

**SLOVENSKI  
UMJETNICI  
NA HRVATSKIM  
POZORNICAMA  
SLOVENSKI  
UMETNIKI  
NA HRVAŠKIH  
ODRIH**

**Branko Hećimović  
Marija Barbieri  
Henrik Neubauer**





**Branko Hećimović**

**Marija Barbieri**

**Henrik Neubauer**

**SLOVENSKI  
UMJETNICI  
NA HRVATSKIM  
POZORNICAMA**

**SLOVENSKI  
UMETNIKI  
NA HRVAŠKIH  
ODRIH**

**O**d svih gradova u Hrvatskoj, u Zagrebu je od davnina živjelo najviše Slovenaca. U njemu su se rađali Slovenci koji su se održali iz generacije u generaciju, u njega su se Slovenci neprestano i doseljivali. Neki su dolazili zbog ekonomskih razloga i lakšega zapošljavanja, mnoge su tijekom povijesti u Zagreb doveli ratni i politički vihori ili ih privukle mogućnosti školovanja, studija, usavršavanja i profesionalne afirmacije.

Među Slovincima koji su dolazili u Hrvatsku bilo je i onih koji su za svoju umjetničku nadarenost tražili potvrdu i priznanje. Uspješnu umjetničku karijeru nisu stvarali samo u Zagrebu nego i u Rijeci, Puli, Splitu, Varaždinu i još nekim većim hrvatskim gradovima.

Zajednički nazivnik Slovenaca i umjetnika slovenskoga podrijetla u Hrvatskoj potvrđuje već poznata činjenica na osnovi koje rast pojedinih stvaralačkih osoba određuje humus na kojemu će izrasti njihova nadarenost. A humus hrvatske umjetnosti je zaista plodan. S druge strane ne treba zanemariti »sudbonosnost« slovenskog podrijetla i specifičnog, prepoznatljivog doprinosa hrvatskoj umjetnosti. Iako podrijetlo nije odlučujuća premisa u umjetnosti, neosporno je da ono umjetniku, u sredini u kojoj djeluje, donosi nove i prepoznatljive značajke. Svaka priča slovenskog umjetnika u Hrvatskoj to potvrđuje.

Kako priče slovenskih umjetnika koji su hrvatskoj kulturi utisnuli neizbrisivi pečat, istrgnuti od zaborava? Tom smo se mišlju u Slovenskom domu u Zagrebu počeli baviti već devedesetih godina prošloga stoljeća. Isprva smo priče evocirali na stranicama Novog odmeva, našega glasila, dok je ujedno dozrijevala misao o opširnijem i analitičkom djelu koje bi detaljnije predstavilo slovensko kulturno naslijeđe u Hrvatskoj odnosno doprinos hrvatskoj kulturi. Zadatak koji smo si zacrtali je bio zahtjevan - iziskivao je puno stručnog, znanstvenog i arhivskoga rada. Već na samom početku susreli smo se s dilemom da li da monografija bude kronološki rad s obiljem podataka ili bi bio primjereniji esejijski pristup.

Slovenski umjetnici su najveće uspjehe ostvarili na tri područja: u opernoj, dramskoj i baletnoj umjetnosti. Stoga smo na suradnju pozvali tri vrhunska poznavatelja tih područja koji su izazovan i zahtjevan zadatak s veseljem prihvatili. Marija Barbieri je obradila stvaralaštvo slovenskih umjetnika u hrvatskoj opernoj umjetnosti, Branko Hećimović u dramskoj umjetnosti i Henrik Neubauer u baletnoj umjetnosti.

Monografija je rezultat njihova višegodišnjeg rada. Ona je trajan i dragocjen dokument o vremenu kad su umjetnici slovenskoga podrijetla iznimno bogato i kvalitetno stvarali u Hrvatskoj i svojim stvaralaštvom ostavili trag u hrvatskoj kulturi te obilježili i današnje hrvatske kulturne i umjetničke tokove.

*Darko Šonc*

**Z**agreb je bil od nekdaj hrvaško mesto, v katerem je živel največ Slovencev. V njem so se Slovenci rojevali in ohranjali iz roda v rod, vanj pa so se Slovenci tudi nenehno priseljevali. Nekateri so prihajali iz ekonomskih razlogov in lažje zaposlitve, skozi zgodovino so marsikoga v Zagreb pripeljale tudi vojne in politične vihre, številne pa so privabile možnosti za šolanje, študij, izpopolnjevanje in profesionalno uveljavitev.

Med Slovenci, ki so prihajali na Hrvaško, je bilo veliko tudi takih, ki so za svojo umetniško nadarjenost iskali potrditev in priznanje. Uspešne umetniške kariere niso ustvarjali le v Zagrebu, ampak tudi na Reki, v Pulju, Splitu, Varaždinu in še nekaterih večjih hrvaških mestih.

Skupni imenovalec umetnikov Slovencev in umetnikov slovenskega porekla na Hrvaškem potrjuje že znano dejstvo, po katerem rast posameznih ustvarjalnih osebnosti določa humus, na katerem bo zrasla njihova nadarjenost. In humus hrvaške umetnosti je res rodoviten. Po drugi strani ne gre zanemariti "usodnosti" slovenskega porekla in specifičnega, prepoznavnega prispevka k hrvaški umetnosti. Čeprav poreklo ni odločilna premisa v umetnosti, je vendar nesporno, da umetnikovo poreklo prinaša v okolje, v katerem deluje, nove in prepoznavne značilnosti. Vsaka zgodba slovenskega umetnika na Hrvaškem to potrjuje.

Kako zgodbe slovenskih umetnikov, ki so hrvaški kulturi vtisnili neizbrisen pečat, iztrgati iz pozabe? S to mislijo smo se v Slovenskem domu v Zagrebu začeli ukvarjati že v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Sprva smo zgodbe obujali na straneh Novega odmeva, našega glasila, hkrati pa je zorela misel o obsežnejšem in bolj analitičnem delu, ki bi podrobneje predstavilo slovensko kulturno dediščino na Hrvaškem oziroma slovenski prispevek k hrvaški kulturi.

Naloga, ki smo si jo načrtali, je bila zahtevna in je terjala veliko strokovnega, znanstvenega in arhivskega dela. Že na samem začetku smo se srečali z dilemo, ali naj bo monografija podatkovno–kronološko delo ali pa bi bil primernejši bolj esejistični pristop.

Slovenski umetniki so največje uspehe poželi na treh področjih: v operni, dramski in baletni umetnosti. Zato smo k sodelovanju povabili tri vrhunske poznavalce teh področij, ki so izzivalno in zahtevno nalogo z veseljem sprejeli. Marija Barbieri je preučila ustvarjanje slovenskih umetnikov v hrvaški operni umetnosti, Branko Hećimović v gledališki umetnosti in Henrik Neubauer v baletni umetnosti.

Monografija je rezultat njihovega večletnega dela. Je trajen in dragocen dokument o času, ko so umetniki slovenskega rodu posebej pestro in kakovostno ustvarjali na Hrvaškem in ko so s svojo ustvarjalnostjo pustili sledi v hrvaški kulturi in zaznamovali tudi današnje hrvaške kulturne in umetniške tokove.

*Darko Šonc*



# DRAMA

|           |                                   |
|-----------|-----------------------------------|
| 4 • 5     | <u>Ignjat Borštnik</u>            |
| 24 • 25   | <u>Sofija Borštnik-Zvonarjeva</u> |
| 36 • 37   | <u>Irma Polak</u>                 |
| 40 • 41   | <u>Josip Daneš</u>                |
| 48 • 49   | <u>Hinko Nučić</u>                |
| 60 • 61   | <u>Josip Povhé</u>                |
| 62 • 63   | <u>Berta Bukšek</u>               |
| 62 • 63   | <u>Edo Grom</u>                   |
| 62 • 63   | <u>Rado Železnik</u>              |
| 62 • 63   | <u>Lojze Drenovec</u>             |
| 66 • 67   | <u>Miro Kopač</u>                 |
| 66 • 67   | <u>Lojze Potokar</u>              |
| 68 • 69   | <u>Vika Podgorska</u>             |
| 84 • 85   | <u>Rade Pregarc</u>               |
| 94 • 95   | <u>Ida Pregarc</u>                |
| 98 • 99   | <u>Pavel Golia</u>                |
| 100 • 101 | <u>Vladimir Skrbinšek</u>         |
| 108 • 109 | <u>Janko Rakuša</u>               |
| 116 • 117 | <u>Sava Severova</u>              |
| 120 • 121 | <u>Maks Furijan</u>               |
| 124 • 125 | <u>Ferdo Delak</u>                |
| 132 • 133 | <u>Bojan Stupica</u>              |
| 146 • 147 | <u>Josip Marotti</u>              |
| 150 • 151 | <u>Miheala Šarić</u>              |
| 154 • 155 | <u>Lojze (Alojz) Štandeker</u>    |
| 156 • 157 | <u>Edo Verdonik</u>               |
| 156 • 157 | <u>Branka Verdonik-Rasberger</u>  |
| 160 • 161 | <u>Herbert Grün</u>               |
| 164 • 165 | <u>Zaključak</u>                  |

**SLOVENSKI  
UMETNIKI  
NA HRVAŠKIH  
ODRIH**



**SLOVENSKI  
UMJETNICI  
NA HRVATSKIM  
POZORNICAMA**

Kad bi podaci Nikole Andrića u leksikografskom dijelu njegove *Spomen knjige hrvatskog zem. kazališta* bili točni,<sup>1</sup> odnosno kad bi bezimeno navedeni i obrađeni Penn, - za kojeg on ne zna ni kada niti gdje je rođen i umro, te za kojega navodi da je 1865. samo nakratko, jer nije mogao naučiti hrvatski, angažiran kao glumac u zagrebačkom kazalištu, i da je njegova gluma *Propast Metulluma* nagrađena od Kazališnog odbora, što je uzgred spomenuto, a što Andriću očito također nije poznato, već 1866. ismijao August Šenoa ukazujući da je dotično djelo, izvorno napisano na njemačkom jeziku i u stihovima ponuđeno kazalištu u Grazu, pa odbijeno, i potom igrano u ljubljanskom kazalištu, prevedeno od nekog učitelja *zagrebačke glavne škole /.../ u hrvatsku prozu*<sup>2</sup> - doista bio Slovenac, mogao bi se taj Pennov angažman usvojiti kao prva pojava jednoga slovenskoga dramskog umjetnika u hrvatskom kazališnom prostoru. No kako Penn, punim imenom Franc Henrik Penn, rođen u Ljubljani 2. prosinca 1838. te umro u Beču 15. listopada 1918. godine nije ipak bio Slovenac već Nijemac i njemački pisac, dramatičar i publicist, a i glumac, koji se, doduše, nastojao uključiti u slovenske kazališne krugove te bezuspješno kandidirao i za ravnatelja slovenskih predstava u Ljubljani i na njemačkom je još napisao povijesnu žalosnu igru *Ilija Gregorić ili seljački kralj* s tematikom hrvatsko-slovenske seljačke bune, može se jedino govoriti, kad je riječ o njemu i zagrebačkom kazalištu, o posrednom dodiru hrvatske i slovenske kazališne umjetnosti.<sup>3</sup>

Prvi Slovenac koji je na zagrebačkoj pozornici progovorio hrvatski bio je Josip Noll. A zbilo se to 23. listopada 1875. kad je taj svestrani kazališni čovjek, glumac, pjevač, redatelj, organizator, dramatičar, prevoditelj i publicist, koji je već 1869. u ljubljanskoj Slovenskoj čitaonici postavio u sklopu djelatnosti Dramatičnog društva hrvatsku operetu u jednom činu *Serežan (Serežanin)* Johanna Nepomuka Köcka iliti Ivana Nepomuka Keka, i time uspostavio most između dviju nacionalnih glazbeno-kazališnih produkcija,<sup>4</sup> debitirao kao novoangažirani član u naslovnoj ulozi Mozartove opere *Don Juan*. U izvedbi, notiranoj kao svojevrsni kuriozum, jer među navedenim pjevačima na programskoj cedulji nije bilo ni jednog Hrvata: Josip Chlostik, Ivan Novak i Vaclav Anton bili su Česi, Irma Ferenczy i Lovro Dalfy Mađari, Noll i Milka Daneš Slovenci, Matilda Lesić Poljakinja iz Lavova,<sup>5</sup> Noll je interpretacijom *govorene proze* jedini zadovoljio Franju Kuhača, koji u osvrtu na reprizu u "Vijencu" primjećuje, obarajući se na ostale izvođače da se nije moglo razlikovati govore li turski ili engleski, da je Nollijeva *hrvaština* bila *sâm biser i suho zlato*.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Nikola Andrić, *Spomen knjiga hrvatskog zem. kazališta pri otvorenju nove kazališne zgrade*. Zagreb 1895. Str. 78.

<sup>2</sup> August Šenoa, *Kazališna izvješća, I. Sabrana djela Augusta Šenoa*, knjiga XV. Priredio dr. Antun Barac. Zagreb 1934. Str. 16-17.

<sup>3</sup> Mnogovrsni dodiri i veze između hrvatske i slovenske dramske kazališne kulture i umjetnosti, koji se i u Sloveniji uspostavljaju prvo posredno, i to 1848., kada Slovensko društvo u Ljubljani izvodi na njemačkom jeziku, na kojem je i napisana, mladenačku dramu Josipa Jelačića *Rodrigo i Elvira*, desetljećima već pobuđuju pozornost povjesničara kazališta oba naroda, te su dosad o njima poduzeta i raznovrsna istraživanja i objavljeni, osim segmentarnih, i brojni sintetski radovi od kojih zbog kontekstualne orijentacije valja navesti sljedeće: Dušan Moravec, *Gledališke vezi med Zagrebom in Ljubljano*, „Novi svet“, str. 584-601, Ljubljana, 1950. (prijevod: *Kazališne veze između Zagreba i Ljubljane*, „Republika“, br. 2, str. 127-134, Zagreb, 1952.); Branko Hećimović, *Slovenska drama na zagrebačkoj sceni*, „Književnik“, br. 6, str. 107-114, Zagreb, 1959; Smiljan Samec, *Veze između slovenske i hrvatske kazališne umjetnosti*, u: *Hrvatsko narodno kazalište, Zbornik o stogodišnjici*, Zagreb 1960., str. 57-62; Mirko Perković, *Slovenski autori na zagrebačkoj pozornici*, u: *Hrvatsko narodno kazalište, Zbornik o stogodišnjici*, Zagreb 1960., str. 164-170; Dušan Moravec, *Novije repertoarne veze med Zagrebom in Ljubljano*, „Dokumenti“ Slovenskega gledališkega muzeja, br. 6-7, str. 22-42, Ljubljana, 1966. (prijevod: *Novije repertoarne veze između Zagreba i Ljubljane*, „Republika“, br. 10, str. 435-437, Zagreb, 1966); Dušan Moravec, *Repertoarne menjave med Zagrebom in Ljubljano*, u: *Pričevanje o večerajšnjem gledališču*, Maribor 1967., str. 42-66; Slavko Batušić, *Maribor in Zagreb*, „Dokumenti“ Slovenskega gledališkega muzeja, br. 14, str. 168-176, Ljubljana, 1969.; Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskom gledališču za Dalmaciju (1921-1928)*, „Dokumenti“ Slovenskega gledališkega muzeja, br. 29, str. 10-45, Ljubljana, 1977; Branimir Zganjer, *Slovenski igranci v Zagrebu*, „Delo“, Ljubljana, 12, 13, 14, 15. i 17. kolovoza 1996; Branko Hećimović, *Zastupljenost hrvatske kazališne kulture u Sloveniji*, u: *Hrvati u Sloveniji*, zbornik radova, Institut za migracije i narodnosti, Zagreb 1997., str. 443-458. Isto, prošireno, u: Branko Hećimović, *U zagrljaju kazališta*, ITI-UNESCO, Zagreb 2004., str. 109-141.

Osim nanizanih tekstova tiskano je i podosta tekstova o izvođenju pojedinih dramatičara jednog naroda u kazalištima drugog, kao i o djelovanju dramskih umjetnika iz jednoga nacionalnog prostora u drugom. Kako je cilj ovog rada upravo djelovanje slovenskih glumaca i redatelja u hrvatskim kazalištima, literatura o ovom segmentu hrvatsko-slovenskih kazališnih dodira i veza ne donosi se u ovoj fusnoti već se citira pri obradi pojedinih dramskih umjetnika.

<sup>4</sup> Vidi: Branko Hećimović, *Zastupljenost hrvatske kazališne kulture u Sloveniji*. U: Branko Hećimović, *U zagrljaju kazališta*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004. Str. 110.

<sup>5</sup> Slavko Batušić, *Josip Noll v Zagrebu. Kronologija repertoarja in Nollijeve dejavnosti v Hrvaškem narodnem gledališču*. „Dokumenti“ Slovenskega gledališkega muzeja, *Ob stoletnici Dramatičnega društva*. 3. knj., br. 10, str. 302., Ljubljana, 1967.

<sup>6</sup> F. Š. K. (Franjo Kuhač), *Narodno kazalište*. „Vienac“, god. VII, br. 46, str. 475-476. Zagreb, 13. studenoga 1875.



Če bi bili podatki Nikola Andrića v leksikografskem delu njegove *Spominske knjige hrvaškega deželnega gledališča (Spomen knjiga hrvatskog zem. kazališta)* točni<sup>1</sup> oziroma če bi bil brez imena navedeni in obdelani Penn, -za katerega Andrić ne ve, niti kje je rojen niti kje je umrl, in za katerega navaja, da je bil leta 1865 le za kratek čas – ker se ni mogel naučiti hrvaščine – angažiran kot igravec v zagrebškem gledališču in da je njegovo igro *Propad Metulluma* nagradil Gledališki odbor, čemur se je mimogrede rečeno, kar pa Andriću prav tako ni bilo znano, že leta 1866 posmehnil August Šenoa, ki je trdil, da je dotično delo, izvorno napisano v nemščini in v verzih ponujeno gledališču v Gradcu ter zavrnjeno, potem pa igrano v ljubljanskem gledališču, prevedel neki učitelj zagrebske glavne šole /.../ v hrvaško prozo,<sup>2</sup> - v resnici Slovenec, potem bi lahko Pennov angažma pojmovali kot prvi nastop katerega slovenskega dramskega umetnika v hrvaškem gledališkem prostoru.

Ker pa Penn, s polnim imenom Franc Henrik Penn, rojen v Ljubljani 2. decembra 1838 in umrl na Dunaju 15. oktobra 1918, vseeno ni bil Slovenec, ampak Nемеc in nemški pisatelj, dramatik in publicist, pa tudi igravec, ki si je sicer prizadeval vključiti se v slovenske gledališke kroge in neuspešno kandidiral tudi za ravnatelja slovenskih predstav v Ljubljani, v nemščini pa napisal še zgodovinsko žaloigro *Ilija Gregorić ali kmečki kralj* s temo hrvaško-slovenske kmečke vstaje, lahko govorimo le, kadar teče beseda o njem in zagrebškem gledališču, o posrednem stiku med hrvaško in slovensko gledališko umetnostjo.<sup>3</sup>

Prvi Slovenec, ki je na zagrebškem odru spregovoril hrvaško, je bil Josip Noll. To se je zgodilo 23. oktobra 1875, ko je ta vsestranska gledališka osebnost, igravec, pevec, režiser, organizator, dramatik, prevajalec in publicist, ki je že 1869 v ljubljanski Slovenski čitalnici v sklopu dejavnosti Dramatičnega društva uprizoril hrvaško opereto v enem dejanju *Serežan (Serežanin)* Johanna Nepomuka Köcka ali Ivana Nepomuka Keka in s tem vzpostavil most med dvema nacionalnima glasbeno-gledališkima produkcijama,<sup>4</sup> debitiral kot novo angažirani član v naslovni vlogi Mozartove opere *Don Juan*. V uprizoritvi, zabeleženi kot svojevrstni posebnosti, saj med navedenimi pevci na programskem letaku ni bilo nobenega Hrvata: Josip Chlostik, Ivan Novak in Vaclav Anton so bili Čehi, Irma Ferenczy in Lovro Dalfy Madžara, Noll in Milka Daneš Slovenca, Matilda Lesić Poljakinja iz Lvova,<sup>5</sup> je Noll z interpretacijo *govorjene proze* edini zadovoljil Franja Kuhača, ki je v oceni ponovitve v Vijencu opazil, ko je kritiziral preostale izvajalce, da se ni dalo ločiti, ali govorijo turško ali angleško, da je Nollijeva *hrvaština* bila *sâm biser in suho zlato*.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Nikola Andrić, *Spomen knjiga hrvatskog zem. kazališta pri otvorenju nove kazališne zgrade*. Zagreb 1895, str. 78.

<sup>2</sup> August Šenoa, *Kazališna izvešča*, I. *Sabrana djela Augusta Šenoa*, knjiga XV. Priredil dr. Antun Barac. Zagreb 1934, str. 16-17.

<sup>3</sup> Raznovrstni stiki in vezi med hrvaško in slovensko dramsko gledališko kulturo in umetnostjo, ki se tudi v Sloveniji vzpostavljajo najprej posredno, in sicer 1848, ko je Slovensko društvo v Ljubljani izvedlo v nemščini, ker je v njej tudi napisana, mladostno dramo Josipa Jelačića *Rodrigo in Elvira*, že desetletja zbujajo pozornost zgodovinarjev gledališča obeh narodov, tako da so doslej o njih začete/opravljene tudi raznovrstne raziskave in objavljeni poleg segmentarnih tudi številna sintezna dela, od katerih zaradi kontekstualne umeščenosti velja navesti naslednje: Dušan Moravec, *Gledališke vezi med Zagrebom in Ljubljano*, Novi svet, str. 584-601, Ljubljana, 1950 (prevod: *Kazališne veze između Zagreba i Ljubljane*, Republika, šte. 2, str. 127-134, Zagreb, 1952); Branko Hećimović, *Slovenska drama na zagrebški sceni*, Književnik, šte. 6, str. 107-114, Zagreb, 1959; Smiljan Samec, *Veze između slovenske i hrvatske kazališne umjetnosti. v: Hrvatsko narodno kazalište, zbornik o stogodišnjici*, Zagreb 1960, str. 57-62; Mirko Perković, *Slovenski autori na zagrebačkoj pozornici, v: Hrvatsko narodno kazalište, zbornik o stogodišnjici*, Zagreb 1960, str. 164-170; Dušan Moravec, *Novejše repertoarne veze med Zagrebom in Ljubljano*, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, šte. 6-7, str. 22-42, Ljubljana, 1966 (prevod: *Novije repertoarne veze između Zagreba i Ljubljane* Republika, šte. 10, str. 435-437, Zagreb, 1966); Dušan Moravec, *Repertoarne menjave med Zagrebom in Ljubljano, v: Pričevanje o včerašnjem gledališču*, Maribor 1967, str. 42-66; Slavko Batušić, *Maribor in Zagreb*, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, šte. 14, str. 168-176, Ljubljana, 1969; Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskem gledališču za Dalmacijo (1921-1928)*, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, šte. 29, str. 10-45, Ljubljana, 1977; Branimir Žganjer, *Slovenski igranci v Zagrebu*, Delo, Ljubljana, 12, 13, 14, 15. in 17. avgusta 1996; Branko Hećimović, *Zastupljenost hrvatske kazališne kulture u Sloveniji, v: Hrvati u Sloveniji*, zbornik radova, Institut za migracije i narodnosti, Zagreb 1997, str. 443-458. Isto, razširjeno, v: Branko Hećimović, *U zagrljaju kazališta*, ITI-UNESCO, Zagreb 2004, str. 109-141.

Poleg navedenih besedil je objavljenih tudi precej prispevkov o upodobitvah posameznih dramatikov enega prostora v drugem. Ker je cilj tega dela prav delovanje slovenskih igralcev in režiserjev v hrvaških gledališčih, se literatura o tem delu hrvaško-slovenskih gledaliških stikov in vezi ne navaja v tej opombi, ampak je citirana pri predstavitvi posameznih dramskih umetnikov.

<sup>4</sup> Glej: Branko Hećimović, *Zastupljenost hrvatske kazališne kulture u Sloveniji*. V: Branko Hećimović, *U zagrljaju kazališta*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004, str. 110.

<sup>5</sup> Slavko Batušić, *Josip Noll v Zagrebu. Kronologija repertoarja in Nollijeve dejavnosti v Hrvatskem narodnem gledališču*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, *Ob stoletnici Dramatičnega društva*. 3 knj., šte. 10, str. 302. Ljubljana, 1967.

<sup>6</sup> F. Š. K. (Franjo Kuhač), *Narodno kazalište*. Vienac, let. VII, šte. 46, str. 475-476. Zagreb, 13. novembra 1875.

Do prvog nastupa, međutim, jednoga slovenskog glumca na zagrebačkoj, a time i na hrvatskoj pozornici doći će istom u siječnju 1894. godine, nakon što su se na njoj već udomačili slovenski operni pjevači Fran Gerbič i njegova supruga Milka Gerbič, prva Jelena u Zajčevoj operi *Nikola Šubić Zrinjski*, te prethodno apostrofirani Josip Noll i Fernando Tercuzzi, kad će u starom gornjogradskom kazalištu na Markovu trgu, u Sardouovoj *Fedori* i u igrokazu Ludwiga Ganghofera i Marca Brocinera *Valenski svatovi*, gostovati Ignjat Borštnik.

## Ignjat Borštnik

*Cerklje na Gorenjskom, 11. 7. 1858. – Ljubljana, 23. 9. 1919.*

Udanima svoga gostovanja u starom zagrebačkom kazalištu na Markovu trgu Ignjat Borštnik, tada već najugledniji slovenski kazališni umjetnik, ima samo trideset pet godina te dvanaest godina kazališne prakse od kojih je tri proveo na pozornici kao amater a nepunu četvrtu na školovanju u Beču, kamo ga je poslalo, kao prvoga stipendista, Dramatično društvo. Od debija na pozornici ljubljanske Čitalnice 1882. pod umjetničkim imenom Gorazd pa do odlaska na studijsko usavršavanje, odigrao je petnaest uloga, većinom u Nestroyevim i Raimundovim komedijama i francuskim salonsko-konverzacijskim dramama, te režirao jedno Nestroyjevo djelo. Na bečkom konzervatoriju profesori su mu *slavni glumci Burghetra Baumeister i Krastel, obojica vjerna predanju te glasovite pozornice, obojica zagovornici svečane scenske poze, ljeporječive deklamatoričnosti i uznosite kretnje /.../ te isto tako slavni glumac i pedagog, dr. Rudolf Tyrolt, umjetnik koji je polazio od drugačijih temelja, izraziti scenski realist, koji je pokušao u časnom hramu potvrditi novi smjer i želio na tom putu voditi svoje mlade pitomce.*<sup>7</sup> Priklanjajući se Tyroltovu učenju, Borštnik se istodobno formira pod njegovom recepcijom i u ovisnosti o svojim osobnim predispozicijama, te regionalnom, ruralnom i etničkom podrijetlu. Vrativši se u Ljubljanu postavlja na scenu Mosenthalov igrokaz *Deborah* te preuzima režiju u Dramatičnom društvu i vodstvo novoutemeljene dramske škole, koju, između ostalih, polaze i njegova buduća supruga Sofija Borštnik-Zvonarjeva te Augusta Danilova i Anton Verovšek.

Od 1886. godine čelnik je i Dramatičnog društva, a od 1892. i Slovenskega deželnege gledališča te se pod njegovom upravom otvara i zgrada Deželnege gledališča izvedbom Jurčičeve *Veronike Deseniške* u njegovoj preradbi i režiji.<sup>8</sup> Kao redatelj pretežno postavlja zabavno-vodviljski repertoar te znatno manje zahtjevnija i kompleksnija dramska djela poput Schillerove *Spletke i ljubavi*, Gogoljeva *Revizora*, Hebbelove *Marije Magdalene*, Ibsenove *Nore*, prve drame ovoga norveškog dramatičara na slovenskoj sceni, koji će mu po mnogim indikacijama postati umjetnička i životna opsesija, te Dumasova *Keana*. Među Borštnikovim glumačkim ulogama od njegova povratka iz Beča do odlaska u Zagreb, a u tom rasponu realizirao ih je čak sto i šest,<sup>9</sup> prevladavaju uloge kakve diktiraju repertoar i mogućnosti glumačkog ansambla koji se stečenim iskustvom i školovanjem pojedinaca, te



**Ignjat Borštnik kao Hamlet, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1895.**

**Ignacij Borštnik kot Hamlet. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1895.**

<sup>7</sup> Dušan Moravec, *Borštnik. Podoba dramskoga umetnika*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1985. Str. 39.

<sup>8</sup> Osim preradbe Jurčičeve *Veronike Deseniške* (vidi: D. Moravec, *Borštnik*, isto, str. 65) Borštnik je autor i narodne igre *Stari Ilija*, 1890., i dramatične šale *Ni moj okus*, 1891., kao i prema neutvrđenom predlošku napisane komične slike *Ponesrečena glavna skušnja*, 1886., i prema noveli Ivana Tavčara sačinjenog igrokaza *Otok in struga*, 1880., koje je navedenih godina i uprizorio u Dramatičnom društvu, te neizvedenog solo-prizora *Beli lasje – mlado srce*. Za Deželno gledališče preveo je, nadalje, jedan češki i pet njemačkih dramskih tekstova. U slovenskoj i hrvatskoj periodici objavljivao je pjesme i kazališne članke, a u rukopisu je ostavio i zbirku pjesama.

<sup>9</sup> Janko Traven, *Borštnikove ljubljanske uloge*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja, br. 13, str. 68-79, Ljubljana, 1969.

Do prvega nastopa slovenskega igralca na zagrebškem, s tem pa tudi na hrvaškem odru, pa bo prišlo januarja 1894, potem ko so se na njem že udomačili slovenska operna pevca Fran Gerbič in njegova soproga Milka Gerbič, prva Jelena v Zajčevi operi *Nikola Šubić Zrinjski*, ter že prej omenjena Josip Nolli in Fernando Tercuzzi, ko je v starem gornjegrajskem gledališču na Markovem trgu v Sardoujevi *Fedori* ter v igri Ludwiga Ganghoferja in Marca Brocinerja *Valenski svatje* gostoval Ignacij Borštnik.

## Ignacij Borštnik

*Cerklje na Gorenjskem, 11. 7. 1858 – Ljubljana, 23. 9. 1919*

V dneih svojega gostovanja v starem zagrebškem gledališču na Markovem trgu je bil Ignacij Borštnik že tedaj najuglednejši slovenski gledališki umetnik, star komaj petintrideset let, za seboj pa je imel že dvanajst let gledališke prakse, od katerih je tri preživel na odru kot amater, nepolno četrto pa na šolanju na Dunaju, kamor ga je poslalo kot svojega prvega štipendista Dramatično društvo. Od debija na odru ljubljanske Čitalnice leta 1882 z umetniškim imenom Gorazd pa do odhoda na študijsko izpopolnjevanje je odigral petnajst vlog, večinoma v Nestroyjevih in Raimundovih komedijah ter francoskih salonsko-konverzacijskih dramah, in režiral eno Nestroyjevo delo. Na dunajskem konservatoriju sta bila njegova profesorja *slavna igralca Burgthe-*



*atra, Baumeister in Krastel, oba zvesta izročilu tega slovečega odra, oba zagovornika slovesne odrske poze, leporečne deklamatoričnosti in zanosne kretnje /.../, pa tudi znameniti igralec in pedagog, dr. Rudolf Tyrolt, umetnik, ki je gradil na drugačnih temeljih, izrazit odrski realist, ki je skušal uveljaviti v častitljivem hramu novo smer in je želel voditi po tej poti tudi svoje mlade gojence.<sup>7</sup> Borštnik, ki je upošteval nauke in zgleda Tyroltovega šolanja, se je sočasno oblikoval v skladu z njegovimi pogledi in glede na svoje osebne predispozicije ter regionalno, ruralno in etnično poreklo. Po vrnitvi v Ljubljano je na oder postavil Mosenthalov ljudski igrokaz *Deborah* ter v Dramatičnem društvu prevzel režijo in vodstvo novoustanovljene dramske šole, ki so jo med drugimi obiskovali tudi njegova prihodnja soproga Zofija Borštnik-Zvonarjeva ter Avgusta Danilova in Anton Verovšek. Od leta 1886 je bil vodja Dramatičnega društva, od 1892 pa tudi slovenskega Deželnega gledališča. Pod njegovo upravo je novo Deželno gledališče odprlo svoja vrata z izvedbo Jurčičeve *Veronike Deseniške* v njegovi predelavi in režiji.<sup>8</sup> Kot režiser je pretežno uprizarjal zabavno-vodvilski repertoar in znatno manj zahtevnejša ter kompleksnejša dramska dela, kot so Schillerjevo *Spletkarstvo in ljubezen*, Gogoljev *Revizor*, Hebbelova *Marija Magdalena*, Ibsenova *Nora*, prva drama tega norveškega dramatika na slovenskem odru, ki mu je po številnih indikacijah postal umetniška in življenjska obsesija, ter Dumasov *Kean*. Med Borštnikovimi igralskimi vlogami od njegove vrnitve z Dunaja pa do odhoda v Zagreb, v tem obdobju jih je uresničil celo sto šest,<sup>9</sup> so prevladovale vloge, kakršne so narekovali repertoar in soodvisne možnosti igralskega ansambla, ki se je s pridobljenimi izkušnjami, šolanjem posameznikov ter doseženo kakovostjo in stalnimi angažmaji postopoma*

*Ignjat Borštnik*

*Ignacij Borštnik*

<sup>7</sup> Dušan Moravec, *Borštnik. Podoba dramskega umetnika*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1985, str. 39.

<sup>8</sup> Poleg predelave Jurčičeve *Veronike Deseniške* (glej: D. Moravec, *Borštnik*, isto, str. 65) je Borštnik tudi avtor ljudske igre *Stari Ilija*, 1890, in dramske šale *Ni moj okus*, 1891, pa tudi po neznani predlogi napisane komične slike *Ponesrečena glavna skušnja*, 1886, ter po noveli Ivana Tavčarja pripravljenega igrokaza *Otok in struga*, 1880, ki ga je v omenjenih letih v Dramatičnem društvu tudi uprizoril, ter neuresničenega solo-prizora *Beli lasje – mlado srce*. Za Deželno gledališče je prevedel eno češko in pet nemških dramskih besedil. V slovenski in hrvaški periodiki je objavljajl pesmi in gledališke članke, v rokopisu pa je zapustil tudi zbirko pesmi.

<sup>9</sup> Janko Traven, *Borštnikove ljubljanske vloge*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, šte. 13, str. 68-79, Ljubljana, 1969.

polučenom kvalitetom i stalnim angažmanima postupno preobražava u profesionalni. Slijedno tomu Borštnik nastupa u šalama, komičnim slikama, komedijama, igrokazima, igrama, narodnim igrama, izvornim igrokazima, narodnim dramama, igrokazima iz seljačkoga života, značajnim slikama, žaloigramama iz građanskoga života, šaljivim igrama s pjevanjem i glazbom, igrama i šalama s pjevanjem, tragedijama, dramatičnim šalama, čarobnim igrokazima i čarobnoj igri s melodramama.<sup>10</sup> Unutar toga šarolikog spektra dramskih djela Borštnik kreira raznovrsne povijesno, sociološki, antropološki i statusno, stilski i žanrovski te karakterno i tipološki impostirane i književno i dramaturški isto tako raznovrsne doradene i funkcionalno značajne i uvjerljive likove. Od uloga iz tih godina redovito se izdvajaju kao vrhunske Schillerov Ferdinand u tragediji *Spletka i ljubav*, Gogoljev Hljestakov u *Revizoru* i Ibsenov Helmer u *Nori*, koje najavljuju njegova buduća glumačka traženja i nalaženje vlastitoga osebnog izraza u repertoarnim i interpretativnim tekovinama europske moderne.

U međuvremenu sporovi i nesporazumi unutar i oko ljubljanskoga kazališta sve više pritišću i ozlojeđuju Borštnika te on već razmišlja da se prikloni njemačkom teatru, no kao mnogo bolju soluciju, nakon gostovanja u Zagrebu, prihvaća Miletićevu ponudu da postane član hrvatskoga glumišta.



Borštnikovo gostovanje u Zagrebu vrlo je blagonaklono i upućeno popratio Stjepan Miletić izvješćujući čitatelje "Vienca" da je Borštnik *ne samo glavni pokretač i "spiritus agens" ljubljanskog glumišnog života, nego /.../ i kao glumac, redatelj, učitelj i dramski pisac u pravom smislu duša slovenske Talije*. Napomenuvši da se Borštnik školovao u Beču, Miletić navodi i da je *za nekoliko godina svojeg rada /.../ stvorio današnji "ensemble" ljubljanskog glumišta i izvježbao /.../ mnogo mladih sila za pozorište, a među ovima osobito vrsnu umjetnicu gđicu. Zvonarovu, sadašnju svoju ženu*.

A o Borštniku kao glumcu, Miletić izrijekom kaže da *sudjeluje gotovo u svim predstavama ljubljanskog kazališta i da ima i većinu modernih drama i veselih igara na svojem repertoaru*, te u nastavku razlaže da se Borštnik ne povodi *ni za kojom školom već se jedino podaje svomu umjetničkom temperamentu. Kroz to mu igra izlazi naravna, laka i neprisiljena, uvijek u granicama umjetnosti a prema zakonima prirode, dok mu je izgovor jasan i okretan. Pretežno glumi uloge ljubavne i karakterne, ali se ističe i u komičnim karakterima*.<sup>11</sup>

Spominjući potom, nakon prigodničarske analize Borštnikovih kreacija na gostovanju, da ga je publika prihvatila s ovacijama ne samo kao slovenskog brata nego i kao umjetničku individualnost, Miletić izriče i želju da se Borštnik što češće vidi *na pozivnici hrvatskoga narodnog glumišta* zaključujući u pluralu da ga *već sada ubrajamo među naše dramske prvake*.

Ovaj nagovještaj uskoro se i ostvaruje: Miletić, kao novoimenovani intendant nacionalnoga glumišta angažira Borštnika i, usvojivši njegov uvjet, njegovu suprugu Sofiju Borštnik-Zvonarjevu, koju prethodno čak nije ni gledao i upoznao kao glumicu prigodom njezinih gostovanja u Zagrebu, jer je bio na studijskom obilasku europskih kazališta.

Polazeći od svojih profesionalnih i estetskih uvjerenja i ne sustežući se u njihovu formuliranju i kad govori o Borštniku, kao i kad govori o drugim članovima kazališta, Miletić u *Hrvatskom glumištu* hladnom objektivnošću naznačuje i svoje dojmove i prosudbe o njemu a i o suradnji s njim u godinama svoje intendanture, od dodjele prvih uloga i sugestije Borštniku i njegovoj supruzi da preko ljeta 1894. odu studirati povjerene uloge u Glinu, *gdje se čisto hrvatski govori*, kako bi ga što prije i bolje usvojili, pa do vlastite demisije. Već pri prvom spominjanju Borštnika u *Hrvatskom glumištu* Miletić tako, prisjećajući se njegova gostovanja, odrješito iskazuje i svoje mišljenje o njemu u kojem su sadržane i značajke Borštnikove glume i fiksirana njezina vremensko-stilska pripadnost, koju preferira u svojim reformatorskim nastojanjima i Miletić: *Pokazao se je kao sposoban glumac. Bio je on pitomac bečkog konzervatorija, ali se je sretno emancipirao od stare deklamatorske škole. Nije doduše bio velikan prvoga reda, ali revan, ambiciozan, moderan glumac, a takav je trebao našem enembleu nužno*.<sup>12</sup>

Što je pak sâm Miletić podrazumijevao pod pojmom *moderan glumac* može se već nazrijeti i iz njegova rasuđivanja o *modernoj veličini današnje talijanske* kazališne umjetnosti i o novim talijanskim glumcima, koji

<sup>10</sup> Žanrovske kvalifikacije dramskih djela u kojima Borštnik igra navedene su prema kvalifikacijama tih djela i redosljedu njihova izvođenja u *Repertoaru slovenskih gledališč 1867-1967*. Glavni urednik Dušan Moravec. Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 1967. Str. 40-52.

<sup>11</sup> Stjepan Miletić, *Ignjat Borštnik*. "Vienac", XXVI, br. 3, str. 45. Zagreb, 20. 1. 1894.

<sup>12</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*. Priredio Nikola Batušić. Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, Zagreb 1978. Str. 71.

spreminjal v poklicnega. V skladu s tem je Borštnik nastopal v burkah, veseloigrah, komičnih slikah, žaloigrah, komedijah, igrokazih, igrah, narodnih igrah, izvirnih igrokazih, narodnih dramah, igrokazih iz kmetskega življenja, značajnih slikah, žaloigrah iz meščanskega življenja, šaljivih igrah s petjem in godbo, igrah in burkah s petjem, tragedijah, dramatičnih šalah, čarobnih igrokazih in čarobni igri z melodramom.<sup>10</sup> Znotraj tega pisanega spektra dramskih del je Borštnik kreiral raznolike zgodovinsko, sociološko, antropološko in statusno, slogovno in žanrovsko ter karakterno in tipološko impostirane ter literarno in dramaturško prav tako raznovrstne, različno vrednostno dodelane in funkcionalno pomembne ter prepričljive like. Med vlogami iz teh let se kot vrhunske redno navajajo Schillerjev Ferdinand v tragediji *Spletkarstvo in ljubezen*, Gogoljev Hlestakov v *Revizorju* in Ibsenov Helmer v *Nori*, ki napovedujejo njegova prihodnja igralska iskanja in odkrivanja lastnega osebnega izraza v repertoarnih in interpretativnih tokovih evropske moderne.

V vmesnem času so spori in nesporazumi znotraj in okoli ljubljanskega gledališča vse bolj pritiskali in spravljali Borštnika v slabo voljo, tako da je razmišljal že o tem, da bi se priklonil nemškemu gledališču, potem pa je po gostovanju v Zagrebu kot mnogo boljše rešitev sprejel Miletićevo ponudbo, da bi postal član hrvaškega gledališča.



Borštnikovo gostovanje v Zagreb je zelo naklonjeno in poznavalsko spremljal Stjepan Miletić, ki je bralce Vienca obvestil, da je Borštnik *ne samo glavni pobudnik in "spiritus agens" ljubljanskega igralskega življenja, ampak /.../ kot igravec, režiser, učitelj in dramski pisatelj v pravem smislu duša slovenske Talije*. Poleg omembe, da se je Borštnik šolal na Dunaju, je Miletić navedel tudi, da je *v nekaj letih svojega dela /.../ ustvaril današnji "ensemble" ljubljanskega gledališča in izšolal /.../ mnogo mladih sil za teater, med njimi tudi posebej izvrstno umetnico, gospodično Zvonarjevo, sedanjo svojo ženo*.

O Borštniku kot o igralcu pa je Miletić izrecno navedel, da *sodeluje v skoraj vseh predstavah ljubljanskega gledališča in da ima tako na svojem repertoarju tudi večino modernih dram in veseloiger*, ter v nadaljevanju pojasnil, da se Borštnik ne ravna po nobeni šoli, ampak se *le prepusti svojemu umetniškemu temperamentu. Skozi to mu igra prihaja prirodna, lahka in neprisiljena, vedno v mejah umetnosti, a po zakonih narode, njegov izgovor pa je jasen in okreten. Pretežno igra ljubezenske in karakterne vloge, odlikuje pa se tudi v komičnih značajih*.<sup>11</sup>

Potem ko je po priložnostni analizi Borštnikovih kreacij na gostovanju omenil, da ga je občinstvo sprejelo z ovacijami ne le kot slovenskega brata, ampak tudi kot umetniško individualnost, je Miletić izrazil tudi željo, da bi Borštnika kar najpogosteje videvali na *odru hrvaškega narodnega gledališča*, in končal v množini, da ga *že zdaj prištevamo med naše dramske prvake*.

Ta napoved se je kmalu izpolnila, uresničil pa jo je prav Miletić, ki je kot novoimenovani intendant narodnega gledališča angažiral ne le Borštnika, čigar pogoj je sprejel, ampak tudi njegovo soprogo, Zofijo Borštnik-Zvonarjevo, ki je predhodno med njenimi gostovanju v Zagrebu sploh ni videl ali spoznal kot igralko, saj je bil takrat na študijskem obisku evropskih gledališč.

Miletić, ki je izhajal iz svojih poklicnih in estetskih prepričanj, ki jih je formuliral brez zadržkov ne le takrat, kadar je govoril o Borštniku, marveč tudi tedaj, kadar je govoril o drugih članih gledališča, je v *Hrvatskem glumištu* s hladno objektivnostjo nakazal tako svoje vtise kot svoje sodbe o njem, spregovoril o sodelovanju z njim v letih svoje intendanture od dodelitve prvih vlog ter sugestije Borštniku in njegovi soprogi, da bi šla čez poletje 1894 študirat zaupane vloge v Glino, *kjer se govori čista hrvaština*, da bi jo čim prej in čim bolje usvojila, pa do lastnega odstopa. Tako je Miletić že ob prvi omembi Borštnika v *Hrvatskem glumištu*, *v katerem je predstavil njegovo gostovanje*, odločno izrazil tudi svoje mnenje o njem, v katerem je nanizal tako značilnosti Borštnikove igre kot njeno časovno-slogovna pripadnost, ki ji je v svojih reformatorskih prizadevanjih dajal prednost tudi sam: *Izkazal se je kot sposoben igravec. Bil je gojenec dunajskega konservatorija, vendar se je srečno emancipiral pred staro deklamatorsko šolo. Sicer ni bil velikan prve vrste, ampak zagnan, ambiciozen, moderen igravec, kakršen je bil našemu ansamblu nujen*.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Žanrovske kvalifikacije dramskih del, v katerih je igral Borštnik, so navedene glede na kvalifikacijo teh del in vrstnem redu njihovih uprizoritev v *Repertoarju slovenskih gledališč 1867-1967*. Glavni urednik Dušan Moravec. Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 1967. Str. 40-52.

<sup>11</sup> S/tjepan/ M/iletić/, *Ignjat Borštnik*. *Vienac*, XXVI, šte. 3, str. 45. Zagreb, 20. 1. 1894.

<sup>12</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*. Priredil Nikola Batušić. Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, Zagreb 1978, str. 71.

kao prava djeca prirode, uzeše /.../ i svoje umijeće od prirode /.../ postavivši estetsko pravilo da je sve ono lijepo što odgovara istini i prirodi, čime djelomično objašnjava ishodište verizma i posredno ga vezuje s psihološkim realizmom i naturalizmom diktiranim tadašnjim aktualnim europskim repertoarom i glumačkom praksom lišenom kasnoromantičkoga paradnog individualizma i deklamatorskog patosa.

Na takvo karakteriziranje Borštnikove glume nadovezat će se Branko Gavella, koji podsjećajući na gostovanje *velikih talijanskih kazališnih umjetnika* Zacconija i Novellija u Hrvatskoj, te ukazujući na njihovu glumačku virtuoznost i korištenje nekih ekstremnih efekata *iz gotovo klinički vjernih prikaza duševno-abnormalnih i morbidnih stanja*, komparativistički nastavlja da je unatoč tom naglašenom verizmu *njihov način glume ostavio kod nas prilično duboke tragove* čemu je *jednako pogodovao i naš prirodni afinitet za realistična izražajna sredstva, te s druge strane, pojava slovenskog glumca Borštnika. /.../ Borštnikov je glumački način, naime, bio vrlo srodan načinu spomenutih talijanskih umjetnika. Borštnik je već po svom osobenjačkom temperamentu naginjao onoj morbidnosti i isticanju duševnih abnormalnosti. Njegov reski ton, do onda gotovo nepoznat u našem ansamblu, njegova čisto razumna analitičnost, koja često prelazi u nervozno podvučenu rastrganost, njegov staccato-način govora pa zatim kontrast između vječito ljute prigušenosti i neobuzdanih, kričavih, strasnih izljeva – sve ćemo te elemente u raznim varijantama naći kod naše novije glumačke generacije.*<sup>13</sup>

Akceptiranje pak ove Gavelline postavke o recepciji nekih elemenata Borštnikove glume u našim postborštnikovskim generacijama, odnosno o Borštnikovu uključivanju u nastajanje stila hrvatskoga glumišta, a upravo je na to nastajanje stila Gavella povijesno i teorijski usredotočen u svojoj knjizi, daje nove, dodatne dimenzije karakteriziranju Borštnikove glume ali i njezina udjelu u stilskom i umjetničkom opredjeljivanju u hrvatskom glumištu.



Miletićevi zapisci najiskorištavanije su i najpouzdanije vrelo i kad se ulazi u detalje, ali i cjelovitu prosudbu Borštnikova djelovanja u doba Miletićeve intendanture podređene ispunjenju njegovoga *umjetničkog programa*, odnosno stvaranja *hrvatskoga umjetničkog zavoda*, koji bi za slavenski jug bio ono, *što je Národní divadlo u Pragu za Čehe, tj. matica, središte umjetničko.*<sup>14</sup> Za realizaciju pak takvih vizija Miletić pred očima ima tri važne točke: *repertoire, jezik i stil*. Najteže mu je protumačiti pritom, kao što i sam priznaje, što podrazumijeva pod *stilom*, te obrazlaže: *To je imalo značiti čitav umjetnički ensemble, čitav način predstavljanja, riječju onaj umjetnički duh kojim treba da je čitav rad proniknut. Samo tako je moguće postići kod predstava nužno jedinstvo i zaokruženost. Ako vrijedi već za pojedinca ona "Le style c'est l'homme", to imade ovo još više vrijediti za čitav jedan umjetnički zavod. Već uz srednje sile, glumački ensemble, točno uvježban prema kojemu umjetničkom principu, može polučiti krasan uspjeh. Solidni talenti, ako i neznatni, mogu uz svijesni zajednički rad postići krasnih uspjeha, eto nam za dokaz "Meiningovce", dočim su često i veliki glumački talenti bez umjetničke discipline glumištu na zator. Ovaj stil mora dašto biti u skladu i s narodnim čuvstvovanjem, mora biti rezonanca njegovih umjetničkih ideja.*<sup>15</sup>

Usporede li se ovom prigodom, makar samo kao digresija, naznačene Miletićeve teze o osobnom *umjetničkom programu*, odnosno o stvaranju *umjetničkog zavoda*, s Gavellinim intencijama u *analizi nastajanja stila hrvatskoga glumišta*, lako je uočiti nemale podudarnosti, ali i divergencije koje proizlaze iz činjenice da Miletić o stilu govori u kontekstu ostvarivanja svoga programa, a Gavella u sklopu povijesno utemeljene i razvedene te vremenski znatno obuhvatnije rekapitulacije stvaranja hrvatskoga glumišta.

Osobno uključen, jer pišući svoje zapiske referira i o sebi a i drugima s kojima je surađivao na svojem programu, a on je istodobno i njegova opsesivna umjetnička preokupacija i tema *Hrvatskoga glumišta*, Miletić je u svojim zapiscima, nasuprot Gavelli, koji vremenski distancirano usustavljuje i analizira ostvareno, podređen i osobnim emocijama, impresijama i asocijacijama i kad je hladno objektivan, a ipak ovisan o svojem programu i sebi u odnosu na njega. Takav je i kad bilježi što o Borštniku, kojeg je napokon i sam, prema svojem izboru, pozvao u Zagreb, kako bi osnažio prijelaz s tradicionalnoga romantičkoga patosa u glumi na realističko-psihološku interpretaciju. Suglasno takvom procesu, Miletić uostalom i u postojeći dramski ansambl, koji tvori stara proslavljena garda: Marija Ružička-Strozzi, Adam Mandrović, Andrija Fijan, Nikola Milan, Václav Anton, Petar Brani, i Mišo Dimitrijević, te mlađi već afirmirani glumci Ljerka Šram, Milica Mihičić, braća Zvonimir

<sup>13</sup> Branko Gavella, *Hrvatsko glumište*. GZH, Zagreb 1982. Str. 74-75.

<sup>14</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 90.

<sup>15</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 91-92.

Kaj je Miletić mislil s pojmom *moderen igravec*, je mogoče slutiti tudi iz njegove ocene o *moderni veličini današnje italijanske gledališke umetnosti* in o novih italijanskih igralcih, ki *kot pravi otroci prirode, vzamejo /.../ tudi svojo umetnost od prirode /.../, postavljajoč estetsko pravilo, da je lepo vse tisto, kar ustreza resnici in prirodi*, s čimer je deloma pojasnil izhodišče verizma in ga posredno povezal s psihološkim realizmom in naturalizmom, ki so ju narekovali tedanji aktualni evropskimi repertoarji, ter igralsko prakso, osvobojeno poznoromatičnega paradnega individualizma in deklamatorskega patosa.

Iz Miletićeve oznake Borštnikove igre je izhajal Branko Gavella, ko je omenjal gostovanje *velikih italijanskih gledaliških umetnikov* Zaccanija in Novellija na Hrvaškem ter izpostavil njuno igralsko virtuoznost ter uporabo nekaterih ekstremnih učinkov *iz skoraj klinično zvestih prikazov duševno-abnormalnih in morbidnih stanj* in primerjalno nadaljeval, da je kljub poudarjenemu verizmu *njun način igranja pustil na nas precej globoke sledi, čemur je enako pogojevala tako naša prirojena afiniteta do realističnih izraznih sredstev kot po drugi strani pojav slovenskega igralca Borštnika. /.../ Borštnikov igralski način je bil namreč zelo soroden načinu omenjenih italijanskih umetnikov. Borštnik se je že po svojem osebnem temperamentu nagibal k morbidnosti in izpostavljanju duševnih abnormalnosti. Njegov rezek ton, do takrat skoraj nepoznan v našem ansamblu, njegova čisto razumska analitičnost, ki pogosto preide v nervozno podčrtano raztrganost, njegov staccato način govora, pa nasprotje med večno jezno pridušenostjo in neobzdranimi, kričečimi strastnimi izlivi – vse te elemente bomo v različnih variantah našli pri naši novejši igralski generaciji.*<sup>13</sup>

Sprejetje Gavellovega izhodišča o recepciji nekaterih elementov Borštnikove igre v naših poborštnikovskih generacijah oziroma o Borštnikovem deležu pri nastajanju sloga hrvaškega gledališča, prav na to nastajanje sloga se Gavella zgodovinsko in teorijsko osredinja v svoji knjigi, daje nove, dodatne razsežnosti ne le oznakam Borštnikove igre, ampak tudi njegovemu prispevku k slogovni in umetniški opredelitvi hrvaškega gledališča.



