentnim analizama daje prednost poopćenim odlikama pokladne pustopašnosti i *tragično-komičnoj Stančevoj figuri u finalu opere*,<sup>22</sup> načelno zadanih odrednicama književne vrste. Kulturno-povijesni i izvanjski spoznajni čimbenici presudno određuju analitički interes te se potanko razglaba o sukladnosti glazbenoga stila i nestandardnih motiva (*izostanak ljubavnih scena i važnije ženske uloge*)<sup>23</sup> no za razliku od toga, ne spominje se baletni intermezzo koji bi interpoliran u scensku radnju argumentirao Raićev pogled na vizualizaciju i sljubljanje modernističkog izraza. U skladu s tadašnjim poimanjem Držićeve komediografije, Raićeva je režija zadovoljila kriterije pozoriškoga prikaza *Novele od Stanca* koji je oživio ozračje *vesele i bučnom žurbom ispunjene pokladne noći, a izvrsna Krizmanova inscenacija dočarala je sav onaj pravi renesansni milieu dubrovačke »place«*,<sup>24</sup> slikovito (realistički) osnažen pojavom *živih kozlića*.<sup>25</sup> Budući da je Krizman u toj etapi svoga djelovanja primjenjivao *naglašeno stilizatorske tendencije, naročito kad se radilo o komadima s tematikom iz narodnih legenda i historije*, kako zaključuje

---

<sup>21</sup> Božidar Širola, *Stanac. Opera u jednom činu. Stihovi Marina Držića*. Biblioteka opernih i operetnih tekstova XXXVIII. Naklada Akademске knjižare Gjüre Trpinca. Zagreb, 1915., str. 3.

<sup>22</sup> Krešimir Benić, »Novela od Stanca«. *Savremenik*, X, 11.-12. Zagreb, 1915., str. 405.

<sup>23</sup> as. /Božidar Širola/, »Novela od Stanca'. Eugen d' Albert: 'Odlazak'«. *Obzor*, LV, 314. Zagreb, 30. listopada 1915., str. 2-3.

<sup>24</sup> »Držićev »Stanac«. (Sinoćnja premijera Široline opere)«, *Narodne novine*, LXXXI, 2553. Zagreb, 30. listopada 1915., str. 1-2.

<sup>25</sup> a. k., »Novela od Stanca'. Stihovi Marina Držića. Glasba Božidara Širole. *Hrvatska*, IV, 1200. Zagreb, 30. listopada 1915., str. 3.

Slavko Batušić,<sup>26</sup> i kako je Raić u njemu stekao još u inscenaciji Kranjčević-Zajčeva *Prvog grijeha* intelektualno pouzdanog sugovornika, nije se čuditi da mu povjerava izradu kostima (možebitno i scenografije) tim više što je on osobito sklon oblikovanju scenske *odjeće* za njihovu zajedničku pjevačku i glumačku ljubimicu Paulu Trauttner koja u *Noveli od Stanca* tumači lik Vile. Iako Nikola Strajnić<sup>27</sup> u katalogu slikarske retrospektivne izložbe 1916. godine prezentira neke od Krizmanovih kostimografskih nacrti, pobliže se ne zadržava na Širolinoj operi *Novela od Stanca* te valja prihvatiti Konjovićevu<sup>28</sup> izjavu da su Krizmanova likovno-scenska ostvarenja tek selektivno pristupačna, a u većini zauvijek izgubljena.

Krizmanovo reagiranje na umjetničku stvarnost upotpunjava prvi dirigentski nastup Krešimira Baranovića u zagrebačkome kazalištu. Baranovića je *vanredno marljiv i ambiciozan, a isto je tako i vrstni glazbenik*, zapisuje u memoarskoj kronici Srećko Albin.<sup>29</sup> Umjetnički sklon slavenskoj, napose ruskoj glazbi (jedno od onodobnih dirigentskih priznanja je *Boris Godunov* M. P. Musorgskoga), svoje poimanje *rafiniranosti velikog majstora instrumentacije*<sup>30</sup> Igora Stravinskoga najbolje pokazuje u glazbenoj podlozi baleta *Licitarsko srce* iz 1924. godine. Nalet novih ideja i bitne razlike u pogledu kreativnosti pri strukturiranju zajedničke predstave najavljuju izvjesni

---

<sup>26</sup> Slavko Batušić, »Scenografija kao element našega kazališnog izraza«. U: *Hrvatsko narodno kazalište. Zbornik o stogodišnjici 1860 – 1960*. IP Naprijed. Zagreb, 1960., str. 251-252.

