

KAZALIŠTE IZMEĐU KULTURE I VREMENA

Antonija Bogner-Šaban

UDK: 792:316>(091)(497.5)»1918«

Zbog utjecaja na kulturni prostor i osobitosti svog izraza kazalište mnogo intenzivnije reagira na društvena gibanja u vanjskom svijetu nego bilo koja književna ili druga umjetnička djelatnost. Idejna asimetrija kazalište – društvo posebno je uočljivo 1918. godine u promjeni vrsta i tematike djela, a istodobno utječe i na profesionalni identitet umjetnika i kritičara. Proces drugačijeg društvenog strukturiranja djeluje na kazališni organizam u cjelini pa se osvjetljava međuodnos dotad eksponiranih umjetnika, Srečka Albinija, Josipa Bacha i Ive Raića s njihovim suputnicima i nastavljačima, Brankom Gavellom u drami, Milanom Sachsom i Krešimirom Baranovićem u operi. Interesni materijal implicira karakteristične kulturne situacije i predstave koje prezentiraju umjetničku klimu u kazalištu i model društvenog ponašanja. Kalendar izabраниh događaja usredotočen je na transformaciju indikativnih idejnih i kazališnih kategorija u posljednjoj godini Prvog svjetskog rata.

Ključne riječi: kazalište, društvene promjene, kultura, recepcija, kazališna kritika

Zbog utjecaja na kulturni prostor i osobitosti izraza kazalište je »mno- go složenije i intimnije prožeto vanjskim svijetom nego bilo koja književna ili druga umjetnička djelatnost. Štoviše, promjene u svijetu povezane su s promjenama u kazališnoj produkciji.«¹ Ova postavka o odnosu kazališne institucije i društva u kojem egzistira, kako povijesno i teorijski precizira Darko Lukić u knjizi *Kazalište u svom okruženju*, itekako je primjenjiva i na specijalistički isječak iz kontinuiteta nacionalnog kazališta.

Idejna asimetrija kazalište – društvo posebno je uočljiva 1918. godine u promjeni vrsta i tematike djela, a istodobno utječe i na profesionalni identitet umjetnika i kritičara. Proces drugačijeg društvenog strukturiranja djeluje na kazališni organizam u cjelini pa se u ovom tekstu osvjetljava međuodnos dotad eksponiranih umjetnika, Srećka Albinija, Josipa Bacha i Ive Raića s njihovim suputnicima i nastavljačima, Brankom Gavellom u drami, Milanom Sachsom i Krešimirom Baranovićem u operi. Interesni materijal implicira karakteristične kulturne situacije i predstave koje prezentiraju umjetničku klimu u kazalištu i model društvenog ponašanja. Kalendar izabranih događaja usredotočen je na transformaciju indikativnih idejnih i kazališnih kategorija u posljednjoj godini Prvog svjetskoga rata.

1.

Prvi dani siječnja 1918. protječu u znaku proslave 50. obljetnice umjet- ničkog djelovanja Marije Ružičke-Strozzi. Ivo Raić predano i uživljeno režira Sardouovu komediju *Fedora*, inicijalno namijenjenu najpoznatijoj

¹ Darko Lukić, *Kazalište u svom okruženju. Kazališni identiteti*. Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010., str. 187.

glumici koju je svijet ikad upoznao, božanstvenoj Sarah Bernhardt.² Smisao proslave primadone hrvatskog kazališta Raić spoznaje u imanentnoj prožetosti europskih i nacionalnih umjetničkih relacija te ideal žene-dame i utjelovljenog ženskog šarma³ osobno dovodi pred gledateljše u svečano rasvijetljenu dvoranu, svojoj pouzdanoj partnerici i nenametljivoj zaštitnici proteklih godina uglašeno se klanja, ljubi joj u građanskoj maniri ruku i zatim se smjerno povlači u pozadinu pozornice. Raićeva grand-sieneurska gesta bila bi efektan uvod u odavanje poštovanja kazališnoj veličini da inscenaciju Sardouove *Fedore* nije zbog vlastitih sklonosti salonsko-konverzacijskoj komediografiji i polivalentne glumačke sposobnosti Marije Ružičke-Strozzi ostvario u formi svojevrstne »predstave u predstavi«. Protokol svečanosti počinje točno u 7 i pol sati na večer, podiže se zastor i glazba zasvira narodnu himnu »Lijepu našu domovinu«, koju je općinstvo stojeći saslušalo, a zatim se iz kazališnog ansambla raspoređenog u dva polukruga, koji su u rukama imali vijence, kite cvijeća i darove, izdvaja ravnatelj Drame Josip Bach, oživljava neprolaznu zaslugu Marije Ružičke-Strozzi i činjenicu da su po njoj oživjele u hrvatskom narodu kraljice i kraljeve kćeri grčkih tragedija, a djeve i žene avonskog labuda propjevale hrvatskim jezikom prvi put na njezina usta. Na pozornicu se iznosi i najljepša slika Andrije Fijana koju je ukrasila njegova udovica stručnom srebrnoga lovora iz njegovih nekadašnjih darova i tako je Fijanov Loris sudjelovao u slavi svoje Miss.⁴ Hinko Nučić tumači sada ulogu Lorisa Ipanova, a uspomene na čuvenu Fijanovu ulogu i očekivanje nastupa Marije Ružičke-Strozzi kao kneginje Fedore Romazov daleko nadraستا pseudosrdačnost srodnih kulturnih događaja. Sjedinjenost državotvornog (Austro-ugarska Monarhija

² Robert Gottlieb, *The Drama of Sarah Bernhardt. Jewish Lives*, Yale University Press. Yale, 2010., str. 11.

³ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*, Grafički zavod Hrvatske. Biblioteka Zora, Zagreb, 1982., str. 52.