Miletićeve zapiski so najbolj uporaben, pa tudi najbolj verodostojen vir, če želimo podati kar najbolj celovito oceno Borštnikovega delovanja, tudi kar se tiče podrobnosti, v obdobju Miletićeve intendanture, ki je bilo podrejeno uresničitvi njegovega *umetniškega* programa oziroma ustvarjanju *hrvaškega umetniškega zavoda*, ki naj bi bil za slovanski jug tisto, kar je *Národní divadlo v Pragi za Čehe, tj. matica, središče umetniško.*<sup>14</sup> Za uresničitev tovrstnih vizij je imel Miletić pred očmi tri pomembne točke: *repertoire, jezik in slog*. Pri tem je imel največ težav, kar je priznaval tudi sam, kako pojmovati *slog*, ter pojasnil: *To naj bi pomenilo celoten umetniški ensemble, celoten način predstavljanja, z eno besedo, tisti umetniški duh, s katerim mora biti prežeto celotno delo. Samo tako je mogoče pri predstavah doseči nujno enotnost in zaokroženost. Če že za posameznika velja tista le style c'est l'homme, potem mora to še toliko bolj veljati za celoten umetniški zavod. Že ob srednjem prizadevanju lahko igralski ensemble, točno pripravljen po katerem od umetniških principov, doseže krasen uspeh. Solidni talenti, če ne celo neznatni, lahko ob zavestnem skupnem delu dosežejo krasne uspehe, dokaz za to so meiningovci, veliki igralski talenti brez umetniške discipline pa so za gledališče pogosto poguba. Ta slog mora kakopak biti v skladu tudi z narodnim čustvovanjem, biti mora resonanca njegovih umetniških idej.*<sup>15</sup>

Če ob tej priložnosti primerjamo, čeprav samo digresivno, nakazane Miletićeve teze o osebnem *umetniškem programu* oziroma o ustvarjanju *umetniškega zavoda* z Gavellovimi intencami v *analizi nastajanja sloga* hrvaškega gledališča, je mogoče opaziti nemajhne podobnosti, pa tudi razhajanja, ki so posledica dejstva, da je Miletić o slogu govoril v kontekstu uresničevanja svojega programa, Gavella pa v sklopu zgodovinsko osnovane in razvejane ter časovno znatno obsežnejše rekapitulacije ustvarjanja hrvaškega gledališča.

Miletić, osebno vključen, saj s tem, ko zapisuje, poroča ne le o sebi, ampak tudi o drugih, s katerimi je sodeloval pri svojem programu, ki je bil hkrati tudi njegova obsesivna umetniška preokupacija in tema *Hrvaškega glumišta*, je v svojih zapiskih v nasprotju z Gavello, ki s časovne razdalje sistematizira in analizira uresničeno, podrejen osebnim čustvom, vtisom in asociacijam tudi takrat, ko je hladno objektiven, pa kljub vsemu odvisen od svojega programa in sebe glede nanj. Takšen je tudi, ko piše o Borštniku, ki ga je nenazadnje, po svoji izbiri, sam povabil v Zagreb, da bi okrepil prehod s tradicionalnega romantičnega patosa v igri na realistično-psihološko interpretacijo. V skladu s tovrstnim procesom je Miletić v obstoječi dramski ansambel, ki ga je sestavljala slavna, stara garda: Marija Ružička-Strozzi, Adam Mandrović, Andrija Fijan, Nikola Milan, Václav Anton,

<sup>13</sup> Branko Gavella, *Hrvatsko glumište*. GZH, Zagreb 1982, str. 74-75.

<sup>14</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 90.

<sup>15</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 91-92.

i Dragutin Freudenreich i Hermina Šumovska, uvodi, osim Ignjata Borštnika i Sofije Borštnik-Zvonarjeve, kao nove članove i Milu Jovanović, buduću Dimitrijević, Boroja Raškovića, Mihajla Markovića i Milivoja Barbarića,<sup>16</sup> sve redom glumce sklone realističko-psihološkoj interpretaciji ili predestinirane za nju.

Poimence spominjući Borštnika na dvadesetak mjesta u svojoj knjizi, Miletić podsjeća i da se *Gospođa s kamelijama... prikazivala s tri Marguerite (Ružička-Strozzzi, Borštnik i Šumovska) i tri Armanda (Borštnik, Anić i Fijan)*,<sup>17</sup> da je krunu uspjeha u izvedbi *Spletke i ljubavi* polučio ipak gosp. Borštnik sa svojim Wurmom. Njegova interpretacija bila je takova, da je s njome mogao poći i na velike pozornice.<sup>18</sup> Borštnik je za Miletića i izvrstan *Napoleon* i u igri i u masci u Sardouovoj *Madame Sans-Gêne*,<sup>19</sup> a njegov Hamlet, preuzet kao i neke druge uloge namjesto Fijana, koji je otišao u Beograd i ostao u tamošnjem kazalištu osam mjeseci, potiče Miletića na usporedbu s Fijanovim kao antipodom:

*Kad bi sad Hamleta Fijanov morao sravniti s Borštnikovim, rekao bih da je prvi svakako efektivniji i glumački uspješniji, a drugi možda jedinstveniji. Fijanov je Hamlet složen od najrazniji efekata znamenitih umjetnika u toj ulozi, koji uvijek zadivljuju općinstvo, ako i ne odgovaraju jednom shvaćanju. Potpuno jedinstven izlazi Fijanov Hamlet samo ondje, gdje je Fijan – Fijan; tako u krasnom prizoru s majkom nisam još nikoga vidio ovo mjesto ljepše glumiti. Tuj mora genij umjetnikov svakoga očarati, ostalo više naliči sjajnome vatrometu. Borštnikov je Hamlet s tehničke strane kud i kamo čedniji – i ostaje nam štošta dužan ali ima, kako rekoh, tu prednost, da je jedinstven.*<sup>20</sup>

Borštnikov *Tartuffe*, kao ni Edmund i Tebaldo u Shakespeareovim tragedijama *Kralj Lear* i *Romeo i Julija*, ne zadovoljava Miletića, jer je Borštnik mjesto *duhovitog intriguanta koji se služi svećeničkim odijelom, pokazao prosta farizejskog popa s ladanja*.<sup>21</sup> U Schillerovim *Razbojnicima* se pak, prema Miletiću, Borštnik *odlikovao*,<sup>22</sup> a na prazvedbi Vojnovićeva *Ekvinocija* bio je izvrstan *Amerikanac, gubeći se samo nešto odviše u detaljima*.<sup>23</sup>

Opširno opisujući organizirani posjet slovenskih gostiju, predvođenih kazališnim čelnicima i umjetnicima, te uvaženim intelektualcima i novinarima, novosagrađenome zagrebačkom kazalištu, koji su 8. prosinca 1895. godine doputovali i prisustvovali izvođenju svečanoga, mješovitog programa sastavljenog njima u čast, Miletić spominje i da je uvodnu točku, izvornu slovensku šalu Jurčića i Kersnika *Berite Novice (Čitajte – slovenske novine)... s velikom ljubavi uvježbao* na slovenskom jeziku Ignjat Borštnik.<sup>24</sup> No kao što je i ovaj posjet slovenskih gostiju, od kojeg je Miletić mnogo očekivao kao primjera za uzor obližnjim hrvatskim sredinama i regijama, i kojemu je pridavao veliku važnost zbog uspostave međunacionalnih kazališnih veza, ostao samo povijesni datum, kojega kazališni istraživači povremeno osvježavaju,<sup>25</sup> tako se i izvedba Jurčićeva i Kersnikove jednočinke pamti uglavnom samo kao prvo uprizorenje jednoga slovenskoga dramskog teksta na hrvatskoj pozornici, a nije čak ni u vremenu svojeg održavanja utjecala na Miletića i načela njegove metodologije rada na predstavi, prema kojima je razdvajao redateljsku i glumačku struku, te ga nije navela ni da Borštniku ponudi, protiv svojih uvjerenja, još poneku režiju.<sup>26</sup>



**Ignjat Borštnik kao Molièreov Tartuffe, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1895.**

**Ignjacija Borštnik kot Molièrjev Tartuffe, Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1895.**

<sup>16</sup> Slavko Batušić, *Četvrt stoljeća Borštnikovega umetniškega dela v Zagrebu (1894-1919)*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja, br. 13, str. 9, Ljubljana, 1969.

<sup>17</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 111.

<sup>18</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 104.

<sup>19</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 114.

<sup>20</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 139.

<sup>21</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 148.

<sup>22</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 152.

<sup>23</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 111.

<sup>24</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 251.

<sup>25</sup> Slavko Batušić, *Stjepan Miletić in Slovenci (Prispevek k historiatu gledaliških vezi med Zagrebom in Ljubljano)*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja, br. 5, str. 181-189.

<sup>26</sup> Postoji, kad je riječ o Borštniku i Miletićevim načelima o redatelju i režiji, ipak još jedna iznimka. U posljednjoj godini Miletićeve intendanture, 11. veljače 1898., izvedena je na pozornici zagrebačkog kazališta jednočinka Antona Funteka *Za hčer* na slovenskom jeziku. Redatelj je opet (!) Borštnik, koji kreira i glavnu mušku ulogu, a partnerice su mu Milica Mihičić i Darinka Bandobrankska.



Petar Brani in Mišo Dimitrijević ter mlajši, že uveljavljeni igralci: Ljerka Šram, Milica Mihičić, brata Zvonimir in Dragutin Freudenberg ter Hermina Šumovska, poleg Ignacija Borštnika in Zofije Borštnik-Zvonarjeve kot nove člane vpeljal tudi Milo Jovanović, bodočo Dimitrijević, Borivoja Raškovića, Mihajla Markovića in Milivoja Barbarića,<sup>16</sup> vse po vrsti igralce, naklonjene realistično-psihološki interpretaciji ali predestinirane za njo.

Miletić, ki Borštnika v svoji knjigi omenja dvajsetkrat, je spomnil tudi, da je bila *Dama s kamelijami* ... uprizorjena s tremi *Margueritami* (*Ružička-Strozzi, Borštnikova in Šumovska*) in tremi *Armandi* (*Borštnik, Anić in Fijan*),<sup>17</sup> da pa je krono uspeha v uprizoritvi Spletkarstva in ljubezni vseeno dosegel gospod Borštnik s svojim Wurmom. Njegova interpretacija je bila takšna, da bi se z njo lahko pojavil na velikih odrih.<sup>18</sup> Borštnik je bil za Miletića tudi odličen *Napoleon tako v igri kot maski* v Sardouovi *Madame Sans-Gené*,<sup>19</sup> njegov Hamlet, ki ga je, poleg nekaterih drugih vlog, prevzel od Fijana, ki je odšel v Beograd in ostal v tamkajšnjem gledališču osem mesecev, pa je Miletića spodbudil k primerjavi s Fijanovim kot antipodom:

*Če bi zdaj Fijanovega Hamleta moral primerjati z Borštnikovim, bi rekel, da je bil prvi vsekakor učinkovitejši in igralsko uspešnejši, drugi pa morda bolj edinstven. Fijanov Hamlet je sestavljen iz najrazličnejših učinkov znamenitih umetnikov v tej vlogi, ki vedno navdušijo občinstvo, če že ne ustrezajo le enemu razumevanju. Popolnoma edinstven se Fijanov Hamlet pojavi samo tam, kjer je Fijan – Fijan; tako v krasnem prizoru z materjo nisem videl še nikogar, ki bi ga lepše odigral. Tu mora umetnikov genij vsakogar očarati, vse drugo je bolj podobno bleščecemu ognjemetu. Borštnikov Hamlet je po tehnični plati veliko skromnejši – in nam ostaja marsikaj dolžan, vendar ima, kot sem že rekel, to prednost, da je edinstven.*<sup>20</sup>

Borštnikov *Tartuffe*, pa tudi Edmund in Tybalt v Shakespearjevih tragedijah *Kralj Lear* in *Romeo in Julija*, Miletića ni zadovoljil, saj je Borštnik namesto duhovitega intriganta, ki uporablja *duhovniško oblačilo, prikazal prostaškega farizejskega duhovnika s podeželja*.<sup>21</sup> V Schillerjevih *Razbojnikih* se je Borštnik po njegovem mnenju odlikoval,<sup>22</sup> na prazvedbi Vojnovičevega *Ekvinocija* pa je bil odličen *Američan, le v detajlih se je malce preveč izgubljal*.<sup>23</sup>

V svojem obširnem opisu organiziranega obiska slovenskih gostov, na čelu katerega so bili gledališki vodje in umetniki ter spoštovani intelektualci in novinarji, ki so 8. decembra 1895 pripotovali na ogled novozgrajenega zagrebškega gledališča in prisostvovali izvedbi svečanega, mešanega programa, sestavljenega njim v čast, je Miletić omenil tudi, da je uvodno točko, izvirno slovensko burko Jurčiča in Kersnika *Berite Novice* ..., z veliko ljubezni pripravil v slovenskem jeziku Ignacij Borštnik.<sup>24</sup> Ta obisk slovenskih gostov, od katerega je Miletić mnogo pričakoval, veljal naj bi namreč za zgled bližnjim hrvaškim območjem in regijam, in ki mu je pripisoval velik pomen v zvezi z vzpostavitvijo mednarodnih gledaliških vezi, je ostal v spominu samo kot zgodovinski datum, ki ga občasno osvežijo gledališki raziskovalci,<sup>25</sup> prav tako kakor se izvedba Jurčičeve in Kersnikove enodejanke večinoma omenja le kot prva uprizoritev kakega slovenskega dramskega besedila na hrvaškem odru, ki pa v času svoje uprizoritve ni vplivala na Miletića in načela njegove metodologije dela pri predstavi, po katerih je ločeval režisersko in igralsko stroko, prav tako pa ga ni napeljala, da bi Borštniku ponudil, proti svojemu prepričanju, še kakšno režijo.<sup>26</sup>

V svojih zapisih je Miletić navedel tudi, da je Borštnik v Schillerjevem *Wallensteinu* zavrnil vlogo *Ouestenberga, ki jo je na Dunaju igral Levinsky*,<sup>27</sup> ter ugotovil, da je Shakespearjevega Richarda III. uspel dati

<sup>16</sup> Slavko Batušić, *Četrto stoletje Borštnikovega umetniškega dela v Zagrebu (1894-1919). Dokumenti* Slovenskega gledališkega muzeja, šte. 13, str. 9, Ljubljana, 1969.

<sup>17</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 111.

<sup>18</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 104.

<sup>19</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 114.

<sup>20</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 139.

<sup>21</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 148.

<sup>22</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 152.

<sup>23</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 111.

<sup>24</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 251.

<sup>25</sup> Slavko Batušić, *Stjepan Miletić in Slovenci (Prispevek k historiatu gledaliških vezi med Zagrebom in Ljubljano). Dokumenti* Slovenskega gledališkega muzeja, šte. 5, str. 181-189.

<sup>26</sup> Kadar govorimo o Borštniku in Miletićevih načelih o režiserju in režiji, pa vseeno obstaja še ena izjema. V zadnjem letu Miletićeve intendanture je bila 11. februarja 1898 na odru zagrebškega gledališča uprizorjena enodejanka Antona Funteka *Za hčer* v slovenščini. Režiser je bil spet (!) Borštnik, ki je ustvaril tudi glavno moško vlogo, njegovi soigralki pa sta bili Milica Mihičić in Darinka Bandobranska.

<sup>27</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 301.

U svojim zapisima Miletić bilježi i da je Borštnik u Schillerovom *Wallensteinu* odbio ulogu *Ouestenberga* koju u Beču glumi *Levinsky*,<sup>27</sup> te konstatira da je Shakespeareova Rikarda III. uspio dati više u detaljima nego u cijelosti,<sup>28</sup> sklon je također zaključku da su Borštnik i Sofija Borštnik-Zvonarjeva virtuosno protumačili malo vjerojatni par *Trilby*<sup>29</sup> i uvjeren je da su supruzi Borštnik najspremniji interpreti Ibsenovih karaktera, a da je Borštnik u svojem *Osvald* (*Sablasti*) iznio psihološki tip kojega nije ni opravdana slava *Zacconijeva* mogla potamniti.<sup>30</sup>

Usporedba *Zacconijeva* interpretacije *Osvalda* i Borštnikove opsjeda i zagrebačke kazališne kritičare, pa se na stranicama "Vienca", primjerice, može pročitati i ova, napisana neposredno nakon *Zacconijeva* gostovanja u zagrebačkom kazalištu početkom lipnja 1897. koja počinje rezolutnom tvrdnjom da je *Zacconi kao Osvald u Ibsenovim Sablastima* upravo /.../ strašan. Licu svojem daje *Zacconi* izražaj, koji on hoće; glas je u njegovoj vlasti; koljena, ruke i oči, cijelo njegovo biće pokorava mu se volji, da živo prikaže svojega junaka. *Zacconijeva* prikazivanje naturalistično do skrajnosti, proučeno do najtanjih sitnica. Estetski nam ukus nije utančao, ali nas je potresao. *Oswalda* je prije kod nas glumio g. Borštnik. Glavna je razlika između *Zacconijeva* i Borštnikova prikazivanja, da Borštnik djeluje više glasom, a *Zacconi* i glasom i mimikom i rukama i nogama u jednako gotovo mjeri. Dok je Borštnik jače isticao prijelaz *Oswaldov* iz normalnoga stanja (ako smijemo) u opće "normalnim" nazvati *Oswaldovo* stanje) u stanje ludila, radio je *Zacconi* obratno: *Zacconi* je jače istavljao prijelaz iz ludila u (*sit venia verbo*) normalno stanje. Kod Borštника se ludilo izražavalo u licu i očima tek mjestimice, kod *Zacconija* čitave večeri. Borštnik je nastup ludila označivao uvijek povišenim jačim glasom, *Zacconi* čas jačim čas slabijim, ali tako da su mu niži glasovi izlazili sve neartikulirani, te tako neprestano raskidavali mir, koji bi bar za čas uljega u nas. Borštnikov *Oswald* bliži je *Ibsenovu Oswaldu*, *Zacconijev Oswald* više je *Zacconijeva* tvorina nego li *Ibsenova*.<sup>31</sup>

Unatoč ovakvim i srodnim analizama Borštnikove glume koje će se usputno javiti u kazališnim kritikama ili ciljano u njegovim portretima, može se ipak žaliti da tijekom svojeg djelovanja u Zagrebu nije više surađivao ni s jednom takvom estetski kompleksnom osobom kao što je bio Miletić i da ta osoba nije u svojim memoarskim zapisima ostavila takve opservacije o njemu kao što ih je ostavio Miletić. Da jest – Borštnik bi bio mnogo bliži i razumljiviji.



Suglašavajući se u potpunosti s Dušanom Moravcem, da su četiri kazališne godine intendanta *Stjepana Miletića*, koje su dale izniman, domalo neponovljiv doprinos razvoju zagrebačke Drame a i cijelom hrvatskom kazalištu, bile također – iako je kasnije još puno igrao i ubirao mnogo priznanja – i najplodnije razdoblje u razvoju Borštnikove umjetnosti i njegovog profila modernog glumca,<sup>32</sup> valja se suglasiti i s diobom cjelokupnoga dvadesetpetogodišnjeg Borštnikova djelovanja u Zagrebu na tri razdoblja i na adekvatno usvajanje tih četiriju godina proteklih u plodonosnoj suradnji s Miletićem kao prvog razdoblja. Kao drugo razdoblje spontano se nameću godine intendature *Ive Hreljanovića*, *Adama Mandrovića* i *Andrije Fijana* od 1898. do 1909. kad se Borštniku ne povjeravaju više toliko glavne uloge kao u Miletićevoj eri, posebice u klasičnom repertoaru, ali se on svojim interpretacijama manjih i epizodnih tako ponekad ističe da svojom igrom čak nenamjerno mijenja odnose među likovima, a i dojam o igranom djelu. Treće pak razdoblje obilježavaju Borštnikovi nesporazumi i sporovi s intendantom *Vladimirom Tresčecom*, uzaludno slanje molbi za umirovljenje te ustrajno održavanje osobnog ugleda novim kreacijama među kojima je i nekoliko vrhunskih, a traje sve do njegovoga predsmrtnog rastanka sa Zagrebom.

Tijekom sva tri razdoblja Borštnik je, prema jedinom popisu njegovih uloga na zagrebačkoj pozornici,<sup>33</sup> a i taj nije točan i potpun, kao što pokazuje usporedba s pojedinačno ili skupno apostrofiranim ulogama u radu *Slavka Batušića*, odigrao sveukupno dvjesto šezdeset osam različitih uloga, a od toga pedeset tri, poslije dvije na gostovanju, u prvom razdoblju, te sto trideset pet u jedanaest sezona drugoga razdoblja i sedamdeset osam u trećem.

<sup>27</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 301.

<sup>28</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 297.

<sup>29</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 322.

<sup>30</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 324.

<sup>31</sup> *Hrvatsko glumište*. "Vienac", br. 24, str. 391, Zagreb, 12. 6. 1897.

<sup>32</sup> Dušan Moravec, *Borštnik*, isto, str. 98.

<sup>33</sup> Nevenka Drvar Božinovska, *Borštnikove zagrebačke uloge*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja, br. 13, str. 80-90, Ljubljana 1969.

*bolj v detajlih kot v celoti,*<sup>28</sup> prav tako pa je naklonjen sklepu, da sta Borštnik in Zofija Borštnik-Zvonarjeva virtuosno zaigrala *malo verjetni par Trilby*,<sup>29</sup> ter prepričan, da sta zakonca Borštnik najbolj pripravljena interpretata Ibsenovih karakterjev in da je Borštnik v svojem Osvaldju (*Strahovi*) ustvaril *psihološki tip, ki ga niti upravičena Zacconijeva slava ni mogla zatemniti.*<sup>30</sup>

Primerjava med Zacconijevim in Borštnikovo interpretacijo Osvalda je obsedla tudi zagrebške gledališke kritike. Tako je bilo na primer na straneh *Vienca* mogoče prebrati tudi kritiko, napisano neposredno po Zacconijevem gostovanju v zagrebškem gledališču na začetku junija 1897, ki se začneja z odločno trditvijo, da je bil Zacconi kot Osvald v Ibsenovih *Strahovih* prav /.../ strašen.

*Obrazu svojemu daje Zacconi izraz, kakor ga on hoče; glas je v njegovi oblasti; kolena, roke in oči, celo njegovo bitje se pokorava njegovi volji, da živo prikaže svojega junaka. Zacconijev prikazovanje je naturalistično do skrajnosti, preučeno do najmanjših podrobnosti. Estetskega okusa nam ni določil, vendar nas je pretresel. Osvalda je prej pri nas igral g. Borštnik. Glavna razlika med Zacconijevim in Borštnikovo uprizoritvijo je, da je Borštnik deloval bolj z glasom, Zacconi pa v skoraj enaki meri tako z glasom kot mimiko, rokami in*

*nogami. Medtem ko je Borštnik močneje poudaril Osvaldov prehod iz normalnega stanja (če na splošno sploh smemo Osvaldovo stanje imenovati "normalnega") v stanje norosti, je Zacconi počel obratno: močneje je izpostavil prehod iz norosti v (sit venia verbo) normalno stanje. Pri Borštniku se je norost izražala na obrazu in v očeh komaj mestoma, pri Zacconiju ves večer. Borštnik je nastop norosti označeval vedno s povišanim glasom, Zacconi občasno z močnejšim, občasno s tišjim, vendar tako, da so bili njegovi nižji glasovi vse bolj neartikulirani ter na tak način neprestano prekinjali mir, ki se je vsaj za trenutek naselil v nas. Borštnikov Osvald je bližji Ibsenovemu Osvaldju, Zacconijev Osvald pa je bolj Zacconijeva stvaritev kot Ibsenova.*<sup>31</sup>

Kljub takšnim in podobnim analizam Borštnikove igre, ki so se občasno pojavljale v gledaliških kritikah ali ciljno v njegovih portretih, lahko vseeno obžalujemo, da Borštnik v času svojega delovanja v Zagrebu ni več sodeloval s kakšno estetsko kompleksno osebo, kot je bil Miletić, in da ta oseba v svojih spominih ni zapustila opaznanj o njem, kot jih je zapustil Miletić. Če bi jih – bi nam bil Borštnik mnogo bližji in razumljivejši.



Poleg navedbe Dušana Moravca, da so štiri gledališka leta intendanta Stjepana Miletića, ki so dala izjemen, domala neponovljiv odtis razvoju zagrebške Drame in vsega hrvaškega gledališča, bila tudi – čeprav je pozneje še veliko igral in žel mnoga priznanja – najplodnejša v razvoju Borštnikove umetnosti in njegovega profila moderne dramskega igralca,<sup>32</sup> se je treba strinjati tudi z delitvijo celotnega petindvajsetletnega

Borštnikovega delovanja v Zagrebu na tri obdobja in v prvo obdobje uvrstiti omenjena štiri leta, ki so minila v plodnem sodelovanju z Miletićem. Kot drugo obdobje se spontano vsiljujejo leta intendature Iva Hreljanovića, Adama Mandrovića in Andrija Fijana od leta 1898 do 1909, ko Borštniku niso zaupali več toliko glavnih vlog kot v Miletićevem obdobju, posebej v klasičnem repertoarju ne, vendar je Borštnik s svojimi interpretacijami manjših in epizodnih vlog včasih tako izstopal, da je s svojo igro celo nenamerno spreminjal odnose med liki, pa tudi vtis o igranem delu. Tretje obdobje so zaznamovali Borštnikovi nesporazumi in spori z Antejem Tresčecem, neuspešno pošiljanje prošenj za upokojitev ter vztrajno ohranjanje osebnega ugleda z novimi kreacijami, med katerimi je tudi nekaj vrhunskih, traja pa vse do njegovega predsmrtnega slovesa od Zagreba.

V času vseh treh obdobj je Borštnik, glede na edini seznam njegovih vlog na zagrebškem odru,<sup>33</sup> vendar tudi ta ni točen in popoln, kar pokaže primerjava s posameznimi ali skupno apostrofiranimi vlogami v delu Slavka Batušića, odigral skupaj dvesto osemindeset različnih vlog, od tega triinpetdeset, po dveh na gostovanju,



**Foto-portret Ignjata Borštnika na naslovnici zagrebačkog dvotjednika "Hrvatska smotra", 1908.**

**Fotoportret Ignacija Borštnika na naslovnici zagrebskega štirinajst dnevnika Hrvatska smotra, 1908.**

<sup>28</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, *ibid.*, str. 297.

<sup>29</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, *ibid.*, str. 322.

<sup>30</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, *ibid.*, str. 324.

<sup>31</sup> *Hrvatsko glumište*. Vienac, štev. 24, str. 391, Zagreb, 12. 6. 1897.

<sup>32</sup> Dušan Moravec, *Borštnik*, *ibid.*, str. 98.

<sup>33</sup> Nevenka Drvar Božinovska, *Borštnikove zagrebške vloge*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, štev. 13, str. 80-90, Ljubljana 1969.

Sudeći prema glavnoj literaturi o Borštniku malo je tema u drugom razdoblju njegova djelovanja u Zagrebu koje se posebno izdvajaju a ne proistječu iz realizacije novih uloga. Slavko Batušić, primjerice, navodi samo tri. Prva je vezana za Mandrovića, druga za Cankara, a treća se očituje proslavom dvadesetpete obljetnice Borštnikova umjetničkog rada 1907. godine.

Konkretno, kad godinu dana nakon Miletića i Mandrović 1899. godine napušta zagrebačko kazalište i odlazi u Sofiju na poziv Ilije Milarova da bi pomogao organizirati i usavršiti bugarsko kazalište, Borštnik preuzima i dio njegova repertoara. Sljedeće pak godine prevodi i postavlja na pozornicu Cankarovu dramu *Jakob Ruda* u kojoj interpretira i glavnu ulogu, prethodno već igranu i na praizvedbi u Ljubljani s kojom održava stalnu vezu od 1898. do 1914. gostujući dvadeset osam puta. No njegovo uprizorenje *Jakoba Rude*, prvoga Cankarovog djela koje je uopće izvedeno u Hrvatskoj, ne doživljava unatoč pozitivnim kritikama ni reprizu, a Borštniku je to tek treća i posljednja režija u zagrebačkom teatru, iako u njemu više nema Stjepana Miletića. A godine su to, kad se za većinu predstava i ne zna tko ih je režirao, jer se imena redatelja ne ispisuju na dnevnim ceduljama. Navođenje imena redatelja usvojiti će se i primjenjivati istom od početka sezone 1903./1904. godine. Otad se sa sigurnošću može ustanoviti i tko su redatelji većine predstava u kojima sudjeluje i Borštnik. Isprva su to Gavro Savić, Andrija Fijan i Mišo Dimitrijević, a potom, osim Fijana, uglavnom Josip Bach.

On je i glavni redatelj moderne u hrvatskom kazalištu i glavni promicatelj unutar njegovoga eklektičnog repertoara naturalističke dramatike i djela hrvatskih autora, pripadnika i suputnika hrvatske moderne, a Borštnik nalazi sebe upravo u tom dijelu repertoara. Neke naturalističke uloge, ali ne samo u Ibsenovim dramama, postaju sinonimi za Borštnikovo stvaranje i tako su se uvukle u život njegove umjetnosti, da ih on i ne hoteći obnavlja u novim scenskim varijacijama.<sup>34</sup> Ali Borštnik kreira u tom razdoblju i likove u klasičnim djelima Sofokla, Eshila, Shakespearea, Calderóna i Schillera, kao i likove u ostvarenjima hrvatskih dramatičara 19. stoljeća, Kukuljevića, Demetra, Šenoa, Markovića i Tomića, te ruskih pisaca, Dostojevskog, Tolstoja, Andrejeva, Čehova i Gorkog...

Svoju dvadeset petu obljetnicu nastupanja slavi 1907. godine interpretirajući *staroga Grutza, samovoljnoga seljačkog despota pred kojim drhti cijela njegova kuća*,<sup>35</sup> u Schönherrovoj komediji *Zemlja*.

Jubilej potiče nekoliko kritičara na pokušaj da definiraju bitne značajke Borštnikove glume i sintetiziraju njegovo dotadašnje glumačko stvaranje. Jedan od njih je i Vladimir Lunaček:

*Borštnik je neosporivo velik umjetnik, i što je modernoga doneseno na našu pozornicu, to je u prvom redu njegova kreacija i njegova zasluga. I poradi toga njegov je način glumljenja među ostalim umjetnicima hrvatskoga kazališta osamljen. Bez tradicionalnih uzora, prepustio je svaka prikazivanja pojedinoga čovjeka svojem vlastitom shvaćanju. U prvom redu njegova su tehnička sredstva jednostavna. Ne mareći za široke geste pune temperamenta i osjećanja, koje tako često glumcu stavljaju zamke te padne u šablonu, voli on da izradi svoje prikazivanje do u najmanje detalje. I tu su njegove geste i kretnje, njegova modulacija glasa kao i naglasivanje pojedinih momenata u konverzaciji tako diskretno izradjene, da su samo zamjetljive oku, koje se više zanima za glumačku kreaciju, nego li za sadržaj drame ili karaktera. Čovjek sa svim svojim navikama, sa svim svojim pogreškama sa svim onim intimnim proplamsanjem strasti, loših i dobrih čuvstava, to je, što Borštnik zamjernom točnošću i detaljnom prirodnošću prikazuje. Pa i tamo gdje je uloga posve tipična, posve obćenito bačena u radnju drame, i tamo Borštnik izradjuje sebi jednog stanovitog čovjeka, kojega si je uzeo modelom ili kojega si je stvorio u mašti svojoj. I baš po tome se vidi, koliko je veliko blago u glumačkoga talenta i u glumca umjetnika u opće, bogatstvo i raznolikost mašte. Ono nadomještava ono, što je autoru drame izmaklo, on popunja figuru i individualizira ju pred nama. U tom je velika snaga Borštnikova umjeća. Nu dok glumci velike mašte znadu na uštrb autora u pojedini karakter posve samovoljno unašati svoje shvaćanje, dotle Borštnik gleda, da prema intenciji autorovoj shvati pojedini individuj. Često je to nemoguće kod drame, koje su proživljene i zamišljene kod pisaceg stola, a ne kod vrutka života. Obradivanje pojedine uloge kod Borštnika na skroz je analitično. Svaku rječ popraćuje on gestom ili mijenom glasa ili karakterističkom kojom kretnjom, koja tu rječ ili rečenicu tumači na posebni i stanoviti način.*<sup>36</sup>

Lunačeku se u kritičkom portretiranju Borštnika pridružio i Milan Ogrizović, koji kod Borštnika kao i kod Borštnikove ističe *izrazitu individualnost* ustvrđujući da Borštnik glumeći daje sebe. Prema Ogrizoviću nadalje... *svijest o vlastitoj snazi i umijeću izbija iz svake Borštnikove uloge, bila ona epizodna ili glavna. Kod*

<sup>34</sup> Dušan Moravec, *Borštnik*, isto, str. 104.

<sup>35</sup> Dušan Moravec, *Borštnik*, isto, str. 109.

<sup>36</sup> Vladimir Lunaček, *Ignjat Borštnik*. "Obzor", 48, br. 334, str. 1-2, Zagreb, 10. 17. 1907.

v prvem obdobju, ter sto petintrideset v enajstih sezonah drugega obdobja ter osemindemdeset v tretjem.

Če sodimo po glavni literaturi o Borštniku, je v drugem obdobju njegovega delovanja v Zagrebu malo tem, ki bi posebej izstopale, pa še te niso plod uresničitve novih vlog. Slavko Batušić, na primer, navaja samo tri. Prva je povezana z Mandrovićem, druga s Cankarjem, tretja pa s proslavo petindvajsetletnice Borštnikovega umetniškega dela leta 1907.

Potem ko je, približno leto dni pozneje kot Miletić, tudi Mandrović leta 1899 zapustil zagrebško gledališče in na vabilo Ilija Milarova odšel v Sofijo, da bi pomagal organizirati in izpopolniti bolgarsko gledališče, je del njegovega repertoarja prevzel tudi Borštnik. Naslednje leto je prevedel in na oder postavil Cankarjevo dramo *Jakob Ruda*, v kateri je interpretiral tudi glavno vlogo, ki jo je predhodno že odigral na praizvedbi v Ljubljani, s katero je med letoma 1898 in 1914 s svojimi gostovanji (bilo jih je osemindvajset) vzdrževal stalno vez. Vendar pa njegova uprizoritev *Jakoba Rude*, prvega Cankarjevega dela, ki je bilo sploh uprizorjeno na Hrvaškem, kljub pozitivnim kritikam ni doživelo niti reprize, je pa bila to Borštnikova komaj tretja in zadnja režija v zagrebškem teatru, čeprav v njem ni bilo več Stjepana Miletića. To so tudi leta, ko se za večino predstav sploh ne ve, kdo jih je režiral, saj imena režiserjev niso bila zapisana na dnevnih letakih. Šele s sezono 1903/1904 so gledališča začela navajati imena režiserjev posameznih predstav. Odtlej je z gotovostjo mogoče ugotoviti, kdo so bili režiserji večine predstav, v katerih je sodeloval Borštnik. Najprej so bili to Gavro Savić, Andrija Fijan in Mišo Dimitrijević, potem pa, razen Fijana, večinoma Josip Bach.

Bach je bil tudi glavni režiser moderne v hrvaškem gledališču in glavni pospeševalec njegovega eklektičnega repertoarja naturalistične dramatike ter del hrvaških avtorjev, pripadnikov in sodobnikov hrvaške moderne, v tem delu repertoarja pa je samega sebe našel tudi Borštnik. Nekatere naturalistične vloge, ne le v Ibsenovih dramah, so postale sinonim za Borštnikovo ustvarjanje, tako so se prežele z življenjem njegove umetnosti, da jih je igrallec nehote obnavljal v novih scenskih variacijah.<sup>34</sup> Kljub temu je Borštnik v tem obdobju upodabljal tudi like v klasičnih delih Sofokleja, Ajshila, Shakespearja, Calderóna in Schillerja, kakor tudi like v stvaritvah hrvaških dramatikov 19. stoletja, Kukuljevića, Demetra, Šenoa, Markovića in Tomića, ter ruskih književnikov, Dostojevskega, Tolstoja, Andrejeva, Čehova in Gorkega ...

Svojo petindvajseto obletnico nastopanja je slavil leta 1907 z interpretacijo *starega Grutza, samovoljnega vaškega despota, pred katerim drhti vsa njegova hiša*,<sup>35</sup> v Schönherrjevi komediji *Zemlja*.

Jubilej je spodbudil nekaj kritikov, ki so poskušali izluščiti bistvene značilnosti Borštnikove igre in sintetizirati njegovo dotedanje igralske stvaritve. Eden od njih je bil tudi Vladimir Lunaček:

*Borštnik je nesporno velik umetnik, in kar je modernega prineseno na naš oder, je v prvi vrsti njegova stvaritev in njegova zasluga. Tudi zaradi tega je njegov način igranja med ostalimi umetniki hrvaškega gledališča osamljen. Brez tradicionalnih vzorov je prepustil vsako prikazovanje posameznega človeka svojemu lastnemu razumevanju. V prvi vrsti so njegova tehniška sredstva preprosta. Ne da bi mu bilo mar za široke geste, polne temperamenta in čustev, ki igralcu tako pogosto postavljajo pasti, da zapade v šablono, Borštnik rad izdelava svoje prikazovanje do najmanjšega detajla. In tu so njegove geste in kretnje, njegova modulacija glasu, kot tudi poudarjanje posameznih momentov v konverzaciji, tako diskretno izdelane, da so opažene samo očesu, ki se bolj zanima za igralsko kreacijo kot za vsebino drame ali značaja. Človek z vsemi svojimi navadami, z vsemi svojimi napakami, z vsem tistim intimnim vrenjem strasti, slabih in dobrih čustev, je to, kar Borštnik prikazuje z opazno točnostjo in detajlno naravnostjo. Tudi tam, kjer je vloga povsem tipična, povsem splošno vržena v dramsko dogajanje, tudi tam si Borštnik zgradi nekega določenega človeka, ki si ga je vzel za model ali ki ga je ustvaril v svoji domišljiji. In prav po tem se vidi, kako velik je zaklad v igralskem talentu in koliko je v igralcu umetnika, na splošno bogastvo in raznolikost domišljije. To nadomešča tisto, kar se je izmaknilo avtorju drame, Borštnik dopolnjuje figuro in jo pred nami individualizira. V tem je velika moč Borštnikove umetnosti. Medtem ko igralci z veliko domišljijo znajo na škodo avtorja v posamezni karakter povsem samovoljno vnašati svoje razumevanje, Borštnik pazi, da v skladu z avtorjevo intencijo doume posamezni individuum. To je pri dramah, ki so doživete in zamišljene pri pisalnem stroju, ne pa pri vrelcu življenja, pogosto nemogoče. Obravnava posamezne vloge je pri Borštniku v celoti analitična. Vsako besedo spremlja z gesto ali spremembo glasu ali s kakšno karakteristično kretnjo, ki to besedo ali stavek razlaga na poseben in povsem določen način.*<sup>36</sup>

Lunačku se je v kritičnem portretiranju Borštnika pridružil tudi Milan Ogrizović, ki je pri obeh Borštni-

<sup>34</sup> Dušan Moravec, *Borštnik*, ibid., str. 104.

<sup>35</sup> Dušan Moravec, *Borštnik*, ibid., str. 109.

<sup>36</sup> Vladimir Lunaček, *Ignjat Borštnik*. Obzor, 48, šte. 334, str. 1-2, Zagreb, 10. 17. 1907.

njega, može se reći, nema epizode, nema one t. zv. karakterne uloge, što je može donijeti obični glumčev talent. Njemu je i najmanja uloga glavna, bar u onom prizoru, gdje on igra, makar i ne govorio. Njegov se rez ističe, a da se i ne nameće. Zato se dogodilo, da je Borštnik postao u mnogoj drami opasan; prebacio je ili prizor ili čitavu dramu: prevagnulo je težište k njemu, jer je pažnju gledalaca koncentrirao na se. To je bilo n. pr. u "Posjetu" od Edv. Brandesa, gdje njegov asesor kao ljubavnik žene, postaje jače lice od samoga muža, premda je napisano obrnuto (i muž mu pače pokazuje vrata!) i premda je toga muža igrao Fijan. Isto se dogodilo – oprostite, što sebe spominjem – u "Sujetu", gdje mi je Jegora Jegorovića s tolikom ljubavlju i shvaćanjem igrao, da je učinio tu ulogu središtem, premda toga nisam htio.

Zato se ne može kod Borštnika govoriti o kakvom razvitku iz epizodiste u glavnog junaka, kod njega može biti samo spomen o sve to dubljem izradjivanju njegove umjetničke individualnosti, a to se može opažati u glavnoj kao i u sporednoj ulozi.<sup>37</sup>



Odlaskom Andrije Fijana s mjesta intendanta na kraju sezone 1908./1909. te imenovanjem na čelni položaj nacionalnog kazališta dugogodišnjega visokoga vladinog činovnika u Bosni i Zagrebu, birokrata i autokrata Vladimira Tresčeca, koji je drugovao sa Stjepanom Miletićem i doživljavao ga kao svoj uzor, intenziviraju se i Borštnikovi nesporazumi i sukobi s upravom, te osobito s Tresčecom. Nedugo, naime, nakon što je Tresčec imenovan intendantom, Borštnik je izabran za prvoga predsjednika novopokrenutog društva kazališnih umjetnika, kojem je namjera zalagati se za strukovna prava, pa Tresčec u njemu vidi protivnika svoga apsolutističkog programa čvrste ruke i nastoji ga ukloniti iz kazališta, a društvo onemogućiti. Prije nego što je uopće datiran prvi sačuvani dokument, potom o pokušaju da se nepoželjni Borštnik problematičnim unaprijeđenjem postavi za artistskog ravnatelja drugoga hrvatskog kazališta, očito dobro informirani Matoš javno optužuje Tresčeca, prozrevši njegovu nakanu, da je *sjajnog glumca, prvog našeg realistu Borštnika /.../ gurnuo u Osijek*.<sup>38</sup> Tresčec najavljuje Borštniku umirovljenje, a 1913. slavi se trideseta obljetnica Borštnikova umjetničkog rada bez spomena oproštaja ili umirovljenja.

U povodu Borštnikova jubileja Milan Ogrizović objavljuje članak u kojem, nadovezujući se na svoj portret Borštnika iz "Hrvatske smotre", 1908. godine, sumira osobna rasuđivanja o njegovu naturalizmu: *Naturalizam je temeljna nota Borštnikove umjetnosti, bio taj naturalizam primaran, elementaran i robustan – ili pak diferenciran, istančan, stiliziran, pače ciničan i sarkastičan. Borštnik oslikava i sitnicu sočno i punokrvno ne žacajući se, da poput Zole zadje makar i medju niže slojeve ili bolesnike – ako to traži uloga – da opazi i studira svaku nijansu, pa da je onda umjetnički potencira. On ne daje ni rasu ni milieu već samo čovjeka kloneći se šablone i banalnosti kao i virtuoznosti, stupajući oštro i sigurno po udarenoj stazi vlastita instinkta, naravan i smion, bez uzora i bez škole, bez velikih gesta i afektacije, svjestan o svojoj snazi i umjeći – 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 nabaci*.<sup>39</sup>

Pošto je jubilej prošao i u pamćenju je potisnuta, ako je uopće zamijećena, Ogrizovićeva tvrdnja u finalnom odlomku, da u *izgradnji našega kazališnog repertoara, naročito modernog zapada Borštniku časno i među prvima prvo mjesto*, ponovno se aktualizira čin umirovljenja, ali i maksimalno zapleće oko jedanaest nepriznatih ljubljanskih godina i obećanoga beneficiranog staža zbog ozljede na pozornici. Odbor Mirovinskog zavoda članova hrvatskog kazališta je obvezatan, međutim, da svojim mišljenjem poprati molbu upućenu vladi, odbija ju, *jer je molilac zdrav i jak te može i hoće u svom znanju dalje djelovati*, štiteći time, prema Moravcu, Borštnika.<sup>40</sup> U sezoni pak 1913./1914. kad je Deželno gledališće raspušteno u Ljubljani, a Govekar se spremno uključuje u organiziranje stagione zagrebačke opere, te se po uzoru na nju planiraju pod patronatom intendanture hrvatskog kazališta dramske predstave s ostacima ljubljanskog ansambla, zadatak se povjerava Borštniku, kako bi ga se, opet prema mišljenju Moravca, udaljilo iz Zagreba. Poslije neuspjeha s tim pokušajem, unatoč sedam premijernih postava u kojima i sam sudjeluje kao glumac, i povratka u hrvatsko umjetničko jato, Borštnik uporno i dalje šalje podneske za mirovinu, no članom zagrebačkog kazališta ostaje sve do odlaska u Ljubljani 1919. godine, nekoliko mjeseci prije smrti.

<sup>37</sup> Milan Ogrizović, *Ignjat Borštnik*. "Hrvatska smotra", br. 2, str. 11, Zagreb, 1908.

<sup>38</sup> A. G. M. /Antun Gustav Matoš/, *Kao u kazalištu*. "Hrvatska sloboda", III, br. 236, str. 2, Zagreb, 18. 10. 1910. Isto: *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, knj. X., *Theatralia*, uredio Nikola Batušić, *O glazbi*, uredio Lovro Županović. JAZU/Liber/Mladost, Zagreb 1973.

<sup>39</sup> Milan Ogrizović, *30-godišnji jubilej Ignjata Borštnika*. "Hrvatska pozornica", br. 26, Zagreb, 26. 3. 1913.

<sup>40</sup> Dušan Moravec, *Borštnik*, isto, str. 127-134. Prijevod istog poglavlja: Dušan Moravec, *Borštnikovo sudjelovanje i razmimoilaženje s intendantom Tresčecom*. "Forum", god. XXIV, knj. L, br. 9, str. 560-571, Zagreb, 1985.

kih izpostavil *individualnost*, trdeč, da Borštnik pri igranju daje sebe. Ogrizović je mnenja, da ... *zavest o lastni moči in veščini seva iz vsake Borštnikove vloge, bodisi epizodne ali glavne. Pri njem, lahko rečemo, ni epizode, ni t. i. karakterne vloge, ki jo lahko upodobi običajen igralčev talent. Zanj je tudi najmanjša vloga glavna, vsaj v tistem prizoru, v katerem sam igra, čeprav sploh ne govori. Njegov rez izstopa, ne da bi se vsiljeval. Zato se je zgodilo, da je Borštnik postal v številnih dramah nevaren; prenesel je ali prizor ali celotno dramo: težišče se je obrnilo k njemu, saj je pozornost gledalcev koncentriral nase. Tako je bilo npr. v Obisku Edv. Brandesa, v katerem je njegov asesor kot ženin ljubimec postal močnejši lik od samega moža, čeprav je bilo napisano obratno (in mož mu celo pokaže vrata!) in čeprav je tega moža igral Fijan. Isto se je zgodilo – oprostite, ker omenjam samega sebe – v *Sujeti*, kjer je Jegora Jegorovića igral s tolikšno ljubeznijo in razumevanjem, da je napravil to vlogo za osrednjo, čeprav tega nisem želel.*

*Zato pri Borštniku ne moremo govoriti o razvoju iz epizodista v glavnega junaka, pri njem je lahko samo opomba o vse globljem oblikovanju njegove umetniške individualnosti, to pa je mogoče opazati tako v glavnih kot v stranskih vlogah.*<sup>37</sup>



Z odhodom Andrija Fijana z mesta intendanta ob koncu sezone 1908/1909 ter z imenovanjem na vodilni položaj narodnega gledališča dolgoletnega visokega vladnega uslužbenca v Bosni in Zagrebu, birokrata in avtokrata Vladimira Tresčeca, ki je prijateljeval s Stjepanom Miletićem in ga doživljal kot svoj vzor, se intenzivirajo tudi Borštnikovi nesporazumi in spori z upravo, še posebej s Tresčecem. Ne dolgo zatem, ko je bil Tresčec imenovan za intendanta, je bil Borštnik izbran za prvega predsednika novoustanovljenega društva gledaliških umetnikov, katerega namen je bil prizadevati si za pravice stroke, toda Tresčec je v njem videl nasprotnika svojega absolutističnega programa trdne roke, zato si je prizadeval, da bi ga odstranil iz gledališča, društvo pa onemogočil. Še preden je bil sploh datiran prvi ohranjeni dokument o poskusu, da bi nezaželenega Borštnika s problematičnim napredovanjem postavili za umetniškega vodjo drugega hrvaškega gledališča, je očitno dobro obveščeni Matoš, ki je prepoznal njegovo nakano, javno obtožil Tresčeca, da je *sijajnega igralca, prvega našega realista Borštnika /.../ potisnil v Osijek*.<sup>38</sup> Tresčec je napovedal Borštniku upokojitev, vendar so leta 1913 slavili tridesetletnico Borštnikovega umetniškega dela, ne da bi se omenjala slovo ali upokojitev.

Ob Borštnikovem jubileju je Milan Ogrizović objavil članek, v katerem je, navezujoč se na svoj portret Borštnika iz Hrvatske smotre leta 1908, povzel osebno oceno o njegovem naturalizmu: *Naturalizem je temeljna nota Borštnikove umetnosti, bodisi da je ta naturalizem primaren, elementaren in robusten – ali pa diferenciran, pretanjen, stiliziran, celo ciničen in sarkastičen. Borštnik prikaže tudi drobtinico sočno in polnokrvno, ne da bi pomišljal, da kot Zola zaide tudi med nižje sloje ali bolnike – če to vloga zahteva –, da opazi in študira vsako nianso in jo potem umetniško potencira. Borštnik ne podaja niti rase niti miljeja, ampak samo človeka, izogibajoč se šablonam in banalnosti kot tudi virtuoznosti, stopajoč ostro in zanesljivo po udarni stezi lastnega instinkta, naraven in smel, brez vzorov in brez šole, brez velikih gest in afektiranosti, zavedajoč se svoje moči in veščine – ne da bi pred sabo gledal avtorja ne miljeja ne slog drame, ampak v prvi vrsti človeka, ki ga igra, vse ostalo pa ima za okvir, ki se človeku v drugi vrsti vsili.*<sup>39</sup>

Potem ko mine jubilej in je v spominu potisnjena, če sploh opažena, Ogrizovičeva trditev v končnem odlomku, da pri *gradnji našega gledališkega repertoarja, posebej modernega zahoda, Borštniku pripada častno in med prvimi prvo mesto*, postane znova aktualno dejanje upokojitve, pri katerem se tudi maksimalno zaplete okoli enajstih nepriznanih ljubljanskih let in obljubljenega beneficiranega staža zaradi poškodbe na odru. Odbor Pokojninskega zavoda članov hrvaškega gledališča, ki je zavezan, da poda svoje mnenje o prošnji, poslani vladi, le-to zavrne, *saj je prosilec zdrav in močan ter lahko in hoče v svojem poklicu še naprej delovati*, s čimer ščiti, po Moravčevem mnenju, Borštnika.<sup>40</sup> V sezoni 1913/1914, ko je bilo razpuščeno Deželno gledališče v Ljubljani in se je Govekar pripravljeno vključeval v organizacijo "stagione" zagrebške Opere, po vzoru nanjo pa so se pod patronanco intendance hrvaškega gledališča načrtovale dramske predstave z "ostanki" ljubljanskega ansambla,

<sup>37</sup> Milan Ogrizović, *Ignjat Borštnik*. Hrvatska smotra, šte. 2, str. 11, Zagreb, 1908.

<sup>38</sup> A. G. M. /Antun Gustav Matoš/Kao u kazalištu. Hrvatska sloboda, III, šte. 236, str. 2, Zagreb, 18. 10. 1910. Tudi: *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, knj. X., *Theatralia*, uredil Nikola Batušić, O glazbi, uredil Lovro Županović. JAZU/Liber/Mladost, Zagreb 1973.

<sup>39</sup> Milan Ogrizović, *30-godišnji jubilej Ignjata Borštnika*. Hrvatska pozornica, šte. 26, Zagreb, 26. 3. 1913.

<sup>40</sup> Dušan Moravec, *Borštnik*, ibid., str. 127-134. Prevod istega poglavja: Dušan Moravec, *Borštnikovo sudjelovanje i razmimoilaženje s intendantom Tresčecom*. Forum, let. XXIV, knj. L, šte. 9, str. 560-571, Zagreb, 1985.

Pitanje u kojoj su mjeri i koliko nesporazumi i sporovi s Tresčecom utjecali na Borštnika i njegove interpretacije povjerenih uloga, ali i na izbor, vrstu, značenje i broj uloga što su mu dodjeljivane u godinama Tresčecove intendanture i vladavine njegovih kratkovječnih zamjenika, kad obnaša dužnost Velikog župana Bjelovarsko-križevačke županije, u domeni je više-manje slučajnog nagađanja i prenapregnute kombinatorike. Umjesto u njima, mnogo je bolje i pouzdanije uporište o Borštnikovu radu u zagrebačkom kazalištu u godinama Tresčecove intendanture, pa i kasnije, kad ga nasljeđuje Guido Hreljanović, potražiti u egzaktnim podacima, te ih eventualno potkrijepiti kritičarskim mišljenjima, ako su ona utemeljena u kontekstu stajališta tadašnje zagrebačke kazališne kritike, kao i u kontekstu sveukupnoga kritičarskog rasuđivanja dotičnog autora.



Spomenuto je već da Borštnik u vremenu od Tresčecova ustoličenja pa do svoga definitivnog oproštaja sa zagrebačkim kazalištem, koje se podudara s devet sezona, preuzima i kreira sedamdeset osam uloga tj. nešto više od osam uloga po sezoni. U odnosu na dva prethodna razdoblja, na Miletićevo te na razdoblje njegovih nasljednika Ive Hreljanovića, Adama Mandrovića i Andrije Fijana, kad svake sezone tumači po trinaest ili dvanaest, to je nedvojbeno znatno manje. No proteklo je i dosta godina, pa i Borštnik nema više godine koje je imao, a ovima u koje je ušao, dobnog odgovara u dramskoj literaturi i znatno manje uloga, koje su pretežno i mnogo manje eksponirane i značajne nego što su to uloge protagonista ili antagonista.

U neminovno ipak biološki i književno suženom repertoaru odgovarajućih i ostvarivanih uloga, Borštnik zadržava svoju reputaciju stečenu osebnjuošću svoje glumačke pojave i glume, te odgovornim svladavanjem uloga nailazi i dalje na odjek, priznanja i podršku u gledalištu i u kritici.