<sup>27</sup> Nikola Strajnić, *Tomislav Krizman. Studija povodom jedne izložbe sa 33 reprodukcije*. Naklada knjižare Mirka Breyera. Zagreb, 1916., str. 39.

<sup>28</sup> Jovan Konjović, »Boja i oblik u scenskom prostoru«. *Rad JAZU*. Odjel za suvremenu književnost, knj. 5. Zagreb, 1962., str. 52.

<sup>29</sup> Srećko Albin, *Hrvatska opera, 1909 – 1919*. Rukopis je pohranjen u ostavštini Srećka Albinija u Muzejsko-kazališnoj zbirici Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, str. 163.

<sup>30</sup> Josip Andreis, *Povijest hrvatske glazbe*, knj. 4. Sveučilišna naklada Liber. Zagreb, 1989., str. 338.

estetski anakronizam Raićeva stilizirana redateljskoga principa koji postaje sve ozbiljnija smetnja njegovu dotadašnjem stvaralačkom ugledu.

Odgonetavanje Držićevih poetičkih obzora teklo je postupno i prilično mukotrpno i tek se poslije Fotezove režije *Dunda Maroja* 1938. godine ostvaruje kao stalni poticaj izučavanju hrvatske renesansne književnosti. Širolina opera *Novela od Stanca* nije takva kulturalna prekretnica no njezina je pojava privukla i druge skladatelje, tako Antuna Dobronića u *Dubrovačkom diptihonu* iz 1925. godine (I. Vojnović, *Suton* i M. Držić, *Novela od Stanca*), dok je *Novela od Stanca*, operni skerc u jednom činu op. 33, Jakova Gotovca u tekstualnoj obradi Vojmila Rabadana, zasjela na kazališne i festivalske pozornice od 1959. godine, jedno od Gotovčevih najizvođenijih djela.

Početak Prvoga svjetskog rata Vladimir Treščec Branjski postaje veliki župan Županije bjelovarsko-križevačke, ali i dalje uključen u rad zagrebačkoga kazališta. Svoja intendantska zaduženja prenosi na Srećka Albinija do 1916., a zatim u sezoni 1916./1917. na redatelja Josipa Bacha i nadredatelja Ivu Raića s djelokrugom određenim za upravitelje toga kazališta.<sup>31</sup> Treščecov formalni odlazak nije ozbiljnije poremetio Albinijevu programsku koncepciju, te svrsishodno u okviru promjene političkog, idejnog i kulturnog senzibiliteta tih godina, program aktualizira Konjovićevom operom *Vilin veo*. I inače sklon suvremenim skladateljima, u što uvjerava Bersin *Oganj* i Hatzeov *Povratak*, 1911., Parmina *Stara pjesma*, Novakova *Proljetna bura* i Vilharova *Lopudska sirotica*, 1914., te Širolina *Novela od Stanca*, 1915., Albini inscenaciju *Vilinog vela*, kao i prethodno spomenute, dodjeljuje svjetonazorskom srodniku Ivi Raiću u

---

<sup>31</sup> Dokument je pohranjen u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, br. 1763.

progovaranju njihovih ideja prema europskim uzorima spoznavajući krajnji uspjeh<sup>32</sup> svoje ravnateljske ere.