⁴ »O pedesetoj obljetnici djelovanja Marije Ružičke-Strozzi«, *Novosti*, XII, 3. Zagreb, 3. siječnja 1918., str. 2-3.

formalno egzistira još nekoliko mjeseci) i građanskog kriterija verificira govor grofice Ožegović našoj jedinstvenoj domoljupki, vijenac bečkih Hrvata iz ruku dr. Dinka Vitezića⁵ (ugledni politički i društveni pregalac na ideji ujedinjenja slavenskih naroda) i novčani prilozi pojedinaca i udruga iz Osijeka i Varaždina, Sušaka, Splita i Dubrovnika.

2.

Rezimiranje umjetničkih komponenti ne zaustavlja složeni sustav preinake idejnih i društvenih intencija već, upravo suprotno, ilustrira njihov povratni utjecaj na stabilnost kazališne problematike. Za novog intendanta postavljen je Guido pl. Hreljanović, 3. siječnja 1918., a promjena na čelu kazališta izaziva lavinu podsmješljivih napisa o prethodniku Vladimiru Treščecu koji je otišao tako žalosno, a da je tako bez svake slave otišao, mora da zahvali u prvom redu sebi, a zatim upravi koju je favorizirao: gg. Raiću i Rukavini. Tu l'as, George Dandin. Nakon osmogodišnjeg rada g. Treščec ide, a iste se večeri u narodnom kazalištu prikazuje lascivna *Kneginja čardaša* kao neki simbol, kvintescencije njegova rada, a prva je predstava u njegovoj prvoj sezoni bio naš stari *Nikola Šubić Zrinjski*. To se zove izvršenje jednog programa! /.../ Uvjereni smo da novi intendant neće tim ljubimcima prijašnjih režima slijepo povjerovati. Osobni kult na štetu drugih, mora prestati.⁶

Ironično izjednačenje prethodnika s moralnom kvalitetom Molièreova junaka ujedno stvara vrijednosno iskrivljenu sliku o gotovo samostalnom

⁵ »Proslava 50. godišnjice Marije Ružičke-Strozzi«, *Novine*, V, 2. Zagreb, 3. siječnja 1918., str. 1-2.

⁶ Dr. Criticus, »Imenovanje novog intendanta hrvatskog zem. Kazališta«, *Novosti* XII, 5. Zagreb, 3. siječnja 1918., str. 4-5.

Bachovom i Raićevom vođenju dramskog programa poslije imenovanja Treščeca za Velikog župana Županije bjelovarsko-križevačke, 1916., na rapidni manjak novca i ponajviše na ratnu psihozu gledatelja koji odušak nalaze u laganim i prividno površnim komadima. Otvorenim ostaje i uzlet Opere u Treščecovom intendantskom razdoblju kada njezin ravnatelj Srećko Albini pridobiva Raića za redatelja te on za u svoje 52. glazbene inscenacije, ostvarene od 1910. do 1920., protežira komponente dramskog ne kao kanonskog nego estetskog određenja i poziciju redatelja kao misaonog pokretača i realizatora predstave. Poglede na modernost kazališnog kazališta Raić uglavnom realizira s dirigentom Fridrikom Rukavinom, stručnjakom zavidne naobrazbe i europske profesionalne uspješnosti, a sve glasnjiji prigovori na njihovu ovisnost o njemačkom kazalištu i apostrofiranje Maxa Reinhardta, postaju recepcijski refren u manjku drugih argumenata, iskazujući u svojoj sociološkoj osnovi još uvijek estetski nedefinirani, ali sve snažniji zahtjev za ideološkom promjenom stvaralačkih i kazališnih relacija. Stoga je razumljivo da Hreljanović u nastupnom govoru inzistira na hrvatskom i slavenskom dramskom i glazbenom repertoaru te želi da Zagreb bude kulturno središte čitavoga slavenskoga juga, a kazališna je umjetnost glavna osnova svake kulture.

3.

Najavljeni repertoarni rez, popraćen ulizivačkim odobravanjem u zagrebačkim dnevnicima za razliku od izljeva ljutnje u mađarskom i austrijskom tisku koji se žestoko protivi tematskom i žanrovskom, posljedično i državotvornom odvajanju Zagreba iz monarhističke teritorijalne i kulturne hijerarhije, gotovo je nemoguće zamijetiti u prvim mjesecima 1918. godine.

Tu činjenicu pouzdano dokumentira datumski popis izvedenih predstava u Godišnjaku Narodnog kazališta u Zagrebu za sezone 1914./1915.

– 1924. /1925.⁷ odnosno kronologija premijernih naslova u Repertoaru hrvatskih kazališta 1840 – 1860 – 1980.⁸ U tom dijelu godine prevladavaju reprize komada iz prethodnih sezona i ostvaruje se poneka premijera, poput Miletićeve tragedije *Boleslav*, u čast sjećanja na desetgodišnjicu njegove smrti, dok uvjetno modernistička komedija *Kako vam drago* Milana Šenoe poetički najavljuje budući književni interes (u trenutku praizvedbe posve previđen) za dubrovački renesansni krug oko Cvijete Zuzorić i revitalizaciju opusa i ličnosti Marina Držića.

Inzistiranje na zdravim europskim djelima i aktualizaciji hrvatske dramatike, glavne značajke Hreljanovićeve intendantske inauguracije, javno se komentiraju, ali u tjedniku namijenjenom nepretencioznoj zabavi te tako *Ilustrovani list* humoristički benigno ukazuje na izostanak proklamiranog modela kazališnog programa:

- Kuda tako naglo?
- Spremam se u kazalište!
- Ne idite u kazalište, »Pljusak« je!
- Ne bojte se, imam kišobran.

* * *

A: Što je bilo jučer u kazalištu, drama ili opera?

B: »Kako vam drago«.

A: Ne radi se o tome, već što je bilo?

B: Velim Vam: »Kako vam drago«.

A: Čujte, nemojte Vi mene fopati, jer ću ja Vam dati, kako ne bude Vama drago.