Interpretirajući na pozornici zagrebačkog kazališta od 1909. do 1919. Shawova Sira Georga Croftsa u *Zanatu gdje Warren* i Shakespeareova Macbetha, te Iliju Šalića na praizvedbi Kosorova *Požara strasti*, kao i Schillerova Maksimilijana Moora u *Razbojnicima* i Hebbelova Majstora Antona u *Mariji Magdaleni* na proslavi svojeg jubileja i obilježavanju stogodišnjice autorova rođenja, pa zatim i Ibsenova Solnessa i Hauptmannova Cramptona, Borštnik je ponovno iskazao svoje sklonosti klasičnim djelima i slobodnom raščlanjivanju stiha u stapanju s ljudskom psihom, te naturalističko-realističkoj dramatici i hrvatskim dramskim djelima, a dokazao je i svoje umijeće u modernoj konverzaciji. Kreacijama pak Fjodora Pavlovića Karamazova u Copeauovoj i Crouèovoj dramatičariji *Braće Karamazova* Dostojevskog, kao i Strindbergova Kapetana/ Ritmajstora u *Ocu*, te posljednjom svojom ulogom, Edgarom, u dva dijela Strindbergova *Smrtnog plesa*, suvereno je upotpunio galeriju svojih vrhunskih stvaralačkih dometa.

O vrhunskim Borštnikovim kreacijama vrlo je blagonaklono pisala i zagrebačka kritika, pa tako npr. Julije Benešić popraćuje Borštnikovu interpretaciju Fjodora Pavlovića Karamazova sljedećim komentarom:

*Kako je samo iznesen tip starog pijanice i lakrdijaša Fjodora Karamazova, kojeg je glumio g. Borštnik! /.../ Stari je Karamazov u igri Borštnikovoj našao svoj najpotpuniji izraz kao rijetko koji tip. Nije toliko prava realnost značajka Borštnikove igre koliko idealna istinitost.<sup>41</sup>*

O Borštnikoj realizaciji Strindbergova Kapetana bilježi svoje kritičke opservacije i Milutin Cihlar Nehajev, koji nadilazi kritičare koji naglašenu simboliku i filozofiju dramskoga teksta pretpostavljaju glumčevoj igri, njegovom oblikovanju i donošenju čovjeka, u skladu s čime će uskoro osporavati i Ibsenova Solnessa u Borštnikovu tumačenju<sup>42</sup>:

*Gosp. Borštnik, u maski Strindbergovoj, iznio je ne samo virtuosno nego i do kraja osjećano sve faze duševne borbe junaka tragedije. U njegovoj interpretaciji nismo ni osjetili pojedine preošto naglašene aforizme,*

*Ignjat Borštnik, Ivan Levar, Rudolf Bukšek, Josip Rijavec, Irma Polakova, Hinko Nučić, Josip Križaj – slovenski dramski umjetnici i pjevači u zagrebačkom kazalištu, 1916*

*Ignacij Borštnik, Ivan Levar, Rudolf Bukšek, Josip Rijavec, Irma Polakova, Hinko Nučić, Josip Križaj – slovenski dramski umjetnici in pevci v zagrebškem gledališču, 1916.*

<sup>41</sup> Julije Benešić, *Dostojevski: Braća Karamazovi*. "Narodne novine", Zagreb, 26. 2. 1912.

<sup>42</sup> Milutin Cihlar Nehajev, Henrik Ibsen, *Graditelj Solness*. "Jutarnji list", god. II, br. 352, Zagreb, 30. 4. 1913.



so nalogo vodje zaupali Borštniku, da bi ga, spet po mnenju Moravca, oddaljili iz Zagreba. Po tem neuspešnem poskusu je Borštnik kljub sedmim premiernim postavitvam, v katerih je tudi sam sodeloval kot igralec, in vrnitvi v hrvaško umetniško jato še naprej trmasto pošiljal zahtevke za pokoj, vendar je ostal član zagrebškega gledališča vse do odhoda v Ljubljano leta 1919, nekaj mesecev pred smrtjo.

Vprašanje, v kolikšni meri in kako so nesporazumi in spori s Tresčecem vplivali na Borštnika in njegove interpretacije zaupanih vlog, pa tudi na izbor, vrsto, pomen in število vlog, ki so mu bile dodeljene v letih Tresčечеve intendature in vladavine njegovih namestnikov kratkega veka, medtem ko je Tresčec opravljal dolžnost vélikega župana bjelovarsko-križevaške župnije, je v domeni bolj ali manj slepega ugibanja in prenapete kombinatorike. Mnogo bolje in zanesljiveje je torišče Borštnikovega dela v zagrebškem gledališču v letih Tresčечеve intendature, pa tudi pozneje, ko ga je nasledil Guido Hreljanović, poiskati v eksaktnih podatkih ter jih morebiti podkrepiti s kritiškimi mnenji, če se zdijo osnovana v kontekstu stališča tedanje zagrebške gledališke kritike, pa tudi v kontekstu celotnega kritiškega razsojanja dotičnega avtorja.

Omenili smo že, da je Borštnik v času od Tresčечеvega ustoličenja pa do svojega dokončnega slovesa od zagrebškega gledališča, kar se ujema z devetimi sezonami, prevzel in ustvaril osemindeset vlog, tj. nekaj več kot osem vlog v sezoni. Glede na dve predhodni obdobji, na Miletičevo ter na obdobje njegovih naslednikov Iva Hreljanovića, Adama Mandrovića in Andrija Fijana, ko jih je vsako sezono odigral trinajst ali dvanajst, je to nedvomno znatno manj. Vendar pa je minilo tudi precej let, Borštnik nima več let, ki jih je imel, s temi, v katera je vstopil, pa dobno ustreza v dramski literaturi tudi znatno manj vlog, ki so pretežno tudi mnogo manj eksponirane in pomembne, kot so to vloge protagonistov ali antagonistov.

V neizbežno biološko in književno zoženem repertoarju ustreznih in uresničenih vlog je Borštnik kljub vsemu ohranil svoj ugled, dosežen s posebnostjo svoje igralske pojave in igre, ter z odgovornim obvladovanjem vlog še naprej dosegal odmeve, priznanja in podporo v gledališču in v kritiki.

Na odru zagrebškega gledališča je med letoma 1909 in 1919 Borštnik z interpretacijami ne le Shawovega Sira Georga Croftsa v *Poslih gospe Warrenove* in Shakespearjevega Macbetha ter Ilije Šalića na praznovanju Kosorjevega *Požara strasti*, ampak tudi Schillerjevega Maksimilijana Moora v *Razbojnikih* in Hebbelovega Mojstra Antona v *Mariji Magdaleni* na proslavi svojega jubileja in obeležju stoletnice avtorjevega rojstva ter prav tako Ibsenovega Solnessa in Hauptmannovega Cramptona znova dokazal tako svojo naklonjenost do klasičnih del in svobodne členitve verza v prežemanju s človeško duševnostjo ter naturalistično-realistične dramatike in hrvaških dramskih del kot tudi svojo večino v moderni konverzaciji. S stvaritvami Fjodorja Pavlovića Karamazova v Copeauovi in Crouèovi dramatičariji *Bratje Karamazovi* Dostojevskega, pa tudi Strindbergovega Kapetana/Ritmajstora v *Očetu* ter s svojo poslednjo vlogo, Edgarjem, v dveh delih Strindbergovega *Smrtnega plesa* je suvereno izpopolnil galerijo svojih vrhunskih ustvarjalnih dometov.

O vrhunskih Borštnikovih stvaritvah je zelo naklonjeno pisala tudi zagrebška kritika, tako je npr. Julije Benešić pospremil Borštnikovo interpretacijo Fjodorja Pavlovića Karamazova z naslednjim komentarjem:

Kako je uprizorjen tip starega pijanca in burkeža *Fjodorja Karamazova, ki ga je igral g. Borštnik! /.../ Stari Karamazov je v Borštnikovi igri našel svoj najpopolnejši izraz kot redkokateri lik. Ni toliko prava realnost značilnost Borštnikove igre, kolikor idealna resničnost.*<sup>41</sup>

O Borštniki kreaciji Strindbergovega Kapetana zabeleži svoja kritična opažanja tudi Milutin Cihlar Nehajev, ki preseže kritike, ki dajejo prednost poudarjeni simboliki in filozofiji dramskega besedila pred oblikovanjem in predstavljanjem človeka v igralčevi igri, v skladu s čimer bodo kmalu nasprotovali tudi Ibsenovemu Solnessu v Borštnikovi intepretaciji:<sup>42</sup>

*Gospod Borštnik je v Strindbergovi maski ne le virtuozno, ampak tudi do konca občuteno predstavil vse faze duševnega boja junaka tragedije. V njegovi interpretaciji sploh nismo občutili posameznih preostro poudarjenih aforizmov, ki jih je Strindbergovo delo polno. Vsa besna igra občutkov, vsi prehodi od joka v ponorelo vbijanje iste misli so v besedah in v gestah dodelani tako, da nam je bilo edino žal takšnega umetnika, ki je pred polprazno hišo moral igrati (ponedeljek, zadnji v mesec in dva dni za La Boheme!). Njegova igra Očeta je plod ne le genialne intuicije, ampak tudi zavestnega preučevanja.*<sup>43</sup>

Zadnjo Borštnikovo vlogo na zagrebškem odru, vlogo Edgarja v Strindbergovem *Smrtnem plesu* v dveh

<sup>41</sup> Julije Benešić, *Dostojevski: Braća Karamazovi*. Narodne novine, Zagreb, 26. 2. 1912.

<sup>42</sup> Milutin Cihlar Nehajev, Henrik Ibsen, *Graditelj Solness*. Jutarnji list, let. II, štev. 352, Zagreb, 30. 4. 1913.

<sup>43</sup> Milutin Cihlar Nehajev, *Strindbergov Otac*. Jutarnji list, let. II, str. 4, Zagreb, 1. 10. 1912.

kojih je puno Strindbergovo djelo. Sva biesna igra osjećaja, svi prelazi od plača u luđačko utuvljivanje iste misli u riječima i gestama izrađeni su tako, te nam je jedino bilo žao takvog umjetnika, što pred polupraznom kućom mora da glumi (ponedjeljak, zadnji u mjesecu i dva dana iza "La Boheme"! ). Njegovo glumljenje "Otca" plod je ne samo genijalne intuicije nego i savjesnog proučavanja.<sup>43</sup>

Posljednju Borštnikovu ulogu na zagrebačkoj pozornici, Edgara u Strindbergovoj duologiji *Smrtni ples*, kritika je dočekala kao rijetko koju njegovu ulogu prije, i uzdigla je na pijedestal njegovih najboljih kreacija. To je, primjerice, učinio i Andrija Milčinović,<sup>44</sup> te o njoj nesuzdržano piše, ali istodobno i zamjera upravi da repertoarom zapostavlja Borštnika:

*Borštnik nije glumio u odličnom pohvalnom smislu od riječi, nego je dubokim umjetničkim shvaćanjem iznio ovo čudovišno i grozovito lice i interpretirajući valjano svu snagu idejnih dubina, u koje je pjesnik zaronio da nam iznese nepoznate i mračne sile koje tresu životom ljudskim. G. Borštnik je ovom ulogom stvorio majstorsko djelo...<sup>45</sup>*

*U prikazivanju „Smrtnog plesa“ najveći je dojam pobudio g. Borštnik, koji potpuno poznaje psihologiju modernog teatra, premda uslied bivšeg i neklasičnog repertoara već dugo nije dobio čestitu ulogu.<sup>46</sup>*



Predodžba o Borštnikovom umjetničkom djelovanju u Zagrebu bila bi nepotpuna kad bi se izostavio uvid u njegov rad na filmu, koji se odvija u posljednje dvije godine njegova života. Od 1917. do 1919. Tada se upravo snimaju i prvi hrvatski filmovi u produkciji Prvoga hrvatskog poduzeća /ili tvornice/ za snimanje filmova Croatia, a među devet njih, snimljenih još prije raspada Austro-Ugarske Monarhije, dva su u kojima igra i Borštnik: *Matija Gubec* i *Dama u krinki*. Svi ti filmovi, kao i oni koji se snimaju neposredno nakon svršetka Prvoga svjetskog rata, poput filmova *Brišem i sudim* i *Kovač raspela* u kojima također sudjeluje Borštnik, nastaju u ovisnosti o kazalištu, te su u mnogočemu produžetak njegove prakse, jer polaze od preradbe dramskih tekstova ili od već kazališno provjerenih dramaturških modela, i jer u njima dominiraju i teatarski redatelji ili glumci, a i teatarska gluma. Potvrđuju to, u nedostatku sačuvanih filmskih vrpca, i dosadašnja istraživanja, posebice Ive Škrabala i Dušana Moravca, malobrojne građe o filmovima u kojima nastupa i Borštnik. Scenarij je tako za film *Matija Gubec*, kvalificiran kao *historijska drama u 5 činova*, napisala prema Šenoinu romanu Marija Jurić Zagorka, autorica osam dramskih tekstova igranih do tada na pozornici zagrebačkog kazališta, koja je za kazalište već dramatzirala Šenoin i Tomičev roman *Kletva*, a dramatzirat će potom i nekoliko svojih proznih djela s povijesnom tematikom nastalih na tragu Šenoe. Redatelj je svestrani kazališni čovjek Aleksandar Binički, a u filmu uz interpreta naslovne uloge Borivoja Raškovića i Ignjata Borštnika, kojemu je uloga Tahija očito povjerena asocijativno, pod dojmom prethodnih tumačenja toga velikaškog silnika na zagrebačkoj pozornici u dramskim djelima Mirka Bogovića, Marije Jurić Zagorka i Gjura Prejca, igraju još i Ivo Badalić, Josip Pavić, Franjo Sotošek i Nina Vavra, koji su svi redom renomirani članovi hrvatskoga glumišta.

U filmu pak *Dama u crnoj krinki* Borštniku je partnerica Milica Mihičić s kojom ga, prema analitičaru njegove glume Milanu Vrbaniću, vežu stanovite bliskosti u kazališnoj glumi koje su možda bile poticajne i za njihovo povezivanje i suigru u filmu: *Borštnik nije nikada upao u skrajnost zapadnog naturalizma, budući da je jedini od našeg glumačkog ansambla, uz Milicu Mihičić, umio da u životu veže sve protivnosti, a u umjetnosti da sačuva i razvija smisao za stil. Njih su dvoje našli logiku najoprečnijih događaja i izrazili objektivnu plastiku ljepote sačuvavši individualni čar svojih rođenih instinkata. Ali dok je Mihičićka sve tragično osnovala na utješljivom humoru, Borštnik je svojoj tragici dodao impozantnost i uzvišenost mirne filozofske muke i prijegora. Mihičićka sudi s ironijom, Borštnik sa samilosti.<sup>47</sup>*

Najveći udio u nastajanju i umjetničkom oblikovanju filmova u kojima sudjeluje kao glumac, Borštnik svakako ima u filmu *Brišem i sudim* za koji piše i scenarij, a koji režira dugogodišnji član hrvatskoga glumišta Arnošt Grund, autor komediografskog predloška i scenarija za film *Brcko u Zagrebu*, jedinog filma u kronologiji nacionalne filmske proizvodnje koji prethodi *Matiji Gupcu*. Osim Borštnika i Grunda, a uz Grundovu kćer, naturščkinju Miladu Tanu i rumunjsku pjevačicu i kino-glumicu Caru Negri, u filmu *Brišem i sudim* igraju još i brojni Borštnikovi kolege iz zagrebačkog kazališta: Ivo Badalić, Tošo Lesić, Josip Papić, Tonka Savić, Alfred Grünhut, Kornel Schmidt i Andrija Gerašić.

<sup>43</sup> Milutin Cihlar Nehajev, *Strindbergov "Otac"*. "Jutarnji list", god. II, str. 4, Zagreb, 1. 10. 1912.

<sup>44</sup> Andrija Milčinović, *Smrtni ples*. "Novosti", god. 12, br. 160, str. 2, Zagreb, 20. 6. 1918.

<sup>45</sup> Joza Ivakić, *Strindbergov "Mrtvački ples"*. "Narodne novine", br. 139, str. 4-5, Zagreb, 20. 6. 1918.

<sup>46</sup> S. T., *Strindbergov "Smrtni ples"*. "Hrvatska", Zagreb, 22. 6. 1918.

<sup>47</sup> Milan Vrbanić, *Ignjat Borštnik*. "Savremenik", god. XVII, br. 2, str. 124, Zagreb, veljača 1923.



**Ignjat Borštnik  
i Milada Tana u  
filmu Brišem i  
sudim, 1919**

**Ignjacija Borštnik  
in Milada Tana v  
filmu Brišem in  
sodim, 1919.**

delih, so kritiki pričakovali kot redkokatero vlogo prej, jo povzdignili na piedestal njegovih najboljših stvaritev, kot je to med drugimi na primer storil tudi Andrija Milčinović,<sup>44</sup> in se o njej nezadržano razpisali ter hkrati očitali upravi, da z repertoarjem zapostavlja Borštnika:

*Borštnik ni igral v odličnem pohvalnem smislu z besedami, ampak je z globokim umetniškim razumevanjem predstavil ta pošastni in grozoviti obraz ter s tehtno interpretacijo vso moč idejnih globin, v katere se je potopil pesnik, da bi nam predstavil neznane in temačne sile, ki pretrsejo z življenjem človeškim. G. Borštnik je s to vlogo ustvaril mojstrsko delo ...<sup>45</sup>*

*V prikazovanju Smrtnega plesa je največji vtis zbudil g. Borštnik, ki popolnoma pozna psihologijo modernega gledališča, čeprav zaradi bivšega in neklasičnega repertoarja že dolgo ni dobil častne vloge.<sup>46</sup>*



Predstavitve Borštnikovega umetniškega delovanja v Zagrebu bi bila nepopolna, če bi izpustili vpogled v njegovo delo pri filmu, ki je potekalo v zadnjih dveh letih njegovega življenja. Med letoma 1917 in 1919. Ravno v tistem času se v produkciji prvega hrvaškega podjetja (ali tovarne) za snemanje filmov Croatia-filma snemajo tudi prvi hrvaški filmi in med devetimi, ki so bili posneti še pred razpadom avstro-ogrske monarhije, je v dveh igral tudi Borštnik, in sicer v *Matiji Gubcu* ter *Dami u crnoj krinki*. Vsi ti filmi, pa tudi filmi, ki so bili posneti neposredno po koncu prve svetovne vojne, kot sta filma *Brišem in sudim* ter *Kovač raspela*, pri katerih je Borštnik prav tako sodeloval, so nastali v večplastni odvisnosti od gledališča in

bili v marsičem podaljšek njegove prakse, saj so izhajali iz predelav dramskih besedil ali že gledališko preverjenih dramaturških modelov, poleg tega so v njih prevladovali tako gledališki režiserji ali igralci kot gledališka igra.

To potrjujejo, v pomanjkanju ohranjenih filmskih trakov, tudi dosedanje raziskave, še posebej Iva Škrabala in Dušana Moravca, skopo gradivo o filmih, o katerih nastopa tudi Borštnik. Tako je scenarij za film *Matija Gubec*, označen kot *historična drama v petih dejanjih*, po Šenoovem romanu napisala Marija Jurić Zagorka, avtorica osmih dramskih tekstov, dotlej uprizorjenih na odru zagrebškega gledališča, ki je za gledališče dramatisirala že Šenoov in Tomičev roman *Kletev*, pozneje pa bo dramatisirala tudi nekaj svojih prozskih del z zgodovinsko tematiko, nastalih po zgledu na Šenoo. Režiser je bil vsestranski gledališki človek Aleksandar Binički, v filmu pa poleg interpreta naslovne vloge Borivoja Raškovića in Ignacija Borštnika, ki mu je bila vloga Tahija očitno zaupana asociativno, pod vtisom predhodnih interpretacij tega velikaškega pomembneža na zagrebškem odru v dramskih delih Mirka Bogovića, Marije Jurić Zagorka in Gjura Prejca, igrajo še Ivo Badalić, Josip Pavić, Franjo Sotošek in Nina Vavra, ki so vsi po vrsti renomirani člani hrvaške igralske scene.

V filmu *Dama u crnoj krinki* je bila Borštnikova partnerica Milica Mihičić, s katero ga, po mnenju analitika njegove igre Milana Vrbanića, povezujejo tudi določene podobnosti v gledališki igri, ki so bile morda spodbudne tudi za njuno povezanost in soigro v filmu: *Borštnik ni nikoli zapadel v skrajnost zahodnega naturalizma, saj je edini od našega igralskega ansambla, poleg Milice Mihičić, znal v življenju povezati vsa nasprotja, v umetnosti pa ohraniti in razvijati smisel za slog. Igralca sta našla logiko najbolj protislovnih dogodkov in izrazila objektivno plastiko lepote, ohranivši individualni čar svojih prirojenih instinktov. Vendar je Mihičićeva vse tragično osnovala na tolažilnem humorju, Borštnik pa je svoji tragiki dodal imponantnost in vzvišenost mirne filozofske muke in požrtvovalnosti. Mihičićeva sodi z ironijo, Borštnik pa s sočutjem.<sup>47</sup>*

Največji delež pri nastajanju in umetniškem oblikovanju filmov, v katerih je sodeloval kot igralec, je imel Borštnik vsekakor v filmu *Brišem i sudim*, za katerega je napisal tudi scenarij, režiral pa ga je dolgoletni član hrvaškega igralskega kroga Arnošt Grund, avtor komediografske predloge in scenarija za filma *Brcko u Zagrebu*, edinega filma v kronologiji nacionalne filmske proizvodnje, ki je predhodnik *Matije Gubca*. Poleg Borštnika in Grunda so ob Grundovi hčeri, naturščici Miladi Tana, in romunski pevki ter kinematografski igralki Cari Negri v filmu *Brišem i sudim* igrali tudi številni Borštnikovi kolegi iz zagrebškega gledališča: Ivo Badalić, Tošo Lesić, Josip Pavić, Tonka Savić, Alfred Grünhut, Kornel Schmidt in Andrija Gerašić.

<sup>44</sup> Andrija Milčinović, *Smrtni ples*. Novosti, let. 12, šte. 160, str. 2, Zagreb, 20. 6. 1918.

<sup>45</sup> Joza Ivakić, *Strindbergov Mrtvački ples*. Narodne novine, šte. 139, str. 4-5, Zagreb, 20. 6. 1918.

<sup>46</sup> S. T., *Strindbergov Smrtni ples*. Hrvatska, Zagreb, 22. 6. 1918.

<sup>47</sup> Milan Vrbanić, *Ignjat Borštnik*. Savremenik, let. XVII, šte. 2, str. 124, Zagreb, februar 1923.

Škrabalova teza da je *obiteljska tragedija u tri čina – Brišem i sudim*, o kojoj je moguće rasuđivati poznavajući samo reklamno prepričani sadržaj, filmska vrpca, naime, kao i scenarij nisu sačuvani, *odgovarala ukusu tadašnje publike, jer se sa snažnim strastima koje su izražavali likovi u situacijama tragičnih nesporeda uklapala u repertoar koji je takav ukus gledalaca stvarao i njegovao*,<sup>48</sup> održiva je koliko i pretpostavka da ju je Borštnik napisao prema kazališnom repertoaru koji mu je kao kazališnom glumcu najviše odgovarao, prema, dakle, dramama nordijskih pisaca i njemačkoj naturalističkoj dramatici. U prilog takve pretpostavke ne govori samo prepričani sadržaj, iako je on nedramatski podložen velikom vremenskom rasponu svojeg zbivanja, nego i pojedini njegovi detalji kao akcentuiranje spoznaje o incestnom odnosu oca i kćeri, koji nisu svjesni svojih krvnih veza, i dileme da im se taj incestni odnos razotkrije ili ne, te krizne situacije lika, nalik na likove u antičkim tragedijama, koje se zatječu pred izborom sudbonosnih odluka. Naravno, taj lik pred izborom sudbonosne odluke, taj lik nelegitimnog tasta i djeda, igra Borštnik, koji ga je i zamislio prema svojem glumačkom iskustvu i svojoj osobnoj mjeri.

O filmu *Kovač raspela*, posljednjem u kojem je Borštnik nastupio, malo se zna, ali se na temelju drugih filmova iz toga doba snimanih u Hrvatskoj, može s velikom sigurnosti pretpostaviti da je i on ovisan o tadašnjoj kazališnoj praksi, kao što je i Borštnik u njemu zacijelo ovisan o svojoj dotadašnjoj kazališnoj karijeri. Iskoračući naime iz kazališta, Borštnik je i u film zakoračio u kazališnom duhu i ruhu, te s kazališnom prtljagom.



Početak nove sezone 1919. Borštnik preuzima mjesto intendanta obnovljenoga slovenskog kazališta u Ljubljani, studira ulogu Župnika u Cankarovim *Sluganima* i zadnji put se pojavljuje na pozornici interpretirajući Kapetana/Ritmajstora u Strindbergovu *Ocu*, te dvanaest dana kasnije umire u šezdeset i prvoj godini života u Državnoj bolnici.

Glavni promicatelj hrvatske moderne u nacionalnom glumištu i redatelj najvećeg broja predstava u kojima je Borštnik nastupao u Zagrebu, govornik u ime Kraljevskoga zemaljskoga hrvatskog kazališta na njegovu sprovodu i organizator najposjećenijeg requiema održanog neposredno nakon smrti jednog člana zagrebačkog kazališta kojem je zajedno s njim nazočilo petnaest osoba, *Faller, dr. Gavella, Šugh, Gerašić. Smodek, Savička, Dević, Sotošek i pjevački kvartet uz orguljaša* te Oberski, Josip Bach u svojim neobjavljenim usmenama zapisuje 30. rujna: *Ravno danas tjedan dana umro Ignjat Borštnik u Ljubljani. Sreća po njega! Posljednjih godina već je uvelike smalaksao, a Ljubljana ga pozivala da im podigne dramatsku školu i Narodno gledališće, gdje je već godinu dana bio jednom nogom u grobu! i da to nisu vidjeli oni koji su ga pozvali na tu tešku zadaću?! Smrt je bila milostivija i spasila ga od sigurna neuspjeha! Borštniku je i u naponu svoje snage dostajalo samo da poradi oko sebe, za druge niti je imao strpljivosti a niti sposobnosti. Svi učenici, koje mi je dovodio kao svoje đake, nisu upravo ništa naučili kod njega. On nije primijetio ni to, da nisu sposobni – da uopće nemaju talenta i da se nije trebalo s njima dalje upuštati. To je stara grješka svih učitelja – glumaca /.../*

*Borštnik je bio umjetnik za se, ali drugima nije mogao ništa dati. Njega se nije moglo kopirati kao na pr. Fijana, jer nitko ne može oponašati samorodna umjetnika. On je bio svoj – ničija kopija kopije – kao ni Vavra, pa sam uvjeren da ni Vavra ne bi bila za učiteljicu podmlatka! Ali zato imamo cijeli niz kopija Fijana, Mandrovića, Antona, jer se je vanjska strana njihove umjetnosti mogla oponašati, već za tjedan dana učenja kod njih, dok se ono što je karakterisalo njih kao umjetnike nije moglo naučiti – i tako su preuzeli od njih ono što je i u njih kao umjetnika bilo pogriješno. Kod vrste glumaca Borštnik i Vavra nije moguće ni vanjsku stranu oponašati, jer njihovoj je umjetnosti izvor samo – nutrinja, a tu ne možeš iznositi ni kao kopiju ako je nema u tebi! Stvara li duša – onda si svoj, pa to ne možeš naučiti ni u dramatskoj školi, kao što to nije naučila ni Vavra! Ja sam sve svoje učitelje i sve članove mogao oponašati, ali Borštnika i Dimitrijevića nikad.*<sup>49</sup>

No ma koliko Bachove rečenice djeluju kruto i oprečno naspram Borštnikove nekadašnje povijesno priznate pedagoške aktivnosti u Ljubljani, koja se u Zagrebu, zbog prelaska na hrvatski jezik kao glavni iskaz vlastite glume, ali i sve većeg i intenzivnijeg Borštnikova povlačenja u sebe, mogla doista posve deformirati, one ipak u sebi sadrže bit Borštnikove umjetnosti – njegovu samoniklost i posebnost po kojima je jedinstven i neponovljiv u slovenskom i hrvatskom kazalištu.

<sup>48</sup> Ivo Škrabalo, *Između publike i države, Povijest hrvatske kinematografije 1869-1980*. Znanje, Zagreb 1984. str. 44-45.

<sup>49</sup> Josip Bach, *Moje uspomene*. Rukopis. Teka br. 8, str. 556-559. Isto, prijepis, str. 125-126.

Škrabalova teza, da je *družinska tragedija v treh dejanjih – Brišem i sudim*, o kateri je mogoče razsojati le na podlagi vsebine, ki so jo pripravili za reklamne prospekte, niti filmski trak niti scenarij se nista ohranila, *ustrezala okusu tedanjega občinstva, saj se je z močnimi strastmi, ki so jih izražali liki v situacijah tragičnih nesporazumov, skladala z repertoarjem, ki je tovrstni okus gledalcev ustvarjal in negoval*,<sup>48</sup> vzdrži v tolikšni meri kot domneva, da jo je Borštnik napisal po gledališkem repertoarju, ki mu je kot gledališkemu igralcu najbolj ustrezal, torej po dramah nordijskih pisateljev in nemški naturalistični dramatik. V prid tovrstne domneve ne govori samo predstavljena vsebina, čeprav je nedramatično podrejena velikemu časovnemu razponu svojega dogajanja, ampak tudi njene posamezne podrobnosti ter akcentuiranje spoznanja o incestnem odnosu med očetom in hčerjo, ki se ne zavedata svojih krvnih vezi, in dileme, ali jima bi bilo treba ta incestni odnos razkriti ali ne, ter kriznega stanja lika, podobnega likom iz antičnih tragedij, ki se znajdejo pred usodnimi odločitvami. Seveda je lik pred usodno odločitvijo, lik nelegitimnega tasta in dedka, odigral Borštnik, ki ga je oblikoval po svoji igralski izkušnji in osebni meri.

O filmu *Kovač raspela*, zadnjem, v katerem je Borštnik nastopil, je malo znanega, vendar je mogoče na osnovi drugih filmov iz tega obdobja, posnetih na Hrvaškem, z veliko gotovostjo predpostavljati, da je bil prav tako odvisen od tedanje gledališke prakse, kot je bil tudi Borštnik v njem zagotovo od svoje dotedanje gledališke kariere. Z izstopom iz gledališča je Borštnik namreč zakorakal v film v gledališkem duhu in oblačilih ter z gledališko prtljago.



Na začetku nove sezone 1919 je Borštnik prevzel mesto intendanta obnovljenega slovenskega gledališča v Ljubljani, študiral vlogo Župnika v Cankarjevih *Hlapcih* in se zadnjikrat predstavil na odru z interpretacijo Ritmajstora v Strindbergovem *Očetu*, dvanajst dni pozneje pa v enainšestdesetem letu življenja v umrl državni bolnišnici.

Glavni promotor hrvaške moderne v narodnih gledaliških krogih in režiser največjega števila predstav, v katerih je Borštnik nastopal v Zagrebu, govornik v imenu Kraljevskega deželnega hrvaškega gledališča na njegovem pogrebu in organizator največjega rekviema, ki je potekal neposredno po smrti kakega člana zagrebškega gledališča, na katerem je bilo skupaj z njim prisotnih petnajst oseb, *Faller, dr. Gavella, Šugh, Gerašić, Smodek, Savićeva, Dević, Sotošek in pevski kvartet z orglarjem ter Oberski*, Josip Bach je v svojih neobjavljenih spominih 30. septembra zapisal: *Ravno danes teden je umrl Ignacij Borštnik v Ljubljani. Sreča zanj! V zadnjih letih je že precej oslabel, Ljubljana pa ga je povabila, da tam osnuje dramsko šolo in narodno gledališče, čeprav je bil že leto dni z eno nogo v grobu. In da tega niso videli tisti, ki so ga povabili na tako težko nalogo!? Smrt je bila milostljiva in ga je rešila pred gotovim neuspehom! Borštniku je tudi na vrhuncu svoje moči zadoščalo le, da dela na sebi, za druge ni imel niti potrpljenja niti sposobnosti. Vsi učenci, ki mi jih je pripeljal, se niso prav nič naučili pri njem. Borštnik ni opazil niti tega, da niso sposobni, da sploh niso nadarjeni in da je bilo za njih škoda izgubljati čas. To je stara napaka vseh učiteljev-igralcev /.../.*

*Borštnik je bil umetnik zase, toda drugim ni mogel dati ničesar. Njega se ni dalo posnemati, kot na primer Fijana, saj nihče ne more posnemati samoniklega umetnika. Bil je svoj – nikogaršnja kopija kopije – prav tako kot Vavra, a sem prepričan, da tudi Vavra ne bi bila za učiteljico podmladka! Toda zato imamo celo vrsto kopij Fijana, Mandrovića, Antona, saj je bilo zunanjo plat njihove umetnosti mogoče posnemati že po tednu dni učenja pri njih, medtem ko se tistega, kar je bilo značilno zanje kot za umetnike, ni dalo naučiti – in tako so prevzeli od njih tisto, kar je bilo tudi pri njih kot umetnikih napačno. Pri igralcih, kot sta Borštnik in Vavra, ni mogoče posnemati niti zunanje plati, saj njihova umetnosti izvira iz drobovja samega – te pa ne moreš predstaviti niti kot kopijo, če je ni v tebi! Če ustvarja duša – potem si svoj, tega se ne moreš naučiti niti v dramski šoli, kot se tega ni naučila tudi Vavra! Sam sem lahko posnemal vse svoje učitelje in vse člane, toda Borštnika in Dimitrijevića nikoli.*<sup>49</sup>

Kljub temu da Bachovi stavki zvenijo neusmiljeno in protislovno glede na Borštnikovo nekdanjo zgodovinsko priznano pedagoško dejavnost v Ljubljani, ki se je v Zagrebu, zaradi prehoda na hrvaški jezik kot glavnega izraza lastne igre, pa tudi vse večjega in intenzivnejšega Borštnikovega zapiranja vase, lahko zares povsem skazila, v sebi nosijo bistvo Borštnikove umetnosti – njegovo samoniklost in posebnost, po katerih je bil edinstven in neponovljiv v slovenskem in hrvaškem gledališču.

<sup>48</sup> Ivo Škrabalo, *Između publike i države, Povijest hrvatske kinematografije 1869-1980*. Znanje, Zagreb 1984, str. 44-45.

<sup>49</sup> Josip Bach, *Moje uspomene*. Rokopis. Mapa šte. 8, str. 556-559. Ibid., prepis, str. 125-126.

# Sofija Borštnik-Zvonarjeva

Ljubljana, 15. 5. 1868. – Zagreb, 3. 12. 1946.

Najbolja učenica, prema Franu Lipahu, Ignjata Borštnika, s kojim je i u braku od 1889. godine, Sofija Borštnik-Zvonarjeva, rođena Turk, započela je nastupati pod umjetničkim imenom Zvonarjeva još kao četrnaestogodišnja djevojčica u ljubljanskoj Čitalnici, gdje je upoznala i Borštnika. Njezine natprosječne glumačke sposobnosti ubrzo su prepoznate te već 1887. odlazi na studijsko usavršavanje u Prag, gdje i nastupa i gdje joj Josef Šubert nudi angažman u Narodnom divadlu. Vrativši se u Ljubljanu interpretira, između ostalih uloga koje pobuđuju kritičarsku pozornost, i prvu Ibsenovu Noru u slovenskom kazalištu igrajući ju na jednoj od posljednjih predstava u Čitalnici 1892. Iste godine, na otvorenju novoga Deželnege gledališča, danas Opere, tumači u Borštnikovoj režiji naslovnu ulogu u praiizvedbi Jurčičeve tragedije *Veronika Deseniška*. Potom još fascinira ljubljansku kazališnu publiku rasponom svoje doživljajnosti kao Sardouova Fedora i oduševljava, kako zamjećuje recentni teatarski izvjestitelj, u ulozi *samosvojne, duboko promišljene i vrlo prirodno igrane* Marguerite u Dumasovoj *Gospođi s kamelijama*,<sup>50</sup> te postupno, interpretirajući i druge i drukčije uloge, naznačuje svoje glumačko obličje. Slijedi i prvo gostovanje u Zagrebu 1894. o kojem "Vienac"



objavljuje bilješku: *Dne 8. i 10. ožujka gostovala je na hrvatskoj pozornici vrlo slovenska umjetnica, gdja. Borštnik Zvonarova, prve večeri kao Marguerita Gautier u Dumasovoj "Gospođi s kamelijama" a druge večeri kao Nora u istoimenoj drami Ibsenovoj. Drago nam je, što možemo priznati, da je u obje uloge krasno uspela, tako da su joj druge večeri darovali lovor-vienac i jedan veličajni bouquet sa trobojnom vrpcom i natpisom: "Slovenskoj umjetnici – ushićeni Hrvati". Prve je večeri gospođja Borštnik svojom vrstnom igrom analizirala karakter gospođe s kamelijama, a druge nam je prikazala karakter Ibsenove junakinje u najsintetičnijoj ukupnosti. Na taj način darovita nam je umjetnica pokazala dvije strane svoga okretnoga talenta, i obje u najpovoljnijoj svjetlosti. Nora i Margarita Gautier su dva različita karaktera: gospođja Borštnik umjela se je istovjetovati s jednim i s drugim, pak napokon prema karakteru jedne i druge udesiti svoju fizičnu osobu. Predstavljajući "gospođu s kamelijama" gospođja Borštnik je u nekim časovima potresla općinstvo do suza, a predstavljajući "Noru" najsretnije pogodila, u koliko je to moguće, preokret njezina karaktera. Braći Slovencima čestitamo na takvoj umjetnici; a drago nam je javiti, da će ona ponovno gostovati na našoj pozornici te ćemo imati prilike, da joj se ponovno divimo.*<sup>51</sup>

Najava drugoga gostovanja uskoro se obistinjuje te Sofija Borštnik-Zvonarjeva već u svibnju ponovno nastupa na zagrebačkoj pozornici igrajući Noru u istoimeno prevedenoj Ibsenovoj drami i Klaru u Ohnetovu *Vlasniku talionica*. Kao i na prethodnom gostovanju obje uloge interpretira na slovenskom jeziku.

Slijedi, kao što je već poznato, zahvaljujući Miletićevim intendantskim zapisima, angažman oboje Borštnika i njihovo studiranje povjerenih uloga tijekom ljetnih mjeseci u Glini, te zajednički nastup u Ohnetovom *Vlasniku talionica* u rujnu na hrvatskom jeziku, koji nepotpisani kazališni izvjestitelj u "Obzoru" popraćuje komentarom: *Uloga je Klare kao stvorena za darovitu umjetnicu gdju Borštnik. Pokazala je svoj veliki dar i slavila slavlje svojom prirodnom i neodoljivom igrom. Na udivljenje općinstvu prilično je liepo štokavski naučila, tek gdješto se u akcentu zamjećivalo slovensko njeno porijeklo.*<sup>52</sup>

Do kraja 1894. Sofija Borštnik-Zvonarjeva nastupa još, prema dokumentarnoj rekonstrukciji njezinih kreacija na zagrebačkoj pozornici Slavka Batušića,<sup>53</sup> u tri predstave koje su već bile na repertoaru hrvatskoga glumišta i sudjeluje u tri premijere interpretirajući, između ostalih, ulogu Luise u Schillerovoj *Spletki i ljubavi*, Sudrakinu Vasantesu te kraljicu Margaritu u *Karlu Dračkom* Franje Markovića i Porziju u Shakespeareovu *Juliju Cezaru*.

**Sofija Borštnik-Zvonarjeva kao Grofica u Dumasovu Keanu. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1895.**

**Zofija Borštnik-Zvonarjeva kot Grofica v Dumasevem Keanu. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb 1895.**

<sup>50</sup> Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja v Ljubljani. God. XXVII, br. 58-59, str. 24, Ljubljana, 1992.

<sup>51</sup> *Slovenska umjetnica Sofija Borštnik-Zvonarova*. "Vienac", br. 11, str. 180, Zagreb, 17. 3. 1894.

<sup>52</sup> *Ohnet, Vlasnik talionica*. "Obzor", god. 35, br. 202, str. 3, Zagreb, 14. IX. 1984.

<sup>53</sup> Slavko Batušić, *Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu, Angažmaji in gostovanja slovenske umetnice na hrvaškem odru*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja. God. IX, br. 21, str. 25-36, Ljubljana, 1973.

# Zofija Borštnik-Zvonarjeva

Ljubljana, 15. 5. 1868 – Zagreb, 3. 12. 1946

Zofija Borštnik - Zvonarjeva, rojena Turk po mnenju Frana Lipaha najboljša učenka Ignacija Borštnika, s katerim je bila od leta 1889 tudi poročena, je začela nastopati z umetniškim imenom Zvonarjeva že kot štirinajstletno dekle v ljubljanski Čitalnici, kjer je Borštnika tudi spoznala. Njene nadpovprečne igralske sposobnosti so bile hitro prepoznane, tako je že leta 1887 odšla na študijsko izpopolnjevanje v Prago, kjer je tudi nastopala in kjer ji je Josef Šubert ponudil angažma v Narodnem divadlu. Po vrnitvi v Ljubljano je med drugimi vlogami, ki so zbudile pozornost kritikov, uprizorila tudi prvo Ibsenovo *Noro* v slovenskem gledališču, ki jo je odigrala na eni od zadnjih predstav v Čitalnici 1892. Istega leta je ob odprtju novega Deželnega gledališča, današnje Opere, v Borštnikovi režiji upodobila naslovno vlogo praižvedbe Jurčičeve tragedije *Veronika Deseniška*. Potem ko je prevzela ljubljansko občinstvo tudi z razponom svojega doživljanja kot Sardoujeva *Fedora* in navdušila, kot je opazil recentni gledališki poročevalec, v vlogi *samostojne, globoko premišljene in zelo prirodno izvedene Marguerite* v Dumasovi *Dami s kamelijami*<sup>50</sup> ter s postopnimi upodobitvami tudi drugih in drugačnih vlog, je nakazala svoje igralsko obličje. Sledilo je prvo gostovanje v Zagrebu leta 1894, o katerem je Vienac objavil zapis: *Dne 8. in 10. marca je na hrvaškem odru gostovala vrla slovenska umetnica, gospa Borštnik Zvonarjeva, prvi večer kot Marguerita Gautier v Dumasovi Dami s kamelijami, drugi večer pa kot Nora v istoimenski Ibsenovi drami. Veseli nas, da lahko priznamo, da je v obeh vlogah krasno uspela, zato so ji drugi večer vročili lovorjev venec in veličastni buket s trobojno vrvico ter napisom Slovenski umetnici – vzhičeni Hrvati. Prvi večer je gospa Borštnik s svojo izvrstno igro analizirala značaj dame s kamelijami, drugi pa nam je prikazala značaj Ibsenove junakinje v najbolj sintetični celovitosti. Na ta način nam je nadarjena umetnica predstavila dve plati svojega okretnega talenta in obe v najugodnejši luči. Nora in Margarita Gautier sta dva različna značaja: gospa Borštnik se je znala poistovetiti tako z enim kot z drugim ter nenazadnje značaju ene in druge prirediti svojo fizično osebo. Ko je predstavljala "damo s kamelijami", je gospa Borštnik v nekaterih trenutkih presunila občinstvo do solz, ko pa je predstavljala *Noro*, je najuspešneje zadela, kolikor je to sploh mogoče, preobrat njenega značaja. Bratom Slovencem čestitamo za takšno umetnico; nas pa veseli, da lahko sporočimo, da bo Borštnikova znova gostovala na našem odru in da bomo znova imeli priliko za občudovanje.*<sup>51</sup>

Napoved drugega gostovanja se je kmalu uresničila, Zofija Borštnik-Zvonarjeva je že maja znova nastopila na zagrebškem odru, in sicer z upodobitvijo *Nore* v istoimenski prevedeni Ibsenovi drami in Klare v Ohnetovem *Fužinarju*\*. Kot na prejšnjem gostovanju je tudi tokrat obe vlogi interpretirala v slovenščini.

Sledil je, kot je znano zahvaljujoč Miletičevim intendantskim zapisom, angažma obeh Borštnikov in njun študij zaupanih vlog v poletnih mesecih v Glini ter skupni nastop v Ohnetovem *Fužinarju* septembra v hrvaščini, ki ga je nepodpisani gledališki poročevalec v Obzoru pospremil s komentarjem: *Vloga Klare je kot ustvarjena za nadarjeno umetnico gospo Borštnikovo. Pokazala je svoj veliki dar ter slavila s svojo prirodno in neustavljivo igro. Na navdušenje občinstva se je precej lepo naučila štokavsko, samo ponekod se je v naglasu dalo opaziti slovensko njeno poreklo.*<sup>52</sup>

Do konca leta 1894 je Zofija Borštnik-Zvonarjeva nastopala, po dokumentarni rekonstrukciji njenih upodobitev na zagrebškem odru Slavka Batušića,<sup>53</sup> še v treh predstavah, ki so že bile na repertoarju hrvaškega gledališča, in sodelovala pri treh premierah, v katerih je med drugimi vlogami upodobila tudi Luizo v Schillerjevem *Kovarstvu in ljubezni*\* in Soudrakovo Vasanteseno ter kraljico Margarito v *Karlu Dračkem* Franje Markovića in Porcijo v Shakespearjevem *Juliju Cezarju*.

<sup>50</sup> Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja v Ljubljani. Let. XXVII, šte. 58-59, str. 24. Ljubljana, 1992.

<sup>51</sup> *Slovenska umjetnica Zofija Borštnik-Zvonarova*. Vienac, šte. 11, str. 180. Zagreb, 17. 3. 1894.

\* Šele v poznejših uprizoritvah je delo, ki ga je sicer prevedel V. Kopitar, in to iz nemščine, dobilo določnejši naslov *Lastnik plavžev* (opom. prev.)

<sup>52</sup> *Ohnet, Vlasnik talionica*. Obzor, let. 35, šte. 202, str. 3. Zagreb, 14. IX. 1984.

<sup>53</sup> Slavko Batušić, *Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu, Angažmaji in gostovanja slovenske umetnice na hrvaškem odru*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja. Let. IX, šte. 21, str. 25-36. Ljubljana, 1973.

\* V poznejših prevodih z naslovom *Spletkarstvo in ljubezen* (opom. prev.)

Svoju kreativnu prilagodljivost povijesno i društveno, te izražajno, žanrovski i tematski raznovrsno označenom repertoaru potvrđuje i 1895. kad u Sudermannovom *Očinskom domu* kreira Magdu, koju kritičari proglašavaju *savršenom*<sup>54</sup> i uspoređuju s njezinom Norom, a poneki joj daju i prednost, te igra Shakespeareovu Juliju, a na otvorenju nove kazališne zgrade nastupa u ulozi Tragedije u Miletićevoj alegorijskoj prigodnici *Slava umjetnosti*.

Premda i sljedećih sezona Miletićeve intendantske ere Sofija Borštnik-Zvonarjeva sudjeluje u realizaciji široko zasnovanog repertoara premijerno i reprizno izvođenih djela iz europske i nacionalne dramatike, sve više do izražaja dolazi *njezin repertoar*, koji na zagrebačkoj pozornici tvori svojom osebujunošću i kompleksnošću, te dosegnutom kvalitetnom razinom antičke junakinje, kao što je Sofoklova Antigonu i Shakespeareovi likovi, romantične zaljubljenice te protagonistice francuskih salona i psihološki profilirane jedinke naturalističke drame među kojima primat imaju Ibsenove, poput Regine u *Sablastima*.

Miletić je pak ubraja, kao i Borštnika, u *najspremnije interprete Ibsenovih karaktera* u doba svoje intendature u kojoj Shakespeare i Ibsen dominiraju ne samo brojem izvođenih djela nego i pridanim značenjem, te je veliča kao najbolju Noru na jugoslavenskim pozornicama.<sup>55</sup> Povezuju također i njen glumački domet s dometima Marije Ružičke-Strozzi i Andrije Fijana u Scribeovoj *Čaši vode*<sup>56</sup> i oduševljeno svjedoči o virtuoznosti bračnoga para Borštnik u Potterovoj drami *Trilby*.<sup>57</sup>

U godini 1899. prema Slavku Batušiću, njezinoj najuspješnijoj godini u Zagrebu, Sofija Borštnik-Zvonarjeva ostvaruje šesnaest novih uloga od kojih je čak dvanaest premijernih i dobiva isključivo pohvalne i pozitivne kritike što je jedinstven primjer u dotadašnjoj povijesti nacionalne kazališne kritike.<sup>58</sup> No ni jedna od uloga realiziranih u toj godini ne izdvaja se među njezinima najboljim!

Sljedeće godine igra već znatno manje i tumači tek devet uloga. I od tih devet uloga četiri ih čak interpretira u hrvatskim dramskim tekstovima, te je, primjerice, i prva Magda na praizvedbi Vojnovićeva *Sutona*, a kreira još i Anu u Cankarovu *Jakobu Rudi* i Shakespeareovu Desdemonu.

Sredinom 1901. godine pojavljuju se kod Sofije Borštnik-Zvonarjeve prvi *simptomi stalne krize, ne toliko u umjetničkom potencijalu – ostvarila je npr. sugestivnu Salomu – koliko u braku*,<sup>59</sup> te se već od jeseni njezini nastupi na kazališnoj cedulji naznačuju samo umjetničkim imenom – Zvonarjeva.<sup>60</sup> U to doba sukobljuje se i s upravom jer odbija prihvatiti uloge, koje joj se povjeravaju a koje joj, prema njezinoj osobnoj procjeni, ne

<sup>54</sup> Hrvatsko glumište. "Vienac", br. 3, str. 3, Zagreb, 19. siječnja 1895.

<sup>55</sup> Stjepan Miletić, Hrvatsko glumište, isto, str. 324.

<sup>56</sup> Najveći svoj uspjeh polučili smo u Zagrebu ipak predstavom Čaše vode tek 26. travnja 1898., u kojoj je trilogiji Fijan (*Bolingbroke*), Ružička-Strozzi (*vojvotkinja Marlborough*) i gđa Borštnikova (*kraljica Ana*), slavio pravo slavije, te je ukupna kritika ovakovu interpretaciju okrstila "uzornom predstavom". Stjepan Miletić, Hrvatsko glumište, isto, str. 324.

<sup>57</sup> Stjepan Miletić, Hrvatsko glumište, isto, str. 33.

<sup>58</sup> Slavko Batušić, Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu, isto, str. 30.

<sup>59</sup> Slavko Batušić, Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu, isto, str. 32.

<sup>60</sup> Brak Borštnikovih se, međutim, zakonski ne raskida i pravovaljan je do Borštnikove smrti, kada se Sofija Borštnik-Zvonarjeva oglašava iznenađujućom ispovjednošću u literariziranom tekstu *Moj suprug Borštnik* ("Slovenec", Ljubljana, 30. 9. 1919.), kojim otkriva da su oboje i privatno bili nesretni taoci profesije i igranih dramskih djela: ... Naš brak nije bio običan brak, bio je nešto čudno, meni samoj nepojmljivo – bio je i ostao vječna tajna koju je ponio on, čudak, sa sobom. Bili smo muž i žena a ipak nismo bili; dolazio je k meni doma tajno, da nitko za to nije znao – i opet je otišao da nitko ni za to nije znao. Dokaz tomu su njegova pisma, koja sam primala uvijek od njega prigodom takvih odlazaka od mene. Borio se cijeli život sam sa sobom jer kao čovjek nije bio dovoljno snažan da nadvlada svoje prečudne posebnosti – posebnosti nepojmljiva čudaka. Volio je svoju ženu, ali htio je biti sam! Prečudna njegova ideja da hoće biti sam, jer je pisac Ibsen rekao: "Najsnažniji je onaj čovjek, koji je sam!" – To biti sâm a ipak voljeti svoju ženu – to je bilo krivo za naš zagonetni brak, to je donijelo štošta sa sobom. Ta njegova izreka, o kojoj su sada prigodom njegove smrti toliko pisale zagrebačke novine, to njegovo: "Ja hoću biti sam"! bilo je moj najgori neprijatelj, moj nevidljivi neprijatelj, neki fantom, protiv kojega sam se ja, njegova supruga, borila tijekom cijeloga života bez uspjeha...

... A to njegovo "Sam!" kadikad se pojavilo u još zagonetnijem obliku. Kad smo zajedno putovali, kadikad bi me u kakvom velikom gradu – primjerice u Beču – dok smo se vraćali noću kasno doma, u kakvom meni nepoznatom predgrađu odjednom ostavio na ulici samu – odjurio bi od mene, trčao ulicom kao da ga progone sve utvare, dok nije nestao. Meni nije preostajalo drugo nego da zamolim prvoga stražara da mi pokaže put do stana...

... Posljednje pismo, što sam ga primila ovaj mjesec, opet je naslovljeno "Poštovana gospođo!" itd. U našem braku bile su tri osobe: Ja, moj Ignacij i naš vječiti pratitelj "Sam"! Preveo B. H.

Kao najprikladniji komentar ovim odlomcima, kao i svemu što je dosad napisano o Borštniku, javlja se prva rečenica Moravčeve monografije o njemu – *Nikada ga nećemo do kraja upoznati*, koja bi se mogla primijeniti i na Sofiju Borštnik-Zvonarjevu, jer i ona bijaše osoba izrazite posebnosti o kojoj svjedoče i njezine kazališne peripetije i sudbina, pa i ovaj tekst u kojem neuobičajenom iskrenošću navodi i Borštnikov odgovor na spomen bolničarke da je ona u čekaonici i da plače: *Neka, i ja sam radi nje u životu mnogo plakao*.



Svojo ustvarjalno prilagodljivost zgodovinsko, družbeno in izrazno, žanrsko ter tematsko raznovrstno znamenovanemu repertoarju je potrdila tudi leta 1895, ko je v Sudermannovem *Domu* upodobila Magdo, ki so jo kritiki razglasili za *popolno*<sup>54</sup> in jo primerjali z njeno Noro, nekateri so ji dajali celo prednost, ter Shakespearjevo Julijo, in ko je, ob odprtju nove gledališke stavbe, nastopala v vlogi Tragedije v Miletićeve alegorični prigodnici *Slava umetnosti*.