Svojevrsna najava Konjovićevu opernome prvijencu koncert je njegovih orkestralnih djela u velikoj dvorani Hrvatskoga glazbenog zavoda 3. ožujka 1917., prije kojeg Cihlar Nehajev, predani književni i kritičarski zastupnik modernizma, kako ga osvjetljava Nedjeljko Fabio,<sup>33</sup> zanosno raspreda o narodnoj poeziji, osnovi *našeg glazbenog razvoja [...] i slutnji zvukova, koji imadu doći*.<sup>34</sup> Raspoloženje takvih naznaka Cihlar Nehajev nalazi u Gajevim povijesnim *budničarskim pozivima* i *Porinu* Lisinskog, ali i u Schubertovom i Schumannovom lidu, Bizetovoj *Carmen* u kojoj je arija *Habamera* posuđena od španjolske ulične pjesme i Wagnerovom *liričkom raspoloženju, no put da se u umjetnoj glazbi oživi pravi duh pučke muzike, da ne samo melodija nego da i njezina harmonična i ritmička obrada ostaje vjernim izražajem narodnog osjećaja [...] puno je dublji, puno suptilniji. Klasičan primjer, kakovim golemim plodovima, može uroditi ovakvo nastojanje, podat će najbolje uz veličajne uspjehe Smetane i Dvořaka moderna ruska glazba. Čajkovskij, Musorgskij, Rimskij-Korsakov nisu u svom glazbenom radu ništa drugo nego neprestani propagatori novih i neslućenih kombinacija glasova, kako ih nalazimo u modernoj muzici. Kad začujemo, kako se ovim kvalitetima služi kompozitor današnje večeri, ne će biti čudo, ako nam uho zateče žalobnost jedne naše »beskonačne melodije« u zvucima cella, ako nam tonovi, što plivaju u sjeti, ili apartni*

---

<sup>32</sup> Srećko Albini, *Hrvatska opera, 1909 – 1919*. Rukopis je pohranjen u ostavštini Srećka Albinija u Muzejsko-kazališnoj zbirici Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, str. 10.

<sup>33</sup> Nedjeljko Fabio, »Milutin Cihlar Nehajev i kazališna nova umjetnost; Milutin Cihlar Nehajev i ars musicae«. U: *Milutin Cihlar Nehajev, Kazalištarije*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Teatrologijska biblioteka, knj. 19. Ur. Nikola Batušić. Zagreb, 1987.

<sup>34</sup> M. Nehajev/Milutin Cihlar Nehajev/, »Pučki element u glazbi. Prolog kompozicijskoj večeri P. Konjovića«. *Savremenik*, XII, 1. Zagreb, ožujak 1917., str. 1.

ritam poskočice ili orijentalne kolorature sevdaha progovore kao sanja najmodernijeg muzičara.<sup>35</sup>

Umjesto dalekosežnog uspona nacionalne opere i kretanja ususret istoj vrsti na europskome planu, praizvedba je Konjovićevog *Vilinog vela*, 25. travnja 1917., pokrenula pitanje o vjerodostojnosti njezinih izražajnih sredstava. *Diletanski libreto i oni sasvim nemuzikalni balkanizmi kao »ljigav, labav, jalov, skalupiti itd.« (che belle parole!), s kojima se ni dnevna štampa ne bi smjela da služi*, spočitava Ogrizović,<sup>36</sup> pridonijeli su neusklađenosti literarne i glazbene materije u operi *Vilin veo*, prvotnoga naziva *Ženidba Miloša Obilića*. Inače svesrdni poklonik ideje o državotvornome jedinstvu (u završnici života eksplicirane u knjizi *Magnum crimen*), Viktor Novak ovdje stručno i bez zadržke zaključuje da *opera u momentima upravo zapanjuje uspješnim i lijepim nastupom i javljanjem, koje se međutim za čas izgubi, da se opet u operi za dugo ne povrati. Poradi prenatrpanosti na snazi gubi konciznost izražaja. Na čas počinje autor upravo divno da govori, a onda za volju novoga motiva napušta kudikamo ljepšu i zanimljiviju predjašnju misao.*<sup>37</sup> I Cihlar Nehajev,<sup>38</sup> oduševljeni poštovatelj Konjovićevih orkestralnih skladbi, estetsku regresivnost opere *Vilin veo* vidi u protuslovnom poimanju Wagnerova i Straussova principa orkestracije i elemenata folkloru koji ni formalno niti dramaturški ne ispunjavaju stvaralačke ambicije ovoga djela.

Ponukan Benešićevim uredničkim nagovorom, Konjović objavljuje u *Savremeniku* pismo upućeno Srećku Albiniju, 16. kolovoza 1916., u kojem razgrađuje svoje *današnje shvatanje romantične i popularne*

---

<sup>35</sup> Isto, str. 3-4.

<sup>36</sup> Dr. M. O. / Milan Ogrizović /, »Operna libretta«. *Savremenik*, XIII, 4. Zagreb, travanj 1918., str. 317.