⁷ *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu za sezone 1914./1915. – 1924. /1925.*, urednik Julije Benešić, izdanje Kazališne zaklade, tisak Zaklade tiskare Narodnih novina u Zagrebu, Zagreb, 1926., str. 99-177.

⁸ *Repertoar hrvatskih kazališta 1840 – 1860 – 1980*, knj. 1 i 2, priredio i uredio Branko Hećimović, Globus, Zagreb, 1990.

* * *

- Čudnovato, vi ste gotovo svake večeri u kazalištu! Pa što je to tako zanimivo, da Vas privlači?
- »Buridanov magarac«.
- Čujte budite pristojni, ne vrijedajte kad Vas čovjek pristojno pita!⁹

4.

Projekcija naglog zaokreta od estetike modernističkog pluralizma ipak repertoarno podnosi »provlačenje« djela koja su idejno približna aktualno omalovaženom periodu. Tematska domena Strindbergove drame *Lomača*, 11. lipnja 1917., koja ukida dramaturšku integraciju likova, a fragmentarnost njihovih materijalno-animalnih komponenti i moralna degradacija vodi k upravo sakralnom, završnom dramskom prizoru doživljajnog i faktičkog plamena, obilježava takvu simultanost kazališnog programa i premda ta inscenacija nije kronološki izravno uključena u suradnju Ive Raića i Branka Gavella, signifikantna je za transmisiju modernizma u postmodernističke tendencije.

U početku pod utjecajem Raićeva promišljanja modernizma, ali i neovisno o tome, Gavella u prvim režijama dokumentira stajališta imanentna svojim kazališnim kritikama (npr. analiza Raićeve interpretacije Vitalea Malipiera u Vojnovićevu triptihonu *Gospođa sa suncokretom*), zamjećujući i načiñujući u dramskom djelu srž književnog problema spojenog s temeljnim scensko-prostornim zakonitostima koji je tek u fazi aktivne suradnje s glumcima poprimao svoje svima zamjetljivo vizualno-teatarsko obličje.¹⁰

⁹ »Thetralia«, *Ilustrovani list*, V, 5, Zagreb, 2. veljače 1918., str. 14.

¹⁰ Nikola Batušić, *Gavella, književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983., str. 54-55.

Naznačene kriterije Gavella primjenjuje već u postavi Mussetove komedije *Svijećnjak*, 14. studenoga 1917., a u skladu s raskalašenim ponašanjem dvorske svite Luja XIV., Raić društveno ismijanog ljubavnika Fortunija tumači kao neku vrstu verterovske i pjerotovske magike, sentimentalnosti i istinskoga očaja /.../ a njegovo uživljavanje u ulogu, u detalje govora, u milieu pozornice i poema ostavilo je nezaboravni doživljaj.¹¹

Svoj postulat o međuprožetosti književnosti i kazališta Gavella unosi i u režiju Ibsenove simboličke, društvenokritičke pa i filozofski akcentirane drame *Divlja patka*, 8. ožujka 1918., koju je na zagrebačku pozornicu donio Andrija Fijan još 1904., ali pozadinski su zvukovi koje oslušujemo u Ibsenovim dramama zvuci sablasti, sablasti koje su ujedno izvan pozornice i u njezinom samom središtu¹² mnogo upečatljiviji u doba njezine premijerne obnove, ostvarene na prethodno repertoarno utvrđenoj podlozi europske i hrvatske modernističke dramatike. Tmastu atmosferu *Divlje patke* koja se redovito dočarava prigušenim zelenkastim osvjetljenjem od praižvedbe ove drame 1885., u Gavellinoj režiji razlažu zastupljeni akteri svrhovito provjeravajući njegove kritičko-teorijske postavke: G. Raić kao mladi Werle stvorio je grotesknu figuru nekakvoga sjevernjačkoga realizma, punu finih izradjenih detalja. I g. Pavić kao Hjalmar izradio je lijepo zamišljeno lice. Gdja. Nina Vavra (ujedno i prevoditeljica) iznijela je u Gini otmjenu ibsenovsku interpretaciju. Uopće sve su figure po gg. Vilharovoj, Borštniku i po Grünhutu posve skladno iznesene.¹³ Gavellin kolegijalno-stručni odnos s Raićem proteže se i na Miletićevu tragediju Boleslav, 24. ožujka 1918., koja ga po svojim konstruktivnim i pseudopovijesnim oznakama zadržava u umjetničkom području modernizma.

¹¹ Id. /Branimir Livadić/, »Alfred de Musset: Svijećnjak, Komedija u tri čina«, *Obzor*, LVIII, 312, Zagreb, 15. studenoga 1917., str. 2-3.

¹² Simon Critchley, »Noises off – on Ibsen«, *Ibsen Studies*, Knj. 7, br. 2, London, 2007., str. 132.

¹³ Id. /Branimir Livadić/, »Ibsen: Divlja patka«, *Obzor*, LIX, 54, Zagreb, 9. ožujka 1918., str. 2.