Čeprav je Zofija Borštnik-Zvonarjeva tudi v naslednjih sezonah Miletićevega intendantskega obdobja sodelovala pri uredničenju široko zasnovanega repertoarja premierno in reprizno uprizorjenih del evropske in nacionalne dramatike, je vse bolj do izraza prihajal njen repertoar, ki so ga na zagrebškem odru s svojo osebnostjo, kompleksnostjo in doseženo kakovostno ravniyo predstavljale antične junakinje, kot je Sofoklejeva Antigona, in shakespearejski liki, romantične zaljubljenke ter protagonistke francoskih salonov in psihološko profilirane posameznice naturalistične drame, med katerimi imajo prvo mesto Ibsenove, kot je npr. Regina v *Strahovih*.

Miletić jo je v obdobju svoje intendanture, v katerem Shakespeare in Ibsen nista prevladovala samo po številu uprizorjenih del, ampak tudi po pripisanem pomenu, prišteval, kot tudi Borštnika, k najbolj pripravljenim interpretom Ibsenovih značajev ter jo povečeval kot najboljšo Noro na jugoslovanskih odrih.<sup>55</sup> Njene igralske dosežke je povezoval z dosežki Marije Ružičke-Strozzi in Andrije Fijana v Scribejevem *Kozarcu vode*<sup>56</sup> in navdušeno pričal o virtuoznosti zakonskega para Borštnik v Potterjevi drami *Trilby*.<sup>57</sup>

V letu 1899, ki je bilo po mnenju Slavka Batušića najuspešnejše leto Zofije Borštnik - Zvonarjeve v Zagrebu, je upodobila šestnajst novih vlog, od katerih je bilo celo dvanajst premiernih, in dobivala le pohvalne ter pozitivne kritike, kar je bil edinstven primer v dotedanji zgodovini nacionalne gledališke kritike.<sup>58</sup> Kljub temu pa se nobena od upodobljenih vlog v tem letu ne uvršča med njene najboljše!

Naslednje leto je igrala že občutno manj, skupaj je odigrala devet vlog. Od teh devetih vlog je kar štiri interpretirala v hrvaških dramskih besedilih, tako je, na primer, tudi prva Magda na praizvedbi Vojnovičevega *Sutona*, upodobila pa je še Ano v Cankarjevem *Jakobu Rudi* in Shakespearjevo Desdemono.

Sredi leta 1901 so se pri Zofiji Borštnik-Zvonarjevi pojavili prvi *simptomi stalne krize, ne toliko v umetniškem potencialu – odigrala je npr. sugestivno Salomo – kolikor v zakonu*,<sup>59</sup> tako da so bili njeni nastopi na gledaliških programih že od jeseni označeni samo z umetniškim imenom – Zvonarjeva.<sup>60</sup> V tem obdobju je prišlo tudi do sporov z upravo, saj je zavračala vloge, ki so ji bile namenjene in ki ji po njeni osebni presoji naj ne bi ustrezale. Novi in še močnejši spor od predhodnih se je vnel na začetku 1902, ko je interpretirala Gundulićevo

<sup>54</sup> *Hrvatsko glumište*. Vienac, šte. 3, str. 3. Zagreb, 19. januar 1895.

<sup>55</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 324.

<sup>56</sup> *Vseeno pa smo največji uspeh v Zagrebu dosegli 26. aprila 1898 s predstavo Kozarec vode, v kateri je trojica Fijan (Bolingbroke), Ružička-Strozzi (vojvodinja Marlborough) in ga. Borštnikova (kraljica Ana) slavila pravo slavje, celotna kritika pa je tovrstno interpretacijo krstila za "vzorno predstavo".* Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 324.

<sup>57</sup> Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, ibid., str. 33.

<sup>58</sup> Slavko Batušić, *Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu*, ibid., str. 30.

<sup>59</sup> Slavko Batušić, *Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu*, ibid., str. 32.

<sup>60</sup> Borštnikova se nikoli nista uradno ločila in njun zakon je bil veljaven vse do Borštnikove smrti, ko se je Zofija Borštnik - Zvonarjeva s presenetljivo izpovedjo oglasila v literariziranem besedilu *Moj soprog Borštnik* (Slovenec, Ljubljana, 30. 9. 1919), v katerem je odkrila, da sta bila oba tudi zasebno nesrečna talca svojega poklica in igranih dramskih del: ... *Naš zakon ni bil navaden zakon, bil je nekaj čudnega, meni sami nepojmljivega – bil je in ostane večna tajna, katero je ponesel on, čudak, s seboj. Bila sva mož in žena in vendar nisva bila; prihajal je k meni domu tajno, da nihče za to ni vedel – in zopet je odšel, da nihče za to ni vedel. Dokaz temu so njegova pisma, ki sem jih prejemale vedno od njega pri takih odhodih od mene. Boril se je celo življenje sam s seboj, ker kot človek ni bil dovolj krepak, da nadvlada svoje prečudne posebnosti – posebnosti nepojmljivega čudaka. Ljubil je svojo ženo, ali hotel je biti sam! Prečudna njegova ideja, da hoče biti sam, ker je pisatelj Ibsen rekel: "Najmočnejši je tisti človek, ki je sam." – ta, biti sam in vendar ljubiti svojo ženo – to je bilo krivo našemu zagonetnemu zakonu, to je prineslo marsikaj s seboj. Ta izrek njegov, o katerem so sedaj ob njegovi smrti toliko pisali zagrebški časopisi, ta njegov: "Jaz hočem biti sam!" je bil moj najhujši sovražnik, moj nevidni sovražnik, neki fantom, proti kateremu sem se jaz, soproga njegova, borila skozi vse življenje brez uspeha ...*

... *Ta njegov "Sam!" pa se je včasih pojavil v še bolj zagonetni obliki. Ko sva skupaj popotovala, me je včasih v kakem velikem mestu – kot na primer na Dunaju – ko sva se vračala pozno ponoči kasno domov, v kakem meni neznanem predmestju naenkrat pustil na cesti samo – stekel je od mene, bežal po ulici, kot bi ga podili vsi strahovi, dokler ni izginil. Meni ni preostalo drugega, kot da sem naprosila prvega stražnika, naj mi pokaže pot na stanovanje ...*

... *Zadnje pismo, ki sem ga prejela ta mesec, se je spet glasilo: "Spoštovana gospa! itd. V našem zakonu smo bile tri osebe: jaz, moj Ignacij in naš zvesti spremljevalec "Sam!"*

Kot najustreznejši komentar tem odstavkom, kot tudi vsemu, kar je bilo doslej o Borštniku napisanega, se zdi prvi stavek Moravčeve monografije o njem *Nikoli ga ne bomo do kraja poznali*, ki bi ga bilo mogoče uporabiti tudi za Zofijo Borštnik - Zvonarjevo, saj je bila tudi sama izrazito posebna oseba, o kateri pričajo ne le gledališke peripetije in njena usoda, ampak tudi zgornje besedilo, v katerem z neobičajno iskrenostjo navaja tudi Borštnikov odgovor ob omembi medicinske sestre, da je v čakalnici in da joče: *"Naj, tudi sam sem zaradi nje v življenju veliko jokal"*

odgovaraju. Novi i još žešći sukob od prethodnih izbija već početkom 1902. kad tumači Gundulićevu Dubravku i kada ne pristaje zamijeniti Ljerku Šram, iako ova ima odobreno i zakazano gostovanje u Sisku, u pantomimično-recitatorskoj ulozi Vile Velebita u Albinijevom baletu *Na Plitvička jezera* napisanom prema ideji Stjepana Miletića, a izvođenom u koreografiji Emme Grondone. No intendant Ivo Hreljanović nema razumijevanja za njezin neposluš i obrazloženje, u kojem se može nazrijeti i zaštita digniteta vlastite profesionalne opredijeljenosti ali i povrijeđena taština, da nije član baleta već tragetkinja, te joj na temelju valjanog ugovora, prema kojemu je svaki član dužan preuzeti svaku ulogu koja mu je dodijeljena, kao i na temelju ustaljene prakse, koju potvrđuje i sudjelovanje renomiranih glumaca i pjevača, kao što su Mihajlo Marković, Milivoj Barbarić, Petar Brani, Arnošt Grund i Tošo Lesić, u izvođenju Albinijeva baleta, dostavlja otkaz.

Otpuštena u Zagrebu, Sofija Borštnik-Zvonarjeva odlazi u Beč i usavršava glumu kod Alexandra Strakoscha priželjkujući angažman u njemačkim kazalištima. No imenovanjem Adama Mandrovića za intendanta i zalaganjem novinskih uredništva ostvaruju se uvjeti za njezin povratak u hrvatsko glumište. Ponovno angažirana početkom veljače 1903. interpretira nekoliko svojih starih uloga te kreira dvije nove: Tonku u Schnitzlerovu *Amanetu* i Dešu u Vojnovićevu *Allons enfants*, a zatim, iz još uvijek neutvrđenih razloga, prestaje nastupati i napušta Zagreb. Gostuje u Beogradu i Sofiji te je član centralnoga bugarskog kazališta.<sup>61</sup>

U traženju kazališne sredine koja bi odgovarala njezinim umjetničkim pretenzijama i omogućavala njihovu realizaciju, te u kojoj bi odnosi unutar umjetničkog ansambla, a i između umjetnika i uprave, udovoljavali i njezinoj osobnoj samosvijesti i samopoštovanju, Sofija Borštnik-Zvonarjeva prihvaća poziv intendanta Friderika Juvančiča i 1907. vraća se u rodnu Ljubljanu. Odlikujući se prema pisanju tadašnje slovenske kazališne kritike diskretnošću i elegantnom nonšalantnošću, kao i lakoćom i virtuoznošću igre, već u prvoj sezoni ostvaruje petnaestak uloga među kojima su osobito zapažene Begovićeva Walewska, Strindbergova Laura, Čehovljeva Jelena u *Ujaku Vanji* i Goetheova Margarita, te glorificirana kao Nora proslavlja dvadeset petu obljetnicu umjetničkog djelovanja interpretacijom ovoga jedinstvenoga ženskog lika u svjetskoj dramskoj književnosti. No kad se Fran Govekar vraća na čelo Deželnega gledališča, ubrzo se sukobljuje s njim, nezadovoljna njegovim vođenjem kazališta i omalovažavajućim odnosom prema njoj, ali i drugim slovenskim glumcima, te forsiranjem čeških, te objavljuje u novinama seriju feljtona protiv Govekara. Slijedi sudska rasprava pa otpuštanje i odlazak u Osijek.



U međuvremenu, u godinama obnovljenog angažmana u Ljubljani, Sofija Borštnik-Zvonarjeva 1908. i 1910. gostuje u Zagrebu, te iz svojega recentnoga ljubljanskog repertoara 1908. predstavlja Begovićevu Walewsku i podsjeća publiku, ponovno ih interpretirajući, na svoje nekadašnje uloge na zagrebačkoj pozornici, na Potterovu Trilby i Kumičićevu Mariju u *Petru Zrinjskom*.

Gostovanje više nego blagonaklono prihvaća publika i popraćuju kazališni kritičari. No glavni pisani spomen na gostovanje nije datiran nakon već uoči njega, kad Milan Ogrizović tiska u "Hrvatskoj smotri"<sup>62</sup> oveći članak utemeljen na autobiografskom kazivanju slovenske glumice i vlastitoj analizi njezine glume. Evocirajući u tom članku uspomene na svoju dotadašnju umjetničku karijeru Sofija Borštnik-Zvonarjeva sa sjetom ali i zanosom govori i o gotovo punih devet godina provedenih u hrvatskom glumištu te spominjući da je bila naveliko

<sup>61</sup> Zahvaljujući, uzgred, izdanju: Nikola Vandov, Antonija Karakostova, Ivan Parčev, Snežanka Palabova, Asen Konstantinov, *Naroden teatar Ivan Vazov, Letopis januari 1904 – jul 2004*, Sofija 2004., danas su poznate i sve uloge što ih je Sofija Borštnik-Zvonarjeva, koja je u bugarskoj metropoli nastupala pod imenom Sofija Zvonareva, tumačila kao gost odnosno član Narodnog teatra, te koje je preuzimala u već izvođenim postavama a koje je uvježbavala s ansamblom za premijerno izvođenje. Kao gost igra tako u ožujku i travnju 1905. Lujzu u Schillerovoj tragediji *Spletka i ljubav*, Magdu u Sudermannovom *Očinskom domu* i Ibsenovu *Noru*, a u angažmanu tijekom sezona 1905/1906. i 1906./1907. tumači Novellu u drami Ludwiga Fulde *Novella d'Andrea*, Klaru u Ohnetovu *Vlasniku talionica*, Elzu u Sudermannovoj komediji *Borba leptira*, Porziju u Shakespeareovou *Mletačkom trgovcu*, Četvrtu vilu u scenskom prologu Ivana Vazova *Slava umjetnosti*, igranom na Svečanom otvaranju Bugarskoga Narodnog Teatra, i Tatjanu u *Malograđanima* Gorkog. Osim ovih uloga preuzela je i uloge u već igranim postavama, Yanettu u *Crvenom talaru* Georges-a Brieux-a, Mariju Stuart u istoimenoj Schillerovoj tragediji i Marqueritu Gautier u Dumasovoj *Gospođi s kamelijama*. Posljednje dvije predstave, kao i uprizorenje Fuldine drame, zadnje koje je realizirao u Sofiji, režirao je Srđan Tucić, no posve je neizvjesno je li on posredovao pri dogovorima oko gostovanja i angažmana Sofije Borštnik-Zvonareve u Narodnom teatru. Zanimljivo je također da joj je tri uloge u svojim predstavama povjerio i Josef Šmaha, koji je upravo tada artistski ravnatelj i redatelj u sofijskom kazalištu, a kod kojeg je na početku svoje karijere učila glumu u Pragu i s kojim je surađivala i prilikom njegova gostovanja u Zagrebu 1894. Osim što je nastupala u Sofiji, Borštnik-Zvonarjeva je prema vlastitom kazivanju (Milan Ogrizović, *Sofija Borštnik*, isto, str. 15) gostovala u Bugarskoj sve do Varne.

<sup>62</sup> Milan Ogrizović, *Sofija Borštnik*. "Hrvatska smotra", god. IV, br. 1, str. 15-16. Zagreb, 1908.

Dubravko in ni pristala na zamenjavo Ljerke Šram, čeprav je imela slednja odobreno in dogovorjeno gostovanje v Sisku, v pantomimično-recitatorski vlogi Vile Velebite v Albinijevem baletu *Na Plitviška jezera*, napisanem po ideji Stjepana Miletića in uprizorjenem v koreografiji Emme Grondone. Toda intendant Ivo Hreljanović ni imel razumevanja za njen neposluš in pojasnilo, v katerem je mogoče slutiti ne le zaščito dignitete lastne profesionalne opredeljenosti, marveč tudi prizadeto nečimrnost, da ni članica baleta, ampak tragedinja, zato ji je na osnovi veljavne pogodbe, po kateri je bil vsak član dolžan prevzeti vsako vlogo, ki mu je bila dodeljena, pa tudi na osnovi ustaljene prakse, ki jo je potrdilo tudi sodelovanje uveljavljenih igralcev, kot so Mihajlo Marković, Milivoj Barbarić, Petar Brani, Arnošt Grund in Tošo Lesić, v uprizoritvi Albinijevega baleta, dal odpoved.

Po odpovedi v Zagrebu je Zofija Borštnik-Zvonarjeva odšla na Dunaj in izpopolnila svojo igro pri Alexandru Strakoschu ter si potihoma želela angažma v katerem od nemških gledališč. Po imenovanju Adama Mandrovića za intendanta in prizadevanju časopisnih uredništev so bili izpolnjeni pogoji za njeno vrnitev na hrvaški oder. Ponovno je bila angažirana na začetku februarja 1903, interpretirala je nekaj svojih starih vlog ter ustvarila dve novi: Tonko v Schnitzlerjevem *Anatolu* in Dešo v Vojnovičevem *Allons enfants*, potem pa je, iz še vedno neznanih razlogov, prenehala z nastopi in zapustila Zagreb. Gostovala je v Beogradu in v Sofiji, kjer je postala članica osrednjega bolgarskega gledališča.<sup>61</sup>

V iskanju gledališkega okolja, ki bi ustrezalo njenim umetniškim zahtevam in omogočalo njihovo uresničenje ter v katerem bi odnosi znotraj umetniškega ansambla, pa tudi med umetnikom in upravo, zadovoljili njeno osebno samozavest in samospoštovanje, je Zofija Borštnik-Zvonarjeva sprejela povabilo intendanta Friderika Juvančiča in se leta 1907 vrnila v rodno Ljubljano. Po pisanju tedanje slovenske gledališke kritike se je odlikovala ne le po diskretnosti in elegantni nonšalanci, temveč tudi po lahkosti in virtuoznosti igre. Že v prvi sezoni je uresničila petnajst vlog, med katerimi so bile posebej opažene Begovičeva Walewska, Strindbergova Laura, Jelena v *Stričku Vanji* Čehova in Goethejeva Marjetica. Svojo petindvajsetletnico umetniškega delovanja je kot Nora proslavila z interpretacijo tega edinstvenega ženskega lika v svetovni dramski književnosti. Ko pa se je na čelo gledališča vrnil Fran Govekar, so med njima kmalu izbruhnili novi spori. Zvonarjeva, nezadovoljna zaradi njegovega vodenja gledališča in omalovažujočega odnosa do nje, a tudi do drugih slovenskih igralk, ter zaradi dajanja prednosti češkim igralkam, je v časnikih objavila serijo feljtonov proti Govekarju. Temu je sledila sodna razprava, odpoved in odhod v Osijek.



V vmesnem času, v letih obnovljenega angažmaja v Ljubljani, je Zofija Borštnik-Zvonarjeva leta 1908 in 1910 gostovala v Zagrebu ter iz svojega recentnega ljubljanskega repertoarja leta 1908 predstavila Begovičevo Walewsko in s ponovno upodobitvijo spomnila občinstvo na svoji nekdanji vlogi na zagrebškem odru, na Potterjevo Trilby in Kumičićevo Marijo v *Petru Zrinjskem*.

Občinstvo je več kot naklonjeno sprejelo gostovanje, spremljali pa so ga tudi gledališki kritiki. Toda glavni pisani spomin nanj ni nastal po gostovanju, ampak pred njim, ko je Milan Ogrizović v Hrvatski smotri<sup>62</sup> objavil daljši članek, osnovan na avtobiografskih izjavah slovenske igralk in njeni analizi svojega igranja. V tem članku je Zofija Borštnik-Zvonarjeva obudila spomine na svojo dotedanjo umetniško kariero, o skoraj celih devetih letih, ki jih je preživela v hrvaškem gledališču, pa ni govorila le z otožnostjo, ampak tudi z zanosom; med omenjanjem, da je bila v dnevnih kritikah, člankih in študijah na veliko hvaljena, je citirala tudi vrstice, ki jih je napisal Milan Marjanović:

<sup>61</sup> Zahvaljujoč izdaji Nikola Vandov, Antonija Karakostova, Ivan Parčev, Snežanka Palabova, Asen Konstantinov, *Naroden teatar Ivan Vazov, Letopis januari 1904 – jul 2004*, Sofija, 2004, so danes znane tudi vse vloge, ki jih je Zofija Borštnik-Zvonarjeva, ki je v bolgarski prestolnici nastopala z imenom Zofija Zvonarjeva, upodobila kot gostja oziroma članica Narodnega teatra in ki jih je prevzemala v že uprizorjenih postavitvah, toda vadila z ansambлом za premierno uprizoritev. Kot gostja je tako marca in aprila 1905 odigrala Luizo v Schillerjevi tragediji *Kovarstvo in ljubezen*, Magdo v Sudermannovem *Domu* in Ibsenovo *Noro*, v angažmaju v sezonah 1905/1906 in 1906/1907 je upodobila Novello v drami Ludwiga Fulde *Novella d'Andrea*, Klaro v Ohnetovem *Lastniku plavžev*, Elzo v Sudermannovi komediji *Boj metuljev*, Porcijo v Shakespearjevem *Beneškem trgovcu*, Četrto vilo v scenskem prologu Ivana Vazova *Slava umetnosti*, uprizorjenem na svečanem odprtju bolgarskega Narodnega teatra, in Tatjano v *Malomeščanih* Gorkega. Poleg naštetih vlog je prevzela tudi vloge v že igranih postavitvah, Yanetto v *Rdečem talarju* Georges Brieuxa, Marijo Stuart v istoimenski Schillerjevi tragediji in Marquerito Gautier v Dumasovi *Dami s kamelijami*. Zadnji dve predstavi, pa tudi uprizoritev Fuldove drame, zadnjo, ki jo je uresničil v Sofiji, je režiral Srđan Tucić, vendar ni povsem gotovo, ali je prav on posredoval pri dogovorih okoli gostovanja in angažmaja Zofije Borštnik - Zvonarjeve v Narodnem teatru. Prav tako je zanimivo, da ji je tri vloge v svojih predstavah zaupal tudi Josef Šmaha, ki je bil prav takrat umetniški vodja in režiser v sofijem gledališču in pri katerem se je na začetku svoje kariere učila igre v Pragi in s katerim je sodelovala tudi, ko je gostoval v Zagrebu leta 1894. Razen tega je Borštnik - Zvonarjeva, kot navaja sama (Milan Ogrizović, *Zofija Borštnik*, isto, str. 15), gostovala v Bolgariji vse do Varne.

<sup>62</sup> Milan Ogrizović, *Zofija Borštnik*. Hrvatska smotra, god. IV, šte. 1, str. 15-16. Zagreb, 1908.

hvaljena u dnevnim kritikama, člancima i studijama, citira i retke koje je napisao Milan Marjanović:

*Gdja. je Borštnikova moderna žena i ta se značajka osjeća u svim njenim prikazbama. Njezin isprekidani glas i trzave često geste, onaj ton govora, koji je pun pečali, pun prijekora na neku veliku nepravdu, sve to toliko karakterizuje njenu igru. I nemoć i bol i ljubav i strast i spoznanje te nemoći i zapostavljenost – kao da se buni i plače i krši u tom glasu i u tim naglim kretnjama. /.../ Ona nije virtuoska, vanjski detailli nisu njena bolja strana, ali sposobnost intuirati stil uloge i psihološke momente iznijeti s dubokom napetošću, čini je umjetnicom osebne fiziognomije.*<sup>63</sup>

Vrijedan pozornosti sam po sebi, po fiksiranim opservacijama, ovaj citirani odlomak dobiva svoj dodatni smisao u kontekstu rasutih, ali itekako ipak uočljivih nastojanja Borštnik-Zvonarjeve da možda i nesvjesno, ili čak svjesno, naznači obrise svojega umjetničkog psihograma. Kao potvrda za takvu tezu može se navesti da si sama pripisuje *tako rekavši nordijski temperamenat, što ga /je/ s Ibsenom uzgojila u sebi* i da napominje da bi mogla pisati memoare *samo kad ne bi bila tako nervozna i kad ne bi morala mjesto u crnilo umakati u vlastitu krv*. Uspoređujući zatim sebe sa slikom *osamljene breze* na vlastitom pisaćem stolu pokušava objasniti i svoju *tešku čamu* kao posljedicu osobnih *nervoznih kreacija, koje su /joj se/ tako urezale u dušu* da ih mjeri s vlastitim doživljajima. Nastavljajući s poistovjećivanjem svojih uloga i sebe, podsjeća i da je nedavno u Ljubljani proslavila 25-godišnji jubilej kao Nora, koja joj je bliska po naravi i sudbini, i izražava želju da je opet igra u Zagrebu, te završno naglašava svoje razlaganje već upoznatim ispovijednim sastavnicama, autorefleksijom – *samo da nisam tako – nervozna*, i aluzivnom asocijacijom – *osamljena breza*, kojima nastoji učvrstiti predodžbu o sebi i svojem stanju kakvu sama ima i kakvu očito želi da i drugi imaju o njoj, kako bi je prihvatili i razumjeli kao ženu i glumicu.

Nadovezujući se na Borštnik-Zvonarjevu, Ogrizović svoju analizu njezine glume gradi upravo na primjeru Nore ukazujući pritom na nezaboravne pojedinosti u njezinoj interpretaciji za koje, po njegovu mišljenju, nije nužna samo vještina, već i veća inteligencija i umjetnički smisao za *t. zv. stilizirano prikazivanje*, kakovo identificira i u tumačenju Helene u drami Stanisława Przybyszewskog *Za srećom*.

*Tu je i opet stilizirala, - ali što? Ono, što joj je najbliže i najrodnije. Nervoznost. Ni Helena ni Nora nisu zapravo "žive" žene. Jedno je projekcija, a drugo problem – dakle zapravo umjetnine, konstrukcije, koje treba igrom dočaravati. Druge glumice igraju to šablonski, Borštnikova umjetnički. Pod "šablonskim" razumijevam ovdje izradbu pojedinih prizora, a pod "umjetničkim" onu tajnu, nutarnju vezu tih prizora. Ono posebno otraga svjetlo – možda "sjeverno svjetlo". – Pače i Antigonu stilizira ili, ako hoćete, modernizira Borštnikova. Istina to je antikna Antigona, ali nervi su joj sadanji, naši. U kratko: Borštnikova je individualna, dakle moderna.*<sup>64</sup>

Specificirajući potom u naznačavanju toga individualnog i modernog u glumačkom obličju Borštnik-Zvonarjeve – *eterično, trzavo, nervozno, bolno, tjeskobno, prignjetovano, nespretno, očajno* – što živi *pravim životom u kreacijama gospođe Borštnik*, Ogrizović zapravo specificira nijanse nervoze koju ona sama apostrofira kao svoju osobnu i umjetničku karakteristiku i proširuje raspon te nervoze srodnim pojmovima.

Ustvrdjujući da je gluma Borštnik-Zvonarjeve veristična, Ogrizović ustvrđuje da ona i *proživljuje ulogu*, te svoju analizu njezine glume okončava riječima: *Proživljuje ju, ali dršćući, a ti su drhtaji, makar i potencirani, umjetnički izneseni. Heroina nervoze.*

U 1910. Borštnik-Zvonarjeva ponovno gostuje u Zagrebu i u rasponu od dva i pol mjeseca nastupa pet puta. Na premijeri i jedinoj reprizi *Zlatnog runa* Przybyszewskog, u režiji Josipa Bacha igra Irenu, zatim ostvaruje svoju želju i opet je na zagrebačkoj pozornici Nora, te napokon interpretira Helenu na dvije izvedbe Bernsteinova *Vihora*. No unatoč oduševljenom prijemu publike o kojem izvještavaju dnevници i pohvalama kritičara, te apelima da ju se angažira, angažman izostaje.



Djelovanje u osječkom kazalištu Sofija Borštnik-Zvonarjeva započinje kao gost krajem 1910. interpretirajući tri svoje već dobro poznate i hvaljene uloge – Magdu u Sudermannovu *Očinskom domu*, Ibsenovu Noru i Trilby O'Ferral u Potterovoj glumi *Trilby*. Rad, međutim, koji joj zatim predstoji tijekom prvih mjeseci 1911. godine, kad je već u angažmanu, nije više očito na takvoj kreativnoj razini, iako ona osim što glumi i režira te na pozornici postavlja u vrlo kratkom vremenu čak šest predstava u kojima i igra, a o kojima podosta govore

<sup>63</sup> Milan Marjanović, *Sofija Borštnik*. "Novo svjetlo", god. 1, br. 1, str. 9-11. Karlovac, 1901.

<sup>64</sup> Milan Ogrizović, isto, str. 16.

*Ga. Borštnikova je moderna ženska, in to lastnost je čutiti v vseh njenih kreacijah. Njen glas s prekinitvami in pogosto drhteče geste, ton govora, ki je poln potrnosti, poln očitkov zaradi velike nepravčnosti, vse to je značilno za njeno igro. In nemoč in bolečina in ljubezen in strast in spoznanje te nemoči in zapostavljenosti – kot da se upira in joče in lomi s tem glasom in s temi naglimi kretnjami. /.../ Ni virtuoza, zunanji detajli niso njena močna stran, ampak sposobnost intuitirati slog vloge in psihološke trenutke izraziti z globoko napetostjo, jo napravi za umetnico posebne fiziognomije.<sup>63</sup>*

Ta citirani odlomek, ki je zaradi fiksiranih opažanj vreden pozornosti že sam po sebi, dobi svoj dodatni pomen v kontekstu razdrobljenih, vendar še kako opaženih prizadevanj Borštnik-Zvonarjeve, da bi, morda nezavedno ali celo zavestno, označila obrise svojega umetniškega psihograma. Kot podkrepitev za tovrstno tezo lahko navedemo, da si je sama pripisovala tako rekoč nordijski temperament, ki ga /je/ z Ibsenom vzgojila v sebi, in da je omenila, da bi lahko pisala spomine, če le ne bi bila tako nervozna in ji ne bi bilo treba peresa namesto v črnilo namakati v lastno kri. S primerjavo same sebe s podobo osamljene breze je na lastnem pisalnem stroju poskušala pojasniti tudi svojo težko tesnobo kot posledico osebnih nervoznih kreacij, ki so se /ji/ tako vrezale v dušo, da jih je merila z lastnimi dožitvi. S poistovetenjem svojih vlog in sebe je spomnila tudi, da je pred kratkim proslavila 25-letnico jubileja kot Nora, ki ji je bila blizu po naravi in usodi, ter izrazila željo, da bi jo spet igrala v Zagrebu, ob koncu pa poudarila svoje pojasnjevanje z že znanima izpovednima točkama, z avtorefleksijo – samo če ne bi bila tako – nervozna – in z aluzivno asociacijo – osamljena breza, s katerima si je prizadevala utrditi predstavo o sebi in o svojem stanju, kakršno je imela sama in za kakršno je očitno želela, da bi jo tudi drugi imeli o njej, da bi jo sprejeli in razumeli kot žensko in kot igralko.

Ogrizović, ki je svojo analizo njene igre zgradil prav na primeru Nore, se je navezal na Borštnik-Zvonarjevo in izpostavil nepozabne podrobnosti v njeni interpretaciji, za katere, po njegovem mnenju, ni nujna samo veščina, ampak tudi večja inteligenca in umetniški občutek za t. i. stilizirano upodabljanje, kakršnega identificira tudi v uprizoritvi Helene v delu Stanisława Przybyszewskega *Za srečo*.

*Tudi tu je znova stilizirala – toda kaj? To, kar ji je najbližje in najbolj sorodno. Nervoznost. Ne Helena ne Nora pravzaprav nista “živi” ženski. Eno je projekcija, drugo pa problem – torej pravzaprav umetnini, konstrukciji, ki ju je treba pričarati z igro. Druge igralke igrajo to šablonsko, Borštnikova umetniško. S “šablonskim” razumem tukaj izvedbo posameznih prizorov, z “umetniškim” pa skrivnostno, notranjo povezanost teh prizorov. Tisti posebni sij od zadaj – morda “severni sij”. Še več, Borštnikova tudi Antigono stilizira ali, če hočete, modernizira. To je res antična Antigona, vendar so njeni živci sedanjí, naši. Na kratko: Borštnikova je individualna, torej moderna.<sup>64</sup>*

S podrobnim opisovanjem v nadaljevanju oznake individualnega in modernega v igralski podobi Borštnik - Zvonarjeve – eterično, drhteče, nervozno, boleče, tesnobo, poteptano, nespretno, obupano – kar je v stvaritvah gospe Borštnik živelo s pravim življenjem, je Ogrizović pravzaprav specifičiral odtenke nervoze, ki jo je sama izpostavila kot svojo osebno in umetniško značilnost, ter razširil razpon te nervoze s sorodnimi pojmi.

Ugotavljajoč, da je igra Borštnik-Zvonarjeve veristična, je Ogrizović navedel, da igralka svoje vloge preživlja, in analizo njene igre zaključil z besedami: *Preživlja jo, vendar drhte, toda ti drhtljaji, čeprav potencirani, so umetniško predstavljeni. Heroína nervoze.*

Leta 1910 je Borštnik-Zvonarjeva znova gostovala v Zagrebu in v obdobju dveh mesecev in pol nastopala petkrat. Na premieri in edini ponovitvi *Zlatega runa* Przybyszewskega v režiji Josipa Bacha je igrala Ireno, potem uresničila svojo željo in bila na zagrebškem odru spet Nora, končno pa je interpretirala Heleno na dveh uprizoritvah Bernsteinovega *Viharja*. Kljub navdušenemu sprejemu občinstva, o katerem so poročali dnevnik, in pohvalam kritikov ter apelom, naj jo zaposlijo, do angažmaja ni prišlo.



Delovanje v osiješkem gledališču je Zofija Borštnik-Zvonarjeva začela kot gostja ob koncu leta 1910. Uprizorila je tri svoje že dobro znane in hvaljene vloge – Magdo v Sudermannovem *Domu*, Ibsenovo Noro in Trilby O'Ferral v Potterjevi igri *Trilby*. Delo, ki jo je čakalo v prvih mesecih leta 1911, ko je bila že angažirana, očitno ni bilo več na takšni ustvarjalni ravni, kljub temu da je poleg igranja tudi režirala in v zelo kratkem času na oder postavila kar šest predstav, v katerih je tudi igrala in o katerih veliko govorijo ne le imena njihovih avtorjev, ampak tudi žanrske oznake. Naprej je uprizorila veseloigro Kadelrburga in Skowronka *Hrepenenje po*

<sup>63</sup> Milan Marjanović, *Zofija Borštnik*. Novo svetlo, let. 1, šte. 1, str. 9-11. Karlovac, 1901.

<sup>64</sup> Milan Ogrizović, *ibid.*, str. 16.

već i imena njihovih autora, kao i žanrovska određenja. Prvo uprizoruje veselu igru Kadelrburga i Skowroneka *Čežnja za husarima*, pa onda Gavaultovu komediju *Mala čokoladarica* te Benellijevu dramsku pjesan *Bezdušna šala*. Slijede postave Hennequinove i Veberove tročinske šale *Dvadeset dana u hladu*, Lengyelove drame *Tajfun* i Dragošičeve žalosne igre *Posljednji Zrinjski*.

Šture i neargumentirane opservacije o režijama Sofije Borštnik-Zvonarjeve u novinskim bilješkama i osvrtima, poput opservacija o izvedbi Benellijeve *Bezdušne šale*, prema kojoj je *naša /.../ družina ovu novost vrlo dobro prikazala, hvala svakom pojedinom, a napose redateljici gđji. Borštnik,*<sup>65</sup> te o režiji Hennequinovih i Veberovih *Dvadeset dana u hladu*, koja je *bila bespriječna, jedino izgovor nekih francuskih imena nije bio ispravan,*<sup>66</sup> ne mogu nimalo pomoći u prosudbenome odmjeravanju koliko su one bile na tragu tradicionalističkih glumačkih režija u kojima je glumac-redatelj bio samo manje ili više iskusni i vješti aranžer, te eventualno i pedagoški prenositelj naslijeđenih izvedbenih stečevina, odnosno u kojoj mjeri su u njima već oplodene nove stilske i metodološke tendencije stopljene s procesom osamostaljivanja režije kao umjetničke struke, kakve je Borštnik-Zvonarjeva mogla upoznati u redateljskom radu Stjepana Miletića.

Prvo djelovanje, međutim jednoga slovenskog dramskog umjetnika, odnosno jedne slovenske dramske umjetnice, a istodobno i prve žene redateljice, u osječkom kazalištu ne traje dugo. Uzrok – nepoznat.

Od rastanka s Osijekom pa do kraja Prvoga svjetskog rata redaju se godine života Sofije Borštnik-Zvonarjeve o kojima se najmanje zna te se o njihovoj sadržajnosti u hrvatskoj teatrologiji ne slažu čak ni stric i nećak. Uglavnom, prema istraživanju Slavka Batušića,<sup>67</sup> umirovljena je u zagrebačkom kazalištu od kojeg povremeno dobiva i novčanu pomoć, ali u kojem ne nastupa, iako se za njezin ponovni angažman zalaže i A. G. Matoš,<sup>68</sup> koji ju je nepune dvije godine ranije i majstorski portretirao pretpostavljajući ju favoriziranoj Nini Vavri: *Ja sam gledao te umjetnice u Beogradu, čitao sam neke temperamentne njene članke, pune inteligencije kakvu kod naših glumaca suponiram samo kod gđice Mihičić. Pa onda njezina figura, njen profil gospodski, skoro muški, profil Tragetkinje, aristokratski profil gđe Ružičke Strozzi, profil Agripine, Ninone de Lenclos, profil Madame Sorel, najgospodskije i najfinije žive glumice francuske!*<sup>69</sup>

Dvoumeći se 1918. između odluke da na poziv Milana Skrbinšeka prihvati angažman u slovenskom ka-



**Sofija Borštnik-Zvonarjeva**

**Zofija Borštnik-Zvonarjeva**

<sup>65</sup> - a, /Ivan Švrljuga/, *Hrvatsko narodno kazalište. Bezdušna šala. Dramska pjesma u 4 čina, napisao Sem Benelli, preveo Arsen Wenzelides*. "Narodna obrana", god. 10, br. 36, str. 4, Osijek, 14. 2. 1911.

<sup>66</sup> - a /Ivan Švrljuga/ *Hrvatsko narodno kazališta*. "Narodna obrana", god. 10, br. 50. str. 3, Osijek, 2. 3. 1911.

<sup>67</sup> Slavko Batušić, *Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu*, isto, str. 34-35.

<sup>68</sup> A. G. M. /Antun Gustav Matoš/, *Oko kazalište*, "Novosti", VI, br. 178, str. 3. br. 179, br. 3-4. Zagreb, 5. i 6. VII. 1912. Isto: *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, knj. X, *Theatralia*, uredio Nikola Batušić., *O glazbi*, uredio Lovro Županović. *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, sv. X, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti /Liber/ Mladost, Zagreb 1973., str. 210.

<sup>69</sup> A. G. M. /Antun Gustav Matoš/, *Kao u kazalištu*, "Hrvatska sloboda", III, br. 236, str. 1-2. Zagreb, 18. X. 1910. Isto: *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, knj. X, *Theatralia*, uredio Nikola Batušić.; *O glazbi*, uredio Lovro Županović. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti/Liber/ Mladost, Zagreb 1973., str. 161.

huzarjih, potem Gavaultovo komedijo *Mala čokoladarica* ter Benellijevo dramsko pesnitev *Okrutna šala*. Sledile so postavitve Hennequinove in Veberjeve šaljivke v treh dejanjih *Dvajset dni v senci*, Lengyelove drame *Tajfun* in Dragošičeve žaloigre *Poslednji Zrinjski*.

Skopa in neargumentirana opažanja o režijah Zofije Borštnik-Zvonarjeve v časopisnih zapiskih in ocenah, pa tudi opažanja o izvedbi Benellijeve *Okrutne šale*, po kateri je naša *...skupina to novost zelo dobro prikazala, hvala vsakemu posebej, še posebej pa režiserki ge. Borštnik*,<sup>65</sup> ter o režiji Hennequinovih in Veberjevih *Dvajset dni v senci*, ki je bila neoporečna, le izgovorjava nekaterih francoskih imen ni bila pravilna,<sup>66</sup> ne morejo niti malo pomagati pri oceni, v kolikšni meri so nastala na osnovi tradicionalnih igralskih režij, v katerih je bil igralec-režiser samo bolj ali manj izkušen in več aranžer ter eventualno tudi pedagoški prenašalec podedovanih izvedbenih dosežkov, oziroma v kolikšni meri se v njih že oplojujejo nove slogovne in metodološke težnje, prežete s procesom osamosvajanja režije kot umetniške stroke, kakršno je Borštnik - Zvonarjeva lahko spoznala v režiserskem delu Stjepana Miletića.

Prvo delovanje slovenskega dramskega umetnika oziroma slovenske dramske umetnice, ki je bila hkrati tudi prva ženska režiserka, pa v osiješkem gledališču ni trajalo dolgo. Vzrok – neznan.

Od slovesa z Osijekom pa do konca prve svetovne vojne so se vrstila leta življenja Zofije Borštnik - Zvonarjeve, o katerih najmanj vemo, v hrvaški teatrologiji pa je o njihovi vsebini mogoče najti zelo neenotne navedbe. Po raziskavah Slavka Batušića<sup>67</sup> je bila upokojena v zagrebškem gledališču, od katerega je občasno dobila tudi denarno pomoč, toda v njem ni več nastopala, čeprav si je za njen vnovični angažma prizadeval tudi A. G. Matoš,<sup>68</sup> ki jo je pred slabima dvema letoma mojstrsko portretiral, dajajoč ji prednost pred favorizirano Nino Vavra: *Gledal sem to umetnico v Beogradu, bral sem nekatere njene temperamentne članke, polne inteligence, kakršno pri naših igralcih suponiram samo pri gospodični Mihičić. Ta njena postava, njen gosposki, skoraj moški profil, profil Tragedinje, aristokratski profil ge. Ružičke Strozzi, profil Agripine, Ninone de Lenclos, profil Madame Sorel, najbolj gosposke in najbolj fine žive francoske igralke!*<sup>69</sup>

Leta 1918 se je Borštnik-Zvonarjeva, ki je nihala med odločitvijo, ali naj na povabilo Milana Skrbinška sprejme angažma v slovenskem gledališču v Trstu ali povabilo Hinka Nučiča in se vrne v ljubljanski krog, kljub vsemu opredelila za ponudbo svojega nekdanjega partnerja in režiserja Hinka Nučiča, saj jo je pritegnil repertoar, ki ji ga je namenil. Interpretirala je naslovno vlogo v Vojnovičevi dramski pesnitvi *Smrt majke Jugovičev* in Vrzo v Jurčičevem *Tugomerju*, prvi predstavi v nekdanjem nemškem gledališču, od tedaj pa domicilu Drame slovenskega narodnega gledališča. Vendar se nečimrna, kakršna je bila, ni zadovoljila le z evforičnim sprejemom občinstva in laskavostjo kritike, ampak je znova želela odigrati svoje nekdanje velike vloge. Ko so ji po obdobju nenastopanja zaupali Strindbergovo Lauro in Ibsenovo Noro, ki se prištevata med njene velike vloge, vendar nista bili tisti, ki jih je želela,<sup>70</sup> ter Alice v obeh delih *Smrtnega plesa*, so ji posamezni gledališki kritiki resno zamerili prav njeni interpretaciji Laure in Nore. Očitali so ji, na primer, patetični deklamatorični ton, ki ne ustreza moderni drami, in ugotavljali, da je Noro sicer igrala v sedanosti, živela pa v svojih spominih. Ker se ni mogla sprijazniti s takšnimi ocenami, se je Borštnik-Zvonarjeva znova spustila v razpravo na straneh časnikov, kar je okrepilo, kljub temu da je bila Alice v *Smrtnem plesu* dobro sprejeta, njene nove spore in nesporazume ne samo z gledališko kritiko, marveč tudi z odgovornimi gledališkimi delavci, posledica česar je bilo leta 1922, po nadaljnjih petih uresničenih vlogah, njeno dokončno slovo od ljubljanskega odra.

Zadnje življenjsko zatočišče je Zofija Borštnik-Zvonarjeva našla v Zagrebu, kjer ji je Gavella leta 1924 ponudil gostovanje v vlogi Helene Alving v Ibsenovih *Strahovih*, vendar ga je zaradi majhnega števila predvidenih vaj zavrnila. Na zagrebškem odru se je zadnjikrat pojavila leta 1926, ko je uprizorila babico v dramski sliki

<sup>65</sup> - a, /Ivan Švrljuga/, *Hrvatsko narodno kazališta. Bezdušna šala. Dramska pjesma u 4 čina, napisao Sem Benelli, preveo Arsen Wenzelides*. Narodna obrana, let. 10, šte. 36, str. 4, Osijek, 14. 2. 1911.

<sup>66</sup> - a /Ivan Švrljuga/ *Hrvatsko narodno kazališta*. Narodna obrana, let. 10, šte. 50, str. 3, Osijek, 2. 3. 1911.

<sup>67</sup> Slavko Batušić, *Zofija Borštnik - Zvonarjeva v Zagrebu*, ibid., str. 34-35.

<sup>68</sup> A. G. M. /Antun Gustav Matoš/, *Oko kazališta*, *Novosti*, VI, šte. 178, str. 3, šte. 179, šte. 3-4, Zagreb, 5. in 6. VII. 1912. Tudi.: *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, knj. X, *Theatralia*, uredil Nikola Batušić; *O glazbi*, uredil Lovro Županović. *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, zv. X, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti /Liber/ Mladost, Zagreb 1973, str. 210.

<sup>69</sup> A. G. M. /Antun Gustav Matoš/, *Kao u kazalištu*, *Hrvatska sloboda*, III, šte. 236, str. 1-2, Zagreb, 18. X. 1910. Ibid.: *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, knj. X, *Theatralia*, uredil Nikola Batušić; *O glazbi*, uredil Lovro Županović. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti/Liber/ Mladost, Zagreb 1973, str. 161.

<sup>70</sup> Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*, ibid., str. 29-30.

zalištu u Trstu i poziva Hinka Nučića da se vrati u ljubljansko glumište, Borštnik-Zvonarjeva se ipak opredjeljuje za ponudu svoga nekadašnjega partnera i redatelja Hinka Nučića privučena repertoarom koji joj on namjenjuje. Interpretira naslovnu ulogu u Vojnovičevoj dramskoj pjesmi *Smrt majke Jugovića* i Vrzu u Jurčičevu *Tugomeru*, prvoj predstavi u nekadašnjem njemačkom kazalištu, a od tada domicilu Drame Slovenskega narodnega gledališča. No impteuozna kakva je već bila, ne zadovoljava se euforičnim prihvatom publike i laskom kritike te ponovno želi tumačiti svoje nekadašnje velike uloge. A kad joj, nakon nekog vremena neigranja, povjere Strindbergovu Lauru i Ibsenovu Noru, koje se ubrajaju među njezine velike uloge, ali nisu one koje je priželjkivala,<sup>70</sup> te Alice u oba djela *Smrtnog plesa*, pojedini kazališni kritičari imaju ozbiljne zamjerke upravo na njezine interpretacije Laure i Nore, te joj predbacuju, primjerice, patetični deklamatorski ton, koji ne odgovara modernoj drami i konstatiraju da je Noru impostirala u sadašnjost i pritom živjela u prošlosti. Budući da se ne može pomiriti s takvim prosudbama, Borštnik-Zvonarjeva ponovno se upušta u polemiku na novinskim stranicama, koja ubrzava, iako je Alice u *Smrtnom plesu* dobro prihvaćena, njezine nove sporove i nesporazume s kazališnom kritikom ali i s odgovornim kazališnim djelatnicima, te 1922. godine, rezultira, nakon daljnjih pet ostvarenih uloga, definitivnim rastankom s ljubljanskom pozornicom.

Posljednje životno utočište Sofija Borštnik-Zvonarjeva nalazi u Zagrebu, gdje joj Gavella 1924. nudi gostovanje u ulozi Helene Alving u Ibsenovim *Sablastima*, ali ga ona odbije zbog malog broja predviđenih pokusa, i gdje se 1926. zadnji put pojavljuje na pozornici igrajući Babicu u dramskoj slici Vitomira Teodora Jelenca *Na Kosovu*, koja se u režiji Hinka Nučića izvodi na slovenskom jeziku. Preostale godine života, kao i nekoliko prethodnih, provodi u Zagrebu gdje u potpunoj anonimnosti umire posve zaboravljena.<sup>71</sup>

U nekrologu Sofiji Borštnik-Zvonarjevoj, Fran Lipah u glasilu Slovenskega narodnega gledališča spominje da ju je odlikovala scenski idealna vanjština i da su slavne bile njezine salonske manire, profinjene koketerije, njezin ironički humor i nadasve divan govor, dramatsko izvođenje i oštre karakterizacije, koje je donijela na pozornicu s prvim koracima, i da je bila izrazita zastupnica teaterske velike mode bontona toga doba i svih njenih pojedinosti, finesa i manira, koje je tada gajilo europsko kazalište a koje bi nam se danas možda činile smiješnim.<sup>72</sup>

Dvadeset pet godina kasnije Slavko Batušić će svoju enciklopedijsku prosudbu o Sofiji Borštnik-Zvonarjevoj definirati upravo na tragu toga vremenskog i stilskog odmaka kakav aktualizira u svojem rasuđivanju Lipah, ali će već biti i mnogo suzdržaniji: *Raspolažući privlačnom figurom i strastvenim temperamentom, sklona romantičnoj teatralici, Borštnikova je na svojim primadonskim nastupima na pozornici umjela fascinirati publiku u klasičnom i u novijem naturalističkom repertoaru. Najbliže su joj bile uloge u kojima se mogla izivljavati u stilu zvijezde prošlog stoljeća.*<sup>73</sup>

Povijesno značenje Sofije Borštnik-Zvonarjeve u slovenskom kazalištu, u kojem je bila jedna od prvih profesionalnih glumica i jedna od najvećih u njegovom početnom dobu, te ujedno i jedna od njegovih najvećih tragedkinja, i u hrvatskom kazalištu, u kojem se javlja poslije legendarne i desetljećima dominantne Marije Ružičke-Strozzi, te prethodi svojom modernošću i osobnom intoniranošću psiholoških interpretacija u realističkom i naturalističkom repertoaru Nini Vavri, umnogome se razlikuje već i zbog specifičnosti razvoja i stupnja razvijenosti slovenskog i hrvatskog kazališta, što ne znači da se razlikuje i obličje i domet njezine igre u njima. Teatrološki pravorijek o glumi i značenju Sofije Borštnik-Zvonarjeve u hrvatskoj kazališnoj povijesti valja stoga tražiti i fiksirati, kao što je to i ovom prigodom pokušano, u širokom kronološkom uvidu u sve relevantno što je o njoj napisano od Stjepana Miletića i Milana Marjanovića preko Milana Ogrizovića do Slavka Batušića, i uravnoteživanju tih pojedinačnih prosudbi sa sintetskim spoznajama i bitnim činjenicama o razvoju i stilu hrvatskog glumišta.

<sup>70</sup> Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*, isto, str. 29-30.

<sup>71</sup> Slavko Batušić, *Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu*, isto, str. 36.

<sup>72</sup> Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*, isto, str. 33.

<sup>73</sup> Slavko/ Batušić/, *Borštnik Zvonarjeva, Sofija*, u: *Hrvatsko narodno-kazalište 1894-1969*. Enciklopedijsko izdanje, Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb 1969. Str. 207.





**Sofija Borštnik-Zvonarjeva**

**Zofija Borštnik-Zvonarjeva**

se je pojavila po legendarni in desetletja prevladujoči Mariji Ružički-Strozzi ter je s svojo modernostjo in osebno intoniranostjo psiholoških interpretacij v realističnem in naturalističnem repertoarju predhodnica Nine Vavra, se v marsičem razlikuje že zaradi specifičnosti razvoja in stopnje razvitosti slovenskega in hrvaškega gledališča, kar pa ne pomeni, da se razlikujejo tako podoba kot dosežki njene igre v njiju. Teatrološko oceno o igri in pomenu Zofije Borštnik - Zvonarjeve v hrvaški gledališki zgodovini velja zaradi tega raziskati in fiksirati, kot smo to poskušali tudi v tem prispevku, skozi širok, kronološki vpogled v vse relevantno, kar je bilo o njej napisanega od Stjepana Miletića in Milana Marjanovića prek Milana Ogrizovića do Slavka Batušića, ter posamezne sodbe uravnotežiti s sintezniimi spoznanji in bistvenimi dejstvi o razvoju in slogu hrvaškega gledališča.

Vitomirja Fedorja Jelenca *Na Kosovo*, ki je bila v režiji Hinka Nučića uprizorjena v slovenščini. Preostala leta življenja, kot tudi nekaj predhodnih, je v popolni anonimnosti preživela v Zagrebu. Umrla je pozabljena tako v Zagrebu kot v Ljubljani.<sup>71</sup>

V nekrologu Zofiji Borštnik - Zvonarjevi je Fran Lipah v gledališkem listu Slovenskega narodnega gledališča omenil, da so jo dičile odrsko idealna zunanjost in bile slavne njene rafinirane salonske manire, prefinjene koketerije, njen ironični humor, predvsem pa čudovita govorica, dramatično prednašanje in ostra karakteristika, ki jo je prinesla na oder že s svojim prvim korakom, in da je bila izrazita zastopnica teatarske vélike mode bontona tiste dobe in vseh njenih odtenkov, fines in manir, ki jih je takrat gojilo evropsko gledališče in ki bi se nam danes zdeli morda smešni.<sup>72</sup>

Petindvajset let pozneje bo Slavko Batušić svojo enciklopedično oceno o Zofiji Borštnik - Zvonarjevi definiral prav po sledih tega časovnega in slogovnega odmika, kakršnega je v svojem razsojanju aktualiziral Lipah, vendar bo mnogo bolj zadržan: *Borštnikova, ki je razpolagala s privlačno postavo in strastnim temperamentom, naklonjena romantični teatraliki, je v svojih nastopih primadone na odru uspela navdušiti občinstvo ne le v klasičnem, ampak tudi novejšem naturalističnem repertoarju. Najbližje so ji bile vloge, v katere se je lahko vživljala v slogu zvezde preteklega stoletja.*<sup>73</sup>

Zgodovinski pomen Zofije Borštnik-Zvonarjeve ne le v slovenskem gledališču, v katerem je bila ena prvih poklicnih igralk in ena največjih v njegovem začetnem obdobju ter hkrati tudi ena njegovih največjih tragedinj, ampak tudi v hrvaškem gledališču, v katerem

<sup>71</sup> Slavko Batušić, *Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu*, ibid., str. 36.

<sup>72</sup> Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*, ibid., str. 33.

<sup>73</sup> S/lavko/ B/atušić/, *Borštnik Zvonarjeva, Zofija*. V: *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969*. Enciklopedijsko izdanje, Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb 1969, str. 207.

# Irma Polak

Ljubljana, 11. 6. 1875. – Zagreb, 30. 11. 1931.