<sup>37</sup> Viktor Novak, »*Vilin veo*. Romantična opera u tri čina od Petra Konjovića«. *Narodne novine LXXXIII*, 98. Zagreb, 28. travnja 1917., str. 1-2.

<sup>38</sup> Nv. /Milutin Cihlar Nehajev/, »*Vilin veo*, Romantische Oper in drei Aufzügen. Nach dem Textbuch D. Ilić komponiert Petar Konjović«. *Agramer Tagblatt*, XXXII, 154. Zagreb, 28. travnja 1917., str. 1-3.

(»prostonarodne« kako je to Smetana zvao) opere i način karakterizacije svojih likova: *Meni se čini, da sam tri glavne ličnosti: Marka, Vračaru i Grabancijaša, jer oni kreću i nose dramu, izradio tako shvatajući dovoljno religiozno. Vila i Miloš su i onako tu, da protkaju lirikom ono, što se oko njih i radi njih zbiva.*<sup>39</sup> Iako tipološki srodni, ključna dramska funkcija pripada liku viteza Marka koji se tumači kao osebjuna konkretizacija mitskih i povijesnih tema zadanih približnom nacionalnom prošlosti. Razmjerno takvim razmišljanjima vuku se paralele sa stiliziranom monumentalnom plastikom Meštrovićeva *Kosovskoga ciklusa* na likovnome području dok se na književnom poseže za Ogrizovićevom dramom *Banović Strahinja*.

Protivan nekim Konjovićevim rješenjima, njegovu *kolebanju u glazbenoj tehnici i gustoj orkestraciji koja bi mogla prigušiti pjevača,*<sup>40</sup> Albini ipak odobrava potrebna sredstva tako da je *inscenacija opere »Vilina veo« bila rasipnički lijepa. Divna slika prvog čina, neke vrsti hridine Walküre, tajanstveno rasvijetljene horizontom, na kojem se vuku olujni oblaci, svakako je za nas dobitak neprocjenjive vrijednosti. Zatim prostor pun ugodjaja u drugom činu, divota kostima u trećem – majstorsko djelo prof. Krizmana – te vanredna režija Ive pl. Raića, koja je dostojna svakog svjetskog kazališta, napokon dirigent Fridrik Rukavina, koji vazda podupire našu gardu mladih komponista, – sve je učinilo ovu večer kao pažnje vrijedni događaj za razvitak hrvatske umjetnosti.*<sup>41</sup> U ovoj predstavi Krizman *kreće od stiliziranih narodnih elemenata do ekspresionističkog art décoa*<sup>42</sup> pa na koloriranim skicama kostima u akvarelu i tušu, začudo sačuvanih u originalu (Kraljević Marko, Miloš, Ravijojla, vračara Marta

---

<sup>39</sup> Petar Konjović, »U povodu moje opere. Pismo gospodinu Juliju Benešiću«. *Savremenik*, XII, 3. Zagreb, 1917., str. 119-120.

<sup>40</sup> Isto.

<sup>41</sup> E. Sch. / Ernest Schulz/, »Vilina veo. Romantična opera u 3 čina od Petra Konjovića. Prvo prikazivanje 25. IV. 1917.«, *Jutarnji list*, VI, 1841., Zagreb, 27. travnja 1917., str. 2-3.

<sup>42</sup> Olga Maruševski, »Tomislav Krizman za naš umjetnički obrt«. U: *Bulletin* 2 (53). Razred za likovne umjetnosti JAZU. Zagreb, 1982., str. 31.



i jedan neimenovani ženski lik),<sup>43</sup> preteže ornament narodnoga ruha u žarkim bojama – zelenoj, plavoj, crvenoj i modernizmu omiljenoj zlatnoj. I na Krizmanovim scenografskim nacrtima, reproduciranim uz Konjovićev tekst u *Savremeniku*<sup>44</sup> i neovisno o tome na jednom scenografskom nacrtu uključenom u raspravu Olge Maruševski *Tomislav Krizman za naš umjetnički obrt*,<sup>45</sup> izmjenjuju se prikazi krajolika grafički izraženih kontura i dekorativno bogata obrada predmeta u orijentalnom interijeru.