Zajedničku redateljsko-glumačku seriju prekida Raićeva režija Sofoklove tragedije *Edip*, 23. svibnja 1918., u kojoj si namjenjuje strašnu Edipovu spoznaju o rodoskrvnuću, a Jokastu povjerava nenadmašnoj tragetkinji Mariji Ružički-Strozzi. Osim režije, Raić je autor i likovne sastavnice uprizorenja te, zahvaljujući umnoženom angažmanu, na nacionalnu pozornicu donosi određene naznake ekspresionizma bliske Jessnerovu berlinskom prikazu Shakespeareove tragedije *Richard III*. Vizualno rješenje Sofoklova *Edipa* i opet se listom pripisuje Reinhardt i srodnosti s njegovom postavom Hofmannstahlove i Straussove *Elektre*, dok malobrojni, poput Josipa Badalića,¹⁴ ekvivalent prodiru njemačkog scenskog ekspresionizma, neovisno o inscenaciji *Edipa*, pripisuju Jessnerovim shakespeareijanskim režijama, na Raića utjecajnom i inovacijskom postupku za njegova angažmana u Hamburgu, 1906. – 1909. Na likovnu stranu uprizorenja i uklapanje reduciranih scenskih elemenata u poetički kompleks Sofoklove tragedije s kritičarskim razumijevanjem osvrće se Joza Ivakić, zapazivši da je Raić cijelu pozornicu prikazao kao ulaz u kraljevski dvor s mnogo stuba, koje su bile pokrite plahtom, što je prilično smetalo. Sve se dakle odigrava na tim stubama. Ne ćemo ispitivati, koliko kod god svega toga ima individualne note, /.../ koliko kopiranja tuđih uzoraka /.../ ali zato rado i s pohvalom ističemo u nekoliko mahova individualne crte u grupiranju staraca, mladića i svećenika.¹⁵

Neposredni Raićev dodir sa stilskom formacijom ekspresionizma tvori Strindbergova drama *Vampir*, 20. lipnja 1918., uprizorena dan poslije *Smrtnog plesa*, tematskog i idejnog uvoda u ovu poetski specifičnu duologiju koju redateljski realizira Josip Bach. Pod Nietzscheovim filozofskim mentorstvom, Strindberg u drami *Vampir*, uostalom kao i u *Smrtnom plesu*, opservira cikličko kruženje motiva mržnje i međusobne emocionalne

¹⁴ Josip Badalić, »Križa u modernoj drami«, *Kazališni list*, III, 9, Zagreb, 21. svibnja 1922., str. 1-2.

¹⁵ J. Iv. /Joz Ivakić/, »Sofoklov 'Kralj Edip'«, *Narodne novine*, LXXXIV, 117, Zagreb, 24. svibnja 1918., str. 4.

destrukcije, a njihovu ekspresivnu / ekspresionističku determinaciju u inscenaciji *Vampira* Bach povjerava vrsnim protagonistima i poznavateljima geneze modernizma, Ignjatu Borštniku (Edgar), Milici Mihičić (Alice) i Hinku Nučiću (Kurt). U iznošenju fizičkog i psihičkog atavizma spomenutih, konstrukcijski glavnih likova drame *Vampir* sudjeluje i Ivo Raić (Allan), Renata Miletić (Judita) i Ivan Mirjev (Pukovnik) koji svoje egzistencijalne dvojbe spram dramski izložene zbilje također precizno iznose u poetički zadanom prostoru. Dramu *Smrtni ples* i njezin tematski »nastavak« dramu *Vampir* likovno oprema Ljubo Babić i već u prvo scenografsko rješenje unosi elemente plastike i konstrukcije, značajke svoje plodonosne kazališne reputacije, krećući se između ekspresionističkih rješenja i geometrijski stiliziranih prizora s naglaskom na njihovu prostornost prilagođenu idejnoj nutrini Strindbergovih drama. Inventivnost i funkcionalnost scenografije stvara zajednički dojam Strindbergovim idejno uskipjelim vizijama i u jednom i u drugom uprizorenju: Tamnični izgled prostorija, u kome stanuje Edgar i Alice, sa tamnično-sivim stijenama dobro odgovara samotnome nesretnom bračnom paru. A crno sukno, kojim je prekriven divan i pianino, jasno nam priča tragediju ovog doma. I dekoracija na prospektu od jakog je simboličkog izražaja: najprije crveni oblaci ražareni od zapadnog sunca – kao i prvi dan bračne sreće, dan koji se brzo nagnuo na zapad, da dođe drugi dan, dan oblačan: kao što ga i opet opazismo u Babićevu prospektu, gdje se gone – ne crveni, nego već sivi oblaci, puni stravičnih slika i silhoueta.¹⁶

Tipologija Gavellinih, Raićevih i Bachovih režija implicira estetska strujanja koja učinak traže ne u tematskom i žanrovskom konzervativizmu predstava nego u njihovoj aktivnoj povezanosti s umjetnički interesnim i društvenim okolnostima. Postavši dramaturg zagrebačkog kazališta, Gavello precizno analizira zatečeno stanje, model estetske promjene vidjevši

¹⁶ F. R. /Ferdo Rožić/, »August Strindberg: 'Smrtni ples' u četiri čina i 'Vampir' u tri čina«, *Novine*, V, 130, Zagreb, 22. lipnja 1918., str. 1-2.

u osnaženju umjetničkih osnova koje odstupaju od ugađanja gledateljima i nadilaze uske konvencije društvenog ponašanja. Inovacijski zahvat, motiviran Gavellinim stvaralačkim nazorima, najavljuje dominaciju književnog kazališta i podrazumijeva ubrzani razvoj komornih predstava koje poetiku djela usmjeravaju u svim izvedbenim razinama pojmu modernosti ne kao stilskom i vremenskom ograničenju nego obvezujućem znaku umjetničkih pomaka. Predispozicije tog procesa Gavella spoznaje ponajprije u poboljšanju tehničkih uvjeta u zagrebačkom kazalištu jer su mahom anakroni suvremenim scenskim zahtjevima. Napredak tih komponenti estetske i tehničke prirode pretpostavke su konstituiranju istraživački i umjetnički uvažavanih predstava, a bez izravnog izjašnjavanja Gavella predmnijeva i mogućnost odvajanja operete i predstava komedijskog tipa od predstava osvjedočene dramske i glazbene provenijencije na drugu pozornicu što je u drugim kulturalnim okolnostima i ostvareno u kazalištu u Tuškancu, ali 1923. godine. Inače u takvoj modernom dobu neprimjerenoj situaciji redatelj ostaje negdje u sredini između misli koje mu nudi djelo i glumačke vještine interpreta jer uloženi napor ne postiže krajnju svrhu. Zorni primjer umjetničke disproporcije su Shakespeareova djela o kojima je bez tehnički kvalitetne Rundbühne i funkcionalnih Rundhorinata (Kuppelhorint) bespredmetno razmišljati. Kompaktni sustav Gavellinih postavki artikulira i ključni zahtjev o zastupanju različitih, slobodno izabranih pristupa umjetničkoj problematici koji svoju valjanost mogu jedino potvrditi ako kazališnu upravu vode profesionalno naobraženi i dovoljno informirani pojedinci liberalnih pogleda. Gavellin tekst »Drugo kazalište u Zagrebu« (Ein zweites Theater in Zagreb)¹⁷ svojom sadržajnom posebnosti i nekim posve izdvojenim teorijsko-praktičnim stavovima iznosi na vidjelo koliki napor i brojne intervencije iščekuju njega i njegove kazališne pristalice u