**P**rateći desetljećima operne i operetne nastupe miljenice zagrebačke kazališne publike Irme Polak glazbeno-kazališni kritičari gotovo su redovito uz njezino pjevanje spominjali i hvalili i njenu igru ili glumu implicitno upućujući na njihovu ovisnost, koja svoje ishodište ima u Polakičinih mladenačkim godinama, kad se umjetnički formira kao pjevačica i glumica na ljubljanskim i bečkim pozornicama.<sup>74</sup>

Došavši 1901. godine u Zagreb, gdje se 1902. ukida opera i gdje se do 1909. godine, kad se ponovno uspostavlja, osim dramskih predstava ipak daju, zahvaljujući intendantu Adamu Mandroviću, i operetne a povremeno i operne predstave, Irma Polak je zaposlena i kao dramska glumica, dakako pretežno u "vedroj" struci koja je odgovarala njenim ulogama u opereti. Tako je već u prvoj dramskoj sezoni 1902-1903. glumila u Barretovom historijskom komadu iz doba progona kršćana U znaku križa (Ankovija, pjevačica), u šali Krenna i Lindaua Sirotna djevojka (Margareta Grosskopf), u Raimundovoj pučkoj glumi Rasipnik (sobarica Ruža), u šali Durua i Chivota Pričuvnikova ženidba (pjevačica Milka), a idućih sezona čak u Shakespeareu, kao Helena u Troilu i Kresidi, pa u Pohlovoj čarobnoj priči Sedam gavrana, u Costinoj lokaliziranoj lakrdiji Đavolice, u Milanovoj lakrdiji Punica kao roda, u lakrdiji Zagorke i Vodvarške Petrica Kerempuh te u još nekim sličnim djelima tadašnjeg lakog repertoara.<sup>75</sup>

Vrhunski kvalitetni odnos pjevanja i glume u Polakičinih opernim i operetnim ulogama, koje su za nju ipak primarne, aktualizira, međutim, kao uostalom i njezine interpretacije dramskih likova, podsjećanje na Gavellino pitanje o operi u kontekstu razvoja hrvatskoga glumišta odnosno Hrvatskoga narodnog kazališta. Analizirajući naime nastajanje stila hrvatskoga glumišta, Gavella problematizira i operno-dramsku simbiozu u zagrebačkom kazalištu razlažući da je opera tijekom povijesnog razvoja nacionalnog kazališta imala dominantni udio i da su operni izvođači bili oduvijek bliži europskoj razini nego glumci, a da u našem narodu prigušenosti glumačkog osjećaja odgovara natprosječni smisao za glazbeni izražaj, što je operu i dovelo u poziciju da udomaćuje publiku u kazalištima i time olakšava drami njezino osvajanje. Prema Gavelli važna je još jedna, gotovo jedinstvena činjenica u našem kazališnom životu. A ta je – da gotovo od naših kazališnih početaka djeluju isti ljudi kao redatelji i u drami i u operi, što je pogodovalo specifičnom razvitku našeg redateljskog stila, jer redatelj, navikao u operi na izvlačenje snažnih kontura dramske radnje, teže će kod svoga dramskog rada zapasti u sitničarenje.<sup>76</sup>



**Irma Polak u filmu Mokra pustolovina 1918.**

**Irma Polak v filmu Mokra pustolovščina, 1918.**

<sup>74</sup> O Irmi Polak ne postoji, nažalost, do danas ni jedan monografski rad, koji bi komplementarno obuhvaćao njezinu pjevačku i glumačku djelatnost u Ljubljani, Beču i Zagrebu, te sadržavao i popis svih njezinih uloga. Cjelovito je, ali uglavnom na dokumentarnoj razini, bez muzikološke meritornosti, ali faktografski pozdano, obrađeno samo zagrebačko razdoblje njezine karijere – Slavko Batušić, *Irma Polakova. Trideset let slave na odru Hrvatskega narodnega gledališča u Zagrebu*, "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja, god. VII, br. 17-18, str. 101-117. Ljubljana, 1971. Tekst Slavka Batušića, unutar kojega se kronološkim redoslijedom navode i sve uloge Irme Polak na zagrebačkoj pozornici, naknadno je tiskan i na hrvatskom jeziku te se koristi i ovom prilikom.

<sup>75</sup> Slavko Batušić, *Irma Polak. Trideset godina slavlja na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta*. "Kronika" Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, godina V, br. 12-13, str. 96. Zagreb, 1979.

<sup>76</sup> Branko Gavella, *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982. Str. 37-38.

# Irma Polak

*Ljubljana, 11. 6. 1875 – Zagreb, 30. 11. 1931*

Glasbeno-gledališki kritiki, ki so desetletja spremljali operne in operetne nastope ljubljenske zagrebškega gledališkega občinstva Irme Polak, so poleg njenega petja skorajda redno omenjali in hvalili tudi njeno igro, implicitno nakazujoč njuno medsebojno odvisnost, ki ima svoje izhodišče v mladostniških letih Polakove, ko se je umetniško oblikovala kot pevka in igralka na ljubljanskih in dunajskih odrih.<sup>74</sup>

Po prihodu v Zagreb leta 1901, kjer zahvaljujoč upravniku Adamu Mandroviću kljub ukinitvi Opere leta 1902 do leta 1909, ko jo znova vzpostavijo, poleg dramskih predstav vseeno uprizarjajo tudi operne predstave, je bila Irma Polak zaposlena tudi kot dramska igralka, seveda pretežno v "vedri" stroki, ki je ustrezala njenim vlogam v opereti. Tako je že v prvi dramski sezoni 1902-1903 igrala v Barretovem zgodovinskem delu iz obdobja preganjanja kristjanov V znamenju križa (*Ankarija, pevka*), v burki *Krenna in Lindaua* Brez denarja (*Margareta Grosskopf*), v Raimundovi ljudski igri *Zapravljujec (sobarica Roža)*, v burki *Duraa in Chivota* Rezervistova svatba (*pevka Milka*), v naslednjih sezonah celo v *Shakespearju kot Helena* v Troilusu in Kresidi ter v *Pohlovi čarobni pravljici* Sedem krokarjev, v *Costovi lokalizirani burki* Ali je to dekle!, v *Milanovi burki* Tašča kot štoklja, v burki *Zagorke in Vodvarške* Petrica Kerempuh in še v nekaterih podobnih delih takratnega lahkega repertoarja.<sup>75</sup>

Vrhunska kakovostna povezanost petja in igranja v opernih in operetnih vlogah Polakove, ki so zanjo vseeno primarne, aktualizira, kot med drugim tudi njene interpretacije dramskih likov, spomin na Gavellovo vprašanje o operi v kontekstu razvoja hrvaškega gledališča oziroma Hrvaškega narodnega gledališča. Ko Gavella namreč analizira nastajanje sloga hrvaškega gledališča, problematizira tudi operno-dramsko sožitje v zagrebškem gledališču in pojasnjuje, da je imela opera v času zgodovinskega razvoja narodnega gledališča dominanten delež in da so bili operni pevci vedno bližji evropski ravni kot igralci, da pa v našem narodu pridušenosti igralskega občutka ustreza nadpovprečni smisel za glasbeni izraz, kar je opero tudi pripeljalo do položaja, da je udomačila občinstvo v gledališčih in s tem olajšala drami njeno osvajanje. Po Gavellovem mnenju je pomembno še eno, skoraj edinstveno dejstvo v našem gledališkem življenju. Ta pa je – da skorajda od naših gledaliških začetkov delujejo kot režiserji isti ljudje tako v drami kot v operi, kar je povzročilo specifičen razvoj našega režiserskega sloga, saj bo režiser, navajen v operi na doseganje močnih kontur dramskega dogajanja, pri svojem dramskem delu težje zapadel v sitnarjenje.<sup>76</sup>

Čeprav se Gavellovo presojanje nanaša neposredno le na opero in v svojem preučevanju operno-dramske simbioze povsem spregleda opereto in čeprav je Irma Polak prišla v Zagreb kot že dokazana pevka, pa tudi igralka, obstaja nemalo razlogov, še posebej, če govorimo o sedmih *sušnih* letih, ko je bila zagrebška Opera drugič razpuščena ter se je sodelovanje med dramskim in opernim ansamblom nujno povečalo z vzajemnim izmeničnim nastopanjem posameznikov v dramskih in operetnih predstavah, da tako vrhunski kakovostni soodnos med petjem in igranjem, ki ga Polakova dokazuje v opernih in operetnih vlogah, kakor tudi značilnosti njene igre v dramskih predstavah na zagrebškem odru, obravnavamo kot slogovni segment ter z operno produkcijo pogojno razširjene operno-dramskega sožitja, o katerem govori Gavella.

<sup>74</sup> O Irmi Polak danes na žalost ne obstaja nobeno monografsko delo, v katerem bi bilo komplementarno zajeta vsa njena pevka in igralska dejavnost v Ljubljani, Zagrebu in na Dunaju, in v katerem bi bil naveden seznam vseh njenih vlog. Celovito, vendar večinoma na dokumentarni ravni, brez muzikološke meritornosti, ampak faktografsko zanesljivo, je obdelano samo zagrebško obdobje njene kariere – Slavko Batušič, *Irma Polakova. Trideset let slave na odru Hrvatskega narodnega gledališča v Zagrebu*, "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja, letnik VII, številki 17-18, str. 101-117. Ljubljana, 1971. Besedilo Slavka Batušiča, znotraj katerega so po kronološkem zaporedju navedene tudi vse vloge Irme Polak na zagrebškem odru, je bilo naknadno objavljeno tudi v hrvaščini in uporabljeno ob tej priložnosti.

<sup>75</sup> Slavko Batušič, *Irma Polak. Trideset godina slavlja na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta*. Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, letnik V, številki 12-13, str. 96. Zagreb, 1979.

<sup>76</sup> Branko Gavella, *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982, str. 37-38.

Premda se Gavellino rasuđivanje izrijeком odnosi samo na operu, te on u svojem razmatranju operno-dramske simbioze posve izostavlja operetu, i premda je Irma Polak došla u Zagreb kao već dokazana pjevačica ali i glumica, postoji nemalo razloga, osobito kad je riječ o sedam *gladnih* godina kad je zagrebačka opera po drugi put raspuštena te se suradnja između dramskog i operetnog ansambla nužno povećava uzajamnim ispomaganjem izmjeničnim nastupom pojedinaca u dramskim i operetnim predstavama, da se i vrhunski kvalitetni odnos pjevanja i glume, koji Polakica dokučuje u opernim i operetnim ulogama, kao i značajke njezine glume u dramskim predstavama na zagrebačkoj pozornici, tretiraju kao stilski segment te operetnom produkcijom uvjetno proširene operno-dramske simbioze o kojoj svjedoči Gavella.

Najintenzivnije Polakičino sudjelovanje u dramskim predstavama, unutar kojeg osim uloga koje navodi Slavko Batušić tumači i Jelku u završnom dijelu Vojnovičeve *Dubrovačke trilogije*, tada još igrane pod naslovom *Suton*, traje do 1909. godine, kad u pantomimi u tri čina Ferdinanda Beissiera *Pierrot*, u kojoj naslovnu ulogu tumači, najprije kao gost, potom kao član kazališta Ivo Raić, kreira Louise. Otad pa do svoje iznenadne smrti, ova samouvjerena, šarmantna, temperamentna i nadasve ženstvena kazališna umjetnica, tajnovita u privatnom životu, neće više preuzimati toliko uloga u novim postavama dramskih djela, a ni u već igranim, ali će one u većini uprizorenja biti zahtjevnije. Sudjeluje tako u izvedbama Grundove lakrdije *On je poludio* i Zagorkinih *Jalnuševčana*, interpretira sobaricu Karolinu u Freudenreichovim *Graničarima*, Nušićevu Julišku u *Putu oko sveta* i Frozinu u Molièreovu *Škrca*, te nastupa u komedijama Edwarda Childsa-Carpentera i Františka Langerera, kao i u Molnarovoj *Dobroj vili*.

Dopunski podatak, međutim, da se tri poimence navedene uloge ističu u *Enciklopediji Hrvatskoga narodnog kazališta* i kao reprezentativna Polakičina ostvarenja u dramskom repertoaru, relativizira donekle spoznaja da njezina Juliška i Frozina, realizirane već u doba kad ona djeluje kao honorarni član kazališta, jer je prema tadašnjim zakonskim propisima umirovljena čim je navršila pedesetu godinu života, nisu jednako prihvatili i unisono hvalili recentni kazališni kritičari. Pišući o ponovno uvježbanj izvedbi Nušićeve lakrdije Ivo Šrepel konstatira, primjerice, da je Irma Polak, preuzevši uloge Julke, *bila po starom običaju temperamentna, uvjerljiva i živa te je potpuno zaslužila da je publika aklamira na otvorenoj sceni,*<sup>77</sup> a njegov istomišljenik, nedešifrirani autor osvrta u "Riječi", formulira svoju prosudbu Polakičina nastupa još pohvalnije i opuštenije: *Neobično se razigrala gđa Irma Polak kao sobarica Juliška u peštanskom hotelu "Bristol", silom saputnica slavnog Jagodince. U njezinoj je pojavi i igri bilo toliko djevojačke, bečarske friškoće, da je čovjek nehotice morao reći: "Grjehota, što su je penzionisali." U haremu je najelegantnija i najtemperamentnija...*<sup>78</sup>

Nasuprot ovoj dvojici, kritičari Ljubomir Maraković, prateći izvedbu Molièreova *Škrca*, nesvjesno problematizira Polakičinu interpretaciju u predstavi naglašavajući da je *manje /.../ zadovoljila naša, inače odlična umjetnica gđa Polakova, kao Frozina. Vrlo dobrom figurom ipak nije pripadala u stilizovanu klasičnu komediju već radi poteškoća s akcentom koje su uistinu osjetljive. Igra joj je bila korektna, ali bez pravog zamaha komedije, premalo ekspanzivna. Držim da je ovaj pokušaj promašen, i da bi gđa Polakova bila na svom mjestu u modernoj komediji salon. žanra, onome što odgovara njezinu prijašnjem zaposlenju u opereti. Skok u literarnu komediju visokog stila ipak joj je prevelik i nije mogao uspjeti.*<sup>79</sup>

Usvajanjem pretpostavke, u prilog kojoj govore sukus i suma Marakovićevih razlaganja o glumi i glumačkim kreacijama, da njegovo rasuđivanje o Polakičinoj interpretaciji Frozine nije opterećeno hirovitim subjektivizmom već da iskazuje istančan odnos prema granicama Polakičine glumačke prilagodbe specifičnim zahtjevima stilski zadane uloge klasicističke komedije, kao i istančan odnos prema njezinim žanrovskim afinitetima, potkrepljuju se i prethodne teorijske spekulacije o nužnosti proširenja Gavellina pitanja o operno-dramskoj simbiozi uključivanjem u tu simbiozu, ma koliki zazor od nje ponekad postojao, i operete.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Sanjić (Ivo Šrepel), *Put oko sveta*. "Novosti", god. 20, br. 261, str. 8. Zagreb, 21. 9. 1926.

<sup>78</sup> B., "Put oko sveta". Nušićeva lakrdija nanovo uvježbano i sa novim deklaracijama. "Riječ", Zagreb, 21. 9. 1926.

<sup>79</sup> Ljubomir Maraković, *Gostovanja u Narodnom kazalištu i obnovljeni "Škrtač"*. "Hrvatska straža", god. 2, br. 234, str. 4-5, Zagreb, 26. 10. 1930.

<sup>80</sup> Kad se već raspreda o Irmi Polak kao glumici neizbježno je spomenuti da je igrala i u prvom hrvatskom filmu *Brcko u Zagrebu*, 1917., u kojem su joj partneri bili Tonka Savić, Stjepan Bojničić i Arnošt Grund, koji je prema svojoj komediji *Alaj su nas nasamarili*, izvedenoj u Zagrebačkom teatru 1912., napisao i scenarij, kao i u filmu *Mokra pustolovina*, 1918., za kojeg Ivo Škrabalo navodi da je imao najviše uspjeha od svih filmova njegova producenta Croatia i da je prikazivan i u Beču.

**Hrvatsko zemaljsko kazalište u Zagrebu.**

U četvrtak 15. travnja 1909.

Predstava 221. Strija II. Par 22.

Drugi put:  
**ADRESA.**

Jedan prizor. Napisao Mirko Dečak.

Redatelj: g. Bah. *ab 12/5 1908*

O S O B E:

|                          |                   |
|--------------------------|-------------------|
| Louis Fontaine           | G. Fijan.         |
| Claja de Cereville       | Gđjica. Mihličić. |
| Sluga Louis Fontaine     | G. Šišman.        |
| Sluga Claja de Cereville | G. Oberški.       |

Drugi put:  
**PIERROT.**

(Histoire d'un Pierrot)

Pantomima u tri čina od Ferdinanda Beissiera. Glazbu skladao P. Mario Costa.

Dirigent: g. rav. Fallér. — Redatelj: g. Prejac.

O S O B E:

|          |                    |               |               |
|----------|--------------------|---------------|---------------|
| Pierrot  | G. Rašić kao gost. | Louissette    | Gđja. Polak.  |
| Pochinet | G. Grund.          | Filme, prajla | Gđjica. Groz. |
| Julot    | G. Prejac.         | Mali Pierrot  | Mala Ljubica. |

Prvi čin zbilja se kod Louissette, drugi kod Pierrota, a treći pred trgovinom Pochineta.

Poslije prvog komada i prvog i drugog čina pantomime velika stanka.

Posljednja se otvara u 7, početak u 7 $\frac{1}{2}$ , a svršetak prije 10 sati.

**Operetne cijene.**

|                                      |      |   |    |                          |     |   |    |
|--------------------------------------|------|---|----|--------------------------|-----|---|----|
| Prisost. lože u pretinaku za 4 osobe | 20 K | — | f  | Parquet IV.—VI. red      | 3 K | — | f  |
| Lože u mezaninu za 4 osobe           | 15   | — | f  | Parquet VII. i VIII. red | 2   | — | 60 |
| Lože u I. katu za 4 osobe            | 14   | — | f  | Parquet IX.—XIV. red     | 2   | — | 60 |
| Lože u II. katu za 4 osobe           | 8    | — | f  | Balkon I. red            | 1   | — | 50 |
| Sjedalo u promenojima loži           | 5    | — | f  | Balkon II. red           | 1   | — | 30 |
| Sjedalo u loži u mezaninu            | 5    | — | f  | Balkon III. i IV. red    | 1   | — | 30 |
| Sjedalo u loži u I. katu             | 4    | — | f  | Balkon V. red dalje      | 1   | — | 30 |
| Sjedalo u loži u II. katu            | 4    | — | f  | Stajanje u parteru       | —   | — | 40 |
| Parquet I. red                       | 2    | — | f  | Dišni i vjetrovi         | —   | — | 40 |
| Parquet II. i III. red               | 3    | — | 60 | Otvorena galerija        | —   | — | 40 |

Najintenzivnije sodelovanje Polakove v dramskih predstavah, znotraj katerega je razen vlog, ki jih navaja Slavko Batušić, interpretirala tudi Jelko v zaključnem delu Vojnovičeve *Dubrovniške trilogije*, ki se je tedaj uprizarjala še z naslovom *Suton*, je trajalo do leta 1909, ko je v pantomimi v treh dejanjih Ferdinanda Beissiera *Pierrot*, v kateri naslovno vlogo interpretira najprej kot gost, potem pa kot član gledališča, Ivo Raić, ustvarila lik Louissette. Odtlej pa vse do svoje nepričakovane smrti ta samozavestna, šarmantna, temperamentna in nadvse ženstvena gledališka umetnica, skrivnostna v zasebnem življenju, ne bo prevzela več toliko vlog v novih uprizoritvah dramskih del niti v že igranih, ampak bodo le-te v večini uprizoritev zahtevnejše. Tako je sodelovala v uprizoritvah Grundove burke *Znorel je* in Zagorkinih *Jalnuševčanov*, odigrala je sobarico Karolino v Freudenreichovih *Graničarjih*, Nušičevo Juliško v *Potovanju okoli sveta* in Frozino v Molièrjevem *Skopuhu* ter nastopala v komedijah Edwarda Childsa-Carpenterja in Františka Langerja, pa tudi v Molnarjevi *Dobri vili*.

Dopolnjujoč podatek, da so tri poimensko navedene vloge izpostavljene v *Enciklopediji Hrvaškega narodnega gledališča* tudi kot reprezentativne uresničitve Polakove v dramskem repertoarju, relativizira do neke mere spoznanje, da njeni Juliška in Frozina, uresničeni v obdobju, ko je delovala kot honorarna članica gledališča, saj se je po tedanjih zakonskih predpisih upokojila, brž ko je dopolnila petdeseto leto življenja, pri recentnih gledaliških kritikih nista bili enako sprejeti in enoglasno pohvaljeni. Ivo Šrepel, ki piše o na novo postavljeni izved-

**Kazališna cedulja za premijernu izvedbu pantomime Pierrot Ferdinanda Beissiera u kojoj je Irma Polak partnerica Ivi Raiću.**

**Gledališki list za premierno izvedbo pantomime Pierrot Ferdinanda Beissiera, v kateri je Irma Polak nastopila z Ivom Raićem.**

bi Nušičeve burke, tako ugotavlja, da je bila Irma Polak, ki je prevzela vlogo Julke, *po stari navadi temperamentna, prepričljiva in živa ter si je v celoti zaslužila, da jo občinstvo aklamira na odprtem odru*,<sup>77</sup> njegov somišljenik, neimenovani avtor kritike v *Riječi*, pa oblikuje svojo oceno nastopa Polakove še bolj pohvalno in bolj sproščeno: *Gospa Irma Polakova se je kot sobarica Jeliška v budimpeškem hotelu Bristol, po sili sopotnica slavnega Jagodinca, se je neobičajno razigrala. V njeni pojavi in igri je bilo toliko deklishe, mladostne svežine, da je človek moral nehote pomisliti: "Grehota, da so jo upokojili." V haremju je bila najelegantnija in najtemperamentnejša ...*<sup>78</sup>

V nasprotju s tema dvema kritikoma je Ljubomir Maraković, ki je spremljal uprizoritev Molièrjevoga *Skopuha*, nezavedno problematiziral igro Polakove v predstavi poudarjajoč, da je glede na manj /.../ zadovoljila naša, sicer odlična umetnica, gospa Polakova, kot Frozina. Kljub zelo dobri postavi vseeno ni sodila v stilizirano klasično komedijo, in sicer zaradi težav z naglasom, ki so resnično občutljive. Njeno igranje in da bi gospa Polakova našla svoje mesto v moderni komediji salonskega žanra, kar bi ustrezalo njeni prejšnji zaposlitvi v opereti. Skok v literarno komedijo visokega sloga je zanjo vseeno prevelik in ni mogel uspeti.<sup>79</sup>

Če sprejmemo domnevo, v prid katere govorita bistvo in povzetek Marakovićevih razlag o igranju in igralskih stvaritvah, da njegova razsodba o interpretaciji Polakove Frozine ni obremenjena z muhastim subjektivizmom, ampak da kaže pretanjen odnos do meja igralske prilagoditve specifičnim zahtevam slogovno dane vloge klasicistične komedije Polakove, kot tudi pretanjen odnos do njenih žanrskih afinitet, podkrepimo tudi predhodne teorijske špekulacije o nujnosti razširitve Gavellovega vprašanja o operno-dramskem sožitju z vključitvijo v to sožitje, ne glede na to, da je odpor do njega tu in tam obstajal, in operete.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Sanjić (Ivo Šrepel), *Put oko sveta*. Novosti, letnik 20, šte. 261, str. 8. Zagreb, 21. 9. 1926.

<sup>78</sup> B., *Put oko sveta*. Nušičeva lakrdija nanovo uvježbano i sa novim deklaracijama. Riječ, Zagreb, 21. 9. 1926.

<sup>79</sup> Ljubomir Maraković, *Gostovanja u Narodnom kazalištu i obnovljeni Škrtač*. Hrvatska straža, Zagreb, 26. 10. 1930.

<sup>80</sup> Ko že govorimo o Irmi Polak kot igralki, ne moremo mimo dejstva, da je igrala v prvem hrvaškem filmu *Brcko u Zagrebu*, leta 1917, v katerem so bili njeni soigralci Tonka Savić, Stjepan Bojničić in Arnošt Grund, ki je po svoji komediji *Alaj su nas nasamarili*, uprizorjeni v Zagrebškem teatru leta 1912, napisal tudi scenarij, pa tudi v filmu *Mokra pustolovščina*, 1918, za katerega Ivo Škrabalo navaja, da je imel največ uspeha od vseh filmov njegovega producenta Croatie in da je bil prikazan tudi na Dunaju.

# Josip Daneš

Ljubljana, 27. 3. 1883. – Zagreb, 26. 3. 1954.

Dva teatrološka izdanja, što su se u Sloveniji pojavila u drugoj godini posljednjeg desetljeća prošlog stoljeća, odnosno u prvoj ovog, karakteristična su već po svojem naslovnom i sadržajnom određenju za paradoksalni položaj Josipa Daneša unutar slovenske, ali i hrvatske kazališne povijesti. Prvo, zaseban broj časopisa “Dokumenti”, Slovenskega gledališkega i filmskega muzeja, pod naslovom *Portreti zaboravljenih glumaca* potpisuje Dušan Moravec,<sup>81</sup> a drugo – *Sto slovenskih dramskih umjetnika* Dušan Moravec i Vasja Predan.<sup>82</sup> Paradoksalnost činjenice na koju upućuju već spomenuti naslovi, da je jedan dramski umjetnik unutar jedne nacionalne kazališne povijesti, kao što je slovenska, zaboravljen, ali i izlučen kao jedan od njezinih sto /najboljih/ pojedinaca, ublažuje međutim podatak, koji aktualizira pragmatičnost uporaba pojmova *zaboravljen* i *sto /najboljih/* te problematizira uobičajeni tretman glumca i njegovu zastupljenost u nacionalnim kazališnim povijestima, i koji otkriva istodobno da se od deset dramskih umjetnika, koje portretira Moravec, još čak sedmoro njih, a među njima i troje, Sofija Borštnik-Zvonarjeva, Vika Podgorska i Janko Rakuša, također uključenih u hrvatsko kazalište, nalazi i u izboru sto /najboljih/ slovenskih dramskih umjetnika.

Zaboravljenost ili možda bolje rečeno potisnutost Josipa Daneša u slovenskoj i još svakako daleko više i osjetnije u hrvatskoj kazališnoj povijesti popraćena je kontradiktornim i danas uglavnom neprovjerljivim biografskim podacima u različitim leksikografskim izdanjima te kazališnim uvjerenjima o zaposlenjima, kao i Danešovim osobnim zapisima i izvješćima koja nemaju adekvatnu potkrepu u dokumentaciji kazališta na koja se odnose, pa je tako i vjerodostojnost slijeda njegove umjetničke karijere u pojedinim odjeljcima života prilično upitna.

Rođen u obitelji Slovenca Gradiša, ljubljanskog brijača, i Hrvatice iz Siska, kamo se obitelj seli poslije velikog potresa u Ljubljani 1898., Josip Gradiš, upamćen pod umjetničkim prezimenom Daneš, je i po prostoru i jeziku svojega teatarskog djelovanja toliko slovenski koliko i hrvatski glumac. Prema očevoj želji školuje se za bankovnog činovnika i zapošljava u Kreditnoj banci u Sisku odakle bježi kao sedamnaestogodišnjak u putujuće glumce te je od 1889. do 1904. član više putujućih glumačkih družina.



Svoje beletrističko-dokumentarne uspomene na petogodišnju karijeru putujućeg glumca, koja se proteže sve do njegova angažmana u Deželnom gledališču u Ljubljani i prve uloge, Aljoške u drami *Na dnu* Maksima Gorkog, Daneš oživljuje u knjizi *Za vozom boginje Talije*, pisanoj na slovenskom jeziku i objavljenoj u Ljubljani 1936., te svojedobno vrlo rasprostranjenoj i popularnoj u Sloveniji, a gotovo nezamijećenoj u Hrvatskoj i posve nekorištenoj u kazališno-povijesnoj literaturi, iako pretežno svjedoči o hrvatskom neinstitucionalnom predstavljačkom prostoru u doba fin de siècle, kad ga multinacionalne putujuće družine vežu i s drugim susjedno-narodnim prostorima, bosansko-hercegovačkim, crnogorskim i srpskim.

Koliki je stvarno taj kazališni prostor i koji i kakvi ga sve gradovi i gradići, mjesta i mjestašca čine, može se nazrijeti već i iz prigodno obnovljene maršrute putujućih kazališnih družina u kojima igra Daneš, ali i iz toponima njegovih koncertnih priredbi sa svega jednim partnerom, na kojima recitiraju i izvode monologe, te solo i duo prizore, kao i iz njegovih samostalnih nastupa po školama, duž dalmatinske obale i po otocima, koji su svojedobno bili uobičajeni, te su pojedini glumci, kao na primjer Danešov vršnjak, apsolvant Wiener Akademie für Vortrag und Redekunst, Eugen Pancer, više od četiri desetljeća obilazili hrvatske gradove i mjesta kao komičari i školski recitatori.

Podsjećajući se na početno glumačko kaljenje u kazališnoj družini Zagrepčanina Leona Dragutinovića, budućeg glumca, redatelja i dramaturga Slovenskoga deželnoga gledališča, te ravnatelja slovenskog kazališta u Trstu, prvog Cankarova Grozda, Krneca i Zlodeja, a i ravnatelja osječkog kazališta, Daneš spominje nastupe družine u Hrvatskoj Kostajnici, Bosanskoj Dubici, Velikoj Gorici, Delnicama, Bakru, Krapini, Klanjcu i Zlataru,

<sup>81</sup> Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igrancev*. “Dokumenti” Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja. Godina XXVII, str. 58-59, Ljubljana, 1992.

<sup>82</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. 22 knjiga iz zbirke *Sto slovenskih*. Prešernova družba, Ljubljana 2001.

# Josip Daneš

(Ljubljana, 27. 3. 1883 – Zagreb, 26. 3. 1954)

Dve teatrološki izdaji, ki sta se v Sloveniji pojavili v drugem letu zadnjega desetletja prejšnjega stoletja oziroma v prvem tega, sta že po svoji naslovni in vsebinski oznaki značilni za paradoksn položaj Josipa Daneša znotraj slovenske, pa tudi hrvaške gledališke zgodovine. Pod prvo, posebno številko revije Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja z naslovom *Portreti pozabljenih igralcev* se podpisuje Dušan Moravec,<sup>81</sup> pod drugo – *Sto slovenskih dramskih umetnikov* – pa Dušan Moravec in Vasja Predan.<sup>82</sup> Paradokсно dejstvo, na katerega kažete že omenjena naslova, da je dramski umetnik znotraj neke nacionalne gledališke zgodovine, kot je slovenska, pozabljen, pa tudi izpostavljen kot eden od njenih sto (najboljših) posameznikov, ublaži podatek, ki aktualizira pragmatičnost uporabe pojmov pozabljen in sto (najboljših) ter problematizira običajno obravnavo igralca in njegovo zastopanost v nacionalnih gledaliških zgodovinah in ki hkrati odkriva, da se deset dramskih umetnikov, ki jih portretira Moravec, celo sedem, med njimi pa tudi trije, Sofija Borštnik-Zvonarjeva, Vika Podgorska in Janko Rakuša, prav tako vključeni v hrvaško gledališče, nahaja tudi v izboru sto (najboljših) slovenskih dramskih umetnikov.

Pozabljenost ali morda bolje rečeno odrinjenost Josipa Daneša v slovenski in vsekakor še mnogo bolj občutno v hrvaški gledališki zgodovini je pospremljeno z nasprotujočimi in danes po večini nepreverjenimi biografskimi podatki ne samo v različnih leksikografskih izdajah ter gledaliških potrdilih o zaposlitvah, ampak tudi v Daneševih osebnih zapisih in poročilih, ki niso ustrezno podkrepjeni v dokumentaciji gledališča, na katera se nanašajo, zato je verodostojnost sledi njegove umetniške kariere v posameznih odsekih življenja precej vprašljiva.

Rojen v družini Slovenca Gradiša, ljubljanskega brivca, in Hrvatice iz Siska, kamor se je družina preselila po velikem potresu v Ljubljani leta 1898, je Josip Gradiš, poznan pod umetniškim priimkom Daneš, tako po prostoru kot jeziku svojega gledališkega delovanja ne samo slovenski, ampak tudi hrvaški igralec. Po očetovi želji se je izšolal za bančnega uradnika in se zaposlil v Kreditni banki v Sisku, od koder je kot sedemnajstletnik zbežal med potujoče igralce in bil med letoma 1889 in 1904 član več potujočih igralskih skupin.



**Josip Daneš kao Hljestakov u Gogoljevu Revizoru**

**Josip Daneš kot Hljestakov v Gogoljevem Revizorju.**

Svoje leposlovno-dokumentarne spomine na petletno kariero potujočega igralca, ki sega vse do njegovega angažmaja v Deželnem gledališču v Ljubljani in prve vloge, Aljoške v drami *Na dnu* Maksima Gorkega, je Daneš oživel v knjigi *Za vozom boginje Talije*, napisani v slovenščini in objavljeni v Ljubljani 1936. Knjiga je bila v svojem času v Sloveniji zelo razširjena in priljubljena, na Hrvaškem pa je bila skoraj neopazena, predvsem pa neizkoriščena v gledališko-zgodovinski literaturi, čeprav pretežno priča o hrvaškem neinstitucionalnem gledališkem prostoru v obdobju fin de siècle, ki ga večnarodne potujoče družine povezujejo tudi z drugimi sosedsko-narodnimi prostori, z bosansko-hercegovskim, črnogorskim in srbskim.

Kolikšen je bil v resnici ta gledališki prostor ter katera in kakšna mesta, mesteca, kraji in trgi ga ustvarjajo, je mogoče slutiti ne le iz priložnostno obnovljene maršrute potujočih gledaliških skupin, v katerih je igral Daneš, ampak tudi iz toponimov njegovih koncertnih prireditev z le enim partnerjem, na katerih recitirata in izvajata monologe ter solistične prizore in prizore v duetu, in iz njegovih samostojnih nastopov po šolah, vzdolž dalmatinske obale in po otokih, ki so bili svoj čas običajni. Posamezni igralci, kot na primer Danešev vrstnik, absolvent Wiener Akademie für Vortrag und Redekunst, Eugen Pancer, so namreč več kot štiri desetletja obiskovali hrvaška mesta in kraje kot komiki in šolski recitatorji.

Ko Daneš obuja spomine na začetno igralsko kaljenje v gledališki skupini Zagrebčana Leona Dragutiničeva, prihodnjega igralca, režiserja in dramaturga Slovenskega deželnega gledališča ter ravnatelja slovenskega

<sup>81</sup> Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja. Letnik XXVII, str. 58-59, Ljubljana 1992.

<sup>82</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. 22 knjiga iz zbirke *Sto slovenskih*. Prešernova družba, Ljubljana 2001.

a raspredajući o družini mladog i rano umrlog Mihovila Stankovića sjeća se gostovanja u Križevcima, Đurđevcu, Bjelovaru, Garešnici, Kutini, Novskoj, Petrinji, Glini, Karlovcu i Jaski.

Ne upuštajući se u daljnje nabranje gradova i mjesta u kojima je Daneš nastupao kao član putujućih družina i kao samostalni glumac, od družine vojvode Mlinarića preko družine crnogorskog prevaranta Vukotića, pa družina Koke Barjaktarevića, Milinkovića, Andže Babića i Mike Stojkovića te glasovitog i uglednog Petra Čirića, čija družina uključivši umjetničko i pomoćno osoblje broji četrdeset dva člana, te ima svoje kulise i garderobu, a prakticira i funkciju redatelja, do družine Pike Kovačića, može se već i na temelju topografski naznačenog niza nastupa prvih dviju družina u kojima je Daneš igrao naći potvrda za tezu o razvedenosti i neograničenosti hrvatskoga neinstitucionaliziranoga kazališnog prostora na razmeđu 19. i 20. stoljeća, a time i do kazališno-dokumentarnog značenja Danešove knjige za hrvatsku kazališnu povijest.

Naznačenu tezu uostalom, osim Danešova poimeničnog navođenja gradova i mjesta u kojima je nastupao poslije raspuštanja Dragutinovićeve družine i raspada Stankovićeve, potkrepljuje i njegovo spominjanje različitih kazališnih družina, poput Toplakove, s kojima su se njegove družine mimoilazile i sustizale, te o kojima su se unaprijed raspitivali kako bi izbjegli neželjene obilaskе istih sredina i novčani fiasco.

Spontano usuglašujući svoje literarne pretenzije, koje najdalje dopiru u duhovitoj i naivnoj epizodi o gostovanju Dragutinovićeve družine u Krapini, gdje istodobno gostuje i cirkus Nemeček i gdje ljubi s plavokosom, nježno blijedog lica i sentimentalnih očiju gospodičnom Lili, atrakcijom cirkusa, jahačicom, "voltižerkom" i "Schlangendamom" ili "zmijskom djevojkom", i zapada u dilemu da li da napusti putujuću družinu i priključi se cirkusu ili ne, te u opisu Božića u Garešnici, i pretpostavljano vjerodostojno, dokumentarno svjedočenje o putujućim kazališnim družinama i glumcima, Daneš niže brojne podatke i detalje o njima i njihovom djelovanju i sudbinama. O prilagođavanju opskurnih gostioničarskih prostorija za predstave te o njihovom raspremanju i čišćenju, o posuđivanju mobilijarija, odjeće i rekvizita, posebno oružja, o pisanju i raznošenju plakata, a i uručivanju poziva za oproštajne predstave koje se obrće u skupljanje milodara, o spavanju na pozornici i bjegovima kroz prozor seoskih kuća, kako bi se izbjeglo plaćanje noćenja, ali i o igranim dramskim tekstovima, redovito gotovo bez navođenja njihovih autora, a i ulogama, o primitivnom maskiranju i uskakanju u predstave bez ikakvih proba, te o glumačkim kolegama u putujućim družinama, pa i o njihovim ravnateljima, kao što je Mika Stojković, koji se igrajući prizor kada Ivan Gnade umire u tamnici, osovio i upirući prstom u naknadno pridošlog gledatelja upitao ga ima li ulaznicu, a zatim ju je, nakon niječnog odgovora, sišavši s pozornice i naplatio te nastavio igrati.

Daneš registrira i pisanje zagrebačkih novina o njegovoj interpretaciji Ivana Zrinjskog u hotelu Zvijezda u Bjelovaru, te komentira i gostovanja velikana zagrebačkog glumišta, kao što je Dragutin Freudenberg, u putujućim družinama, a uočava i domoljubne reakcije gledališta na pojedine predstave, ali ih ne komentira tendenciozno pripisujući posebne zasluge za iskazano domoljublje putujućim družinama kao njegovim pronositeljima, već se zadovoljava samo opisom odjeka predstava, kao što to čini i predočujući prijam izvedbe *Ivana Zrinjskog*, u kojoj interpretira glavnu ulogu, ideal svakog pučkog glumca, kako sâm primjećuje, u Dubravi na domak Zagreba:

*Moj nastup s poznatim velikim patriotskim govorom izazvao je buran aplauz. Bio je to prostodušan narod, ali razumjeli su sve. Sve je teklo glatko i publika se bila zagrijala.*

*U zadnjem činu, kada u tamnici otruju Zrinjskog, gledateljstvo si je dalo oduška. Ustajali su sa stolica, prijekali na sva glas: "Smrt tiranima! Smrt izdajicama! Slava Zrinjskom!" tako da smo ih jedva smirili.*

*Nakon toga su zapjevali stojeći "Lijepu našu domovinu".*



*Josip Daneš*



gledališča v Trstu, prvega Cankarjevega Grozda, Krnca in Zlodeja, pa tudi ravnatelja osiješkega gledališča, omenja nastope skupine v Hrvaški Kostajnici, Bosanski Dubici, Veliki Gorici, Delnicah, Bakru, Krapini, Klanjcu in Zlatarju. Pripovedujoč o skupini mladega in zgodaj umrlega Mihovila Stankovića, pa se spominja gostovanj v Križevcih, Đurđevcu, Bjelovarju, Garešnici, Kutini, Novski, Petrinji, Glini, Karlovcu in Jaski.

Ne da bi se poglobljali v nadaljnje naštevanje mest in krajev, v katerih je Daneš nastopal kot član potujočih skupin in kot samostojni igravec, od skupine vojvode Mlinarića prek skupine črnogorskega prevaranta Vukotića, pa skupin Koke Barjaktarevića, Milinkovića, Andže Babića in Mike Stojkovića ter slavnega in uglednega Petra Čirića, čigar skupina skupaj z umetniškimi in pomožnimi osebji šteje dvainštirideset članov ter ima svoje kulise in garderobo, opravlja pa tudi vlogo režiserja, do skupine Pike Kovačića, lahko že na osnovi topografsko nakazanega niza nastopov prvih dveh skupin, v katerih je igral Daneš, najdemo potrditev za tezo o razvejenosti in neomejenosti hrvaškega neinstitutionaliziranega gledališkega prostora na prehodu iz 19. v 20. stoletje, s tem pa tudi gledališko-dokumentarnega pomena Daneševe knjige za hrvaško gledališko zgodovino.

Nakazano temo pa poleg Daneševega poimenskega navajanja mest in krajev, v katerih je nastopal po razpustitvi Dragutinovićeve skupine in razpadu Stankovićeve, podkrepijo tudi njegovo omenjanje različnih gledaliških skupin, kot je Toplakova, s katerimi so se njegove skupin zgreševale in srečevale ter o katerih so se pozanimali vnaprej, da bi se izognili neželenim srečanjem v istih krajih in denarnemu polomu.

Spontano usklajajoč svoje literarne pretenzije, ki najdlje sežejo v duhoviti in naivni epizodi o gostovanju Dragutinovićeve skupine v Krapini, kjer hkrati gostuje tudi cirkus Nemeček in kjer se zaplete v ljubezenski odnos s plavalasko z nežno bledim obrazom in sentimentalnimi očmi, z gospodično Lili, atrakcijo cirkusa, jahalko, "voltižerko" in "Schlangendamo" ali "deklico-kačo", ter se znajde v dilemi, ali naj zapusti potujočo skupino in se pridruži cirkusu ali ne, in v opisu božiča v Garešnici, z menda verodostojnim, dokumentarnim pričanjem o potujočih gledaliških skupinah in igralcih, Daneš navaja številne podatke in podrobnosti o njih, njihovem delovanju in usodah. O pripravi zanikrnih gostilniških prostorov za predstave in o njihovem pospravljanju ter čiščenju, o posojanju pohištva, oblek in rekvizitov, še posebej orožja, o pisanju in raznašanju plakatov, pa tudi o izročanju vabil za poslovilne predstave, ki se spremenijo v zbiranje miloščine, o spanju na odru in pobegih skozi okna vaških hiš, da bi se izognili plačevanju nočitev, pa tudi o igranih dramskih besedilih, skorajda redno brez navajanja njihovih avtorjev, o vlogah, o preprostem maskiranju in vskočitvi v predstave brez kakršnihkoli vaj ter o igralskih kolegih v potujočih skupinah, pa tudi njihovih vodjih, kot je bil Mika Stojković, ki se je med igranjem prizora, ko Ivan Gnade umira v temnici, zravnal in uprl prst v naknadno prišlega gledalca, ga vprašal, ali ima vstopnica, potem pa mu je, ko je dobil nikalni odgovor, stopil z odra, mu zaračunal vstopnico in nadaljeval svojo igro.

Daneš registrira tudi pisanje zagrebških časopisov o njegovi interpretaciji Ivana Zrinskega v hotelu Zvezda v Bjelovarju ter komentira gostovanja velikanov zagrebškega gledališkega kroga, kot je bil Dragutin Freudenreich, v potujočih skupinah, opaža pa tudi domoljubne odzive v dvorani na posamezne predstave, vendar jih ne komentira tendenciozno in ne pripisuje posebnih zaslug za prikazano domoljubje potujočim skupinam kot njegovim prenašalcem, ampak se zadovoljuje samo z opisom odmevov predstav. To stori tudi v predstavitvi sprejema uprizoritve *Ivana Zrinskega*, v katerem interpretira glavno vlogo, ideal vsakega amaterskega igralca, kot sam opaža, v Dubravi, neposredni bližini Zagreba:

*Moj nastop z znanim velikim patriotskim govorom je izzval buren aplavz. Bil je preprost narod, razumeli so pa le vse. Vse je teklo gladko in publika je bila zagreta.*

*V zadnjem dejanju, ko zastrupijo v temnici Zrinjskega, si je dalo občinstvo duška. Vstajali s sedežev, žugali, rjovel na ves glas: "Smrt tiranom! Smrt izdajalcem! Slava Zrinjskemu!" tako, da smo jih komaj pomirili.*

*Nato so zapeli stoje Lepa naša domovina.*

*Ginljivo je bilo opazovati narod, kako je žarel v svojem domoljubnem čustvovanju. Ko je Zrinjski na odru umrl, so glasno ihteli. Popolna tišina je vladala dolgo potem, ko smo že spustili zastor.<sup>83</sup>*

Daneš, ki se očitno zaveda udeležbe občinstva v predstavah, pa tudi vživljanja senzibilnih in prсто-dušnih posameznikov z dogajanjem in liki na odru, piše tudi o odzivu skupine vaških fantov v kožuhih, ki so v Slunju privolili, da bodo statirali v uprizoritvi Schillerjevih *Razbojnikov*, leže na odru, vendar niso mogli obstati pri pasivnem sodelovanju.

*Ob sceni, ki pripeljejo starega grofa Mora, pa smo že morali vse sile napeti, da "razbojniki" niso zares*

<sup>83</sup> Josip Daneš Gradiš, *Za vozom boginje Talije. Spomini potujočega igralca*. Vodnikova družba v Ljubljani 1936, str. 84.

*Ganutljivo je bilo gledati narod, kako je gorio u domoljubnom osjećaju. Kad je Zrinjski na pozornici umro, glasno su plakali. Pošto smo već pustili zastor, dugo je vladala potpuna tišina.*<sup>83</sup>

Svjestan očito udjela publike u predstavama, a i suživljavanja senzibilnih i prostodušnih pojedinaca s radnjom i likovima na pozornici, Daneš bilježi i reakciju grupe seoskih momaka u kožusima, koje su u Slunju privoljeli da statiraju u izvedbi Schillerovih *Razbojnika* ležeći na pozornici, ali koji se nisu mogli zaustaviti na pasivnom sudjelovanju.

*U sceni kad dovedu starog grofa Mora već smo morali napeti sve snage da "razbojnici" uistinu nisu premlatili Franca – naime /glumca, op. B. H./ Babiča – koji je sa strane davao znakove za viku.*

*Nakon velikog monologa Karla Mora nenadano skoči na sredinu pozornice neki mladić – gorostas i udari Karla po ramenu.*

*"Brate moj, ništa se ne boj! Dođe li pola sela i svi naši žandari, ja se neću povući!" Raširio je noge, zgrabio pušku i odbacio svoj kožuh.*

*"Dakle, tko hoće da ga vidim!" Zauzeo je stav. Nastalo je komešanje među ostalim mladićima koji su ležali na podu. Činilo se da će se sukobiti. Da ih Vojvoda /glumac Mlinarić, op. B. H./ ekstemporom svoga monologa nije smirio, došlo bi do opće tučnjave. Ta scena zasigurno ni u jednom kazalištu nije bila tako istinski odigrana.*<sup>84</sup>

Kao jedna od bitnih komponenti Danešovih uspomena, bez koje one ne bi sigurno imale takvu izazovnost i draž kakvu imaju još i danas, nameće se njihova humorističko-ironička intoniranost, koja činjeničnost autorovih zapažanja i zabilježenih događaja dodatno i drugačije osvjetljuje te se namjesto golih datosti reflektiraju i Danešov podsmijeh, suživljavanje, poticajno odobravanje ili zadovoljstvo učinjenim, kao što se to događa u njegovu opisu dovitljivog prilagođavanja postojećim uvjetima za izvođenje *Posljednjeg Zrinjskog*.

*Sutradan nismo glumili ali smo se pripremali na igru "Posljednji Zrinjski" koja nije smjela izostati ni u jednoj družini. Scene koje su za naš "ansambl" / a riječ je zapravo o svega nekoliko glumaca, op. B. H./, bile nemoguće, ispuštali smo. Ostala su samo najdojmljivija mjesta. Prizor između starog grofa Kacenštajnskoga i njegova sina Ulrika, kada stari mora na sceni umrijeti, zamislili smo tako da je jedna osoba glumila staroga i mladoga. Postavili smo stol, koji je bio prekriven stolnjakom što je sezao do poda. Stari se grof morao srušiti iza prekrivena stola. U taj je tren iza prekrivena stola Babić gurnuo dvije čizme, te je izgledalo da stari leži iza stola. Stari je pak grof naglo šmugnuo iza kulisa i za nekoliko je sekunda kao sin Ulrik već oplakivao svoju vlastitu smrt, naime, one dvije čizme. Budući da publika to nije primjetila, mislim da smo mi glumci dobro glumili.*<sup>85</sup>

Šteta je, međutim, neovisno o tomu je li sve bilo zaista tako kao što piše Daneš ili je on sve pomalo autobiografski beletrizirao, i jesu li svi kazališno-povijesni relevantni podaci točni ili ne, što je izvorni rukopis znatno skraćen prije objavljivanja, na što ukazuje već i jedan od prvih recenzenata izdanja,<sup>86</sup> a što potvrđuje i usporedba sačuvanog originala i njegove tiskane verzije.<sup>87</sup> No i ovakve, redaktorski skraćene Danešove uspomene, prenaslovljenih naslova, kakve su doprle do čitatelja, nezaobilazna su i jedinstvena literatura za teatrološku rekonstrukciju postojanja i djelovanja putujućih glumačkih družina na hrvatskom prostoru u doba fin de siècle, kada su njihova nacionalna, politička, umjetnička i obrazovna funkcija i odjek u velikoj mjeri nadilazili njihove stvaralačke domete.



Poslije samo jedne sezone provedene u Deželnem gledališću, Daneš nastavlja svoja glumačka lutanja radeći povremeno i kao činovnik, tajnik kazališnog konzorcija u Ljubljani i organizator europske turneje i američkoga gostovanja slovenskog tenora Josipa Rijavca. Nastupa u Trstu i Puli, pa ponovno u Trstu, a 1915. pozvan je u vojsku. Nakon Prvoga svjetskog rata član je ljubljanskog kazališta, te navodno i osječkog, a zatim slijede angažmani u Mariboru i, po treći puta, u Ljubljani. Karijeru završava u Hrvatskom narodnom kazalištu u

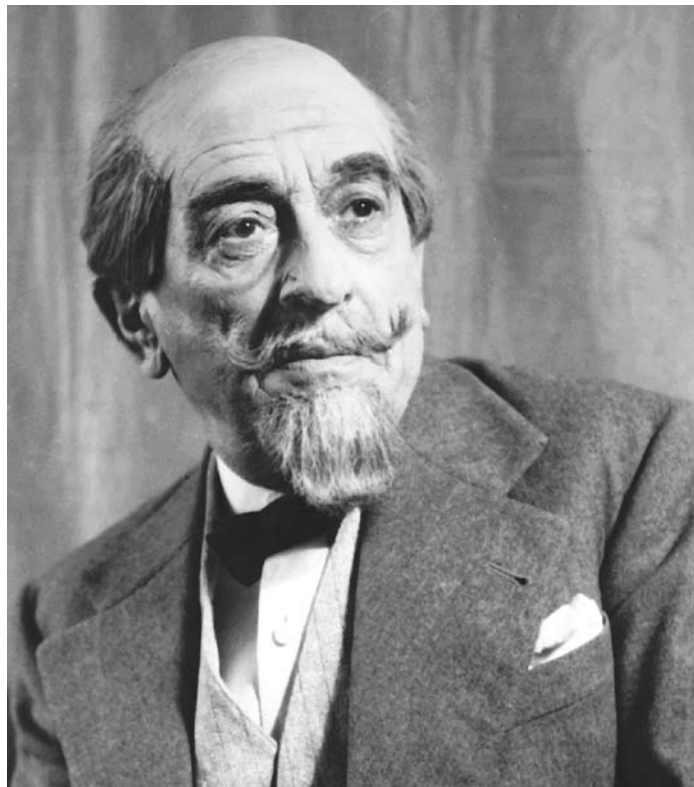
<sup>83</sup> Josip Daneš Gradiš, *Za vozom boginje Talije. Spomini potujočega igralca*. Vodnikova družba v Ljubljani 1936. Str. 84. Preveo B. H.

<sup>84</sup> Josip Daneš Gradiš, isto, str. 97. Preveo B. H.

<sup>85</sup> Josip Daneš Gradiš, isto, str. 98. Preveo B. H.

<sup>86</sup> M. Š., *Spomini potujočega igralca*. "Jutro", Ljubljana, 6. 11. 1936.

<sup>87</sup> Autograf Danešove knjige *Za vozom boginje Talije*, kao i autograf neobjavljenog romana na slovenskom jeziku *Mlinovi božji melju*, te raznovrsnu ali ipak oskudnu građu o Danešovu životu i radu, preuzeo je 1957. pišući teatrološki referat za seminar prof. dr. Ive Hergešića na katedri za Komparativističku književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, od Danešove supruge Barbare, budući televizijski djelatnik Velimir Visković, koji kompletnu Danešovu ostavštinu 2004. poklanja Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.



**Josip Daneš kao Gospar Niko u Vojnovičevoj Dubrovačkoj trilogiji.**

**Josip Daneš kot Gospar Niko v Vojnovičevi Dubrovniški trilogiji.**

*pretepli Franca – namreč /igralca, op. B. H./ Babića – ki je od strani dajal znamenja za vpitje.*

*Po velikem monologu Karla Mora skoči nenadoma neki fant orjak na sredo odra in udari Karla po rami.*

*“Brate moj, nič se ne boj! Če pride pol vasi in vsi naši žandarji, se jaz ne umaknem!” Razkoračil se je, zagrabil puško in zvrigel svoj kožuh.*

*“Torej! Kdo hoče, da ga vidim!” In postavil se je v stav. Nastala je zmešnjava med ostalimi fanti, ki so ležali po tleh. Izgledajo je, da se spoprimejo. Da jih ni Vojvoda z esktemporom svojega monogola pomiril, bi prišlo do splošnega pretepa. Ta scena prav gotovo ni bila na nobenem gledališču tako resnično odigrana.<sup>84</sup>*

Kot ena bistvenih komponent Daneševih spominov, brez katere le-ti zagotovo ne bi bili tako izzivalni in očarljivi, kakršni so še danes, se kaže njihova humoristično-ironična obarvanost, ki dodatno in drugače osvetli dejanskost avtorjevih opazanj in opisanega dogajanja, tako da se namesto golih dejstev kažejo tudi Danešev posmeh, prilagajanje, spodbudno odobravanje ali zadovoljstvo zaradi narejenega, kot se to zgodi v njegovem opisu domiselnega prilagajanja obstoječim razmeram za uprizoritev *Zadnjega Zrinskega*.