Ciklus režija (hrvatske) nacionalne struje Raić zaključuje Hatzeovom operom *Povratak*, 2. travnja 1919. godine. Hatzeov *Povratak* indikativan je za Raićevo redateljsko razmišljanje koje istodobno stvaralački participira u njegovo pronicanje Tucićeve dramatique. Naraštajnu usklađenost s Tucićem od Miletićeve Hrvatske dramske škole (statira u učeničkoj praiizvedbi drame *Povratak*, 1898.), protegnutu do psihološki razvijene sposobnosti u poentiranju lika Demetrija u *Golgoti*, 1913., Raić nastoji predočiti i u scenskoj postavi Hatzeove opere *Povratak*. Tom režijom Raić, naime, želi

---

<sup>43</sup> U Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, u zbirci Slikarstvo – Teatralija, čuvaju se sljedeći originalni kostimografski nacrti T. Krizmana za operu *Vilin veo* J. Konjovića: »Kraljević Marko« (akvarelni crtež, tuš, dimenzije 48x31); »Miloš« (akvarelni crtež, tuš, dimenzije 48x31); »Ravijojla« (akvarelni crtež, tuš, dimenzije 48x31); »Vračara Marta« (akvarelni crtež, tuš, dimenzije 48x31); »Neimenovani ženski lik« (akvarelni crtež, tuš, dimenzije 48x31).

<sup>44</sup> U sklopu teksta Petra Konjovića »U povodu moje opere. Pismo gospodinu Juliju Benešiću«, između stranica 120. i 121. reproducirani su u boji kostimi kraljevića Marka, vračare Marte i vile Ravijojle iz 1. čina, a između stranica 122. i 123. kostimi Miloša Obilića, vile Ravijojle i viteza Relje iz 2. čina. U isto godište *Savremenika* uključeni su i sljedeći Krizmanovi kostimografski nacrti: između stranica 112. i 113. kostimi viteza Relje, kraljevića Marka i Miloša iz 1. i 2. čina.

<sup>45</sup> U *Savremeniku* iz 1917. godine između str. 96. i 97. reproduciran je scenografski nacrt za 2. čin, a između 104. i 105. scenografski nacrt za 3. čin opere *Vilin veo*. *Savremenik*, XII, 3. Zagreb, 1917.

Olga Maruševski u raspravu »Tomislav Krizman za naš umjetnički obrt« uvrštava Krizmanov scenografski nacrt za Konjovićevu operu *Vilin veo*, ali bez pobližeg određenja opernoga čina. U: *Bulletin 2 (53) Razreda za likovne umjetnosti JAZU*, Zagreb, 1982., str. 32.

znakovito zatvoriti proces svoga poimanja glazbenoga verizma započetog Verdijevim (*Traviata, Krabuljni ples*) i Puccinijevim (*La Bohème*) operama i označiti svoje okretanje ka antipodnom Wagnerovu (*Walküre, Tristan i Izolda*) i Straussovu (*Saloma, Kavalir s ružom*) shvaćanju dramskog elementa u sklopu glazbenoga djela.

Raićevo scensko rješenje *Povratka* pokazuje koliko mogu biti složeni pa i nepredvidljivi odnosi između društvenih prilika i kulturnih vrijednosti. Prenošnje fabule jednočinke *Povratak* u libreto u odnosu na aktualno traženje *moderne i zdrave muzike*<sup>46</sup> poprima drugačije značenje od onoga 1911., u doba praizvedbe Hatzeove opere u Tucićevoj režiji, kada je objeručke pozdravlja Nehajev,<sup>47</sup> a egzaltiranog je Matoša *kao vihor osvajala ta strastna muzika*.<sup>48</sup> Lovro Županović utvrđuje da je Tucić prevođenju drame *Povratak* u novi misaoni sustav *prišao vrlo studiozno i s nedvojbenim poznavanjem libretističke problematike. Broj likova ostao je isti te je dodao seljake i seljakinje kao zbor, ali je na primjer – možda i sugestiju samog Hatzea – ubikaciju radnje lišio uske mikroregionalnosti: u drami istaknuto jedno slavonsko selo u libretu je selo naših dana.<sup>49</sup> Sažeta tematika izvornika u libretu je podijeljena na dva čina, prvi ponešto komornoga karaktera i drugi izrazite dramatične naglašenosti, a između njih umetnut je intermezzo. Drugačija strukturalna načela i ujednačeno dopisivanje nekoliko istaknutih arija i višepjeva (Dako, Stanko i Jela, Ivo, Kata, Marta) potakli su Hatzea *na očitovanje osnovnosti njegovog glazbenog izražaja, na melodijske katarze između manje ili više**

---

<sup>46</sup> K /azimir/ Krenedić, »*Novela od Stanca* od Božidara Širole, i *Povratak* od Josipa Hatze-a«. *Riječ SHS*, I, 151. Zagreb, 4. travnja 1919., str. 3.