¹⁷ Branko Gavella, »Ein zweites Theater in Zagreb«, *Agramer Tagblatt*, XXXIII, 147, Zagreb, 11. lipnja 1918., str. 1-3.

provođenju izmjena korespondentnih s vlastitim stvaralačkim angažmanom i društveno normiranim ograničenjem kazališne umjetnosti.

5.

Prethodno spomenute Gavelline, Raićeve i Bachove režije usklađena su estetska cjelina, dramski i realizacijski izdvojene iz ukupne izvedbene prakse 1918. godine. Iako je Bach dotada dao jasno stilsko određenje cijeloj jednoj eri našeg kazališnog života,¹⁸ svjestan da se njegovo ravnateljsko i redateljsko instaliranje modernističke književnosti potiskuje ustranu u prvoj godini Hreljanovićeve intendature, prihvaća se djela koja potkrepljuju njegova osvjedočena pedagoška i pragmatična nastojanja, ili pak ona koja poetički utvrđuju ideološki zaokret u kazališnom razmišljanju: Derenčin *Ladanjska opozicija*, Tomić *Novi red*, Lunaček *Ilirci*, Pecija Petrović *Pljusak*, Nušić *Hadži Loja*, Kočić *Jazavac pred sudom*. Te 1918. godine Hinko Nučić postavlja jedino slabašan i dramaturški razvodnjen Jankovićev salonsko-konverzacijski komad *Prva ljubav*, a Joza Ivakić inscenira svoju komediju *Inoče*. Intenzivno nametanje sadržaja koji ovisno o vremenu svog nastanka politička i kulturna pitanja unose u književni izraz upotpunjava i Gavella, uključen u spektar takvih svjetonazora režijama Ćorovićeve drame *Kao vihor* i Nušićeve *Knez od Semberije*. Izvedbe svih ovih drama donose promjenu vrijednosnih stajališta kazališnih kritičara, aktivno uključenih u propagiranje društveno prikladne tematike. Nosivi modernistički kritičar Cihlar Nehajev lavira prema ideji jugo/slavenskog umjetničkog zajedništva, a mnogo otvorenije zagovara je Andrija Milčinović već 1917. godine, označivši Koroljinu i Anđelinovićevu dramu početkom evolutivnog, te-

¹⁸ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište, analiza nastajanja njegovog stila*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1982., str. 86.

matski poželjnog procesa te zatim Dimovićevu *Zmija mladoženja* uzdiže na pijedestal spisateljski osviještenog rezultata. Migracija idejne realnosti u svijet kazališta previđa bitnu činjenicu da Bach u Nacrtu programa za sezonu 1918./ 1919. najavljuje i Krležino djelo *Cristoval Colon* koje stilistički u najkoncentriranijem obliku iznosi tragediju čovjeka velikana,¹⁹ premda je kuriozitet kazališne sudbine ove drame početni akord dugotrajne i burne polemike koja spoznajno mijenja književnu i kritičku misao između dvaju svjetskih ratova i ostaje stalni stručni interes.

6.

Međuodnos društva i kazališta pokazuje i gotovo jednomjesečno gostovanje zagrebačke Opere u Trstu u svibnju i lipnju 1918. Iako u svom Godišnjaku Benešić svrhu najduže turneje glazbenog ansambla između dvaju svjetskih ratova tumači Hreljanovićevom nakanom nabave materijala i angažiranja novih članova,²⁰ njegova sociološka, ali i umjetnički složena osnova, pokazivanje je postignutih rezultata u gradu koji glasi kao bitno pomorsko i ekonomsko čvorište pod administrativnom i teritorijalnom ingerencijom Austrougarske Monarhije, naseljeno pretežno talijanskom populacijom i etničkim skupinama Slovenaca i Hrvata. Svakodnevni nastupi u Teatro Politema Rosetti otvaraju pitanje interakcije između kazališta i društvenog okruženja jer, iako su za gostovanje odabrane reprezentativne Donizettijeve, Puccinijeve i Verdijeve opere, a Mozartov *Figarov pir* bila je izvedba kojoj se treba diviti zbog njezine cjelovitosti, ravnoteže (sce-

¹⁹ »Program repertoira kr. hrv. zem. Kazališta«, *Narodne novine*, LXXXIV, 196. Zagreb, 29. kolovoza 1918., str. 1.