*Drugi dan nismo igrali, pač pa smo se pripravljali na igro Poslednji Zrinjski, ki ni smela manjkati pri nobeni družbi. Scene, ki so za*

*naš “ansambl” /gre pravzaprav le za nekaj igralcev, op. B. H./ bile nemogoče, smo izpuščali. Ostala so samo najefektnejša mesta. Prizor med starim grofom Kacenštajnskim in njegovim sinom Ulrikom, ko mora stari na odru umreti, smo uredili tako, da je igrala ena oseba starega in mladega. Postavili smo mizo, ki je bila pogrnjena s prtom, segajočim do poda. Stari grof se je moral zgruditi za pogrnjeno mizo. V tem hipu pa je Babič porinil od strani za pogrnjeno mizo dva škornja, tako da se je videlo, kakor da stari grof leži za mizo. Stari grof pa je naglo smuknil za kulise in v par sekundah že objokoval kot sin Ulrik svojo lastno smrt, namreč ona dva škornja. Ker publika ni tega zapazila, sodim, da smo igralci dobro igrali.<sup>85</sup>*

Škoda pa je, ne glede na to, ali se je res vse zgodilo tako, kot piše Daneš, ali pa je avtor zadeve malce avtobiografsko polepšal za potrebe leposlovja in ali so vsi gledališko-zgodovinski relevantni podatki točni ali ne, da je bil izvirni rokopis pred objavo precej skrajšan, na kar je opozaril že eden njegovih prvih recenzentov izdaje<sup>86</sup> in kar potrjuje tudi primerjava ohranjenega izvirnika in njegove prve tiskane različice.<sup>87</sup> No, tudi takšni, uredniško skrajšani Daneševi spomini, z drugačnim naslovom, kakršni so prišli v roke bralcev, so nujna in edinstvena literatura za teatrološko rekonstrukcijo obstajanja in delovanja potujočih gledaliških skupin na hrvaškem prostoru v obdobju fin de sičcla, ko so njihova nacionalna, politična, umetniška in izobraževalna funkcija ter odmev v veliki meri presegali njihove ustvarjalne dosežke.



Po le eni sezoni, ki jo je Daneš preživel v Deželnem gledališču, je nadaljeval svoja igralska potepanja, tako da je občasno delal tudi kot uslužbenec, tajnik Slovenskega gledališkega konzorcija v Ljubljani in organizator evropske turneje ter ameriškega gostovanja slovenskega tenorja Josipa Rijavca. Nastopal je v Trstu in Pulju, pa znova v Trstu, leta 1915 pa je bil vpoklican v vojsko. Po prvi svetovni vojni je bil član ljubljanskega gledališča, menda pa tudi osiješkega, potem pa so sledili angažmaji v Mariboru in, tretjič, v Ljubljani. Kariero

<sup>84</sup> Josip Daneš Gradiš, *ibid.*, str. 97.

<sup>85</sup> Josip Daneš Gradiš, *ibid.*, str. 98.

<sup>86</sup> M. Š., *Spomini potujočega igralca*. Jutro, Ljubljana, 6. 11. 1936.

<sup>87</sup> Avtograf Danešove knjige *Za vozom boginje Talije*, kot tudi avtograf neobjavljenega romana v slovenščini *Mlini božji meljejo* ter raznovrstno, vendar vseeno skopo gradivo o Daneševem življenju in delu je leta 1957 od Daneševe soproge Barbare prevzel pišoč teatrološki referat za seminar prof. dr. Iva Hergešića na katedri za primerjalno književnost Filozofske fakultete Univerze v Zagrebu prihodnji televizijski delavec Velimir Visković, ki je celotno Daneševo zapuščino leta 2004 zapustil oddelku za zgodovino hrvaškega gledališča Zavoda za zgodovino hrvaške književnosti, gledališča in glasbe HAZU.

Zagrebu, gdje od 1941. do 1950. tumači dvadesetak komediografskih i dramskih uloga i jednu operetnu.

Svoje vrhunske umjetničke domete Daneš ostvaruje na dvije glavne slovenske pozornice. Vrativši se tako na ljubljansku, osim Shakespeareova Tkalca u *Snu ljetne noći* i Molièreova Argana u *Umišljenom bolesniku*, nezaboravno tumači i Gogoljeva Hljestakova u *Revizoru*, kojeg režira ruski emigrant Boris Putjata. U Mariboru pak studiozno kreira drugu svoju životnu ulogu – Hašekova Švejka, te sve više usložnjava osobnu glumu obogaćujući njezinu primarnu komičarsku usmjerenost dramskom ekspresivnošću i realističko-psihološkim, ironičkim i humanističkim sadržajnim intencijama, što se osobito opaža u njegovim ostvarenjima Leskovčeva inteligentnog prosjaka Floreta Brigea u *Dvije obale* i Shawova Higginsa u *Pigmalionu*, te Shakespeareova Lude u komediji *Na tri kralja ili kako hoćete* i Tihonova u *Buri Ostrovskeg*. No unatoč primjereno individualiziranim i nijansiranim značajkama navedenih uloga, utemeljenim na samosvojnem empirijsko-percepcijskom oblikovanju vlastitoga glumačkog izraza, iznenađujuću posebnost ipak predstavlja njegov Titus Andronicus Fabriczy Glembaj u Gavellinoj režiji *Gospode Glembajevih*, kojim Daneš profinjenom detaljizacijom i sveukupnošću svoje interpretacije dopunjuje Krležine naznake ovog lika.

Niz mariborskih uloga u kojima dominira traženje karakternog oznakovljavanja povjerenih uloga, Daneš nastavlja u posljednjim godinama svojeg djelovanja u Sloveniji i na ljubljanskoj pozornici realizirajući ulogu ubogog pisara u Juškevičevoj komediji *Gospodin Sonjkin i njegova sreća* i Krištofa u Schurekovim *Uličnim pjevačima* te Molièreova George Dandina i Gogoljeva Podkoljesina u *Ženidbi*.

Sudeći prema kazališnim kritikama u hrvatskom tisku, ali i prema ulogama koje se na početku sezone 1941./1942. dodjeljuju Danešu u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, kazališni ljudi i krugovi ne znaju baš mnogo o njemu, te pojedini kritičari popraćujući prve njegove nastupe na zagrebačkoj pozornici uglavnom primjećuju, više dobrohotno nego na temelju poznavanja Danešovih stvarnih umjetničkih mogućnosti i dotadašnjih rezultata, da je *nesumnjivo izrađeni glumac, koji će zacijelo biti i vrlo zaposlen član naše drame*<sup>88</sup> ili *da je u njemu naš ansambl dobio vrlo dobrog salonskog komičara*,<sup>89</sup> odnosno da je *također /.../ dao veoma uspješnu kreaciju s mnogo smisla za humor*.<sup>90</sup>

Mnogo opširnije, detaljnije i određenije neće se pisati, ako će se uopće i pisati, ni o sljedećim Danešovim ulogama, iako on tumači i izaslanika suda u Schillerovim *Razbojnicima*, Istražnog suca u Stodolinoj *Karijeri* i Froscha u Goetheovu *Faustu*, te Martina Dobroslava u *Diogenešu Brezovačkog*. Sve su to, uostalom, sporedne ili manje uloge i njihovi se tumači i inače, po ustaljenoj praksi kazališnih kritičara, tek usputno spominju ukoliko same interpretacije nisu prihvaćene od publike kao majstorske minijature.

Od dva Držićeva lika, Dunda Maroja i Grižule, koja Daneš zatim kreira u Fotezovim preradbama i režijama, drugi će već izazvati kritički komentar, da je kao starac Grižula posvjedočio *još jednom svoje velike sposobnosti karakternog komičara*,<sup>91</sup> kojim se ostvaruje preduvjet za Danešov skicozni portret kao Macua u japanskoj povijesnoj tragediji *Terakoya* Takeda Izuma, ali i za Danešov portret kao komičara, a i glumca koji se ne koristi samo komikom.

Naglašavajući, naime, da je Daneš bio *upravo sjajan kao dvorjanik Macuo*, Vladimir Kovačić nesuzdržano nastavlja: *Daneš je i s ovom svojom kreacijom pokazao, da je on ne samo jedan od prvih stupova naše drame, već je očitovao i staru istinu, da veliki komičar (a on je to u našem dramskom ansamblu danas prvi) zapravo je u svojoj biti – traged. Između velike komike i velike tragike su granice vrlo uske. Josip Daneš je tako, što bilježimo s osobitom radošću, ne samo dokazao snagu svoga umjetničkog oblikovanja, nego i svoju kreativnu mnogostranost na kojoj mu mnogi mogu pozavidjeti*.<sup>92</sup>

Tu svoju kreativnu mnogostranost, na koju ukazuje Vladimir Kovačić, a koja uključuje i povremeno posvemašnje udaljavanje od komediografskog obojenja, Daneš potvrđuje i u malobrojnim ali i raznovrsnim ulogama poslije Drugoga svjetskog rata, kad igra i gradonačelnika Ordena u Batušičevoj dramatisaciji Steinbeckova romana *Mjesec je zašao* i Shakespeareova tesara Dunju u *Snu ljetne noći* te Nušičeva praktikanta Tasu u *Sumnjivu licu* i gospara Niku u trećem dijelu Vojnovičeve *Dubrovačke trilogije* u Gavellinoj režiji 1950. godine.

<sup>88</sup> H. W. /Hinko Wolf/, *Trešnje za Rim. Komedija u 3 čina (5 slika)*. Napisao Hans Hömberg. "Hrvatski narod", Zagreb, 27. 9. 1941.

<sup>89</sup> Vladimir Kovačić, *Dobar frak*. "Novi list", Zagreb, 14. 10. 1941.

<sup>90</sup> mk, *Uspjela izvedba operete "Ptičar"*. "Hrvatska", Zagreb, 23. 12. 1941.

<sup>91</sup> (pt), *"Plakir". Praizvedba Fotezove preradbe "Plakira" od Marina Držića*. "Spremnost", Zagreb, 6. 6. 1943.

<sup>92</sup> Vladimir Kovačić, *Dvije japanske drame, "Terakoya" - "Asagao"*. "Nova Hrvatska", Zagreb, 23. 1. 1945.

je končal v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu, kjer je med letoma 1941 in 1950 odigral okoli dvajset komediografskih in dramskih vlog ter eno operetno.

Svoje vrhunske umetniške dosežke je Daneš uresničil na dveh osrednjih slovenskih odrih. Po vrnitvi na ljubljanski oder je poleg Shakespearjevega Tkalca v *Snu letne noči* in Molièrjevega Argana v *Namišljenem bolniku* nepozabno uprizoril tudi Gogoljevega Hlestakova v *Revizorju*, ki ga je režiral ruski emigrant Boris Putjata. V Mariboru pa je nedoseženo ustvaril svojo drugo življenjsko vlogo – Haškovega Švejka, svojo osebno igro pa je vse bolj prežemal z obogatitvijo njene primarno komične usmerjenosti z dramsko ekspresivnostjo in realistično-psihološkimi, ironičnimi in humanističnimi vsebinskimi intencijami, kar je bilo posebej opazno v njegovih uresničitvah Leskovčevega inteligentnega berača Floreta Brigeja v *Dveh obalah*, Shawovega Higginsa v *Pigmalionu* ter Shakespearjevega Norčka v komediji *Dvanajsta noč ali Kar hočete* in Tihonova v *Nevihti* Ostrovskega. Kljub ustrezno individualiziranim in niansiranim lastnostim navedenih vlog, osnovanih na samosvojem empirično-perceptivnem oblikovanju lastnega igralskega izraza, presenetljivo posebnost vseeno predstavlja njegov Titus Andronicus Fabriczy Glembaj v Gavellovi režiji *Gospoda Glembajevih*, s katerim je Daneš s prefinjenim detajliranjem in celovitostjo svoje interpretacije dopolnil Krleževe oznake tega lika.

Vrsto mariborskih vlog, v katerih prevladuje iskanje značajske oznake zaupanih vlog, je Daneš nadaljeval v zadnjih letih svojega delovanja v Sloveniji in na ljubljanskem odru z uresničitvijo vloge ubogega pisarja v Juškevičevi komediji *Gospod Sonjkin in njegova sreča*, Kristofa v Schurekovih *Uličnih pevcih* in Molièrjevega Georgea Dandina ter Gogoljevega Podkoljesina v *Ženitvi*.

Sodeč po gledaliških kritikah v hrvaškem tisku, pa tudi po vlogah, ki so bile na začetku sezone 1941/1942 dodeljene Danešu v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu, gledališki ljudje in krogi o njem niso vedeli prav veliko, posamezni kritiki, ki so spremljali njegove prve nastope na zagrebškem odru, pa so večinoma opažali, bolj dobrohotno kot na osnovi poznavanja Daneševih resničnih umetniških zmožnosti in dotodanjih rezultatov, da je *nedvomno izdelan igravec, ki bo zagotovo tudi zelo zaposlen člane naše drame*<sup>88</sup> ali da je *v njem naš ansambel dobil zelo dobrega salonskega komika*<sup>89</sup> oziroma da je *prav tako /.../ podal zelo uspešno stvaritev z veliko občutka za humor*.<sup>90</sup>

Mnogo obširneje, natančneje in bolj določeno se ne bo pisalo, če se sploh bo, niti o naslednjih Daneševih vlogah, čeprav je uprizoril tudi zastopnika sodišča v Schillerjevih *Razbojnikih*, preiskovalnega sodnika v Stodolinovi *Karieri* in Froscha v Goethejevem *Faustu* ter Martina Dobroslava v *Diogenešu* Brezovaškega. Vse našteje vloge so vzporedne ali manjše in njihove interprete po ustaljeni praksi tudi sicer gledališki kritiki le mimogrede omenjajo, razen če same interpretacije niso sprejete od občinstva kot mojstrske miniature.

Od dveh Držičevih likov, Dunda Maroja in Grižule, ki ju je Daneš pozneje ustvaril v Fotezovih predelavah in režijah, je slednji izzval kritični komentar, da je kot starec Grižula izpričal *še enkrat svoje velike sposobnosti karakternega komika*,<sup>91</sup> s katerim bo uresničen predpogoj za Danešev skicozni portret Macua v japonski zgodovinski tragediji *Terakoya* Takeda Izuma, pa ne le za Danešev portret komika, marveč tudi za portret igralca, ki ne uporablja samo komike.

Vladimir Kovačić, ki poudarja, da je bil Daneš *kot dvorjan Macuo prav sijajen*, brez zadržkov nadaljuje: *Daneš je tudi s to svojo stvaritvijo pokazal, da je ne samo eden prvih stebrov naše drame, ampak je dokazal tudi staro resnico, da je veliki komik (in Daneš je v našem dramskem ansamblu danes prvi) v svojem bistvu pravzaprav – traged. Med veliko komiko in veliko tragiko je ločnica zelo tanka. Josip Daneš je tako, kar navajamo s posebnim veseljem, ne samo dokazal moč svojega umetniškega oblikovanja, ampak tudi svojo ustvarjalno vsestranskost, ki mu jo številni lahko zavidajo*.<sup>92</sup>

Svojo kreativno vsestranskost, na katero opozori Vladimir Kovačić in ki vključuje tudi občasno široko oddaljitev od komediografske obarvanosti, je Daneš potrdil tudi v maloštevilnih, vendar raznovrstnih vlogah po drugi svetovni vojni, ko je igra župana Ordena v Batušičevi dramatizaciji Steinbeckovega romana *Mesec je zašel*, Shakespearjevega tesarja Dunja v *Snu letne noči* ter Nušičevega praktikanta Tasa v *Sumljivi osebi* in gospoda Nika v tretjem delu Vojnovičeve *Dubrovniške triologije* v Gavellovi režiji 1950.

<sup>88</sup> H. W. /Hinko Wolf/, *Češnje za Rim. Komedija v treh dejanjih (5 prizorih)*. Napisal Hans Hömberg. Hrvatski narod, Zagreb, 27. 9. 1941.

<sup>89</sup> Vladimir Kovačić, *Dobar frak*. Novi list, Zagreb, 14. 10. 1941.

<sup>90</sup> mk, *Uspjela izvedba operete Ptičar*. Hrvatska, Zagreb, 23. 12. 1941.

<sup>91</sup> (pt), *Plakir. Praizvedba Fotezove predelave Plakira od Marina Držića*. Spremnost, Zagreb, 6. 6. 1943.

<sup>92</sup> Vladimir Kovačić, *Dvije japanske drame, Terakoya - Asagao*. Nova Hrvatska, Zagreb, 23. 1. 1945.

U tim poslijeratnim godinama, kad 1947. odlazi i u mirovinu i kada od rujna te godine kao gost nastupa u izvedbama *Zlatarova zlata* Augusta Šenoa i Milivoja Dežmana Ivanova i *Ruskog pitanja* Konstantina Simonova u Hrvatskom narodnom kazalištu u Subotici interpretirajući Petra Krupića odnosno Makfersona, Daneša otkriva oko kamere te u Sloveniji sudjeluje u snimanju filmova *Svet na Kajžaru* i *Jara gospoda*, a u Hrvatskoj *Plavi 9*, *Bakonja fra Brne* i *Kameni horizonti*, zahvaljujući kojima je ipak sačuvan i audiovizualni spomen na njegovu tjelesnu pojavu, fizionomiju, glas i glumu.

## Hinko Nučić

*Ljubljana, 20. 4. 1883. – Zagreb, 21. 5. 1970.*

Ako se evociraju stvaralačke značajke, koje 1925. godine Joza Ivakić i Antun Barac pripisuju Hinku Nučiću, kad on na zagrebačkoj pozornici slavi 25. obljetnicu svoga umjetničkog rada interpretirajući Shakespeareova Othella, a koje se svode na postavku da nije tražio nove putove, već da je išao po onima kojima su išli najbolji, i ako se ta postavka poveže s Moravčevim vrednovanjem sveukupne Nučićeve umjetničke djelatnosti, koje on preoblikujući pritom Ivakićevu i Barčevu<sup>93</sup> tezu leksikografski sažeto formulira na kraju svojeg uvoda u monografiju *Hinko Nučić, dramski igratelj i režiser*,<sup>94</sup> a potom i u knjizi *Sto slovenskih dramskih umetnikov*,<sup>95</sup> kao tvrdnju da Nučić nije bio tražitelj novih putova, ali da je bio prezaslušan i svestran dramski umjetnik, dolazi se do povijesno-kritičkog stajališta o Hinku Nučiću kakvo danas uglavnom prevladava u hrvatskoj i slovenskoj teatrologiji, leksikografiji i kazališnoj publicistici. No kao i svako takvo stajalište, koje ima značenje i identitet leksikografske sinteze, tako je i ovo o glumcu, redatelju, pedagogu, kazališnom rukovoditelju i organizatoru, dramatičaru, teatarskom publicistu i prevoditelju Hinku Nučiću, zapravo rezultat selekcije i uopćavanja kojima su eliminirane nijanse i detalji te poništene neke posebnosti Nučićeve umjetničke djelatnosti u ime utilitarno-informativnog traženja njezine biti.

Na takav zaključak ne navodi samo poznavanje istovrsnih, ali i neizbježnih metoda leksikografije, koje rezultiraju osiromašenjem informacije, nego – nasuprot njima i postojeća literatura o Hinku Nučiću, koja se proteže u rasponu od intervjua i razgovora preko članaka, kritika, feljtona i novinskih i časopisnih sinteza do njegove trodjelne autobiografske *Igralčeve kronike*<sup>96</sup> i Moravčeve monografije, a posebno u sklopu te literature, oprečne kritičarske prosudbe njegove glume i interpretacije jedne te iste uloge, koje se temelje na analitičkoj argumentaciji.

U odnosu upravo na literaturu o sveukupnoj Nučićevoj kazališnoj djelatnosti, ne samo i isključivo o njegovim glumačkim i redateljskim dostignućima u Ljubljani i Mariboru, slovenski su teatrolozi u velikoj prednosti pred hrvatskim, koji su se bavili ili se namjeravaju baviti rekonstrukcijom njegova umjetničkog rada u Zagrebu jer je kompletni tekst Nučićevih autoreferencijalnih kroničarskih zapisa, koji se odnosi na slovensko kazalište objelodanjen, a dio koji govori o zagrebačkim godinama Nučićeve umjetničke karijere gotovo je u cijelosti izgubljen. Citirani su, zapravo, prepričani i popraćeni dodatnim komentarom na početku treće knjige *Igralčeve kronike*, samo neki detalji iz vremena prvoga Nučićeva angažmana u Zagrebu.

Nučićev umjetnički vijek može se inače, kao što to uostalom i čini Dušan Moravec u svojoj monografiji, kojom se nadovezuje na vlastite knjige o utemeljiteljima slovenskoga kazališta, na knjige o Ignjatu Borštniku i Antonu Verovšek, podijeliti prema biografskom diktatu na pet etapa.

Prva etapa obuhvaća Nučićevo mladenačko doba od 1900. godine, kad nakon amaterskoga glumačkog djelovanja i Verovšekove glumačke škole, te statiranja u Deželnom gledališću, dobiva zahvaljujući svojem učitelju i protežu – i stalni angažman, a uskoro i prve uloge, pa sve do 1912. godine, kad odlazi u Zagreb. U međuvremenu, u sezoni 1903.-1904. tumači prvu naslovnu ulogu u Finžgarovom *Divljem lovcu*, a 1905. boravi u Beču na

<sup>93</sup> Antun Barac, *Hinko Nučić. O 25-godišnjici umjetničkog rada*. "Jugoslavenska njiva", br. 4, str. 143-144, Zagreb 1925.

<sup>94</sup> Dušan Moravec, *Hinko Nučić dramski igratelj i režiser*. Slovenski gledališki muzej. Ljubljana 2000., str. 8.

<sup>95</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. Biblioteka Sto slovenskih. Prešernova družba, Ljubljana 2001., str. 35.

<sup>96</sup> Hinko Nučić, *Igralčeva kronika*, I. Knjižnica Mestnega gledališča, Ljubljana 1960; *Igralčeva kronika*, II. Knjižnica Mestnega gledališča, Ljubljana 1961; *Igralčeva kronika*, III. Knjižnica Mestnega gledališča, Ljubljana 1964.

V povojnih letih, ko leta 1947 odide v pokoj in ko od septembra istega leta kot gost nastopa v uprizoritvah *Zlatarjevega zlata* Augusta Šenoje in Milivoja Dežmana Ivanova ter *Ruskega vprašanja* Konstantina Simonova v Hrvaškem narodnem gledališču v Subotici, interpretirajoč Petra Krupića oziroma Makfersona, pa je Daneša odkril oko kamere in v Sloveniji sodeloval pri snemanju filmov *Svet na Kajžarju* in *Jare gospoda*, na Hrvaškem pa *Plavi 9*, *Bakonja fra Brne* in *Kamniti horizonti*, zahvaljujoč katerim je ohranjen tudi avdiovizualni spomin na njegovo telesno podobo, fiziognomijo, glas in igro.

## Hinko Nučič

Ljubljana, 20. 4. 1883. – Zagreb, 21. 5. 1970.

Če evociramo ustvarjalne značilnosti, ki sta jih leta 1925 Joza Ivakić in Antun Barac pripisala Hinku Nučiču, ko je na zagrebškem odru slavil 25. obletnico svojega umetniškega dela z interpretacijo Shakespearjevega Othella, vendar ki so omejene na trditev, da ni iskal novih poti, ampak je hodil po tisti, ki so šle najboljše, in če to trditev povežemo z Moravčevim vrednotenjem celotne Nučičeve umetniške dejavnosti, ki jo, preoblikujoč pri tem Ivakićevo in Barčevo<sup>93</sup> tezo, leksikografsko zgoščeno ubesedi na koncu svojega uvoda k monografiji *Hinko Nučič, dramski igravec i režiser*,<sup>94</sup> potem pa tudi v *Sto slovenskih dramskih umetnikov*,<sup>95</sup> kot trditev, da Nučič ni bil iskalec novih poti, ampak da je bil prezaslužen in vsestranski dramski umetnik, pridemo do zgodovinsko-kritičnega stališča o Hinku Nučiču, kakršno danes v hrvaški in slovenski teatrologiji, leksikografiji in gledališki publicistiki večinoma prevladuje. Kot vsako tovrstno mnenje, ki ima pomen in identiteto leksikografske sinteze, je tudi to mnenje o igralcu, režiserju, pedagogu, gledališkem vodstvenem delavcu in organizatorju, dramatik, gledališkem publicistu in prevajalcu Hinku Nučiču, pravzaprav rezultat selekcije in posploševanja, s katerim se zabrišejo odtenki in detajli ter prezrejo nekatere posebnosti Nučičeve umetniške dejavnosti v imenu utilitarno-informativnega iskanja njenega bistva.

K tovrstnemu sklepu nas ne napelje le poznavanje istovrstnih, pa tudi neizogibnih metod leksikografije, posledica česar je osiromašenje informacij, ampak – v nasprotju s tem – tudi literatura o Hinku Nučiču, od intervjujev in pogovorov prek člankov, kritik, feljtonov, tako časopisnih in revialnih sintez do njegove avtobiografske *Igralčeve kronike*<sup>96</sup> v treh delih in Moravčeve monografije, še posebej pa nasprotujoče si kritične sodbe o njegovem igranju in interpretaciji enih in istih vlog, ki so osnovane na analitični argumentaciji.

Prav glede na literaturo o celotni Nučičevi gledališki dejavnosti, ne samo in edino o njegovih igralskih in režiserskih dosežkih v Ljubljani in Mariboru, so slovenski teatrologi v veliki prednosti pred hrvaškim, ki so se ukvarjali ali se imajo namen ukvarjati z rekonstrukcijo njegovega umetniškega dela v Zagrebu, saj je celotno besedilo Nučičevih avtoreferencialnih kronikalnih zapisov, ki se nanašajo na slovensko gledališče, objavljen, del, ki govori o zagrebških letih Nučičeve umetniške kariere, pa skorajda v celoti izgubljen. Navedeni so, pravzaprav, povedani in pospremljeni z dodatnim komentarjem na začetku tretjega dela *Igralčeve kronike* samo nekateri detajli iz časa prvega Nučičevega angažmaja v Zagrebu.

Nučičev umetniški vek je sicer mogoče, kot je to storil Dušan Moravec v svoji monografiji, s katero se navezuje na lastne knjige o ustanoviteljih slovenskega gledališča, na knjigi o Ignaciju Borštniku in Antonu Verovšku, deliti po biografskem diktatu v pet obdobj.

Prvo obdobje zajema Nučičevo mladostniško obdobje od leta 1900, ko je po amaterskem igralškem delovanju in Verovškovi igralski šoli ter statiranju v Deželnem gledališču, dobil, zahvaljujoč svojemu učitelju in podporniku Antonu Verovšku, najprej stalni angažma, kmalu pa tudi prve vloge,

<sup>93</sup> Antun Barac, *Hinko Nučič. O 25-godišnjici umetniškega rada*. Jugoslavenska njiva, št. 4, str. 143-144, Zagreb 1925.

<sup>94</sup> Dušan Moravec, *Hinko Nučič dramski igravec režiser*. Slovenski gledališki muzej. Ljubljana, 2000, str. 8.

<sup>95</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. Zbirka Sto slovenskih. Prešernova družba. Ljubljana, 2001, str. 35.

<sup>96</sup> Hinko Nučič, *Igralčeva kronika*, I. Knjižnica Mestnega gledališča, Ljubljana, 1960; *Igralčeva kronika*, II. Knjižnica Mestnega gledališča, Ljubljana, 1961; *Igralčeva kronika*, III. Knjižnica Mestnega gledališča. Ljubljana 1964.

studijskom usavršavanju, gdje ga opčinjava Kainz.<sup>97</sup> Vrativši se u Ljubljano igra kneza Nehljudova u dramatičariji Tolstojeva *Uskrsnuća*, prvi je zatim interpret umjetnika Petra u praiizvedbi Cankarove *Sablazni u dolini šentflorijanskoj* te počinje režirati. Od prve svoje režije, od režije Görnerove *Pepeljuge* u ožujku 1908. pa do osobito isticane Strindbergova *Oca*, u studenome 1909. godine, postavlja na pozornicu, uključujući i *Pepeljugu*, čak dvadeset dramskih djela i jednu operetu. U godinama koje nadolaze najzaposleniji je i najeksponiraniji redatelj Deželnege gledališča te režira Schillerova djela *Spletka i ljubav*, *Razbojnici* i *Marija Stuart*, Čehovljeva *Ujaka Vanju*, Shakespeareovu tragediju *Romeo i Julija* i komediju *Vesele žene windsorske*, Vojnovičev *Ekvinocij*, Ibsenove *Stupove društva*, Sardouovu *Fedoru*, Sofoklovu *Antigonu* i Tolstojev *Živi leš*. Moglo bi se čak reći da u to doba njegova redateljska zaduženja kvalitetnim zahtjevima nadmašuju glumačka, iako upravo tada interpretira Ibsenova *Helmara* u *Nori* i Goetheova *Fausta*, kao i Schillerova *Mortimera* u *Mariji Stuart*, Fritza u Schnitzlerovu *Ljubakanju* i japanskog doktora Tokerama u suvremenoj i u Europi vrlo popularnoj drami Mađara Lengyela - *Tajfun*.

Odnosi u Deželnem gledališću, gdje je postao glavni oponent angažiranim strancima, pretežno Česima, navode, međutim, Nučića da unatoč svemu što je ostvario i postigao u ljubljanskom kazalištu, u kojem je izvedena i njegova drama *Antonio Gleđević* napisana prema Tavčarovoju prozi,<sup>98</sup> i u kojem vodi dramsku školu i organizira brojne turneje dramskog ansambla po cijeloj Sloveniji, sve do Trsta i Celovca, te preko hrvatske granice, ipak pređe u zagrebačko kazalište.

U Zagrebu gostuje prvo u lipnju 1912. kao dr. Tokeramo i izaziva nepodijeljena priznanja kritike. Dežurni kritičar "Jutarnjeg lista" piše: *Gosp. Nučić glumac je prvog reda; ako njegov glas i izgovor, koji su mu jučer dobro išli, podnose i drugačije modulacije – imat ćemo u njemu jednu od prvih naših sila. Svoga doktora donio je Nučić kao jednu sasvim izrađenu kreaciju – to je mislim dosta.*

Srodno o Nučićevoj egzotičnoj karakternoj studiji dr. Tokerama, voditelja japanske kolonije u Parizu, pišu i kazališni izvjestitelji drugih dnevnika, pa se tako na stranicama "Narodnih novina" može pročitati da je Nučić *odličan glumac prvog reda* i da se njegovoj velikoj savjesnosti pridružila *sjajna intuicija, pa glumi kod nas neviđenim talentom*, a u "Obzoru" da je *uz govor, posve stilizovan gest i na oko nikakvu mimiku /.../ svoju igru sjajno obogatilo kretnjama ruke i prstiju*.<sup>99</sup>

Kao druga etapa u Nučićevoj umjetničkoj karijeri spontano se nameće njegov prvi angažman u Zagrebu, koji počinje sezonom 1912.-1913. a završava početkom sezone 1918.-1919. kad se na zapomagajući poziv Frana Govekara vraća u Ljubljano.

Došavši u Zagreb Nučić se oduševljava, kako kasnije zapisuje, raskošnom kazališnom zgradom i brojnim raspoloživim prostorima za članove uprave i izvođače te njezinom vlastitom električnom centralom, točnošću i disciplinom glumačkog sastava, kao i izlaženjem "Hrvatske pozornice" i postojanjem bolesničke zadruge i mirovinskog fonda, te se ravnopravno uključuje u ansambl koji tvore glumački velikani Ivo Raić, Dragutin Freudenreich, Josip Pavić, Ignjat Borštnik, Josip Papić, Borivoj Rašković i Ivo Badalić te Marija Ružička Strozzi,



**Hinko Nučić kao Siniša.**

**Marija Jurić Zagorka, Grička vještica. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1916.**

**Hinko Nučić kot Siniša.**

**Marija Jurić Zagorka, Čarovnica z Griča. Hrvatsko narodno gledališče, Zagreb, 1916.**

<sup>97</sup> U Anketnom listu za članove dramskih umetnika Jugoslavije, potpisanom 7. siječnja 1955., Nučić navodi da je na kazališnim studijama u Beču bio još 1912. i 1920., a u Frankfurtu na Majni 1930., te u Berlinu i Pragu 1932.

<sup>98</sup> Ohrabren izvođenjem *Antonia Gleđevića*, prerađenog kasnije pod naslovom *Svitanje*, u kojem interpretira i naslovnu ulogu, Nučić piše izvornu dramu iz suvremenog života, naglašene antiklerikalne intonacije, *Ubojice*, no cenzura zabranjuje njezino uprizorenje. Krajem 1912. te početkom 1913. započinje u Zagrebu i dovršava neizvedenu scensku verziju Aškerčeve romance *Atila u Emoni*, a potom piše simboličnu igru s tematikom iz prvoga svjetskog rata *Orkan*, koju u prosincu 1919. postavlja u mariborskom kazalištu.

Osim što je autor dramskih djela i *Igralčeve kronike*, Nučić je autor i brojnih memoarskih članaka, nekrologa, komentara i zapisa o pojedinim predstavama i glumcima, a bavio se i prevođenjem dramskih tekstova s hrvatskog i njemačkog jezika na slovenski, kao i sa slovenskog na hrvatski.

<sup>99</sup> Citirano prema nepotpisanom članku *Hinko Nučić* objavljenom u listu "Kralj. zem. hrvat. kazalište u Zagrebu", br. 38, str. 3-6. Zagreb, 1936.



pa vse do leta 1912, ko odide v Zagreb. V tem času, v sezoni 1903/1904, je upodobil prvo naslovno vlogo v Finžgarjevem *Divjem lovcu*, leta 1905 pa je na študijskem izpopolnjevanju na Dunaju, kjer ga je navdušil Kainz.<sup>97</sup> Po vrnitvi v Ljubljano je igral kneza Nehljudova v dramatizaciji Tolstojevega *Vstajenja*, bil prvi interpret umetnika Petra v praižvedbi Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* ter začel režirati. Od svoje prve režije Görnerjeve *Pepelke* marca 1908 pa do posebej izstopajočega Strindbergovega *Očeta* novembra 1909 je postavil na oder, skupaj s Pepelko, celo dvajset dramskih del in eno opereto. V prihajajočih letih je bil najbolj zaposlen in najbolj eksponiran režiser Deželnega gledališča, režiral je Schillerjeva dela *Spletkarsko in ljubezen*, *Razbojniki* in *Marija Stuart*, Čehovega *Strička Vanjo*, Shakespearjevo tragedijo *Romeo in Julija* in komedijo *Vesele žene windsorske*, Vojnovičev *Ekvinocij*, Ibsenove *Stebre družbe*, Sardoujevo *Fedoro*, Sofoklesovo *Antigono* in Tolstojevega *Živega mrtevca*. Lahko bi celo rekli, da v tem obdobju njegove režiserske zadolžitve po kakovostnih zahtevah prekašajo igralske, čeprav je prav takrat interpretiral Ibsenovega Helmarja v *Nori* in Goethejevega Fausta, pa tudi Schillerjevega Mortimerja v *Mariji Stuart*, Fritza v Schnitzlerjevem *Ljubimkanju* in japonskega doktorja Tokerama v sodobni in v Evropi zelo priljubljeni drami Madžara Lengyela *Tajfun*.

Odnosi v Deželnem gledališču, v katerem je postal glavni nasprotnik angažiranim tujcem, predvsem Čehom, so pripeljali Nučiča do tega, da je kljub vsemu, kar je uresničil in dosegel v ljubljanskem gledališču, v katerem je bila uprizorjena tudi njegova drama *Antonio Gledjević*, napisana po Tavčarjevi povesti,<sup>98</sup> in v katerem je vodil dramsko šolo ter organiziral številne turneje dramskega ansambla po celi Sloveniji, vse do Trsta in Celovca ter čez hrvaško mejo, prešel v zagrebško gledališče.

V Zagrebu je gostoval najprej junija 1912 kot dr. Tokerama in izzval nedeljena priznanja kritike. Dežurni kritik Jutarnjega lista je zapisal: *Gosp. Nučič je igravec prve vrste; če njegov glas in izgovor, ki sta mu včeraj šla dobro, preneseta tudi drugačne modulacije – bomo imeli v njem eno od prvih naših sil. Svojega doktorja je Nučič postavil kot povsem dodelano kreacijo – to je, mislim, dovolj.*

Podobno o Nučičevi eksotični karakterni študiji dr. Tokerama, vodje japonske kolonije v Parizu, pišejo tudi gledališki poročevalci drugih dnevnikov, tako lahko na straneh Narodnih novih preberemo, da je Nučič *odličen igravec prvega reda* in da se je njegovi veliki prizadevnosti pridružila *odlična intuicija, tako da igra s pri nas doslej nevideno nadarjenostjo*, v *Obzoru* pa, da je *poleg govora, povsem stilizirane geste in na videz nikakršne mimike /.../ svojo igro sijajno obogatil s kretnjami roke in prstov.*<sup>99</sup>

Kot druga faza v Nučičevi umetniški karieri se spontano vsiljuje njegov prvi angažma v Zagrebu, ki se začne s sezono 1912/1913, končuje pa z začetkom sezone 1918/1919, ko se na vabilo na pomoč Frana Govekarja vrne v Ljubljano.

Po prihodu v Zagreb je bil Nučič navdušen, kot je zapisal pozneje, ne le nad razkošno gledališko stavbo in številnimi razpoložljivimi prostori za člane uprave in izvajalce ter njeno lastno električno centralo, točnostjo in disciplino igralske skupine, ampak tudi izhajanjem Hrvaške pozornice in obstojem bolniške zadruga ter pokojninskega fonda in se je enakopravno vključil v ansambel, v katerega so bili vključeni igralski velikani Ivo Raić, Dragutin Freudenberg, Josip Pavić, Ignacij Borštnik, Josip Papić, Borivoj Rašković in Ivo Badalić ter Marija Ružička Strozzi, Milica Mihičić, Ljerka Šram, Nina Vavra, Mila Dimitrijević in Ančica Kernic.

Predstavljen, a do neke mere tudi sprejet kot potencialni Fijanov naslednik, je Nučič že po nekaj

<sup>97</sup> V anketnem listu za člane dramskih umetnikov Jugoslavije, podpisanem 7. januarja 1955, je Nučič navedel, da je bil na gledališkem izpopolnjevanju na Dunaju tudi leta 1912 in 1920, v Frankfurtu na Maini pa 1930 ter v Berlinu in Pragi 1932.

<sup>98</sup> Ohrabren z uprizoritvijo *Antonia Gledjevića*, predelanega pozneje z naslovom *Svitanje*, v katerem je interpretiral tudi naslovno vlogo, je Nučič napisal izvorno dramo iz sodobnega življenja s poudarjeno antiklerikalno intonacijo, *Morilci*, vendar je cenzura prepovedala njeno uprizoritev. Ob koncu leta 1912 in na začetku 1913 začneja v Zagrebu in končuje neuprizorjeno scensko različico Aškerčeve romance *Atila v Emoni*, pozneje napiše simbolično igro s tematiko iz prve svetovne vojne *Orkan*, ki jo decembra 1919 postavi v mariborskem gledališču. Poleg tega, da je avtor več dramskih del in *Igralčeve kronike*, je Nučič tudi avtor številnih memoarskih člankov, nekrologov, komentarjev in zapisov o posameznih predstavah in igralcih, ukvarjal pa se je tudi s prevajanjem dramskih besedil iz hrvaščine in nemščine v slovenščino ter iz slovenščine v hrvaščino.

<sup>99</sup> Citirano po nepodpisanem članku *Hinko Nučič*, ki je bil objavljen v listu Kralj zem. hrvat. kazalište u Zagrebu, števil. 38, str. 3-6. Zagreb, 1936.

Milica Mihičić, Ljerka Šram, Nina Vavra, Mila Dimitrijević i Ančica Kernic.

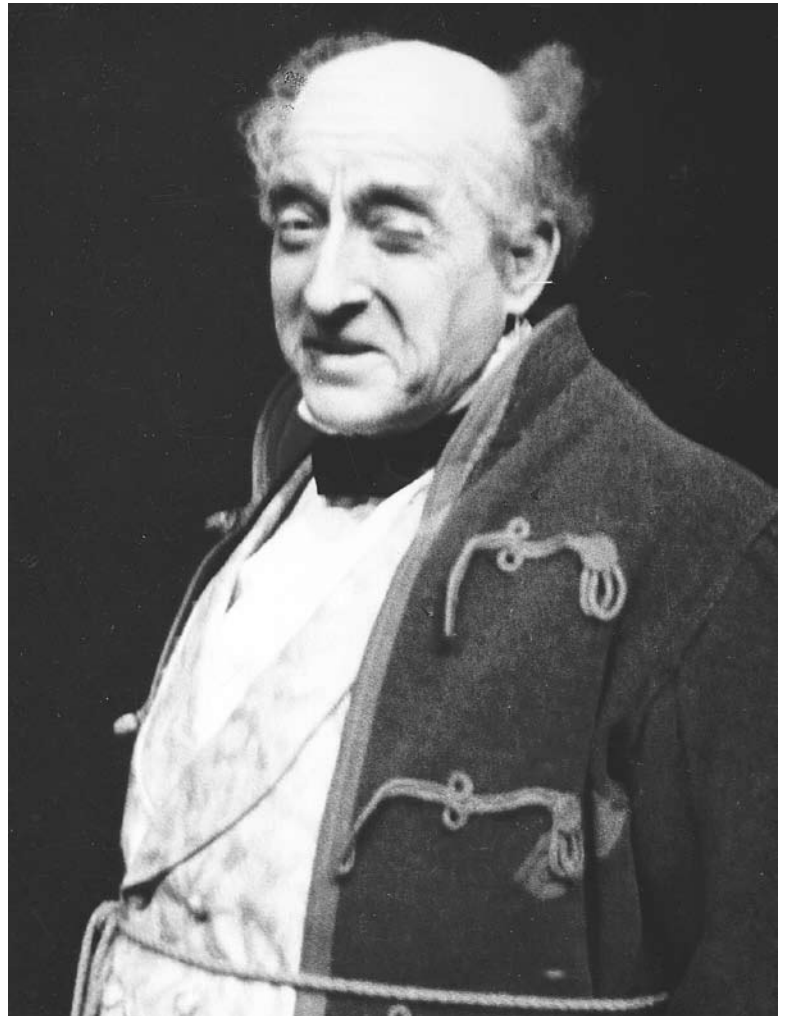
Najavljivan a donekle i prihvaćen kao potencijalni Fijanov nasljednik, Nučić već poslije nekoliko režija (Carl Rössler, *Frankfurtovci*; August Strindberg, *Otac...*), za koje dobiva nove stvaralačke impulse u neizbježnom odmjeravanju s Raićevim i Bachovim režijama, koje iskazanim kreativnim tendencijama nadilaze njegovo korektno prenošenje autorovih intencija, i zdušno hvaljenih glumačkih kreacija, poput učenjaka Daniela Servana u Loysonovoj drami *Protivne duše*, preuzima u Raićevoj postavi Shakespeareova *Hamleta*, koja je na repertoaru od 2. studenoga 1909. godine, ulogu Horacija, a potom u alternaciji s Josipom Pavićem igra i *Hamleta*, što dovodi ne samo do opsežnih kritičarskih raščlanjivanja njegove interpretacije danskog kraljevića, nego i do njezine usporedbe s Pavićevom.

Kazališni izvjestitelj "Narodnih novina", usredotočen isključivo na Nučićevu interpretaciju, između ostalog piše:

*...njegov Hamlet pokazao je jučer, koliko je vatre i skrivene energije u toga mladog i simpatičnog talenta. Nučić je u prvom redu, glumac; u njega je jak glumački osjećaj za teatralnost, za efektne istupe, za potencirano poetiranje, pa zato njegove pojedinačke izradbe tako slikovito i skaču i podaju moćnu iluziju. Trebalo je gledati sinoć, kojom je vještinom i kojim upravo virtuozitetom svladavao silne one prelaze iz ciničnih dispozicija u melankolične, a iz ovih u one osvetne. Ta bogata izmjena tonova morala je osvojiti i najskeptičnijeg gledaoca, a što je osobito razveseljavalo: te raznoličnosti nisu bile silom izciedjene, nisu mukom stvarane, nego su se izvijale slobodno i neprisiljeno kao iz bujnog izvora, koji je dubok i koji u sebi mnogo krije. Naročito mora da osvoji njegov puni i zvonki glas, koji se u dramskim scenama razliježe moćno i efektno.<sup>100</sup>*

Napominjući pak da je Nučić imao srčanosti da s tek dvije probe i ne bojeći se mogućih usporedbi s glasovitim Fijanovim a ni s Pavićevim tumačenjem *Hamleta*, stupi pred zagrebačku publiku, kritičar "Novosti" izravno prelazi na komparaciju Nučićeva i Pavićeva *Hamleta*, te objašnjava, ukazujući na bitne značajke interpretacije kako jednog tako i drugog glumca, da je H. g. Nučića nadkrililo i to daleko nadvisio H. g. Pavića. Kod potonjeg bilo je uslijed lijepog dara recitacije mnogo govora i deklamacije. Na predavanje uloge bila je položena sva teža. Kod g. Nučića bilo je daleko više, jednom riječi mnogo, vanredne igre. Teža je bila usredotočena na glumljenje. Uslijed toga je i predavanje g. Nučića bilo daleko življe, bogatije, šarenije. Jezično je g. Nučić također bio podpuno na svom mjestu: u početku sustezljiv /.../ dovinuo se je tokom igre do začudne elokvencije, te nas je upravo začudio.<sup>101</sup>

U prve dvije sezone u Zagrebu Nučić preuzima i neke druge Fijanove uloge, prenosi i obnavlja svoje ljubljanske kreacije, poput Ibsenova Mandersa u *Sablastima*, te se neprimjetno specijalizira, zahvaljujući povjerenim ulogama, za tumačenja biblijskih i crkvenih likova, kao i povijesnih, hrvatskih. U Tucićevoj *Golgoti*, primjerice, samostanski je prior Petar Makarije, a u Nithak-Stahnovoj *Kristovoj drami* Poncije Pilat, odnosno u Zagorkinoj dramatiizaciji Šenoine i Tomičeve *Kletve* Nikola Gorjanski, u Kumičićevu *Petru Zrinjskom* naslovni povijesni velikan te u Miletićevu *Boleslavu* Petar Svačić. U Bachovoj postavi Gundulićeve *Dubravke* na ljetnoj pozornici u Maksimiru igra Ribara, prigodom proslave milanskog edikta, nadalje, uprizoruje sa splitskim kazališnim dobrovoljcima Ogrizovićev epilog *Smrt cara Dioklecijana* na Peristilu, a njegovu dramu *Car Solinjanin* realizira u Općinskom kazalištu, te sâm, u obje predstave interpretira Dioklecijana. U prvoj svojoj redateljskoj postavi, u Schillerovoj *Messinskoj vjerenici*, Gavella mu dodjeljuje ulogu Don Manuela, a u Madachovoj *Čovje-*



**Hinko Nučić  
kao Fjodor  
Karamazov.  
Fjodor Mihajlovič  
Dostojevski, Braća  
Karamazovi.  
Hrvatsko narodno  
kazalište, Zagreb,  
1938.**

**Hinko Nučić  
kot Fjodor  
Karamazov.  
Fjodor Mihajlovič  
Dostojevski,  
Bratje  
Karamazovi.  
Hrvaško narodno  
gledališče, Zagreb,  
1938.**

<sup>100</sup> Prosvjeta. G. Hinko Nučić kao Hamlet. "Narodne novine", Zagreb, 23. 1. 1913.

<sup>101</sup> Hinko Nučić kao Hamlet. "Novosti", Zagreb, 24. 1. 1913.

režijah (Carl Rössler, *Frankfurtovci*; August Strindberg, *Oče ...*), za katere je dobival nove ustvarjalne impulze v neizogibnem primerjanju z Raićevimi in Bachovimi režijami, ki so s prikazanimi ustvarjalnimi težnjami presegle njegovo korektno prenašanje avtorjevih intencij, in vestno hvaljenih igralskih kreacij, npr. za vlogo učenjaka Daniela Servana v Loysonovi drami *Nasprotne duše*, prevzel vlogo Horacija v Raićevi postavitvi Shakespearjevega *Hamleta*, ki je bil na repertoarju od 2. novembra 1909, potem pa v alternaciji z Josipom Pavićem igral tudi *Hamleta*, kar je pripeljalo ne le do obsežnih kritiških razčlemb njegove interpretacije danskega kraljeviča, ampak tudi do njene primerjave s Pavićevo.

Gledališki poročevalec Narodnih novin, ki se je osredinil le na Nučićevo interpretacijo je med drugim zapisal:

... njegov *Hamlet* je včeraj pokazal, koliko ognja in skrite energije je v tem mladem in simpatičnem talentu. Nučić je v prvi vrsti igravec; ima izrazit gledališki občutek za teatralnost, za efekten nastop, za potencialno poantiranje, zato njegove posamezne izvedbe tudi tako slikovito skačejo in podajajo močno iluzijo. Treba je bilo videti sinoči, s kakšno večščino in s kako pravzaprav virtualnostjo je obvladal te silne prehode iz ciničnih dispozicij v melanholične, iz slednjih pa v maščevalne. Ta bogata izmenjava tonov je morala osvojiti tudi najbolj skeptičnega gledalca, kar pa je še posebej razveseljevalo: te raznolikosti niso bile po sili izcejene ne z muko ustvarjene, ampak so se izvijale svobodno in neprisiljeno kot iz bujnega izvira, ki je globok in ki v sebi mnogo skriva. Posebej mora osvojiti njegov poln in zvonek glas, ki se v dramskih scenah razlega močno in efektno.<sup>100</sup>

Z omembo, da je imel Nučić pogum, da je le z dvema vajama in brez bojazni morebitnih primerjav s slovečo Fijanovo ali Pavićevo upodobitvijo *Hamleta* stopil pred zagrebško občinstvo, je kritik *Novosti* neposredno prešel na primerjavo med Nučićevim in Pavićevim *Hamletom* in pojasnil, pri čemer je izpostavil bistvene značilnosti interpretacije tako enega kot drugega igralca, da je H. g. Nučića nadgradil in daleč presegel H. g. Pavića. Pri slednjem je bilo vsled lepega daru za recitacijo mnogo govora in deklamacije. Vsa teža je bila položena na predavanje vloge. Pri g. Nučiću je bilo precej več, z eno besedo mnogo, izredne igre. Teža je bila osredotočena na igranje. Vsled tega je bilo tudi podajanje g. Nučića daleč bolj živo, bogatejše, bolj pisano. Jezikovno je bil g. Nučić prav tako popolnoma na svojem mestu: na začetku zadržan, potem pa je skozi igro prispel do presenetljive elokvence in nas naravnost presenetil.<sup>101</sup>

V prvih dveh sezonah v Zagrebu je Nučić prevzel tudi nekatere druge Fijanove vloge, prenesel je in obnovil svoje ljubljanske kreacije, npr. Ibsenovega Mandersa v *Strahovih*, ter se neopazno specializiral, zahvaljujoč zaupanim vlogam, za upodabljanje biblijskih in cerkvenih likov, pa tudi zgodovinskih, hrvaških. V Tucićevi *Golgoti*, na primer, je bil samostanski prior Peter Makarije, v Nithak-Stahnovi *Kristusovi drami* Poncij Pilat oziroma v Zagorkini dramatičiji Šenoove in Tomičeve *Kletve* Nikola Gorjanski, v Kumičićevem *Petru Zrinjskem* naslovni zgodovinski velikan ter v Miletićevem *Boleslavu* Peter Svačić. V Bachovi postavitvi Gundulićeve *Dubravke* na letnem odru v Maksimiru je igral Ribara. Ob proslavi milanskega edikta so s splitskimi gledališkimi amaterji uprizorili Ogrizovičev epilog *Smrt cesarja Dioklecijana* na Peristilu, njegovo dramo *Cesar Solinjanin* pa uresničili v Općinskem kazalištu, Nučić je v obeh predstavah interpretiral Dioklecijana. Gavella mu je svoji prvi režiserski postavitvi, v Schillerjevi *Mesinski nevesti*, dodelil vlogo Don Manuela, v Madáchovi *Človekovi tragediji*, ki jo je režal Raić, pa je nastopal v dvanajstih variacijah ali preobrazbah Adama in zamenjal med predstavo tudi dvanajst kostumov in dvanajst mask.

Ker je Nučić disciplinirano sprejemal in vestno interpretiral številne in raznovrstne vloge, povrh pa tudi precej režiral (*Molière, Monsieur de Pourceaugnac; Jerome, Tujec; Funtek, Tekma; Ibsen, Gradbenik Solness; Sardou, Dobri prijatelji ...*), se je v Obzoru že ob koncu sezone 1914/1915 oglasil zaščitniški glas pedagoško naravnane gledališkega komentatorja, ki je zaskrbljeno, vendar upošteva nadaljnje evolucijsko zaporedje Nučićevega gledališkega sloga, ki je bil v precejšnji meri podrejen prav njegovi prizadevnosti in delavnosti, upravičeno razmišljal:

Fijana so skoraj v celoti naprtili Nučiću na hrbet. Vendar, ali je ta hrbet v vsem dorasel? Ali je Nučić tako za Shakespearja in francosko konverzijsko dramo in komedijo in za stare klasične in srednjeveške drame pa vse do najmodernejših vedno ustrezen? Res je v njem talent, vendar je prezaseden, komajda si lahko odpočije in tudi sam, kakor tudi kritika, konstatira svoj razvoj. Razvoj enega igralca ni v tem, da se lahko vsega nauči, vse

<sup>100</sup> Prosvjeta. G. Hinko Nučić kao Hamlet. Narodne novine, Zagreb, 23. 1. 1913.

<sup>101</sup> Hinko Nučić kao Hamlet. Novosti, Zagreb, 24. 1. 1913.

kovoj tragediji, u režiji Raića, nastupa u deset varijacija iliti preobrazbi Adama, mijenjajući tijekom predstave i deset kostima i deset maski.