<sup>47</sup> Nehajev /Milutin Cihlar Nehajev/, »Zaboravljena umjetnost«. *Jug (Zvono)*, opća nezavisna smotra. II, 1. Zagreb, Spljet, 1. siječnja 1912., str. 8-9.

<sup>48</sup> /Antun Gustav Matoš /, »Premiera. (Hatzeov *Povratak*)«. *Hrvatska sloboda*, IV, 68. Zagreb, 22. ožujka 1911., str. 2.

<sup>49</sup> Lovro Županović, »Značenje Hatzeove opere *Povratak* u povijesti hrvatske i jugoslavenske operetistike«. U: *Josip Hatze hrvatski skladatelj*. Muzički informativni centar. Urednik Srećko Lipovčan, knj. IV. Zagreb, 1982., str. 92.

*eksponiranih dramatičnih akcenata*.<sup>50</sup> Zahvaljući Hatzeovim načelima, libreto Tucićeva *Povratka* poprima obilježja *novotalijanske škole*,<sup>51</sup> upravo veristički stil Mascagnijeve *Cavallerije rusticane* i Leoncavallova *Pagliac-cija* (tu postavku teatrološki razrađuju Nikola Batušić<sup>52</sup> i Boris Senker<sup>53</sup>), a postoje i stanoviti dodiri s Gounodovim *Faustom* i *Pikovom damom* Čajkovskoga. Premda spomenute glazbene asocijacije približuju Hatzeovo skladateljsko viđenje i naturalističko-verističke elemente Tucićeva libreta, njihovo zajedničko djelo 1919. godine očito ne zadovoljava komunikacijske kriterije i društvene zahtjeve pa opera *Povratak* podliježe spoznajno drugačijoj predodžbi. Polje interesa Raić redateljski zasniva na dramaturškoj koordinaciji likova, a komentare emocionalnoga sukoba Ive i Jele i sugestiju o moralnoj izjednosti sela prenosi na zborne prizore kao znak intertekstualne igre, parodiranje zbilje i spoj izvjesne bajkovitosti i satiričkih aluzija. Usklađenost tematskog i glazbenog predmeta osnova je Raićeve precizne konfiguracije estetskih naglasaka Hatzeove opere, davši joj puninu umjetničkoga smisla te je nepovratna Tucićeva pogreška što se odrekao *honorara ili tantijema za izvajanje opere »Povratak« za sva vremena na hrvatskom jeziku*,<sup>54</sup> uvrijeđen podsmješljivim aluzijama na svoj ljudski integritet i stvaralačke nazore 1911. godine.

---

<sup>50</sup> Isto, str. 92-93.

<sup>51</sup> r. / Janko Ibler /, »Josip Hatze, *Povratak*«. *Narodne novine*, LVII, 67. Zagreb, 22. ožujka 1911., str. 4.

<sup>52</sup> Nikola Batušić, »Ruralni naturalizam: Cavalleria rusticana na slavonski«. U: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Poglavlja iz hrvatske moderne*. Matica hrvatska. Zagreb, 2001., str. 45-52.

<sup>53</sup> Boris Senker, »Srđan Tucić, *Povratak*«. U: *Hrestomatija nove hrvatske drame*, I. dio, 1895-1940. Disput. Biblioteka Četvrti zid. Zagreb, 2000., str. 52.

<sup>54</sup> Izvod iz pisma Vladimira Treščeca Branjskog upućena Josipu Hatzeu. Pismo je pohranjeno u Muzejsko-kazališnoj zbirici Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, br. 2762.