²⁰ *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu za sezone 1914./1915. – 1924./1925.*, urednik Julije Benešić, izdanje Kazališne zaklade, tisak Zaklade tiskare Narodnih novina u Zagrebu, Zagreb, 1926., str. 131.

ničnog gibanja i vjerne interpretacije tadašnjeg duha vremena),²¹ nasuprot tome Zajčev *Nikola Šubić Zrinski* pokrenuo je društveno subverzivne i nacionalno oprečne reakcije koje u kriznim godinama obilato nadrastaju karakter kazališne umjetnosti. Jedinstveni dojam izvedbe Zajčeve opere ozbiljno »ugrožava« pojava trobojnice s grbom u obliku štita s crvenim i bijelim poljima, zastava koju Zrinski i hrvatski boljari ponosno vijore u posljednjem prizoru opere na prosceniju, frustrirano bilježe talijanske novine dok slovenske prigovaraju tumaču lika Zrinskoga Robertu Primožiću, rođenom u Trstu, da je preuzeo hrvatski oblik pisanja svojeg prezimena. Takva reakcija podrazumijeva društvenu poruku koja je posljedica sve očitijeg prekrajanja europskih državnih granica i izmjene društvenog poretka. Kulturološki kontekst gostovanja zagrebačke Opere u Trstu u ukupnosti recepcijskog odjeka ipak iskazuje umjetnički potencijal ansambla i estetsku čvrstoću njegova repertoara. Zanimljivo je napomenuti da operni redatelji nisu obuhvaćeni gostovanjem (Prejac, Raić) nego ansambl vode intendant Hreljanović i dva dirigenta, Milan Sachs i Krešimir Baranović, umjetničkim aktivitetom i osobnim sklonostima najavljujući sljedeću razvojnu etapu zagrebačke Opere.

Europeizam pa i svojevrsni modernistički elitizam Albinijevog ravnateljskog razdoblja izvrgnut je kritički negativnim opservacijama i zaziva se njegova ostavka, a njegov saveznik i privilegirani redatelj Ivo Raić 1918. godine vraća se po četvrti put *Porinu* Lisinskoga, predviđenog za podgrijavaње nacionalnog ponosa i glazbene tradicije, a zatim režira operu *Boris Godunov* Musorgskoga, 1918., dok ostale premijerno raznorodne komade (Donizetti *Lucija Lammermoorska*, Mozart *Figarov pir*, Lhotka *Minka*) prilično rutinski ostvaruju Gjuro Prejac i Aleksandar Binički. Repertoarnu narušenost modernističkog mainstreama ublažava karakter djela prožetih belkantističkim arijama i psihološkom izradom likova, što garantiraju učestale reprize Bizetove *Carmen*, Puccinijeve *Madame Butterfly*, te Verdijeve

²¹ Isto, *Godišnjak*, str. 135.

Traviate i *Toske*, ali i ujednačena interpretativna kvaliteta ansambla, vjerojatno u najjačem sastavu između dva svjetska rata: Maja Strozzi, Paula Trauttner, Micika Žličar, Vika Engel, Josip Rijavec, Stanislav Jastrzebsky, Josip Križaj, Marko Vušković i Robert Primožić.

Estetski dosezi Albinijeve uprave izgrađeni su na više umjetnički isprepletenih razina koje se sustavno razvijaju u rasponu od Verdija i Wagnera do Straussove *Salome* i *Elektre*, a njihov europsko integrativni i pojedinačno uzevši avangardni karakter, popunjava hrvatska modernistička produkcija, umjetnički i vremenski usklađena s prodorom slavenskih skladatelja, napose ruske glazbene struje. Nastojeći prepoznati formativne preinake opernih djela koja su još u tijeku, ili tek u nastanku, Raić redovito redateljski preuzima ostvarenja hrvatskih skladatelja i istodobno smiono pokreće niz proistekao iz modernizma slavenske glazbene produkcije. Kako bi se osvijetlio proces naknadnog uključenja hrvatskih skladatelja u modernost europskog glazbenog izraza potrebno je ponajprije identificirati Raićeve redateljske motive iz prethodnih godina koji dokumentiraju žanrovske, stilske i tematske promjene glazbenog stvaralaštva, a njegovo umjetničko samoopažanje najavljuje ukidanje dotadašnje vrijednosne hijerarhije djela i kulturnog iskustva zagrebačkog kazališta. Dihotomiju tradicije i modernizma Raić premošćuje inscenacijom Bersine opere *Oganj*, 1911., koja donosi Wagnerov konstruktivno i spoznajno presudni pojam Gesamtkunstwerka i skladateljeve verističke i donekle ekspresionističke nazore. Nabujale težnje o stvaranju nacionalne opere eksplicira u Širolinoj operi *Novela od Stanca*, 1915. Srodan skladateljski postupak na planu obrade folklorne baštine donosi mu Konjovićeva opera *Vilin veo*, 1917., a ciklus njegovih režija nacionalnog pravca zaključuje Hatzeova opera *Povratak*, 1919. Analogno tome na zagrebačku pozornicu donosi operu *Pikova dama* Čajkovskoga, 1916., i Smetaninog *Dalibora*, 1917., a izvedbeni učinak različitih modela recentnog glazbenog kazališta objedinjuje u režiji *Borisa Godunova* Musorgskoga, 1918. Ostvarivši svojom redateljskom metodom specifičnu emocionalnu i psihološku eksplikaciju opernoga djela, kako na temelju

vlastite kazališne prakse uviđa glazbeni teoretičar Josip Kulundžić,²² u operi *Boris Godunov* Raić postiže sintezu svojih umjetničkih nazora te masovni prizori postaju dramski aktivna i usmjeriteljska sastavnica radnje i motivska oporba hirovitom vlastodršcu, što se može shvatiti i kao intelektualno sofisticirana replika na recepcijski konstantno Krenedićevo²³ i Novakovo²⁴ podcjenjivanje njegovih redateljskih ostvaraja, neovisno o skladatelju i poetičkim odlikama glazbenog djela.