Budući da Nučić disciplinirano prihvaća i savjesno interpretira brojne i raznovrsne uloge, a uz to i podosta režira (Molière, *Gospodin Pourceaugnac*; Jerome, *Stranac*; Funtek, *Tekma*; Ibsen, *Graditelj Solness*; Sardou, *Dobri prijatelji...*), u "Obzoru" se već pod kraj sezone 1914/1915. javlja i zaštitnički glas pedagoški nastrojenoga kazališnog komentatora, koji zabrinuto, ali uzevši naknadno u obzir daljnji evolucionu slijed Nučićeva glumačkog stila, u znatnoj mjeri podređenog upravo njegovoj revnosti i radinosti, i opravdano rezonira:

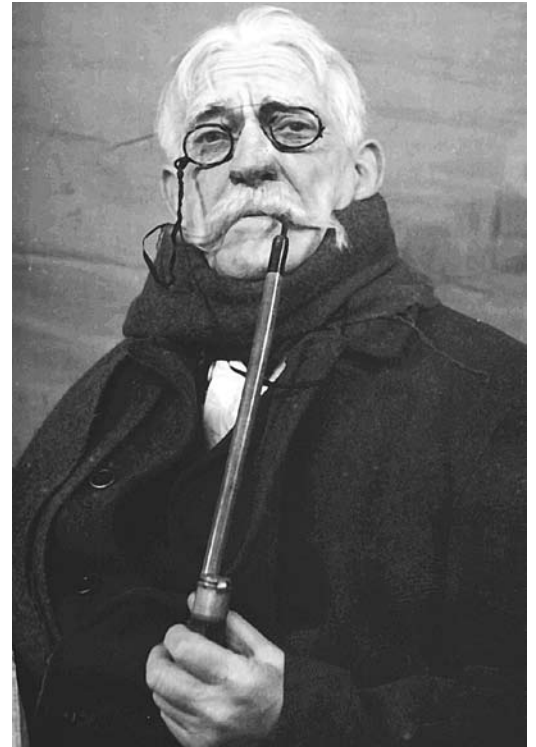
*Fijana su gotovo sasvim prebacili na ledja Nučiću. A jesu li ta ledja u svemu dorasla? Je li Nučić i za Shakespearea i francesku konverzaciju dramu i komediju i za stare klasične i sredovječne drame, pa sve do najmodernijih uvijek na mjestu? Istina, u njega imade talenta ali je preokupiran, jedva može da odahne, a da i sam, a i kritika uzmogne konstatovati njegov razvoj. Razvoj jednoga glumca ne stoji u tome, ako on može sve naučiti, sve iznijeti i u svemu se kretati, već je li on i može li on biti u svim "fahovima" jednako valjan. U Nučića je i velika marljivost, on je pače u najkraće vrijeme svladao hrvastinu te mu se kao Slovencu ne opaža ni na slovki, da tek dvije godine djeluje na hrvatskoj pozornici. Nu u koliko je dobro, da se na nj stavljaju sa strane uprave preveliki zahtjevi, vidi se odatle, što Nučić počinje gubiti nijanse za razne genrove i struke. On prebrzo postaje jednoličan.<sup>102</sup>*

U sljedećim sezonama tijekom prvoga Nučićeva angažmana u zagrebačkom kazalištu, broj uloga koje mu se povjeravaju ipak se nešto smanjuje, a uloge su, kao uostalom uslijed ratnih prilika i repertoar, uglavnom manje zahtjevne, ali i dalje vrlo raznovrsne.

Od značajnih dramskih pisaca postavlja djela Sudermanna, Bahra i Hauptmanna, te Ibsena i Molnara, kao i djela nekoliko poljskih autora, a po zadatku uprizeruje Zagorkinu *Gričku vješticu* u kojoj i tumači Sinišu. Igra i u Eshilovim i Euripidovim tragedijama, interpretira Tesmana u Ibsenovoj *Heddi Gabler* te mu Gavella povjerava Werlea u *Divljoj patki*, a Bach Kaina u istoimenom Byronovu misteriju i Kurta u Strindbergovom *Smrtnom plesu*. Kurt je i posljednja uloga koju ostvaruje prije povratka u Ljubljano, kamo ga zovu da obnovi rad Drame prekinut tijekom rata.

U Ljubljani Nučić ostaje samo jednu sezonu, 1918.-1919. koja se tretira kao treća etapa u njegovoj umjetničkoj biografiji. Obnaša dužnost ravnatelja Drame, pa kraće vrijeme i intendanta, prvi je glumac i redatelj, kao i nastavnik na kazališnoj školi. Popunjava i preostali ansambl i sastavlja repertoar, te od trideset pet dramskih djela režira trinaest! (Franc S. Finžgar, *Divlji lovac*; Gabriela Zapolska, *Moral gospođe Dulske*; William Shakespeare, *Hamlet*; Ivo Vojnović, *Smrt majke Jugovića*; Henrik Ibsen, *Sablasi*; Lev Nikolajevič Tolstoj, *Moć tmine*, Franc Ksaver Meško, *Na smrt osuđeni...*). Uveliko i glumi. Interpretira Hamleta i Ibsenova Osvalda. Preuzima i dotadašnju zgradu njemačkog kazališta i naseljuje u njoj slovensku Dramu, koja novostečeni objekt otvara Jurčičevim *Tugomerom* u njegovoj režiji. No već sredinom sezone pomućuju se odnosi u kazalištu i otpočinju sporovi s Konzorcijem, koji je kao dramaturga namjestio Pavela Goliju, a ovaj se ubrzo počeo upletati u Nučićeve ovlasti, te se ogorčeni i razočarani Nučić odaziva na poziv predstavnika Dramatičnoga društva iz Maribora da u njihovu gradu namjesto njemačkog ustroji drugo slovensko profesionalno kazalište.

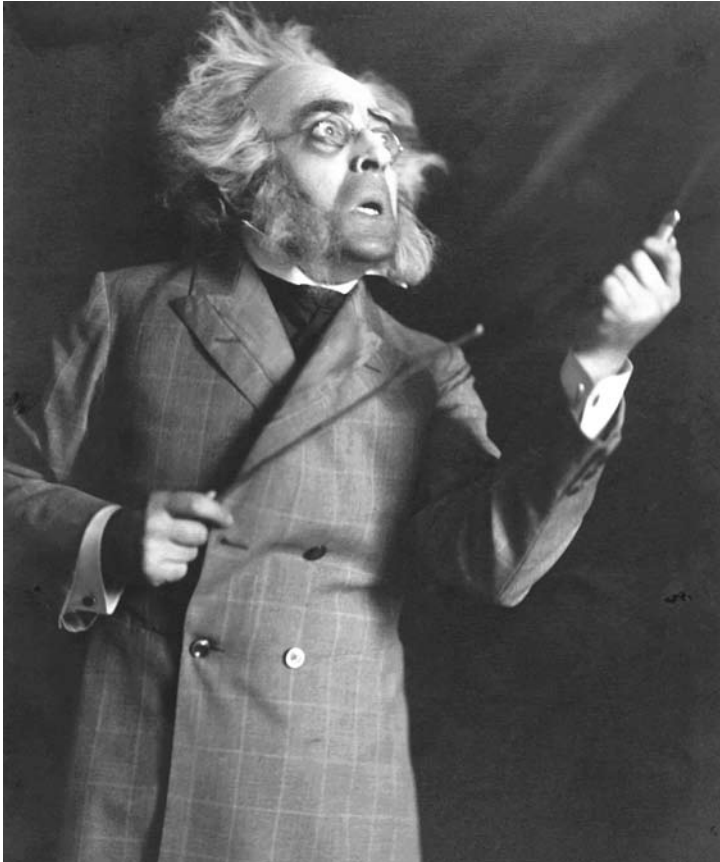
U Mariboru provodi sljedeće dvije sezone, odnosno četvrtu etapu svojega umjetničkog djelovanja, preuzevši kao privatni zakupnik kazalište u koje uspijeva isprva angažirati samo troje profesionalnih glumaca, kojima se pridružuju bivši članovi Dramatičnoga društva i polaznici dramske škole, koju je također osnovao, a među kojima su Elvira Kraljeva i njegova buduća supruga Vika Podgorska te Mario Šimenc. Kazalište otvara premijernom izvedbom Jurčičeva *Tugomera*, a tijekom prve sezone izvodi se još pedeset premijera! Premda u repertoaru pretežu manje zahtjevna dramska djela, uprizeruje i Ibsenove *Sablasi*, Tolstojevu *Moć tmine*, Cankarova *Kralja na Betajnovi* i *Na dnu* Maksima Gorkog te između ostalih uloga tumači Ogrizovićeva Hasanagu i Luku u *Na dnu* Gorkoga. U drugoj sezoni, u kojoj već ne režira toliko kao u prvoj, ali postavlja zapaženu izvedbu Shakespeareova *Sna ljetne noći*, a i igra manje, uspijeva angažirati kao redatelja i glumca Milana Skrbinšeka s



**Hinko Nučić u ulogi učitelja Hadrovića. Miroslav Krleža, Vučjak. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1950.**

**Hinko Nučić v ulogi učitelja Hadrovića. Miroslav Krleža, Vučjak. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1950.**

<sup>102</sup> Vuk. *Kazališna pisma. Budućnost hrvatskog kazališta. Pri kraju sezone. – Muški i ženski dramski personal. – Gdje i što manjka? – Kako da se pomogne? – Kazališna uprava i kritika. "Obzor", br. 135, str. 1. Zagreb, 17. 5. 1914.*



**Hinko Nučič kao Begriffenfeldt u Ibsenovom Peer Gyntu. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1923.**

**Hinko Nučič kot Begriffenfeldt v Ibsnovem Peer Gyntu. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1923.**

ki velja za tretjo etapo v njegovi umetniški biografiji. Opravljal je naloge in dolžnosti ravnatelje Drame, krajši čas tudi intendanta, bil prvi igravec in režiser, tudi učitelj v gledališki šoli. Dopolnjeval je ansambel in sestavljal repertoar ter jih od petintridesetih dramskih del režiral kar trinajst! (Franc S. Finžgar, *Divji lovec*; Gabriela Zapolska, *Morala gospe Dulske*; William Shakespeare, *Hamlet*; Ivo Vojnović, *Smrt majke Jugovičev*; Henrik Ibsen, *Strahovi*; Lev Nikolajevič Tolstoj, *Moč teme*, Franc Ksaver Meško, *Na smrt obsojeni* ...). Veliko je igral. Interpretiral je Hamleta in Ibsenovega Osvalda. Prevezel je tudi dotedanjo stavbo nemškega gledališča in naselil v njej slovensko Dramo, ki je novo pridobljeni objekt odprla z Jurčičevim *Tugomerjem* v njegovi režiji. Vendar so se že sredi sezone odnosi v gledališču poslabšali. Začeli so se konflikti s Konzorcijem, ki je kot dramaturga namestil Pavla Golia, ta pa se je hitro začel vpletati v Nučičeva pooblastila, zato se je ogorčeni in razočarani Nučič odzval povabilu predstavnika Dramatičnega društva iz Maribora, da bi v njihovem mestu namesto nemškega postavil temelje drugega slovenskega gledališča.

V Mariboru je preživel naslednji dve sezoni oziroma četrto obdobje svojega umetniškega delovanja. Gledališče je prevzel kot "privatni zakupnik" in v njem uspel najprej angažirati samo tri poklicne igrance, ki so se jim pridružili bivši člani Dramatičnega društva in slušatelji dramske šole, ki jo je prav tako osnoval, in med katerimi so Elvira Kraljeva, njegova bodoča soproga Vika Podgorska ter Mario Šimenc. Gledališče je odprl s premierno izvedbo Jurčičevega *Tugomerja*, v prvi sezoni pa so uprizorili še petdeset premier! Čeprav je repertoar zajemal predvsem manj zahtevna dramska dela, so uprizorili tudi Ibsenove *Strahove*, Tolstojevo *Moč teme*, Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* in *Na dnu* Maksima Gorkega, Nučič je med drugimi vlogami upodobil Ogrizovičevega Hasanago in Luko v *Na dnu* Gorkega. V drugi sezoni, v kateri ni več režiral toliko kot v prvi, je vseeno postavil opazno uprizoritev Shakespearjevega *Sna letne noči*, pa tudi igral je manj, mu je kot režiserja in igralca uspelo angažirati Milana Skrbinška, s katerim pa se nista ujela v estetskih in repertoarnih pretenzijah, kar ju je še bolj razdvojilo, ko je Nučič zaradi deficita uvrstil v repertoar večje število lahkotnih komedij in operet. Ko so se oglasile tudi polemike o gledališču, se je Nučič dokončno opredelil za svoj Zagreb,

predstavi in se v vsem znajde, ampak ali je lahko v vseh "fahih" enako dober. Za Nučiča je značilna tudi velika marljivost, v najkrajšem času je obvladal hrvaštino in se mu kot Slovencu ne opaža niti na zlogu, pa komaj dve leti deluje na hrvaškem odru. No, v kolikšni meri je dobro, da se nanj postavljajo s strani uprave prevelike zahteve, pa je videti od tod, da Nučič začinja izgubljati nianse za različne žanre in vrste. Prehitro postaja enoličen.<sup>102</sup>

V naslednjih sezonah prvega Nučičevega angažmaja v zagrebškem gledališču se je število vlog, ki so mu bile zaupane, vendarle malce zmanjšalo, vloge so bile zaradi vojnih razmer večinoma manj zahtevne, prav tako tudi repertoar, toda še naprej so bile zelo raznovrstne.

Od pomembnejših dramatikov je postavil dela Sudermanna, Bahra in Hauptmanna ter Ibsena in Molnarja, pa tudi dela nekaterih poljskih avtorjev, po službeni dolžnosti pa uprizoril Zagorkino *Gričko vještico*, v kateri je tudi zaigral, in sicer Sinišo. Prav tako je igral v Ajshilovih in Evripidovih tragedijah, interpretiral Tesmana v Ibsenovi *Heddi Gabler*, Gavella mu je zaupal Werlea v *Divji rački*, Bach pa Kaina v istoimenskem Byronovem misteriju in Kurta v Strindbergovem *Smrtnem plesu*. Kurt je bila tudi zadnja vloga, ki jo je uresničil pred vrnitvijo v Ljubljano, kamor so ga vabili, da bi obnovil delo Drame, ki je bilo prekinjeno zaradi vojne.

V Ljubljani je Nučič ostal samo eno sezono, 1918/1919,

<sup>102</sup> Vuk. *Kazalištna pisma. Budućnost hrvatskog kazališta. Pri kraju sezone. – Muški i ženski dramski personal. – Gdje i što manjka? – Kako da se pomogne? – Kazališna uprava i kritika. Obzor, šte. 135, str. 1. Zagreb, 17. 5. 1914.*

kojim se, međutim, ne slaže u estetskim i repertoarnim pretenzijama, što ih još više razdvaja kad Nučić zbog deficita uvrštava u repertoar veći broj lakih komedija i opereta. A kad su se oglasile i polemike o kazalištu, Nučić se definitivno opredjeljuje za svoj Zagreb, kako je volio govoriti i pisati, a u slovenska kazališta od tada navraća samo kao gost.<sup>103</sup>

Uključivši se ponovno u zagrebački ansambl Nučić kreira prvi put svoje amblemske uloge Vojnovićeva Lukšu u *Dubrovačkoj trilogiji* i Krležina Hadrovića u *Vučjaku*, te je Ibsenov Helmer u *Nori* i Begriffenfeldt u *Peer Gyntu*, a nastupa i u djelima Jevrejinova, Wedekinda, Shawa, Mesarića, Muradbegovića, Shakespearea, Klabunda i Langerana te neka njegova glumačka ostvarenja izazivlju ponekad posve oprečne prosudbe, kao što posve oprečne sudove npr. o njegovom Ocu u Gavellinoj režiji Pirandellove drame *Šest lica traže autora* iznose Josip Horvath i Milutin Cihlar Nehajev.

Proglašavajući Pirandellova Oca najboljom Nučićevom kreacijom posljednjih godina, Horvath tako piše: *Sve fine nijanse komplicirane duše tragičnog intelektualca iznio je s rijetkim razumijevanjem i plastikom.*

<sup>103</sup> Premda se često, kad se spominje Nučićeva povezanost s rodnom Slovenijom te sa slovenskim kazalištem i dramskom književnošću u doba njegova djelovanja u Zagrebu, ističe njegov rad u Slovenskom prosvjetnom društvu, pod egidom kojeg postavlja i dva dramska djela slovenskih autora u međuratnim godinama 20. stoljeća, te viševrsna angažiranost u Narodnom odnosno Slovenskom domu, kojem je i jedan od utemeljitelja, a i predsjednik, i u kojem 1940. osniva dramsku školu, te potom 1946. i dramsku sekciju s kojom uvježbava i uprizoruje niz slovenskih dramskih ostvarenja, vrlo je teško rekonstruirati repertoar koji on ostvaruje u sklopu Slovenskog doma. Kazališne cedulje za sva uprizorenja, naime, nisu sačuvane ili dostupne, a pisani izvori su pretežno rasuti po periodici i oskudni, te ponekad i nepouzdana ili čak proturječni.

Prvo uprizorenje jednoga slovenskog djela, koje priređuje Slovensko prosvjetno društvo, uprizorenje je Cankarove farse *Pohujšanje v dolini šentflorijanski*. Premijera se održava 11. prosinca 1928. u Hrvatskom narodnom kazalištu u spomen na desetogodišnjicu smrti Ivana Cankara, a u korist siročadi pokojnih Stjepana i Pavla Radića i dra Đure Basaričeka. Nučić je redatelj i interpretator Krištofa Kobara iliti Petra, a od slovenskih kazališnih umjetnika sudjeluju još Vika Podgorska, Irma Polak, Rudolf Bukšek, Marta Radmanović i Ciril Bratuš/ž/. Ostale pak uloge tumače hrvatski glumci, članovi zagrebačkog kazališta. 16. prosinca 1932. Slovensko prosvjetno društvo upriličuje pak na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta svečanu premijeru narodnog igrokaza *Divlji lovec* Frana S. Finžgara u čast šezdesetogodišnjice autorova rođenja. Kao i Cankarova farsa i Finžgarov narodni igrokaz izvodi se na slovenskom jeziku. Redatelj Hinko Nučić igra i Janeza, a osim slovenskih kazalištaraca, Vike Podgorske, Jože Zormanana, Marija Šimenca, Marte Radmanović i Marice Lubojeve, ponovno nastupaju i hrvatski.

Prema kazališnim ceduljama u repertoarnim knjigama Hrvatskoga narodnog kazališta, Slovensko prosvjetno društvo svoju prvu dramsko-glazbenu mozaičnu priredbu poslije Drugoga svjetskog rata sastavljenju od recitacija, pjevačkih i instrumentalnih nastupa te dramskih izvedbi ima 6. listopada 1945. u Malom kazalištu. Programska cedulja svjedoči da su toga dana slovenski amateri prikazali Klopčičevu dramu *Mati* i rusku jednočinku Vladimira Suhodolskog, jedino dramsko djelo neslovenskog autora koje su Slovensko prosvjetno društvo i Slovenski dom uopće imali na svom repertoaru. Iako redatelj nije naveden, s velikim se pouzdanjem može ipak pretpostaviti da je oba djela režirao Hinko Nučić.

Slijedi razdoblje najintenzivnije djelatnosti dramske sekcije Slovenskog doma: 1. travnja 1946. održava se tako prigodom 150-godišnjice smrti prvoga slovenskog dramatičara Antona Tomaža Linhartu premijera njegove komedije *Veseli dan ali Matiček se ženi* u Nučićevoj režiji i izvođenju profesionalnih slovenskih glumaca i amatera; 28. ožujka 1947. prikazuje se nadalje u čast stogodišnjice rođenja prvoga slovenskog romansijera i dramatičara Janka Jurčiča narodna igra *Deseti brać*, koju je prema njegovu istoimenom romanu oblikovao Fran Govekar. Redatelj je naravno Hinko Nučić, a izvođači članovi amaterske sekcije Slovenski dom. U spomen-knjizi Silvina Jermana i Ilinke Todorovske *Slovenski dom 1929-1999 v Zagrebu*, Slovenski dom, Zagreb 1999., str. 47, stoji da su iste godine u Nučićevoj postavi igrane i *Stričkove muhe*, ali se pritom ne spominje autor djela. Članovi dramske sekcije izvode zatim redom: 10. prosinca 1948. Cankarovu farsu *Pohujšanje v dolini šentflorijanskoj*; 5. prosinca 1950. Golarovu *Vdovu Rošlinku*; 2. veljače 1952. Zupancovu igru *Belokranjski kresovi* te 22. svibnja 1953. obnavljaju *!?! Detelovu satiričnu komediju Učenjak*. Sve te predstave, kao i Cankarovu *Lepu Vidu*, premijerno izvedenu u kazalištu Komedija 11. svibnja 1954., u kojoj naslovnu ulogu tumači Nučićeva mlađa kći Nada Nučić, i Borovu dramu *Vrnitev Blažonovih*, prikazanu na pozornici Komedije 23. ožujka 1956., režira Hinko Nučić, koji se novom postavom Golarove *Vdove Rošlinke* i interpretacijom romara *Balantača* 15. travnja 1957. slavljenički rastaje s pozornicom (vidi: Vladimir Kovačić, *Ovog ponedjeljka u Golarovoj komediji "Udova Rošlinka" u Zagrebačkom dramskom kazalištu HINKO NUČIĆ OPRAŠTA SE S POZORNICOM*. "Narodni list", Zagreb, 11. travnja 1957.). Iste godine navodno je u čast 200. godišnjice Linhartova rođenja izveden i treći čin njegove komedije *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (vidi: Silvina Jerman i Ilinka Todorovska, *Slovenski dom v Zagrebu 1929-1999*, isto, str. 47).

Dodatni podatak, prema kojem dramska sekcija Slovenskog doma krajem četrdesetih te početkom pedesetih pobjeđuje s izvedbama Cankarova *Pohujšanja v dolini šentflorijanskoj* i Golarove *Vdove Rošlinke* na godišnjim natjecanjima zagrebačkih kazališnih amatera, odnosno prema kojem s izvedbom Zupancovih *Belokranjskih kresova* osvaja drugo mjesto, samo je jedna, ali vrlo uvjerljiva, potvrda o visokoj razini njezinih predstava i uspješnosti Nučićeva pedagoškog i redateljskog rada sa svojim sunarodnjacima u zagrebačkoj sredini.

Prema Dušanu Moravcu (*Novije repertoarne veze između Zagreba i Ljubljane*. "Republika", br. 10, str. 437, Zagreb, 1966.) dramska sekcija Slovenskog doma je osim nekih manje značajnih tekstova prikazala još i Golarov *šaljiv komad "Igramo se žmurke" / Slepi miši* premijerno su prikazani u Zagrebačkom dramskom kazalištu 27. travnja 1958. u Nučićevoj režiji, koji ponovno sudjeluje u izvedbi i kao glumac – opaska B. H. / dok je s *Marinčevim komadom "Ad acta" lipnja 1959. neposredno prije Nučićeve bolesti, njegov pregalački rad prestao.*

kakor je rad pisal in govoril, in v slovenska gledališča odtlej prihajal samo kot gost.<sup>103</sup>

Po vnovični vključitvi v zagrebški ansambel je Nučič prvič kreiral svoje emblematične vloge: Vojnovičevega Lukša v *Dubrovniški trilogiji* in Krleževega Hadrovića v *Vučjaku*, je Ibsenov Helmer v *Nori* in Begriffenfeldt v *Peer Gyntu*, nastopal je tudi v delih Jevrejinova, Wedekinda, Shawa, Mesarića, Muradbegovića, Shakespearja, Klabunda in Langerja. Nekatere njegove igralske stvaritve so včasih izzvale povsem protislovne presoje, povsem nasprotujoči si oceni npr. o njegovem Očetu v Gavellovi režiji Pirandellove drame *Šest oseb išče avtorja* sta predstavila Josip Horvath in Milutin Cihlar Nehajev.

Horvath, ki je razglasil Pirandellovega Očeta za najboljšo Nučičevo kreacijo zadnjih let, nava-  
ja: *Vse fine nianse komplicirane duše tragičnega intelektualca je izrazil z redkim razumevanjem in plastičnostjo. Z zmanjšanjem gestikulacije na minimum, le na nervozno tresenje prstov nevrastenika, je svojo celotno igro koncentriral na besedo. Tu mu je izredno uspelo modelirati vso gradacijo od abstraktnega rezoniranja pa do jeze indignacije, do prodornega krika zlomljene duše, ki se ne da poteptati.*<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Čeprav se pogosto, kadar se omenja Nučičeva povezanost z rodno Slovenijo in slovenskim gledališčem ter dramsko književnostjo v obdobju njegovega delovanja v Zagrebu, poudarja njegovo delo v Slovenskem prosvetnem društvu, pod egido katerega je postavil tudi dve dramski deli slovenskih avtorjev v medvojnih letih 20. stoletja, ter raznovrstno angažiranost v Narodnem oziroma Slovenskem domu, ki ga je tudi pomagal ustanoviti, bil njegov predsednik in v njem leta 1940 osnoval dramsko šolo, leta 1946 pa tudi dramsko sekcijo, s katero je vadil in uprizarjal vrsto slovenskih dramskih stvaritev, je zelo težko rekonstruirati repertoar, ki ga je uresničil v sklopu Slovenskega doma. Gledališki letaki za vse uprizoritve namreč niso ohranjeni, pisani viri pa so pretežno razpršeni po periodiki in skopi, včasih precej nezanesljivi ali celo protislovnici.

Prva uprizoritev slovenskega dela sploh, ki jo je priredilo Slovensko prosvetno društvo, je bila uprizoritev Cankarjeve farse *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Premiera je bila 11. decembra 1928 v Hrvaškem narodnem gledališču v spomin na deseto obletnico smrti Ivana Cankarja in v korist sirot pokojnih Stjepana in Pavla Radića in dr. Đura Basarička. Nučič je bil režiser in interpret Krištofa Kobarja oz. Petra, od slovenskih gledaliških umetnikov pa so sodelovali še Vika Podgorska, Irma Polak, Rudolf Bukšek, Marta Radmanović in Ciril Bratuž. Preostale vloge so prevzeli hrvaški igralci, člani zagrebškega gledališča. 16. decembra 1932 je Slovensko prosvetno društvo na odru Hrvaškega narodnega gledališča uprizorilo svečano premiero romantično-realistične drame v slogu ljudskih iger *Divji lovec* Frana S. Finžgarja v čast šestdesetletnice avtorjevega rojstva. Tako Cankarjevo farso kot Finžgarjevo igro so uprizorili v slovenskem jeziku. Režiser Hinko Nučič je igral tudi Janeza, poleg slovenskih gledališčnikov, Vike Podgorske, Jožeta Zormanca, Maria Šimenca, Marte Radmanović in Marice Lubojeve, so znova nastopali tudi hrvaški igralci.

Glede na gledališke letake v repertoarnih knjigah Hrvaškega narodnega gledališča, je Slovensko prosvetno društvo svojo prvo dramsko-glasbeno mozaično priredbo, sestavljeno iz recitacij, pevskih in instrumentalnih nastopov ter dramskih izvedb, po drugi svetovni vojni uprizorilo 6. oktobra 1945 v Malem kazalištu. Programski letak prča, da so ta dan slovenski amaterji prikazali Klopčičevo *Mater* in rusko enodejanko Vladimirja Suhodolskega, edino dramsko delo neslovenskega avtorja, ki sta ga Slovensko prosvetno društvo in Slovenski dom sploh imela na svojem repertoarju. Čeprav režiser ni bil naveden, je s precejšnjo gotovostjo mogoče predpostaviti, da je obe deli režiral Hinko Nučič.

Sledi obdobje najintenzivnejšega delovanja dramske sekcije Slovenskega doma: 1. aprila 1946 je tako ob 150-letnici smrti prvega slovenskega dramatika Antona Tomaža Linharta premiera njegove komedije *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* v Nučičevi režiji in izvedbi poklicnih slovenskih igralcev in amaterjev; 28. marca 1947 so v čast stoletnice rojstva prvega slovenskega romanopisca in dramatika Josipa Jurčiča igro *Deseti brat*, ki jo je po njegovem istoimenskem romanu oblikoval Fran Govekar. Režiser je bil seveda Hinko Nučič, igralci pa člani amaterske sekcije pri Slovenskem domu. V kroniki Silvina Jermana in Ilinka Todorovski *Slovenski dom v Zagrebu 1929-1999*, Slovenski dom, Zagreb 1999, str. 47, je omenjeno, da so istega leta v Nučičevi postavitvi igrali tudi *Stričkove muhe*, avtor dela pa ni omenjen. Člani dramske sekcije so po vrsti uprizorili: 10. decembra 1948 Cankarjevo farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*; 5. decembra 1950 Golarjevo *Vdovo Rošlinko*; 2. februarja 1952 Zupancovo igro *Belokranjski kresi*; 22. maja 1953 pa so obnovili *!?! Detelovo satirično komedijo Učenjak*. Vse našteje predstave, tudi Cankarjevo *Lepo Vido*, premiero uprizorjeno v gledališču Komedijska 11. maja 1954, v kateri je naslovno vlogo upodobila Nučičeva mlajša hči Nada Nučič, in Borovo dramo *Vrnitev Blažonovih*, prikazano na odru Komedijske 23. marca 1956, je režiral Hinko Nučič, ki se je z novo postavitvijo Golarjeve *Vdove Rošlinke* in interpretacijo romarja *Balantača* 15. aprila 1957 slavnostno poslovil od odra (glej: Vladimir Kovačić, *Ovog ponedjeljka u Golarovoj komediji Udova Rošlinka u Zagrebačkom dramskom kazalištu HINKO NUČIĆ OPRAŠTA SE S POZORNICOM*. Narodni list, Zagreb, 11. aprila 1957.). Istega leta so baje v čast dvostoletnice Linhartovega rojstva uprizorili tudi tretje dejanje njegove komedije *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (glej: Silvin Jerman in Ilinka Todorovski, *Slovenski dom v Zagrebu 1929-1999*, ibid., str. 47).

Dodatni podatek, da je dramska sekcija Slovenskega doma ob koncu štiridesetih in na začetku petdesetih let zmaga-  
la z izvedbama Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* in Golarjeve *Vdove Rošlinke* na letnih tekmovanjih zagrebških ljubiteljskih gledališč oziroma da je z izvedbo Zupancovih *Belokranjskih kresov* osvojila drugo mesto, je samo eno, vendar zelo prepričljivo potrdilo o visoki ravni njihovih predstav in o uspešnosti Nučičevega pedagoškega in režiserskega dela s svojimi sonarodnjaki v zagrebškem okolju.

Kot navaja Dušan Moravec (*Novije repertoarne veze između Zagreba i Ljubljane*. Republika, št. 10, str. 437, Zagreb, 1966.) je dramska sekcija Slovenskega doma *poleg nekaterih manj pomembnih besedil* prikazala še Golarjevo *šaljivko Slepe miši*, ki so bili premierno predstavljeni v Zagrebškem dramskem gledališču 27. aprila 1958 v Nučičevi režiji, ki je znova sodeloval pri predstavi tudi kot igralec (opomba B. H), potem pa se je z *Marinčevim delom Ad acta junija 195, tik pred Nučičevo boleznijo, njegovo dobrodelno delo končalo*.

<sup>104</sup> Josip Horvath, Luigi Pirandello: *Šest lica traže autora, drama u tri čina*. Obzor, št. 266, str. 1-2, Zagreb, 3. 10. 1924.

*Smanjivši gestikulaciju na minimum, tek na nervozni trepet prstiju neurastenika, svu glumu svoju koncentrirao je na riječ. Tu mu je vanredno uspjelo modelirati svu gradaciju od apstraktnog rezoniranja pa do jeze indignacije, do prodirnog kriča slomljene duše, koja neda da se smlavi.*<sup>104</sup>

Nasuprot Horvatha Nehajev, koji za dramu *Šest lica traže autora* podrugljivo kaže da ide u red dramatičarskih produkata Shawove ili Čapekove škole, tj. u onu vrstu za koju nakon četvrt vijeka neće nitko pitati, zamjera Gavelli što je sam sebe doveo na pozornicu kao reprezentata Pirandellova teatra, koji se prema autorovom tumačenju ne snalazi vis-à-vis nalog i strahotnog života, i što je bio posve naravan, te što je tako naravan slušao tirade g. Nučića, govorene s pravim staroteatarskim patosom, čime je, prema njemu, Pirandellova teza postavljena na glavu. Glumci bijahu istinski, a "lica" postadoše teatarske figure.<sup>105</sup>

U rasponu od povratka u Zagreb pa do proslave 25. obljetnice svoga umjetničkog djelovanja u naslovnoj ulozi Shakespeareova *Othella*, 1925. godine, Nučić je, prema Moravcu, igrao sve što si je samo mogao poželjeti, ali je morao po službenoj dužnosti prihvaćati i uloge grofova i odvjetnika, ravnatelja, očeva i staraca, seljaka i obrtnika, vojvoda i veletrgovca, pomorskih kapetana, glumaca i ribiča, nadbiskupa i kardinala.

Slijedi desetak godina tijekom kojih Nučić uglavnom režira novitete hrvatskih autora, Vrtara, Marjanovića, Preradovića ml., Bonifačić Rožina, Senečića i Zagorke, te prvi put postavlja na zagrebačku pozornicu Cankarovu komediju *Za dobro naroda* i igra Grozda, a režira i Ibsenovu *Noru* i Shawovu *Candide*. Igra i u osam Shakespeareovih djela, obnavlja svoju interpretaciju Mandersa u Ibsenovim *Sablastima* i sudjeluje u izvođenju Wedekindove *Lulu*, a u praiizvedbi Krležinih *Glembajevih* kreira Silberbrandta.

Godine 1935. Nučić slavi 35. obljetnicu umjetničkog rada interpretirajući Ledinova u Feldmanovoj drami *Na uglu*, a Tito Strozzi u prigodnom govoru na pozornici polemizira sa zamjerkama Nučićevoj glumi sljedećim riječima:

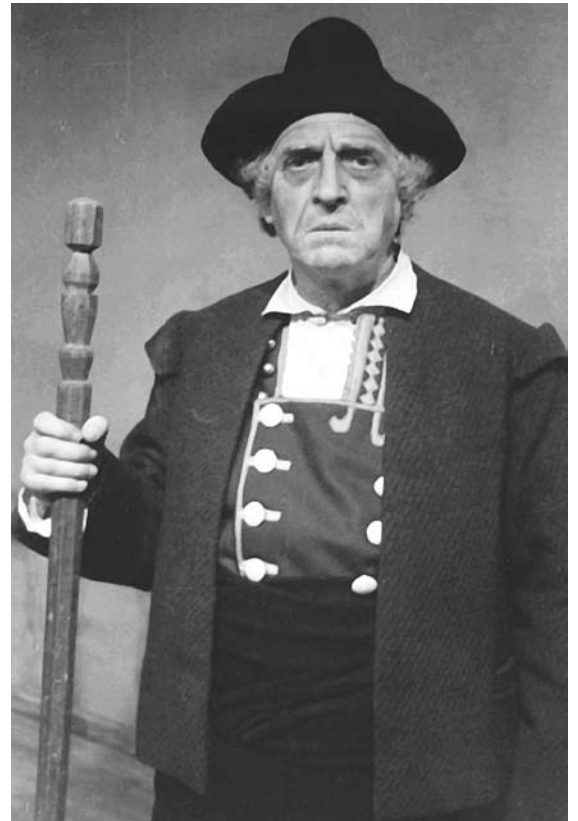
*Patos je povišenje osjećanja, patos je komponenta pobožnosti i strahopočitanja, patos je uvijek stanje ekstaze, uzdizanje nad obično i svakidašnje. On se osjeća u svakom kazališnom djelu Nučićevu. U svakom njegovom nastupu čuti se da mu je pristupio da ga vrši kao što svećenik celebrira sveti obred. Nučić je u svojoj glumačkoj generaciji najčišći, najzanosniji, zbiljski svećenik Talije.*<sup>106</sup>

Istodobno u "Hrvatskoj reviji" oglašava se i Branimir Livadić s posve različitim tumačenjima:

*U Nučićevom golemom glumačkom djelu teško je pronaći najistaknutija njegova glumačka obilježja. Čini se, da je on sam u tomu u najvećoj sumnji. Tko prati njegov rad, mogao bi utvrditi, da Nučiću najbolje uspijevaju karakteristike iz života normalnih ljudi, ljudi, kojima je život odredio tipični habitus, upravo zbog toga jer se nisu revoltirali, nego su mu se podavali s nekom širinom svoje blage i podatne čudi.*<sup>107</sup>

Stil Nučićeve glume, koji je stalno podvrgavan novim kušnjama i izazovima kakve donose i povjerene uloge starog Karamazova u dramtizaciju *Braće Karamazova* Dostojevskog i Joze Goranina u Feldmanovoj drami *U pozadini*, te realizacija njegovih tumačenja pojedinih likova u kontekstu dramske cjeline sporadično će i ubuduće biti objekt kritičarskih tekstova, pa tako jedan kritičar pišući o izvedbi drame *Na dnu* Maksima Gorkog uočava diferencijaciju u ansamblu razdvojenom na realiste predvođene Dujšinom i akademce s Nučićem na čelu, a Ranko Marinković se pak upušta u za njega neobično opširni diskurs o Nučićevoj interpretaciji Calderonova Zalemejskog suca, odnosno seljaka Pedra Crespa kojem je stran Nučićev profinjen ton.<sup>108</sup>

Dok u ratnim godinama Nučić ne režira književno ni kazališno značajna niti osobito atraktivna dje-



**Hinko Nučić u ulozi Pedra Crespa. Pedro Calderon de la Barca, Zalamejski sudac. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1940**

**Hinko Nučić v vlogi Pedra Crespa. Pedro Calderon de la Barca, Sodnik Zalamejski. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1940.**

<sup>104</sup> Josip Horvath, *Luigi Pirandello: Šest lica traže autora, drama u tri čina*. "Obzor", br. 266, str. 1-2, Zagreb, 3. 10. 1924.

<sup>105</sup> Milutin Cihlar Nehajev, *Pirandello: Šest lica traže autora*. "Jutarnji list", br. 4553, str. 5, Zagreb, 1924. Isto: Milutin Cihlar Nehajev, *Izabrani kazališni spisi*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Zagreb 1986., str. 189-191.

<sup>106</sup> Vidi: Dušan Moravec, *Hinko Nučić dramski igralac i redatelj*. Isto. Str. 136.

<sup>107</sup> Branimir Livadić, *Kazalište. E. Konrada Kvočka. M. Feldmana Na uglu. Nučićev jubilej*. "Hrvatska revija", br. 4, str. 216-217, Zagreb, 1935.

<sup>108</sup> Ranko Marinković, *Zalamejski sudac. Jubilej Hinka Nučića*. "Novosti", br. 358, str. 17. Zagreb, 29. 12. 1940. Isto: Ranko Marinković, *Geste i kritike*. Znanje. Zagreb 1979., str. 52-53.



**Kazališna cedulja za premijeru komedije Antona Linharta Veseli dan ali Matiček se ženi u režiji Hinka Nučića i izvođenju Slovenskog doma**

**Gledališki list za premiero komedije Antona Linharta Ta veseli dan ali Matiček se ženi v režiji Hinka Nučića in izvedbi Slovenskega doma.**

Hrvatsko Narodno Kazalište u Zagrebu  
MALO KAZALIŠTE

Uredništvo: 2. lipnja 1940. Početak u 3 sata Predstava 466.

Prirredba društva „SLOVENSKI DOM“ prigodom 150-godišnjice smrti prvog slovenskog dramatičara ANTONA TOMAŽA LINHARTA

4. put

**„VESELI DAN“**  
ili  
**Matiček se ženi**

Scenarij v 5 delih. Ogladil po francoski: „La folle journée, ou le mariage de Figaro par M. de Beaumarchais. A. T. Linhart.

Režiser: HINKO NUČIĆ. Scenograf: ANTUN POTONJAK. Dirigenti: STANKO SIMUNIĆ.

**Ostalo:**

|                            |                        |
|----------------------------|------------------------|
| Davor Nalatić              | Jano Martinović        |
| Roščica, njegova žena      | Vilja Polgorska        |
| Matiček, građanski veštnar | Josip Daniš            |
| Neška, kćera               | Milena Zoričić         |
| Toniček, odnese na vakanje | Josip Marotti          |
| Zvončica, besedeći na selu | Viktor Ladjak          |
| Zatek, građanski kancelir  | Hinko Nučić            |
| Budalo, njegov pisar       | Prane Kervina          |
| Jera, Japancova „dli“      | Božanka Vukelić-Carava |
| Jaka, službenik            | Jaka Štalo             |
| Gaspar, delovec            | August Turk            |

Biriz, Gedei, Kneški fantje i no deklir.  
Zgodbe kraj je gorensk grad, blizu noke vasi.  
Ces: Okoli leta 1790.

Pa drugom delu šalji odmor — po četrim krajim.

Komedije izvede u originalu pravi Hrv. Nar. Kazališta i članovi dram. sekcije „Slovenskog doma“.

| Popularna predstava uz snižene cijene. — Posljednji put u sezoni. |       |                        |       |
|---|-------|------------------------|-------|
| KLASNE<br>CJENE   | Paket | I—IV, red. 10a. B.     | Paket |
|   | Paket | V—VIII, red. 10a. B.   | Paket |
| CJENE   | Paket | IX—XII, red. 10a. B.   | Paket |
|   | Paket | XIII—XVI, red. 10a. B. | Paket |

Predprodaja ulaznica u Oktogonu.

Plaćanje se otvara u 2. početak u 3. svrjetak oko 3/4 sati

V nasprotju s Horvathom pa je Nehajev, ki za dramu *Šest oseb išče avtorja* porogljivo pravi, da je mogoče delo prištevati k vrsti dramatičnih izdelkov Shawowe ali Čapkove šole, tj. tisti vrsti, po kateri čez četrto stoletje ne bo nihče vprašal, zameril Gavelli, da je samega sebe pripeljal na oder kot reprezentata Pirandellovega teatra, ki se po avtorjevem pojmovanju ne znajde vis-à-vis nagega in strahotnega življenja, in da je bil povsem naraven in je tako naraven poslušal tirade g. Nučića, govorjene s pravim starogledališkim patosom, s čimer so po njegovem mnenju Pirandellovo tezo postavili na glavo. Igralci so bili resnični, „liki“ pa so postali teatarske figure.<sup>105</sup>

V času od vrnitve v Zagreb pa do praznovanja 25-letnice svojega umetniškega delovanja v naslovni vlogi Shakespearjevega *Othella* leta 1925 je Nučić, kot navaja Moravec, igral vse, kar si je zaželel, toda po uradni dolžnosti je moral sprejemati tudi vloge grofov in odvetnikov, ravnateljev, očetov in starcev, kmetov in obrtnikov, vojvod in veletrgovcev, pomorskih kapitanov, igralcev in ribičev, nadškofov in kardinalov.

Sledilo je deset let, v katerih je Nučić režiral predvsem novitete hrvaških avtorjev, Vrtarja, Marjanovića, Preradovića ml., Bonifačić-Rožine, Senečića in Zagorke, ter prvič postavil na zagrebški oder Cankarjevo komedijo *Za narodov blagor*, igral Grozda, režiral pa ne samo Ibsenovo *Noro*, ampak tudi Shawovo *Candide*. Igral je tudi v osmih Shakespearjevih delih, obnovil svojo interpretacijo Mandersa v Ibsenovih *Strahovih* in sodeloval pri uprizoritvi Wedekindove *Lulu*, v praizvedbi Krleževih *Glembajevih* pa kreiral Silberbrandta.

Leta 1935 je Nučić praznoval 35-letnico umetniškega dela z interpretacijo Ledinova v Feldmanovi drami *Na uglu*, Tito Strozzi pa je v priložnostnem govoru na odru polemiziral z očitki Nučićevi igri z naslednjimi besedami:

*Patos je povišanje občutkov, patos je komponenta pobožnosti in strahopoštovanja, patos je vedno stanje ekstaze, vzdigovanja nad običajno in vsakdanje. Čuti se v vsakem Nučićevem gledališkem delu. V vsakem njegovem nastopu se čuti, da mu je pristopil, da ga opravlja kot svečenik celebrira sveti obred. Nučić je v svoji igralski generaciji najčistejši, najbolj zanosen, resnični svečenik Talije.<sup>106</sup>*

Hkrati se je Hrvatski reviji oglašil tudi Branimir Livadić s povsem različno razlago:

*V Nučićevem ogromnem igralskem delu je težko poiskati njegova najbolj izpostavljena igralska obeležja. Zdi se, da je pri tem tudi sam v največjem dvomu. Kdor spremlja njegovo delo, bi lahko ugotovil, da Nučiću najbolje uspevajo karakteristike iz življenja normalnih ljudi, ki jim je življenje določilo tipični habitus, prav zaradi tega, ker se niso revoltirali, ampak so se mu predajali z neko širino svoje blage in upogljive narave.<sup>107</sup>*

Slog Nučićeve igre, ki je bil nenehno izpostavljen novim preizkušnjam in izzivom, kakršne prinašajo tudi zaupane vloge starega Karamazova v dramatizaciji *Bratov Karamazovih* Dostojevskega in Joze Goranina v Feldmanovi drami *Iz mraka*, ter uresničitve njegovih upodobitev posameznih likov v kontekstu dramske celote bodo občasno tudi v prihodnje objekt kritičkih besedil, tako je neki kritik, ki piše o izvedbi drame *Na dnu* Maksima Gorkega, opazil diferenciacijo v ansamblu, razdeljenem na realiste z Dujšinom na čelu in akademce z Nučićem na čelu, Ranko Marinković

pa se je spustil v zanj nenavadno obsežen diskurz o Nučićevi interpretaciji Calderonovega Sodnika zalamejskega oziroma kmeta Pedra Crespa, ki mu je bil Nučićev prefinjeni ton tuj.<sup>108</sup>

V vojnih letih Nučić ni režiral ne literarno ne gledališko pomembnih, pa tudi posebej privlačnih del ne, saj takšni na primer nista niti dramatizacija Šenoovega *Zlatarevega zlata* Dežmana Ivanovljeva

<sup>105</sup> Milutin Cihlar Nehajev, *Pirandello: Šest lica traže autora*. Jutarnji list, šte. 4553, str. 5, Zagreb 1924. Isto: Milutin Cihlar Nehajev, *Izabrani kazališni spisi*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Zagreb 1986, str. 189-191.

<sup>106</sup> Glej: Dušan Moravec, *Hinko Nučić dramski igralec in režiser*. Ibid., str. 136.

<sup>107</sup> Branimir Livadić, *Kazalište. E. Konrada Kvočka. M. Feldmana Na uglu. Nučićev jubilej*. Hrvatska revija, šte. 4, str. 216-217, Zagreb, 1935.

<sup>108</sup> Ranko Marinković, *Zalamejski sudac. Jubilej Hinka Nučića*. Novosti, šte. 358, str. 17, Zagreb, 29. 12. 1940. Isto: Ranko Marinković, *Geste i kritike*. Znanje. Zagreb 1979, str. 52-53.

la, jer takva nisu, primjerice, ni Dežman Ivanovljeva dramatisacija Šenoina *Zlatarova zlata* a ni Hamikova komedija *Prodani dedek*, kao što mu se ne dodjeljuju niti nove, veće i kompleksnije uloge, Teramen, naime, u Racinovoj *Fedri* i konzul Bernick u Ibsenovima *Stupovima društva* nisu ipak takve, u poraću režira Čapekovu *Mati*, *Matijaša Grabancijaša dijaka* i *Diogeneša* Tituša Brezovačkog te Krležinu *Agoniju*, igra Nikšu i Lukšu u Vojnovičevoj *Dubrovačkoj trilogiji* i interpretira Krležinog psihološki izrazito osobno i istančano oblikovanog Lenbacha, obnavlja Hadrovića u *Vučjaku* i tumači Shawova Croftsua u *Zanatu gospođe Waren*, Cankarova Župnika u *Kralju na Betajnovi* i Kreftova Babića u *Velikoj puntariji*, 1952. Babić mu je i posljednja uloga u angažmanu, a u mirovinu odlazi s 52 godine i 329 dana priznatog rada u kazalištu!

No unatoč dugovječnog trajanja na pozornici ili možda upravo zbog njega, kontroverzna mišljenja i dileme o Hinku Nučiću i dalje su aktualna i protive se leksikografskom unificiranju. Predugo je djelovao na pozornici i previše je raznovrsnih uloga ostvario nastojeći pritom da usuglasi subjektivno i vjerno doživljavanje i shvaćanje interpretiranoga književnog predloška i lika sa svojim glumačko-stilskim naklonostima i značajkama, koje su se manifestirale u širokom rasponu od prvobitnog inzistiranja na romantičarskoj uznositosti pojave i govora, preko njihove nešto ublaženije i kontrolirane primjene te dobnih, profesionalno-karakternih, povijesno-vremenskih, nacionalno-prostornih i rasnih transformacija, do realističkih detaljizacija i minucioznosti te psihološkog nadograđivanja, a da bi se o njemu kao glumcu, u doba evolucijskih mijena koje se očituju u izvedbenoj umjetnosti, moglo uprošteno i jednoznačno suditi.

Srodno vrijedi i za njegov redateljski rad u kojem je dominiralo posredništvo literature i usredotočenost na glumački podložnu igru sadržajnoj motivaciji i funkcionalnosti cjeline, te zaziranje od efektne teatralnosti i atraktivne mondenosti.

Nučićev portret ne bi bio također potpun i cjelovit, kad bi se izostavilo da je u Zagrebu predavao na glumačkim školama i da se privatno bavio pedagoškim radom, te da je snimio i pet filmskih uloga.<sup>109</sup>

*Zvonko Tkalec,  
Aca Binički,  
Juraj Dević,  
Fanika Haiman,  
Stjepan Bojničić  
i Josip Povhé u  
igrokazu Glingera  
i Taussiga Vojne  
vježbe. Klub-  
kabaret, Zagreb,  
1921.*

## Josip Povhé

*Ljubljana, 21. 1. 1884. – 29. 6. 1951.*

U kartoteci dokumenata Hrvatskoga narodnog kazališta,<sup>110</sup> a pod imenom Josip Povhé čuvaju se dopisi ovoga slovenskog glumca, operetnog i opernog pjevača te redatelja iz 1913. i 1914. upućeni intendantu zagrebačkog teatra u kojima moli da ga se angažira ili da mu se omogući gostovanje te navodi podatke o svojem dotadašnjem kazališnom radu i osobnom repertoaru, u kojima opravdava svoj djelomično neuspjeli nastup kao bogati trgovac Kalman Zsupán u Straussovoj opereti *Barun Ciganin*, i moli da ponovno gostuje.

U doba ovoga pokušaja da dobije angažman u Zagrebu, Josip Povhé ima već šesnaest godina kazališne prakse. Nastupati je počeo na slovenskoj pozornici u Ljubljani 1898. godine, te nastavio 1902. u njemačkim kazalištima Ljubljane, Moravske Ostrave, Karlsbada i Franzebada sudjelujući u izvedbi dvosmislenih šala i lakrdija te vedroga glazbenog repertoara u različitim ljekovitim toplicama, da bi od



<sup>109</sup> Prvu svoju filmsku ulogu Hinko Nučić ostvaruje već 1917. godine u veseloj filmskoj igri *Vragoljanke*, koju režira njegov kazališni kolega, karakterni komičar Alfred Grünhut, a u kojoj još sudjeluju Nina Vavra i Josip Pavić te sam Grünhut, koji je naslovnu ulogu povjerio svojoj kćerki Zorki. Potom s Itom Rinom, kao partnericom, sudjeluje u njemačkom filmu *Fantom s Durmitora*, 1932., a 1943. nastupa u prvom hrvatskom cjelovečernjem zvučnom filmu *Vatroslav Lisinski* Oktavijana Miletića. Slijedi manja uloga u filmu *Ciguli-miguli*, 1955., realiziranom prema socijalističkoj clochemerovskoj scenarističkoj satiri Jože Horvata, koji se dvadesetak godina nije smio prikazivati. Zadnju, petu filmsku ulogu, staroga slijepog djeda Jakova, kreira Nučić u slovenskom filmu *Dobro more*, 1958.

<sup>110</sup> Vidi dokumentaciju Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU pod brojem 5191, 5192, 18396, 18636.

niti Hamikeova komedija *Prodani dedek*, tudi novih, večjih in kompleksnejših vlog mu ne dodeljujejo, Teramen v Racinovi *Fedri* in konzul Bernick v Ibsenovih *Stebrih družbe* namreč vseeno nista takšni, po vojni pa je režiral Čapkovo *Mater*, *Matijaša Grabancijaša dijaka* in *Diogeneša* Tituša Brezovačkog ter Krležovo *Agonijo*, igral Nikša in Lukša v Vojnovičevi *Dubrovniški trilogiji* ter interpretiral Krleževega psihološko izrazito osebno in dodelano oblikovanega Lenbacha, obnovil Hadroviča v *Vučjaku* in upodobil Shawovega Croftsa v *Obrteh gospe Waren*, Cankarjevega Župnika v *Kralju na Betajnovi* in Kreftovega Babiča v *Veliki puntariji*, 1952. Babič je bila tudi njegova zadnja vloga v angažmaju, v pokoj je odšel z 52 leti in 329 dnevi priznanega dela v gledališču!

Kljub dolgotrajnemu obstoju na odru, ali pa morda prav zaradi njega, so kontroverzna mnenja in dileme o Hinku Nučiču še vedno aktualna in nasprotujejo leksikografskemu unificiranju. Predolgo je deloval na odru in preveč raznovrstnih vlog je uresničil, pri čemer si je prizadeval, da bi uglastil subjektivno in zvesto doživljanje ter razumevanje interpretirane literarne predloge in lika s svojimi igralsko-slogovnimi usmeritvami in lastnostmi, ki so se manifestirale v širokem razponu od prvobitnega vztrajanja pri romantičarski vznesenosti pojave in govora, prek njune malce bolj ublažene in nadzorovane uporabe ter dobrih, profesionalno-karakternih, zgodovinsko-časovnih, nacionalno-prostorskih in rasnih transformacij do realističnih detajlizacij in minucioznosti ter prihodoškega nadgrajevanja, da bi se o njem kot igralcu v obdobju evlucijskih sprememb, ki so razvidne v uprizoritveni umetnosti lahko poenostavljeno in enoznačno sodilo.

Enako velja za njegovo režisersko delo, v katerem je prevladovalo posredništvo literature in osredotočenost na igralsko podrejeno igro vsebinski motivaciji in funkcionalnosti celote ter odpor do efektne teatralnosti in atraktivne mondenosti.