U režiji Hatzeove opere *Povratak* Raić objedinjuje pjevačko interpretativne i likovne sastavnice uprizorenja, primjenjujući svoj uobičajeni postupak u glazbenim predstavama do Krizmanova angažmana u zagrebačkome kazalištu. Raićev pristup izrastao iz njegovih umjetničkih uvjerenja u godinama idejnih i društvenih previranja izaziva unisonu oporbu, ilustrirajući ujedno i misaonu nestabilnost zainteresiranih očevidaca: *narodni kostimi na nenarodnim figurama Tucićeve drame i Hatzeove muzike, djeluju kao jedan nelogičan i nestilski ornamentat te su po tom neki neukusni tvornički ornamenta i bez života i bez sadržaja*.<sup>55</sup>

Kritička relativnost tog i srodnih mišljenja upozorava na umjetnički nedefinirani status operne produkcije koja bi trebala, unatoč povijesnom opterećenju (prestižni umjetnički uzori još uvijek su *Porin* Lisinskog i Zajčev *Nikola Šubić Zrinski*), bez ustezanja i odgađanja reagirati na suvremene, modernističke, zahtjeve. Izostanak ravnovjesja između poetike djela i intelektualnih težnji, vidljiva i u Raićevoj režiji Hatzeova *Povratka*, ponovno je razbuktala višegodišnje javno suočavanje stajališta o tematskom i formalnom definiranju libreta. Na taj vrijednosni kriterij svakog opernoga djela upozorava Milan Ogrizović, zasićen prinudnim dopunjavanjem libretista i skladatelja jer *takva stihijska pojava suradnje već u početku dokida ozbiljno shvaćanje umjetničke razine djela i zastupljenih inscenacijskih sredstava*.<sup>56</sup> Upavši poslije premijere opere Frana Lhotke *Minka*, 14. ožujka 1918., u polemiku s Konjovićem<sup>57</sup> o njezinu libretu, Ogrizović svoja gledišta konkretizira na pojedinačnim i autorski bliskim primjerima, ali dovoljno jasnim i dosljednim u okviru složenosti

---

<sup>55</sup> Dr. N. V. / Viktor Novak /, »Repriza dviju hrvatskih opera. (Širola: *Novela od Stanca* i Hatze: *Povratak*)«. *Jutarnji list*, VIII, 2642. Zagreb, 6. travnja 1919., str. 7.

<sup>56</sup> Dr. M. O. / Milan Ogrizović /, »Operna libretta«. *Savremenik*, XIII, 4. Zagreb, travanj 1918., str. 317. i 318.

<sup>57</sup> P. K. / Petar Konjović /, »*Fran Lhotka*. Opera u 3 čina (Po Jorgovanićevoj noveli riječi za muziku napisao dr. Milan Ogrizović)«. *Hrvatska njiva*, II, 13. Zagreb, 1918., str. 227-228.

toga pitanja. Stoga Ogrizović ustvrđuje da angažman oko pisanja libreta kod nas ovisi o prijateljskom nagovoru pa je zbog Albinijeve intervencije prvobitni Novakov *teški detektivski sujet preudesio u laku i romantičnu »Proljeťnu buru«*, a srodno je intervenirao i kod Vilharove opere *Lopudska sirotica*, kompozicijski prerađujući Preradovićev ep i pripovijest Kerubina Šegvića. Ipak i kod jedne i kod druge opere, a to je temeljni nesporazum i Širolina *Stanca* (riječ je drugoj orkestralno »ublaženoj« inačici *Novele od Stanca*)<sup>58</sup> izvedene iste premijerne večeri poslije Hatzeova i Tucićeva *Povratka* 1919. godine, zamjera što je njihov *glazbeni stil bio daleko od stila teksta*. Evidentnu disproporciju libreta i skladateljskih pogleda Ogrizović nalazi i u Konjovićevoj operi *Vilin veo* kada *Marko i uopće sav anseml u posljednjoj slici pred zavjesom gestikuliraju, dok se otraga pjeva*.<sup>59</sup> Akutne simptome kreativne udaljenosti dviju struka lucidno definira i Josip Kulundžić, pripisavši ih misaonoj razlici između stvaralačkih programa: *dok se naši muzičari tek bore da ostvare naš muzički naturalizam (nacionalni motivi, instrumentalne imitacije narodnog kolorita itd.), u našoj je literaturi naturalizam već riješena stvar. Na toj protivnosti ideologija osniva se nesporazumak između libretiste i komponiste već u samom zametku. Krivnjom literate koji stoji na svom novijem stanovištu*.<sup>60</sup> I nadalje su Ogrizović i Kulundžić, ovdje istaknuti kao najbliži dionici Raićeve kazališne putanje, odlučno reagirali na zastarjeli način oblikovanja libreta, prvi u preradi drame *Hasanaginica* za operu Luje Šafraneka Kavića 1924., drugi u respektabilnim i onodobno jedinstvenim raspravama<sup>61</sup> o glazbenoj režiji, no nasuprot očekivanju i u međuvremenu ostvarenim