Glavninu Raićevih režija hrvatskih modernističkih opera, ali i slavenskih autora likovno oprema Tomislav Krizman u rustikalno, secesijski stiliziranom stilu, a njihov je dirigent Krešimir Baranović izraziti poklonik ruskih skladatelja i elemenata narodnog folklora prevedenih u umjetnički slog, kako je uostalom pokazao u svom glasovitom baletu *Licinarsko srce*, 1924. godine. Unatoč tome što korpus Raićevih glazbenih režija situira suvremene forme glazbenog izraza i udovoljava strogim umjetničkim mjerilima, a isto je tako stvaralački resurs pri Gavellinom i Strozzijevom stupanju na ovo kazališno područje, one ne mogu odagnati kulturne i društvene indikacije koje pridonose Albinijevoj smjeni i neopozivom umirovljenju 1. srpnja 1919. godine. Indignirani Raić ustupa svoje mjesto novim umjetničkim snagama, iako svoje glazbene režije definitivno zaključuje tek 1920. Mozartovom operom *Don Giovanni*. Milan Sachs, kojem se proriče dirigentska karijera, koju i ostvaruje sljedećih godina osobito u suradnji s Gavellom, postaje ravnatelj Opere 1919. godine, a oznake izvedenih djela komplementarne društvenom gibanju uzimaju sve više maha u sustavu kazališnih vrijednosti.

²² Josip Kulundžić, »Problem operске režije«, *Srpski književni glasnik*, knj. XXXVII, Beograd, 1932., str. 460. i 464.

²³ K. /azimir/, Krenedić, »'Novela od Stanca' od Božidara Širola i 'Povratak' od Josipa Hatzea«, *Riječ SHS*, I, 151. Zagreb, 4. travnja 1919., str. 3.

²⁴ 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.

7.

Projekcija novoga u politički i društveni korpus, u polemičnost zahtjeva za idejno adekvatnim dramskim djelima doseže vrhunac u premijeri Vojnovićeve drame *Smrt majke Jugovića*, 27. listopada 1918. Iako repertoarni slijed dramskih i glazbenih djela 1918., ali i prethodnih godina, najavljuje srodan tematski interes, Vojnovićeva drama doslovno usklađuje kazališno umjetničke i idejno povlaštene pretpostavke.

Poslije poslijepodnevne izvedbe opere *Porin* Lisinskoga, uvečer je premijera Vojnovićeve *Smrti majke Jugovića* idejna poenta kazališne proslave novostvorene države SHS. U takvom programskom ozračju koje treba uvjerljivo uskladiti nacionalne osjećaje i kulturnu tradiciju s ambicijama idejno verificiranog sloja, drama *Smrt majke Jugovića* šalje bespogovornu recepcijsku poruku o veličanstvenom herojstvu srpskoga naroda poslije izgubljene bitke na Kosovu pri čemu u pozadinu padaju Vojnovićevi ambijentalno impostirani prizori ugrađeni u pojedine činove (pjevanja) premda su prirodne izmjene dana i noći, ispunjene nijansama modernizmu bitne zlatne boje, crvenilo zalazećeg sunca i sablasna snoviđenja uz tresak gromova i olujnu kišu, kao i spomen Salomine osvete, konstrukcijske poveznice dramske radnje i reakcija likova. Takvom otklonu od poetički dubinskih tenzija drame *Smrt majke Jugovića* pridonosi politički indicirana atmosfera u kazalištu (sviranje srpske, hrvatske i slovenske himne, zatim češke himne i Marseljeze; gledatelji su odjeveni u narodne nošnje triju konstitutivnih naroda države SHS), a potiče je i egzaltirani Vojnović koji je nakon dugotrajnog izazivanja progovorio iz svoje lože otprilike ovako: Lani sam kazao: Još nas nije vrug odnio! a danas Vam gospodo, kažem: »Ma jeste li vidjeli, kako ih je vrug odnio«.²⁵

²⁵ bj., »Smrt majke Jugovića. Sinoćnja izvedba Vojnovićeve drame. Velika narodna slava. Pjesnikova riječ«, *Jutarnji list*, VII, 2475, Zagreb, 28. listopada 1918., str. 2.

Ivo Raić inscenira dramu *Smrt majke Jugovića* iz aspekta svojih modernističkih i umjetničkih afiniteta, ali i glumačkog (*Ekvinocijo*) i redateljskog (*Dubrovačka trilogija*) poniranja u Vojnovičeve projekcije osobnih bjegova i preokupacija, njegova nastojanja da u književnom stvaralaštvu nađe smirenje i utočište, ideale i simbole, ali isto tako i satisfakciju za vlastitu psihičku nestabilnost, te mogućnost za osobne narcisoidne ambicije.²⁶ Oprezno i u naznakama Livadić spominje neke od Vojnovičevih ljudskih i stvaralačkih karakteristika koje ovdje ugrađene u pjesnički jezik oblikovan prema stilu i ritmu narodne pjesme uvlače u svijet naših misli i osjećaja, /.../ dok nam pozornica daje slike, odbleske i odraze života, sintezu sukoba i duševnih preloma mjesto njihova direktnoga izražaja /.../ Razumljivo glumci žrtvuju sebe pjesmi, a taj se stil savršeno stapa sa tragičnom uznositošću gdje Ružičke-Strozzi (Majka Jugovića), mirnom ljepotom glume Ljerke Trauttner (Anđelija) i ekstatičnim radosnim glasom Ele Hafner (Djevojka Kosovka) u trećoj pjesmi.²⁷

Repertoarnu asimilaciju kazališta u društveno gibanje upotpunjava i sljedeća premijera, Tucićeva drama *Osloboditelji*, 26. studenoga 1918. Drama *Osloboditelji* tretira pitanje političke dominacije i svojatanje teritorija između Bugarske i Srbije tijekom Drugog balkanskog rata, a svojim tematskim i idejnim usmjerenjem pokazuje promjenu u Tucićevom stvaralaštvu od početnog naturalizma u modernističkom *Povratku* do simboličke pa i ekspresionističke *Golgote*, ali i postojanu piščevu vezanost za tolstojevsku idealizaciju kršćanskog opraštanja u *Trulom domu*. Problematika je *Osloboditelja* smještena u okrilje bugarske građanske obitelji, zapravo utočište invalida, faktički osakaćenih i duhovno devastiranih, koji unatoč takvoj pojavnosti i intelektualnoj rastrojenosti uporno diskutiraju o nehumanosti

²⁶ Branko Hećimović, »Zapisci o dramama Ive Vojnovića«, *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, biblioteka Ltd. Zagreb, 1976., str. 15.