---

<sup>58</sup> Dr. B. /ožidar/ Širola, »Nekoliko riječi o *Stancu* i *Grabancijašu*. U oči prve domaće operne premijere«. *Komedija*, III, 31 (118). Zagreb, 27. rujna 1936., str. 3.

<sup>59</sup> Dr. M. O. / Milan Ogrizović /, »Operna libretta«. *Savremenik*, XIII, 4. Zagreb, travanj 1918., str. 317. i 318.

<sup>60</sup> Florijan / Josip Kulundžić /, »Muzičar i književnik (Libretistički jadi)«. *Comodia*. I, 16. Beograd, 15. decembra 1924., str. 10.

<sup>61</sup> Josip Kulundžić, »Nacrt jedne teorije operne režije; Operski libreto«. *Zvuk* I, 3.-5. Beograd, 1933., str. 92-94.; 137-140.; 176-178.; »Reditelj tumači Musorg-

djelima (Dobronić, Lhotka, Brkanović) potrebnu umjetničku ravnotežu postiže Begović-Gotovčev *Ero s onoga svijeta* istom 1935. godine.

U sklopu »opernoga« desetljeća, Raićev redateljski postupak nezamisliv je bez uvida u njegova ostvarenja iz spektra europske glazbene literature jer svoju umjetničku inovativnost gradi na scenskom izražavanju sukladnih često i oprečnih skladateljskih gledišta. Takve postavke osvjetljavaju kreativna i estetska svojstva Raićevih režija i u domeni nacionalne opere. Stoga je njihova scenska artikulacija promatrana ponajprije iz povijesnog aspekta, a ne stroge pripadnosti nacionalnoj opernoj struji, kako bi se pokazale idejno srodne i simultane značajke Raićeve metode, ali i prijepori s kojima se neprestance suočavao u situiranju svoje vizije modernističkoga kazališta.

---

skog«. *Pozorište*, III, 2. Beograd, 1933., str. 4-8.; »Misli o režiranju Mocarta«. *Scena* I, 16. Beograd, 1936., str. 1-3.

IVO RAIĆ'S NATIONAL OPERA PRODUCTIONS  
(1910 – 1915 – 1919)

*Abstract*

From 1910 to 1920 Ivo Raić has staged 52 operas and operettas written by Croatian and European composers. His views on modern theatre staging were first revealed in the overture and the second act of Vatroslav Lisinski's opera *Porin* in 1910 when he used movements of the masses (choir) to emphasise the psychological differences between characters and their arias. Equally interesting is his staging of Blagoje Bersa's opera *Oganj* (*Fire*) in 1911, which set the ground for Croatian music modernism and introduced Wagner's notion of *Gesamtkunstwerk* on the Zagreb stage, as well as the composers veristic and even expressionistic views. The staging of Ivan Zajc's opera *Prvi grijeh* (*The Original Sin*) in 1912, based on Silvije Strahimir Kranjčević's biblical parabola, marks the emancipation from the traditional form and the beginning of insight into an integral human personality. The staging of Božidar Širola's *Novela od Stanca* (*The Tale of Stanac*) in 1915 explained the poetic idiom of national opera, announcing both the revitalization of interest in playwright Marin Držić and in the folk melody in realistic and symbolist manner. The similar approach can be detected in the staging of Petar Konjović's opera *Vilin veo* (*The Fairy's Veil*) in 1917. The staging of Josip Hatze's opera *Povratak* (*The Homecoming*) in 1919, based on Srgjan Tucić's naturalistic one-act play written in 1898, closes the Raić's cycle of national opera productions. The selection of European and Croatian composers revealed manifold characteristics of Ivo Raić's staging model which enriched the Zagreb stage with mature echoes of European artistic tendencies.