²⁷ Id. /Branimir Livadić/, »Ivo Vojnović: Smrt majke Jugovića. (Dramska pjesma u tri pjevanja)«, *Obzor*, LIX, 248, Zagreb, 28. listopada 1918., str. 3.

zbilje i nametnutim uzrocima međusobne netrpeljivosti. Izmjenjujući dvije razine radnje, prividno dopunjavanje pogleda između aktera različitih nacionalnosti i idejno nadređene izvještaje o promjeni omjera snaga na ratištu, Tucić ostvaruje emocionalno i psihološki zaokružene prizore, osobito kada mentalitet likova sagledava kroz optiku unutarnjih stanja skupine ratnih invalida i seljaka Georgija Dručkova koji upravo svetački smireno žrtvuje trojicu sinova ratnoj stihiji, a zatim kompenzaciju osobnoj, ali i općoj društvenoj traumi, nalazi u hranjenju ptica, kršćanskom simbolu sklada i obnovi prirodne ravnoteže.

Budući da se afirmirao kao homo politicus i vatreni zagovornik rješenja kakvo politički nude članovi predsjedništva engleske centrale Jugoslavenskog odbora, tematika Tucićeve drame *Osloboditelji*, koja je osim u Zagrebu izvedena i u Dublinu 1919. i Londonu 1920. godine, uspostavlja komunikacijsku ravnotežu između kazališnih intencija i matrice socioloških rješenja.

Premda otprije redateljski sudjeluje u usponu idejno aktualnih tekstova, Gavella prvi put izravno očituje svoja spoznajna stajališta u inscenaciji Tucićeve drame *Osloboditelji*. Inherentno književno-kazališnim nazorima Gavella scenski potencira lik poludjelog starca Georgija Dručkova u naturalistički sugestivnom i detaljistički razrađenom tumačenju Ignjata Borštnika. U modernističkom smislu redateljski ističe i tragičnu sudbinu Milade (Marija Ružička-Strozzi) i Katje Karastojanove (Ela Hafner), motivski modelirane u smislu tradicije srodnih likova i njihove dramske funkcije čuvarica obiteljskog ognjišta i braniteljica esencijalno humanih osjećaja. Livadić²⁸ i Ivakić²⁹ ponešto ustegnuto analiziraju ove sociološki povezane

²⁸ Id. /Branimir Livadić/, »Srgjan Tucić, *Osloboditelji*«, *Obzor*, LIX, 268. Zagreb, 28. studenoga 1918., str. 2.

²⁹ J. Iv. /Joza Ivakić/, »Premijere i svečane predstave«, *Savremenik*, XIV, 2. Zagreb, veljača 1919., str. 104-106.

i emocionalno naglašene motive Tucićeve drame, dok Jakovljević³⁰ i uvijek polemički raspoložen Milčinić³¹ u neuvjerljivim parolama o potrebi bratskog pomirenja zaraćenih strana, srpskog poručnika Dragoljuba Bajalovića i riječima pacifistički raspoloženog ruskog dobrovoljca Kozluhova, u interpretaciji Ive Badalića i Josipa Papića, iznalaze idejni potencijal hrvatske dramatike i poimanje društvene stvarnosti. Premda je Tucićeve drama *Osloboditelji*, objavljena u *Savremeniku*³² 1916. i stekla Demetrovu nagradu za sezonu 1918. / 1919., ostaje ipak, zbog svog poetičkog idioma, puki odraz trenutne politizacije kazališne umjetnosti i prinudnog redefiniiranja njezinih trajnih vrijednosti.

* * *

S obzirom na razvojnu i konstitutivnu bit kazališne umjetnosti bilo bi preuzetno izvoditi konačne zaključke o estetskoj održivosti glavnine dramskih i glazbenih predstava ostvarenih tek jedne, 1918., godine. Ipak već selektivno spomenuti naslovi i popratna kulturna događanja posve jasno argumentiraju neposredno reagiranje kazališta na idejnu usmjerenost hrvatske dramske književnosti i glazbene produkcije kao umjetničkog odraza društveno promijenjene zbilje.

³⁰ I. /Ilija/ Jakovljević, »Srđan Tucić, *Osloboditelji*«, *Narodna politika*, I, 12. Zagreb, 28. studenoga 1918., str. 2.

³¹ - ič - /Andrija Milčinić/, »*Osloboditelji*«, *Novosti*, XII, 118, Zagreb, 27. studenoga 1918., str. 2.

³² Srgjan Tucić, »*Osloboditelji*, drama u tri čina iz Drugog balkanskog rata«, *Savremenik*, IX, 8. Zagreb, kolovoz 1914., str. 389-427.

THEATRE BETWEEN CULTURE AND TIME

Abstract

Theatre between Culture and Time. Due to the influence on cultural space and to the particular nature of theatre expression, the theatre seems to be much more susceptible to social changes than literature or any other art form. The conceptual asymmetry between theatre and society is especially noticeable in 1918 with regard to changes in types and subjects of art works, influencing the professional identity of artists and critics at the same time. The process of different social structuring affects the entire theatre organism, revealing the relationship of previously influential artists such as Srećko Albini, Josip Bach and Ivo Raić to their contemporaries and followers Branko Gavella in drama, and Milan Sachs and Krešimir Baranović in opera. The subject matter exposes characteristic cultural situations and theatre productions that illustrate the artistic climate in theatre and the model of social behavior. The paper focuses on the events that reflect the transformation of indicative ideas and theatre categories in the final year of the World War One.

Key words: theatre, social changes, culture, reception, theatre criticism