Nučičev portret prav tako ne bi bil popoln in celovit, če ne bi navedli, da je v Zagrebu predaval na igralskih šolah in da se je zasebno ukvarjal s pedagoškim delom ter da je posnel tudi pet filmskih vlog.<sup>109</sup>

**Zvonko Tkalec,**  
**Aca Binički, Juraj**  
**Dević, Fanika**  
**Haiman, Stjepan**  
**Bojničić in Josip**  
**Povhé v gledališki**  
**igri Glingerja in**  
**Taussiga Vojaške**  
**vaje. Klub-**  
**kabaret, Zagreb,**  
**1921.**



## Josip Povhé

*Ljubljana, 21. 1. 1884 – 29.6. 1951*

V kartoteki dokumentov Hrvaškega narodnega gledališča<sup>110</sup> se pod imenom Josip Povhé hranijo dopisi tega slovenskega igralca, operetnega in opernega pevca ter režiserja iz let 1913 in 1914, namenjeni indendantu zagrebskega gledališča, v katerih prosi, naj ga angažira ali pa mu omogoči gostovanje, ter navaja podatke o svojem dotodanjem gledališkem delu in osebnem repertoarju oziroma v njih opravičuje svoj deloma neuspeli nastop v vlogi bogatega trgovca Kalmana Zsupána v Straussovi opereti *Cigan baron* ter naproša, da bi gostoval znova.

V obdobju tega poskusa, da bi pridobil angažma v Zagrebu, je imel Josip Povhé že šestnajst let gledališke prakse. Nastopati je začel na slovenskem odru v Ljubljani leta 1898, potem pa leta 1902 nadaljeval v nemških gledališčih v Ljubljani, moravski Ostravi, Karlsbadu in Franzebadu, kjer je v različnih zdraviliščih sodeloval pri uprizarjanju dvoumnih šal in burk ter vedrega glasbenega repertoarja, od sezone 1907/1908 in vse do vojne pa je bil član Deželnega gledališča v Ljubljani, v katerem je deloval tudi v povojnem obdobju.

<sup>109</sup> Svojo prvo filmsko vlogo je Hinko Nučič odigral že leta 1917 v zabavnem filmu *Vragoljanka*, ki ga je režiral njegov gledališki kolega, karakterni komik Alfred Grünhut in v katerem so sodelovali še Nina Vavra in Josip Pavić ter sam Grünhut, ki je naslovno vlogo zaupal svoji hčerki Zorki. Potem je s soigralko Ito Rino sodeloval v nemškem filmu *Fantom Durmitorja*, 1932, leta 1943 pa je nastopil v prvem hrvaškem celovečernem zvočnem filmu *Vatroslav Lisinski* Oktavijana Miletića. Sledila je manjša vloga v filmu *Ciguli-miguli*, 1955, uresničenem po socialistični clochemerovski scenaristični satiri Jožeta Horvata, ki je imel dolgih dvajset let prepoved prikazovanja. Zadnje, peto filmsko vlogo, starega slepega dedka Jakova, je Nučič ustvaril v slovenskem filmu *Dobro morje*, 1958.

<sup>110</sup> Glej dokumentacijo Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu v Muzejsko-gledališki zbirki Oddelka za zgodovino hrvaškega gledališča Zavoda za zgodovino hrvaške književnosti, gledališča in glasbe HAZU pod številko 5191, 5192, 18396, 18636.

sezona 1907./1908., pa sve do rata, bio članom Deželneg gledališča u Ljubljani, u kojemu će djelovati i u poraću.

Povhéovo ime na programskoj cedulji, ali sad ne više kazališnoj nego kabaretskoj, pojavit će se, međutim, opet u Zagrebu 1921., kad nastupa u Klub-Kabaretu Aleksandra Biničkog u Ilici 11 te sudjeluje i u izvedbi aktovke *Vojničke vježbe* Adolpha Glingera i Otta Taussiga u kojoj glume tadašnji članovi Hrvatskoga narodnog kazališta i kabaretske zvijezde kao što su Fanika Haiman, Micika Žličar, Stjepan Bojničić, August Cilić, Zvonimir Tkalec, Aleksandar Binički i Juraj Dević te češka pjevačica i kabaretski vamp Marina Obetkova.

Do stalnog angažmana primjerenog svome statusu stečenom u ljubljanskom kazalištu i na njemačkim pozornicama, te užem strukovnom opredjeljenju i iskustvu, Josip Povhé, koji sam sebe već početkom 1913. u pismu intendantu Vladimiru Tresčecu Branjskom predstavlja naznačujući da nastupa u opereti, *veseloigri i šali kao* karakterni komičar i da *pjeva također u operi manje baritonske partije*, napokon dolazi u Hrvatsku početkom nove sezone 1922. godine. Tada, nakon dvije sezone, koje je prema slovenskim izvorima proveo u mariborskom kazalištu, a prema kabaretskim programskim ceduljama i fotografijama i u zagrebačkom Klub-Kabaretu,<sup>111</sup> postaje istom članom osječkoga teatra. U roku od jedne sezone, koliko je u Osijeku, Povhé režira dva dramska djela: Cankarovu *Sablazan u Dolini sv. Florijana* i Räderovu lakrdiju *Robert i Bertran* te osam glazbeno-scenskih Verdijeva *Rigoletta* i dvije komične opere, Donizettijev *Ljubavni napitak* i Straussova *Šišmiša*, te pet opereta. Ako se utvrdi još da Povhé osim u svojim redateljskim postavama dramskih djela Cankara i Rädera, glumi i u Vojnovičevoj *Gospođi sa suncokretom* i Galsworthyjevoj *Borbi*, i da su svi ti dramski likovi koje tumači sporedni, a da nasuprot tomu sudjeluje kao izvođač i u devet glazbeno-scenskih predstava, i da u Verdijevu *Rigolettu* interpretira Marulla a u Zajčevu *Nikoli Šubić Zrinjskom* Alapića, odnosno u Donizettijevu *Ljubavnom napitku* Bilježnika i u Straussovu *Šišmišu* legendarnog Froscha, kojima valja pribrojiti još pet uloga realiziranih u četiri operete, onda se može i mora zaključiti da je u osječkom kazalištu mnogo više i kvalitetnije uključen u ostvarenje glazbeno-scenskog dijela repertoara nego dramskog.

Vrativši se iz Osijeka u Ljubljanu, Povhé u Drami uglavnom igra karakterne uloge, a u Operi i nadalje na tradicionalistički način glumca-redatelja rutinski realizira bečko-peštanski operetni repertoar.

**Berta Bukšek** *Ljubljana, 3. 7. 1879. – 27. 10. 1929.*

**Edo Grom** *Novo Mesto, 16. 3. 1889. – Maribor 27. 5. 1950.*

**Rado Železnik** *Ljubljana, 29. 3. 1894. – 7. 6. 1935.*

**Lojze Drenovec** *Ljubljana, 24. 10. 1891. – 4. 10. 1971.*

Do najintenzivnijeg uključivanja slovenskih dramskih umjetnika u hrvatski kazališni prostor dolazi u doba Prvoga svjetskog rata, kad je ljubljansko kazalište zatvoreno, a u Hrvatskoj, osim zagrebačkog i osječkog, djeluje i novootvoreno varaždinsko, odnosno u prvim godinama nove južnoslavenske državne zajednice, kad se uspostavljaju i nove korelacije između ujedinjenih naroda i njihovih kultura i kad se, povrh svega, i u Splitu utemeljuje profesionalno kazalište.

U publikaciji *Sedam sezona Gradskog kazališta u Varaždinu 1915/16. – 1921/22. pod upravom ravnatelja Andra Mitrovića* na popisu umjetničkog osoblja uposlenog unutar navedenoga vremenskog raspona nalaze se i imena slovenskih dramskih umjetnika Berte Bukšek, Marte Repovš (poznatije kasnije pod muževljevim prezimenom Radmanović),<sup>112</sup> Ede Groma, Mire Kopača i Lojza Potokara. Prema tom popisu u Varaždinu je od

<sup>111</sup> Igor Mrduljaš, *Zagrebački kabaret, Slika jednog rubnog kazališta*, Znanje, Zagreb 1984. Str. 64, 70, 77.

<sup>112</sup> Glumica, zboristica i epizodistica MARTA RADMANOVIĆ (Ljubljana, 1904. – Zagreb, 1986.) u rodnom gradu pohađa dramsku školu i konzervatorij te otpočinje kazališnu karijeru, koju nastavlja u Mariboru, pa u Varaždinu, gdje je angažirana dvije sezone, 1920./1921. i 1921./1922. Potom se strukovno usavršava u zagrebačkoj glumačkoj školi, a od 1923. član je Hrvatskoga narodnog kazališta te sudjeluje u dramskim, opernim i operetnim predstavama. Svoju najpopularniju ulogu – Čobanče, ostvaruje u Gotovčevoj operi *Ero s onoga svijeta*.

Povhétovo ime se bo na programskem letaku, vendar zdaj ne več gledališkem, ampak kabaretnem, v Zagrebu znova pojavilo leta 1921, ko je nastopal v klub-kabaretu Aleksandra Biniškega v Ilici 11 in sodeloval tudi pri uprizoritvi enodejanke Vojaške vaje Adolpha Glingerja in Otta Taussiga, v kateri so igrali tedanji člani Hrvaškega narodnega gledališča in kabaretne zvezde, kot so bili Fanika Haiman, Micika Žličar, Stjepan Bojničić, August Cilić, Zvonimir Tkalec, Aleksandar Binički in Juraj Dević ter češka pevka ter kabaretni vamp Marina Obetkova.

Do stalnega angažmaja na Hrvaškem, primerne ga njegovemu statusu, ki ga je dosegel v ljubljanskem gledališču ter na nemških odrih, in ožji strokovni opredelitvi ter izkušnjah Josip Povhé, ki samega sebe že na začetku leta 1913 v pismu intendantu Vladimirju Tresčecu Branjskemu predstavi z oznako, da nastopa v *opereti, veseloigri in šali kot značajski komik, prav tako pa v operi poje manjše baritonske partije*, je končno prišlo na začetku nove sezone let 1922. Tedaj je po dveh sezonah, ki naj bi jih po slovenskih navedbah preživel v mariborskem gledališču, po kabaretnih programih in fotografijah pa tudi v zagrebškem Klub-Kabaretu,<sup>111</sup> postal član osiješkega teatra. V eni sezoni, ki jo je preživel v Osijeku, je Povhé režiral dve dramski deli, Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in Räderjevo burko *Robert in Bertran*, ter osem glasbeno-scenskih, Verdijevega *Rigoletta* in dve komični operi, Donizettijev *Ljubezenski napoj* in Straussovega *Netopirja*, ter pet operet. Če ob tem ugotovimo še, da je Povhé poleg v svojih režiserskih postavitvah dramskih del Cankarja in Räderja igral tudi v Vojnovičevi *Gospo s sončnico (Gospođa sa suncokretom)* in Galsworthyjevi *Borbi*, in da so vsi ti dramski liki, ki jih je interpretiral, stranski, v nasprotju s tem pa je kot izvajalec sodeloval tudi v devetih glasbeno-scenskih predstavah, ter da v Verdijevega *Rigolettu* interpretiral Marulla, v Zajčevem *Nikoli Šubiću Zrinjskem* Alapića oziroma v Donizettijevem *Ljubezenskem napoju* Notarja in v Straussovem *Netopirju* legendarnega Froscha, ki jim je treba prišteti še pet vlog, uresničenih v štirih operetah, potem lahko in moramo skleniti, da je bil v osiješkem gledališču bolj in kakovostnejše vključen v uresničevanje glasbeno-scenskega dela repertoarja kot dramskega.

Ko se je iz Osijeka za stalno vrnil v Ljubljano, je Povhé v Drami igral večinoma karakterne vloge, v Operi pa še naprej na tradicionalistični način igralca-režiserja rutinsko uresničeval dunajsko-peštanski operetni repertoar.

**Berta Bukšek** *Ljubljana, 3. 7. 1879 – 27. 10. 1929*

**Edo Grom** *Novo Mesto, 16. 3. 1889 – Maribor 27. 5. 1950*

**Rado Železnik** *Ljubljana, 29. 3. 1894 – 7. 6. 1935*

**Lojze Drenovec** *Ljubljana, 24. 10. 1891 – 4. 10. 1971*

**D**o najintenzivnejšega vključevanja slovenskih dramskih umetnikov v hrvaški gledališki prostor je prišlo v obdobju prve svetovne vojne, ko je bilo ljubljansko gledališče zaprto, na Hrvaškem pa je poleg zagrebškega in osiješkega delovalo tudi novo odprto varaždinsko, oziroma v prvih letih nove jugoslovanske državne skupnosti, ko so se vzpostavljale tudi nove medsebojne odvisnosti med združenimi narodi in njihovimi kulturami in ko je bilo povrh vsega tudi v Splitu osnovano poklicno gledališče.

V publikaciji *Sedem sezon Mestnega gledališča v Varaždinu 1915/16–1921/22 pod vodstvom ravnatelja Andra Mitrovića* so na seznamu umetniškega osebja, zaposlenega znotraj navedenega časovnega razpona, tudi imena slovenskih dramskih umetnikov: Berta Bukšek, Marta Repovš (pozneje znana z moževim priimkom Radmanović),<sup>112</sup> Edo Grom, Miro Kopač in Lojze Potokar. Glede na ta seznam je bila med temi petimi gledališčniki

<sup>111</sup> Igor Mrduljaš, *Zagrebački kabaret. Slika jednog rubnog kazališta*. Znanje, Zagreb 1984, str. 64, 70, 77.

<sup>112</sup> Igralka, zborovska pevka in epizodistka MARTA RADMANOVIĆ (Ljubljana, 1904 – Zagreb, 1986) je v rojstnem mestu obiskovala dramsko šolo in konservatorij, potem pa začela z gledališko kariero, ki jo je nadaljevala v Mariboru in v Varaždinu, kjer je bila angažirana dve sezoni, 1920/1921 in 1921/1922. Pozneje se je strokovno izpopolnjevala v zagrebški igralški šoli. Od leta 1923 je bila članica Hrvaškega narodnega gledališča, sodelovala v dramskih, opernih in operetnih predstavah. Svojo najbolj priljubljeno vlogo Pastirčka je uresničila v Gotovčevi operi *Ero z onega sveta*.

tih petero kazalištaraca prva angažirana Berta Bukšek, bivša zboristica i dramska glumica ljubljanskog kazališta, Danilovog Malega gledališča i Dragutinovićeve putujuće glumačke družine. Nakon Varaždina, gdje djeluje tri sezone 1915./1916 – 1917./1918. kad su članovi ansambla i Viktor Bek, August Cilić, Alfred Grünhut, Katica i Nikola Hajdušković, Vatroslav Hladić, Josip Martinčević te Ludvika i Zvonimir Rogoz i Gjuro Trbuhović, i gdje je vrlo cijenjena, odlazi u mariborsko kazalište u kojem, kotirajući kao glavna karakterni interpretatorica klasičnog i modernog repertoara, nastupa do smrti.

U sezonama pak 1917./1918. i 1918./1919. član varaždinskog kazališta je Edo Grom (Novo Mesto, 1889. – Maribor 1950.), koji je već od 1906. do 1913. sudjelovao u dramskim, opernim i operetnim predstavama ljubljanskog teatra, te je bio, kao i Berta Bukšek, član Danilovog Malega gledališča. No varaždinska pozornica nije i prva pozornica na kojoj on igra na hrvatskom jeziku. Prethodno je, naime, već od 1914. angažiran u Osijeku, gdje se, prema novinskoj rekapitulaciji njegove kazališne karijere prigodom obilježavanja dvadesetpetogodišnjice umjetničkog rada, posebno ističu izvedbene realizacije Raymondova sina u Bissonovoj drami *Neznanka* i Nanda u *Zimskom suncu* Car Emına.<sup>113</sup> U Varaždinu režira i žalosnu igru Delavignea *Ljudevit XI.* i Buchbinderovu lakrdiju *Treća eskadrona "Crveni đavoli!"*, a navodno i neke glazbeno-scenske predstave, za što, međutim, nema potvrde u *Repertoaru hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, a upamćen je osobito kao tumač Vojnovićeva Damjana u njegovoj dramskoj pjesmi *Smrt majke Jugovića*, koju je režirao Zvonimir Rogoz i Karla u vlastitoj redateljskoj postavi *Ljudevita XI.* Sudjeluje i u izvedbi dramskih djela svjetskih klasika Molièrea i Gogolja, kao i scenskih ostvarenja hrvatskih autora Freudenreicha, Dragošića i Tucića, te igra u lakrdijama i nastupa u operetama. Godine 1919. pridružuje se Nučiću u njegovim nastojanjima da ustroji i ustali mariborsko kazalište u kojem djeluje sve do umirovljenja 1940. godine. Na mariborskoj pozornici interpretira pretežno klasične i salonske uloge, te uspješno kreira robusne aristokratske likove.



Oživljavajući u knjizi *Moje uspomene* lipanjske dane 1919. kad je na temelju prethodnog dogovora s tadašnjim upravnikom osječkog kazališta Gjurom Prejcem, koji je u Ljubljani odgledao nekoliko predstava tražeći glumce za svoje kazalište, došao s grupom slovenskih teatarskih umjetnika u Osijek, Pavel Rasberger navodi da su u toj grupi osim njega bili još Rado Železnik i Lojze Drenovec, te bariton Rudolf Bukšek i češka sopranistica Hana Pirkova, koja je u prijašnjoj sezoni pjevala u ljubljanskoj Operi.

Kao i Rasberger,<sup>114</sup> međutim, i Rado Železnik, koji je već 1909. debitirao kao petnaestogodišnjak u Slovenskem deželnom gledališču da bi potom usavršavao glumu u Beču i nastupao na njemačkim pozornicama te bio članom ljubljanske Drame i Danilovog Malega gledališča sve do osječkog ekskursa, nakon kojeg djeluje u Mariboru, Celju i ponovno u Ljubljani kao glumac i redatelj, odlučivši se u potonjoj funkciji uglavnom za zabavno-vodviljski repertoar, nije se dugo zadržao u Osijeku. A nije imao, zaključujući prema njegovu odgovoru na poziv Hinka Nučića ujesen 1919. da dođe u Maribor, gdje Nučić pokreće drugo slovensko kazalište, ni strpljenja a niti razloga da ostane. U četiri mjeseca, naime, provedenih u Osijeku nije imao ni jedne probe niti bilo kakvoga drugog posla ili zaduženja u kazalištu!

Lojze Drenovec, član ljubljanske Drame od sezone 1910./1911., bio je ustrajniiji te je u Osijeku odradio cijelu sezonu 1919./1920. sudjelujući u izvedbi sedam dramskih djela i Albinijeve operete *Barun Trenk*. A igrao je u Molièreovu *Škrču* i Freudenreichovim *Graničarima*, kao i u Lopezovoj veseloj igri *Ružni Ferante* i u revolucionarnoj drami Birinskog *Moloh*, te interpretirao Vronskog u dramatisaciji Tolstojeva romana *Ana Karenjina*.

Početak sljedeće sezone Drenovec je kratkotrajno angažiran u zagrebačkom kazalištu te igra grofa Hansa u trećem dijelu nanovo uvježbane Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije*, a onda se vraća u ljubljansko kazalište u kojem najpotpunije oblikuje kavalirske i salonske uloge, te karakterne, a nastupa i u operi i opereti.<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Edo Grom *slavi 25-letnico*. "Slovenec", br. 226, str. 3, Ljubljana, 6. 10. 1931.

<sup>114</sup> Vidi u ovom izdanju o Pavlu Rasbergeru fusnotu br. 252.

<sup>115</sup> Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, god. XXVII, br. 58–59, str. 63. Ljubljana, 1992.

v Varaždinu prva angažirana Berta Bukšek, bivša zborovska pevka in dramska igralka ljubljanskega gledališča, Danilovega Malega gledališča in Dragutinovićeve potujoče igralske skupine. Po Varaždinu, kjer je delovala tri sezone, od 1915/1916 do 1917/1918, ko so bili člani ansambla tudi Viktor Bek, August Cilić, Alfred Grünhut, Katica in Nikola Hajdušković, Vatroslav Hladić, Josip Martinčević ter Ludvika in Zvonimir Rogoz in Gjuro Trbuhović, in v katerem je bila zelo cenjena, je odšla v mariborsko gledališče, v katerem je bila glavna karakterni igralka v klasičnih in modernih dramah in tam nastopala do smrti.

V sezonah 1917/1918 in 1918/1919 je bil član varaždinskega gledališča Edo Grom, ki je že med letoma 1906 in 1913 sodeloval v dramskih, opernih in operetnih predstavah ljubljanskega gledališča in bil, prav tako kot Berta Bukšek, član Danilovega Malega gledališča. Varaždinski oder pa ni bil prvi oder, na katerem je igral v hrvaškem jeziku. Prej je bil namreč angažiran v Osijeku, že od leta 1914, kjer se po časopisnem povzemanju njegove gledališke kariere ob obeležju petindvajsetletnice umetniškega dela posebej izpostavljajo uprizoritvene uresničitve Raymondovega sina v Bissonovi drami *Neznanka* in Nandeta v *Zimskem soncu* Cara Emina<sup>113</sup>. V Varaždinu je režiral tudi žaloigro Delavigneja *Ljudevit XI.* in Buchbinderjevo burko *Tretji eskadron "Rdeči hudiči!"*, najverjetneje pa tudi nekaj glasbeno-scenskih predstav, za kar v *Repertoarju hrvaških gledališč 1840–1860–1980* ni potrditve, v spominu pa je posebej ostal kot interpret Vojnovičevega Damjana v njegovi dramski pesnitvi *Smrt majke Jugovičev*, ki jo je režiral Zvonimir Rogoz, in Karla v lastni režiserski postavitvi *Ljudevita XI.* Sodeloval je tudi v uprizoritvi dramskih del svetovnih klasikov Molièrja in Gogolja, pa tudi scenskih stvaritev hrvaških avtorjev Freudenreicha, Dragošića in Tucića, igral tudi v burkah in nastopal v operetah. Leta 1919 se je pridružil Nučiću pri njegovih prizadevanjih, da bi ustrojil in ustalil mariborsko gledališče, v katerem je nastopal vse do upokojitve leta 1940. Na mariborskem odru je upodabljal večinoma klasične in salonske vloge ter uspešno kreiral robustne aristokratske like.



Pavle Rasberger, ki v knjigi *Moji spomini* oživlja junijske dni leta 1919, ko je na osnovi predhodnega dogovora s tedanjim upravnikom osiješkega gledališča Gjurom Prejcem, ki si je v Ljubljani ogledal nekaj predstav, saj je iskal igralce za svoje gledališče, prišel s skupino slovenskih gledaliških umetnikov v Osijek, omenja, da so bili poleg njega v tej skupini še Rado Železnik in Lojze Drenovec ter bariton Rudolf Bukšek in češka sopranistka Hana Pirkova, ki je v prejšnji sezoni pela v ljubljanski Drami.

Enako kot Rasberger<sup>114</sup> se tudi Rado Železnik, ki je že kot petnajstletnik leta 1909 debitiral v Slovenskem deželnem gledališču in potem izpopolnjeval igro na Dunaju, nastopal na nemških odrih ter bil član Drame in Danilovega Malega gledališča vse do osiješkega ekskurza, po katerem je deloval v Mariboru, Celju in znova v Ljubljani kot igralec in režiser, opredeljujoč se v slednji vlogi večinoma za zabavno-vodvilski repertoar, ni dolgo zadržal v Osijeku. Če sklepamo po njegovem odgovoru na povabilo Hinka Nučića jeseni 1919, naj pride v Maribor, kjer je Nučić osnoval drugo slovensko gledališče, ni imel niti potrpljenja niti razlogov, da bi ostal. V štirih mesecih, ki jih je preživel v Osijeku, ni imel niti ene vaje ali kakšnega drugega dela in obveznosti v gledališču!

Lojze Drenovec, član ljubljanske Drame od sezone 1910/1911, je bil vztrajnejši in je v Osijeku oddelal celo sezono 1919/1920, sodelujoč v uprizoritvi sedmih dramskih del in Albinijeve operete *Baron Trenk*. Igral je ne samo v Molièrjevem *Skopuhu* in Freudenreichovih *Graničarjih*, ampak tudi v Lopezovi veseloigri *Grdi Ferrante* in v revolucionarni drami Birinskega *Moloh*, interpretiral pa je tudi Vronskega v dramizaciji Tolstojevega romana *Ana Karenina*.

Na začetku naslednje sezone je bil Drenovec za kratek čas angažiran v zagrebškem gledališču, v katerem je igral grofa Hansa v tretjem delu na novo postavljene Vojnovičeve *Dubroviške trilogije*, potem pa se je vrnil v ljubljansko gledališče, v katerem je najbolje oblikoval kavalirske in salonske vloge, a tudi različne karakterne vloge, nastopal pa je tako v operi kot opereti.<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Edo Grom slavi 25 - letnico. Slovenec, Ljubljana, 6. 10. 1031.

<sup>114</sup> Glej v tej izdaji opombo o Pavlu Rasbergerju br 252.

<sup>115</sup> Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, let. XXVII, štev. 58–59, str. 63. Ljubljana, 1992.

## Miro Kopač *Gorica, Italija, 8. 5. 1901. – Ljubljana, 2. 12. 1961.*

## Lojze Potokar *Ljubljana, 3. 3. 1902. – Ljubljana, 17. 6. 1964.*

**M**iro Kopač jedan je od onih slovenskih glumaca, koji su u hrvatskim kazalištima igrali vrlo kratko, gotovo i usput, ostavili o svojem umjetničkom djelovanju vrlo malo traga, ali su ipak zanimljivi po tome gdje se i u kojem vremenu pojavljuju, a u Kopačevu slučaju i s kim surađuju. Podaci o njegovim angažmanima u različitim vrelima znatno se razlikuju pa je teško sa sigurnošću rekonstruirati i u kojima je sve kazalištima bio angažiran i u koje vrijeme. Glumačku karijeru započeo je rano, već 1918. u Ljubljani, odakle 1920. godine odlazi u Varaždin i glumac je u tamošnjem kazalištu do sredine 1922. godine.

Mladom Kopaču, koji na profesionalnoj pozornici ima malo iskustva i koji se učeći i svladavajući nove uloge zapravo još uvijek školuje kao glumac, u Varaždinu dodjeljuju brojne uloge, uglavnom sve male i sporedne, te on već u prvoj sezoni 1920./1921. u novoj sredini tumači jedanaest likova u dramskim djelima Freudenreicha, Car Emina, Eltlingera, Schillera, Molièrea i Nušića, kao i drugih tada repertoarno aktualnih autora, i pet operetnih. Svoje glumačko kaljenje u varaždinskom kazalištu, gdje kao prvi slovenski kazališni djelatnik u angažmanu prethodi Vladimiru Skrbinšek i Poldki Šturm-Jurišić, Kopač nastavlja i sljedeće sezone te produžuje zatim sezonom 1922./1923. u Mariboru.

Najduže, od 1923. godine, s prekidima, kad u sezoni 1925./1926. boravi o svome trošku u Beču i gleda predstave u Theater in der Josepfstadt Maxa Reinhardta, i kad sezonu 1926./1927. odraduje u Narodnom pozorištu za Dalmaciju (Narodnom kazalištu za Dalmaciju) u Splitu, pa do 1951., i kratkotrajnog djelovanja u Cetinju, Kopač je član sarajevskoga kazališta. Sudjelujući u opsežnom i raznorodnom repertoaru u Sarajevu, razvija se u *tumača izrazitih, oštro zacrtanih ljudskih karaktera* te iskazuje sklonost za komično i groteskno, i odlikuje se stvaralačkom smirenošću, ali, prema potrebi, i emocionalnom eksplozivnošću.<sup>116</sup> Kamić je u Kulundžićevu *Misterioznom Kamiću*, Begovićev Damjan u *Božjem čovjeku*, Kreftov Kostanjšek u *Kreaturama* i Shakespeareov Klaudije u *Hamletu* te Luka u *Na dnu Gorkoga*, Gajev u Čehovljevu *Višnjiku*, kao i Porfirij u *Zločinu i kazni* Dostojevskog i Vronski u *Ani Karenjinoj*. Osobito je cijenjen kao interpret Krležinih likova: Gregora, Pube i Križovca.

Već spomenute sezone 1926./1927. koju provodi u splitskome kazalištu upotpunjujući koloniju slovenskih kazališnih umjetnika koju osim njega tada još čine Rade Pregarc, Janko Rakuša i Vladimir Skrbinšek, Kopač svojim nastupima neće osvojiti pozornost splitskih kazališnih kritičara,<sup>117</sup> iako će u toj sezoni sudjelovati u izvedbi čak osamnaest dramskih djela, među kojima su i djela Molièrea, Ibsena, Sudermanna, Dostojevskog, Nušića, Tolstoja, Sardoua i Schönherra, te u šest opereta. Najviše uloga tumači u redateljskim postavama Rade Pregarca, s kojim će nastaviti suradnju u Sarajevu, te sa svoja druga dva zemljaka, Rakušom i Skrbinšekom, nastupa i u dvije predstave: detektivskoj komediji prema romanima Conana Doylea *Sherlock Holmes* Ferdinanda Bonna i u Putjatinov dramatičari *Idiota* Dostojevskog.

Prema *Slovenskem gledališkom leksikonu* Kopač se 1952. nakon više od trideset godina vraća u Sloveniju i član je Mestneg gledališča u Ljubljani, zatim je jednu sezonu angažiran u Narodnom pozorištu u Beogradu, te je otad pa do smrti vjeran Mestnem gledališču u kojemu ostvaruje vrijednosni pandan svojem umjetničkom djelovanju u Sarajevu. U Mestnem gledališču 1956. slavi i 35. obljetnicu umjetničkoga rada kao Eloin u Odetsovoj *Premijeri u New Yorku* te tumači naslovnu ulogu u Priestleyevu komadu *Inspektor se vraća*, Cankarova Mrmo-lju i Šviligoja u dramskim djelima *Za dobro naroda* odnosno *Sablazan u Dolini šentflorijanskoj*, Giraudoxova Priama u mitologijskoj igri *Trojanskog rata neće biti*, Čehovljeva Sorina u *Galebu*, Perčihina u *Malograđanima* Gorkog te naslovnu ulogu u *Crainquebilleu* Anatolea Francea i Sandala u *Zlatnom oktobru* Mire Mihelič.<sup>118</sup>



*Miro Kopač*

<sup>116</sup> J. L. (Josip Lešić), *Kopač, Miro*. U: *Narodno pozorište Sarajevo 1921-1971*. / Narodno pozorište, Sarajevo. / Str. 270.

<sup>117</sup> Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskom Narodnom gledališču za Dalmaciju (1921-1928)*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja. God. XIII, broj. 29, str. 42-43. Ljubljana, 1977.

<sup>118</sup> V. S. (Viktor Smolej), *Kopač, Miro*. U: *Slovenski gledališki leksikon*, II., Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana 1972. Str. 307.



**Miro Kopač** *Gorica, Italija, 8. 5. 1901 – Ljubljana, 2. 12. 1961*

**Lojze Potokar** *Ljubljana, 3. 3. 1902 – Ljubljana, 17. 6. 1964*

**M**iro Kopač je eden tistih slovenskih igralcev, ki so v hrvaških gledaliških igrali zelo kratek čas, skorajda mimogrede, in zapustili o svojem umetniškem delovanju tudi zelo malo sledi, a so vendarle zanimivi zaradi tega, kje in v katerem času se pojavljajo, v Kopačevem primeru pa tudi, s kom sodelujejo. Podatki o njegovih angažmajih se v različnih virih precej razlikujejo, zato je težko z gotovostjo rekonstruirati, v katerih gledaliških je bil angažiran in v katerem času. Z igralsko kariero je začel zgodaj, že leta 1918 v Ljubljani, od koder je leta 1920 odšel v Varaždin in kot igralec v tamkajšnjem gledališču ostal do sredine leta 1922.

Mlademu Kopaču, ki je imel na poklicnem odru malo izkušenj in se je z učenjem in obvladovanjem novih vlog pravzaprav še vedno šolal kot igralec, so v Varaždinu dodeljevali številne vloge, v glavnem vse male in stranske, tako da je že v prvi sezoni 1920/1921 v novem okolju odigral enajst likov v dramskih delih Freudenreicha, Carja Emina, Ettlingerja, Schillerja, Molièrja in Nušića, kot tudi v drugih delih tedaj repertoarno aktualnih avtorjev skromnejših dometov, in pet operetnih. Svoje igralsko kaljenje v varaždinskem gledališču, v katerem je kot prvi slovenski gledališki ustvarjalec predhodnik Vladimirja Skrbinška in Poldke Šturm-Jurišić, je Kopač nadaljeval tudi naslednjo sezono, v sezoni 1922/1923 pa je bil že v Mariboru.

Najdlje, od leta 1923, s prekinitvami, ko je v sezoni 1925/1926 bival na svoje stroške na Dunaju in spremljal predstave v Theater in der Josefstadt Maxa Reinhardta in ko je bil v sezoni 1926/1927 angažiran v Narodnem gledališču za Dalmacijo v Splitu, pa vse do leta 1951 in kratkotrajnega delovanja v Cetinju, je bil Kopač član sarajevskega gledališča. S sodelovanjem v obsežnem in raznolikem repertoarju v Sarajevu se je razvil v *interpreta izrazitih, ostro zarisanih človeških značajev*, izražal občutek za komično in groteskno ter se odlikoval po ustvarjalni umirjenosti, po potrebi pa tudi po emocionalni eksplozivnosti.<sup>116</sup> Kopač je bil Kamić v Kulundžićevem *Misterioznem Kamiću*, Begovićeve Damjan v *Božjem človeku*, Kreftov Kostanjšek v *Kreaturah* in Shakespearjev Klavdij v *Hamletu* ter Luka v *Na dnu Gorkega*, Gajev v *Češnjevem vrtu* Čehova, a tudi Porfirij v *Zločinu in kazni* Dostojevskega ter Vronski v *Ani Karenini*. Posebej cenjen je bil kot igralec Krleževih likov: Gregorja, Pube in Križovca.

V že omenjeni sezoni 1926/1927, ki jo je preživel v splitskem gledališču in tako dopolnil kolonijo slovenskih gledaliških umetnikov, ki so jo razen njega tedaj ustvarjali Rade Pregarc, Janko Rakuša in Vladimir Skrbinšek, Kopač s svojimi nastopi ni osvojil pozornosti splitskih gledaliških kritikov,<sup>117</sup> čeprav je v tej sezoni sodeloval pri izvedbi celo osemnajstih dramskih del, med katerimi so bila tudi dela Molièrja, Ibsena, Sudermannna, Dostojevskega, Nušića, Tolstoja, Sardoja in Schönherrja, ter v šestih operetah. Največ vlog je interpretiral v režiserskih postavitvah Rada Pregarca, s katerim je nadaljeval sodelovanje tudi v Sarajevu, skupaj s Pregarcem in z drugima dvema svojima rojakoma, Rakušem in Skrbinškom, pa je nastopal tudi v dveh predstavah: v detektivski komediji po romanu Conana Doylea *Sherlock Holmes* Ferdinanda Bonna in v Putjatovi dramatisaciji *Idiota* Dostojevskega.

Po *Slovenskem gledališkem leksikonu* se je Kopač leta 1952, po več kot tridesetih letih, vrnil v Slovenijo in postal član Mestnega gledališča v Ljubljani, potem bil eno sezono angažiran v Narodnem gledališču v Beogradu, odtlej pa je vse do svoje smrti ostal zvest Mestnemu gledališču, v katerem je uresničil vrednostni pendant svojemu umetniškemu delovanju v Sarajevu. V Mestnem gledališču je leta 1956 praznoval tudi 35-letnico umetniškega delovanja kot Eloin v Odetsovi *Premieri v New Yorku* ter interpretiral naslovno vlogo v Priestleyevem delu *Inšpektor na obisku*, Cankarjevega Mrmolja in Šviligoja v dramskih delih *Za narodov blagor* oziroma *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*, Giraudouxovega Priama v mitični igri *Trojanske vojne ne bo*, Sorina v *Utvi* Čehova, Perčihina v *Malomeščanih* Gorkega ter glavno vlogo v *Crainquebillu* Anatolea Francea in Sandala v *Zlatem oktobru* Mire Mihelič.<sup>118</sup>

<sup>116</sup> J. L. (Josip Lešič), *Kopač, Miro*. V: *Narodno pozorište Sarajevo 1921-1971. / Narodno pozorište, Sarajevo. / Str. 270.*

<sup>117</sup> Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921-1928)*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja. Let. XIII, šte. 29, str. 42-43. Ljubljana, 1977.

<sup>118</sup> V. S. (Viktor Smolej): *Kopač, Miro*: v: *Slovenski gledališki leksikon*, II. Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana 1972, str. 307.

Kopač je uključen i u produkciji drugih medija, te glumi, primjerice, Oca u filmu *Na svoj zemlji*. Njegovu dramaturgiju Cankarova *Sluge Jerneja* tiskanu 1949. godine, igrali su sarajevski amateri.

Tijekom svojega kratkotrajnog angažmana u Varaždinu i Splitu, Kopač očito nije ostvario neki veći doprinos hrvatskom kazalištu, ali je – ako se njegovo umjetničko djelovanje razmatra kao cjelina – isto tako očito da je njegov osobni umjetnički domet mnogo veći nego što se čini polazeći od odvojenih i parcijalnih uvida u njegove angažmane u različitim kazalištima.



Ni punu godinu dana mlađi od svojega glumačkog sunarodnjaka Mire Kopača, čija je kazališna karijera posve drugačije usmjerena i posve se drugačije, odmjereno i standardnije odvija, Lojze Potokar postaje članom varaždinskog ansambla u drugom dijelu sezone, 1920./1921. i ostaje njegovim članom, kao i Kopač, i sljedeće sezone. Posljednje su to ujedno i dvije sezone ravnateljstva Andra Mitrovića, kada brojem izvedenih dramskih predstava, prema *Repertoaru hrvatskih kazališta 1840–1860–1990*, dominiraju Stjepan Himmelsbach, Branko Tepavac i Andro Mitrović i kada su uz Kopača i Potokara članovi ansambla još i Margarita i Dejan Dubajić, August Cilić, Ančica Mitrović i Hinko Tomašić.

Kao i gotovo svi njegovi teatarski suvremenici angažirani u tadašnjim hrvatskim pokrajinskim kazalištima, tako i Lojze Potokar, koji je u Varaždin došao iz Ljubljane sa skromnim scenskim iskustvom, obvezatno sudjeluje osim u dramskim i u operetnim predstavama. Tumači tako, primjerice, Cléanta u Molièrovom *Škrču* i Purgona u njegovom *Umišljenom bolesniku*, Schweitzera u Schillerovim *Razbojnicima*, Stradalca u Brieuxovoj drami *Stradalci* i Krčmara u Ettligerovoj *Knjizi za pritužbe*, te igra grofa Srnića u Freudenreichovim *Graničarima*, viteza Kontrada u Dragošićevoj tragediji *Posljednji Zrinski* i Alzelma u *Zimskom suncu* Car Emina, ali nastupa i u operetama Schuberta, Kálmána, Hervéa i Granichstädtena.

Još kraće nego u Varaždinu zadržava se potom u drugim kazalištima, u Osijeku, Sarajevu... te s putujućim glumačkim druženjima obilazi malo ne cijelu Jugoslaviju. Od 1928. angažiran je u ljubljanskoj Drami. Kritičari, prema Dušanu Moravcu,<sup>119</sup> hvale njegovu scensku komiku i kazališnu kulturu, te ga cijene kao majstora epizodnih uloga, ali mu zamjeraju i nediscipliniranost, koja ga sprečava da u punoj mjeri iskoristi svoj urođeni glumački talent. Kao kazališni umjetnik, glumac i redatelj, dozrijeva u partizanskom kazalištu u Črnomlju, gdje kreira i Molièrova Argana u *Umišljenom bolesniku* i Cankarova Kantora u *Kralju na Betajnovi*. Poslije rata, do umirovljenja u sezoni 1963/1964., ponovno je član Slovenskega narodnega gledališča u Ljubljani, te zapaženo interpretira Cankarove i Potrčeve likove, kao i Millerove, Wilderove, Gogoljeve, Čehovljeve, Gorkijevе, Schillerove i Shakespeareove. Gostuje i u predstavama Mestneg i Eksperimentalneg gledališča, te u predstavi Platonovih *Posljednjih dana Sokrata* Eksperimentalnega gledališča igrajući naslovnu ulogu ostvaruje i svoju životnu ulogu.

U zreloj stvaralačkoj dobi Potokar se nameće i kao istinski velikan slovenskoga umjetničkog filma, osobito u filmovima *Na svojoj zemlji* i *Balada o trubi i oblaku*, snimljenim prema djelima Cirila Kosmača.

## Vika Podgorska

*Bistrica u Rožu, Koruška, 13. 5. 1898. – Maribor, 12. 7. 1984.*

Vika Podgorska, koju su kritičari nerijetko uspoređivali s velikom talijanskom tragedkinjom Eleonorom Duse i proglašavali je ne samo najboljom glumicom zagrebačkog kazališta već i cijeloga slavenskoga juga podrijetlom je iz Bistrice u Rožu, Koruška, a rođena je i krštena kao Hedvika Čus. Školovala se u Gorici, gdje je pohađala i učiteljsku školu. Godine 1915. zbog svjetskog rata zajedno s obitelji napušta Goricu te se svi sele u Innsbruck. Apsolviravši ondje trgovačku akademiju, zapošljava se u banci kao činovnica, ali je otpuštaju kao tuđinku. Tada odlazi u Maribor i radi najprije kao korespondentica a zatim činovnica. Kad se u srpnju 1919. godine otvara prva slovenska dramska škola u Mariboru, koju vodi Hinko Nučić, prvi intendant i utemeljitelj mariborskoga slovenskog kazališta, upisuje se u tu školu. Pod utjecajem Hinka Nučića i njegova vjerovanja u njezin iznimni talent, posve se posvećuje kazališnoj umjetnosti. No zbog bojazni da će povri-

<sup>119</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. Biblioteka Sto slovenskih. Prešernova družba. Ljubljana 2001., str. 76.

Kopač je bil vključen tudi v produkcijo drugih medijev, igral je na primer Očeta v filmu *Na svoji zemlji*. Njegovo dramtizacijo Cankarjevega *Hlapca Jerneja*, izdano 1949, so igrali sarajevski amaterski igralci.

Med svojim kratkotrajnim angažmajem v Varaždinu in Splitu Kopač očitno ni ustvaril večjega prispevka k hrvaškemu gledališču, vendar pa je – če njegovo umetniško delovanje proučujemo kot celoto – prav tako očitno, da je njegov osebni umetniški domet mnogo večji, kakor se zdi, če izhajamo iz iztrganih in parcialnih vpogledov v njegove angažmaje v različnih gledališčih.



Niti polno leto mlajši od svojega igralskega sonarodnjaka Mira Kopača, čigar gledališka kariera je povsem drugače usmerjena in poteka povsem drugače, bolj zadržano in bolj standardno, Lojze Potokar je postal član varaždinskega ansambla v drugem delu sezone 1920/1921 in ostal njegov član, tako kot Kopač, tudi v naslednji sezoni. To sta hkrati tudi zadnji dve sezoni ravnateljavanja Andra Mitrovića, ko po številu izvedenih dramskih predstav, glede na *Repertoar hrvaških gledališč 1840–1860–1990*, izstopajo Stjepan Himmelsbach, Branko Tepavac in Andro Mitrović in ko so poleg Kopača in Potokarja člani ansambla tudi Margarita in Dejan Dubajić, August Cilić, Ančica Mitrović ter Hinko Tomašić.

Kot skoraj vsi njegovi gledališki sodobniki, angažirani v tedanjih hrvaških pokrajinskih gledališčih, je tudi Lojze Potokar, ki je v Varaždin prišel iz Ljubljane s skromnimi scenskimi izkušnjami, razen v dramskih obvezno sodeloval tudi v operetnih predstavah. Tako je na primer uprizoril Kleanta v Molièrjevem *Skopuhu* in Purgona v njegovem *Namišljenem bolniku*, Schweitzerja v Schillerjevih *Razbojnikih*, Trpina v Briexovi drami *Trpini* in Krčmarja v Ettligerjevih *Pritožnih bukvah*, ter igral grofa Srnića v Freudereichovih *Graničarjih*, viteza Kontrada v Dragošičevi tragediji *Poslednji Zrinjski* in Alzelma v *Zimskem soncu* Carja Emina, nastopal pa tudi v operetah Schuberta, Kálmána, Hervéa in Granichstädtena.

Še krajši čas kot v Varaždinu se je zadržal potem v drugih gledališčih, v Osijeku, Sarajevu, s potujočimi komedijanti pa obšel skoraj celo Jugoslavijo. Od leta 1928 je bil angažiran v Ljubljanski Drami. Kritiki, kot navaja Dušan Moravec,<sup>119</sup> so hvalili njegovo scensko komiko in gledališko kulturo ter ga cenili kot mojstra epizodnih vlog, vendar so mu zamerili tudi nekakšno nediscipliniranost, zaradi katere ni mogel docela izkoristiti svojega naravnega daru. Kot gledališki umetnik, igralec in režiser je dozorel v partizanskem gledališču v Črnomlju, kjer je ustvaril tudi Molièrjevega Argana v *Namišljenem bolniku* in Cankarjevega Kantorja v *Kralju na Betajnovi*. Po vojni je bil do upokojitve v sezoni 1963/1964 znova član Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani ter opaženo upodobil ne le Cankarjevih in Potrčevih likov, ampak tudi Millerjeve, Wilderjeve, Gogoljeve, Schillerjeve, Shakespearjeve in like Čehova ter Gorkega. Gostoval tudi v predstavah Mestnega in Eksperimentalnega gledališča. V Platonovih *Poslednjih dnevih Sokrata* Eksperimentalnega gledališča je s kreacijo naslovne vloge uresničil svojo življenjsko vlogo.

V zrelem ustvarjalnem obdobju se je Potokar predstavil tudi kot resnični velikan slovenskega umetniškega filma, še posebej v filmih *Na svoji zemlji* in *Baladi o trobenti in oblaku*, posnetih po delih Cirila Kosmača.

## Vika Podgorska

*Bistrica u Rožu, Koruška, 13. 5. 1898 – Maribor, 12. 7. 1984*

Vika Podgorska, ki so jo kritiki neredko primerjali z veliko italijansko tragedinjo Eleonoro Duse in jo razglašali ne samo za najboljšo igralko zagrebškega gledališča, ampak kar celotnega slovanskega juga, je bila po poreklu iz Bistrice v Rožu na Koroškem, rojena in krščena kot Hedvika Čus. Šolala se je v Gorici, kjer je obiskovala tudi učiteljske. Leta 1915 je zaradi svetovne vojne skupaj z družino zapustila Gorico, vsi skupaj so se preselili v Innsbruck. Potem ko je absolvirala trgovsko akademijo, se je zaposlila v banki kot uslužbenka, vendar so jo kot tujko odpustili. Takrat je odšla v Maribor in delala najprej kot korespondentka, potem pa kot uslužbenka. Ko so julija 1919 odprli prvo slovensko dramsko šolo v Mariboru, ki jo je vodil Hinko Nučič, prvi upravnik in ustanovitelj mariborskega slovenskega gledališča, se je vpisala vanjo. Pod vplivom Hinka Nučiča in njegovega zaupanja v njen izjemni talent se je povsem posvetila gledališki umetnosti. Vendar pa zaradi bojzani,

<sup>119</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. Zbirka Sto slovenskih. Prešernova družba. Ljubljana 2001, str. 76.

jediti roditelje, ne želi nastupati pod pravim imenom, pa joj Nučić, budući da je odrasla u Gorici, nadjeva pseudonim Podgorska, prema predgrađu Gorice – Podgori, a rodno ime Hedvika skraćuje na Vika. Pod svojim novim, umjetničkim imenom, kojem će ostati doživotno vjerna, nastupa prvi put na sceni 9. listopada 1919. u ulozi Pavle u veseloj igri *Otmica Sabinjanki* Franza i Paula Schönthana.

U Mariboru, gdje se glumački školuje i gdje u dvije sezone tumači, prema dosadašnjim istraživanjima, dvadeset sedam raznovrsnih uloga, osim u predstavama Hinka Nučića sudjeluje i u predstavama Milana Skrbinška, Vale Bratine i Rade Železnika, koji svojim redateljskim opredjeljenjima također utječu na formiranje njezina glumačkog obličja koje se u svojoj punoći razvilo tijekom dugogodišnjega djelovanja u Hrvatskom narodnom kazalištu.

Prisjećajući se svog dolaska u Zagreb, gdje zajedno s Hinkom Nučićem u lipnju 1921. gostuje u Shawovu *Zanatu gospođe Warren* igrajući s Milicom Mihičić, Titom Strozijem, Franjom Sotošekom i Ivom Raićem, a zatim u Halbeovoj *Mladosti*, u kojoj će se u rujnu iste godine pojaviti i kao novoangažirana članica, Vika Podgorska četrdesetak godina kasnije naglašava da je u kazalištu *zatekla jedan homogeni ansambl prvorazrednih glumaca*,<sup>120</sup> iako je prethodno već spomenula da postoje gotovo neprimjetne razlike u glumi pojedinih generacija i da joj je, primjerice, umjetničko doživljavanje Nine Vavre bilo veoma blisko, dok joj je ono Marije Ružičke-Strozzi, *velike umjetnice generacije prije Vavre*, bilo pomalo strano.

Pod *homogenim ansamblom prvorazrednih glumaca* Podgorska očito stoga, svjesna generacijske heterogenosti, ne podrazumijeva ansambl kojeg tvore glumci istovrsne vanjske izražajnosti već ansambl kojeg se homogenost ostvaruje unutrašnjim intenzitetom i visokom razinom njegovih članova te njihovim zajedništvom neovisno o generacijskim različitostima u stilu glume.

Ansambl u koji se uključuje Vika Podgorska sastavljen je od glumaca koji su nastupali još u starom kazalištu na Markovu trgu, od Marije Ružičke-Strozzi, Tonke Savić, Dragutina Freudenreicha, Milice Mihičić i Mile Dimitrijević, kao i od polaznika Mileticeve Hrvatske dramske škole, Nine Vavre i Ive Raića, te od prinova iz drugih kazališnih sredina ili drugih profesija, poput Arnošta Grunda, Josipa Papića, Franje Sotošeka, Josipa Pavića i Ančice Kernic, kojima se na razmeđu drugog i trećeg desetljeća pridružuju Tito Strozzi, Josip Maričić, Strahinja Petrović i Dubravko Dujšin, tada još đak Državne glumačke škole iz koje će dolaziti i većina drugih, novih članova Hrvatskoga narodnog kazališta među kojima i Nada Babić, Božena Kraljeva, Ervina Dragman i Jozo Laurenčić.

Za oblikovanje glumačkog izraza u godinama neposredno nakon Prvoga svjetskog rata, kao i u doba Benešićeve intendantske ere i postbenešićevskog vremena presudan je već prije otpočeti proces povezivanja sa suvremenim europskim kazališno-izvedbenim kretanjima, koji Raić sprovodi prenoseći Reinhardtova redateljska načela o konstruiranju pozoričkog prostora i forsiranju teatralnosti te glumca kao glavnog čimbenika predstave, a Gavella ga nastavlja. Potvrđujući se svojim režijama kao intelektualni autoritet s filozofskim utemeljenjem i apstraktnim sklonostima rasuđivanja, te kao pronosirani zastupnik književnosti u kazalištu, Gavella će istodobno s nasljedovanjem Reinhardta i Raića ići u korak i sa stanovitim nastojanjima i rezultatima hudožestvenika, a reagirat će i na izazove književnog i kazališnog ekspresionizma kojem će stvaralački i deklarativno biti ipak mnogo bliži kao redatelji Tito Strozzi i Kalman Mesarić.

Kao recepcijski formativi glume naziru se i drugi vidovi intenziviranih dodira s tadašnjim europskim kazališnim strujanjima, koji se ostvaruju odlaskom brojnih pojedinaca iz zagrebačkog teatra na studijska usavršavanja u inozemna kazališna središta, kao i učestalim gostovanjima stranih kazališta i glumišnih ansambala u Hrvatskom narodnom kazalištu.



**Vika Podgorska kao Ivana Orleanska. George Bernard Shaw, Sveta Ivana. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1925.**

**Vika Podgorska kot Ivana Orleanska. George Bernard Shaw, Sveta Ivana. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1925.**

<sup>120</sup> Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*. AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995. Str. 63.

da bi prizadela občutljivost staršev, ni želela nastopati s pravim imenom, zato ji je Nučič, glede na to, da je odraščala v Gorici, izbral psevdonim Podgorska, po predmestju Gorice – Podgori, njeno rojstno ime Hedvika pa skrajšal v Vika. S svojim novim umetniškim imenom, ki mu je ostala zvesta celo življenje, je na odru nastopala prvič 9. oktobra 1919 v vlogi Pavle v burki *Ugrabljene Sabinke* Franza in Paula Schönthana.

V Mariboru, kjer se je igralsko izobrazila in potem v dveh letih, po dosedanjih preučevanjih, uprizorila sedemindvajset raznovrstnih vlog, je razen v predstavah Hinka Nučiča sodelovala tudi v predstavah Milana Skrbinška, Vale Bratine in Rada Železnika, ki so s svojimi režiserskimi videnji prav tako vplivali na oblikovanje njene igralske podobe, ki pa se je v svoji polnosti izoblikovala med dolgoletnim delovanjem Podgorske v Hrvaškem narodnem gledališču.

V obujanju spominov na svoj prihod v Zagreb, kjer je skupaj s Hinkom Nučičem junija 1921 najprej

gostovala v Shawovi komediji *Posli gospe Warrenove*, v kateri je igrala skupaj z Milico Mihičić, Titom Strozijem, Franjem Sotoškom in Ivom Raićem, potem pa v Halbejevi *Mladosti*, v kateri se je septembra istega leta pojavila tudi kot novoangažirana članica, je Vika Podgorska štirideset let pozneje poudarila, da jo je pričakal *homogeni ansambel prvorazrednih igralcev*,<sup>120</sup> čeprav je predhodno že omenila, da so obstajale skorajda neopazne razlike v igri posameznih generacij in da ji je bilo, na primer, umetniško doživljanja Nine Vavra zelo blizu, doživljanje Marije Ružičke-Strozzi, *velike umetnice iz generacije pred Vavrovo*, pa malce tuje.

S *homogenim ansamblom prvorazrednih igralcev* Podgorska ni mislila, očitno zato, ker se je zavedala generacijske neenotnosti, na ansambel, ki ga ustvarjajo igralci istovrstne zunanje izraznosti, ampak na ansambel, katerega enovitost se uresničuje z notranjo intenzivnostjo in visoko ravni njegovih članov ter z njihovo povezanostjo ne glede na generacijsko različnost v igralskem slogu.

Ansambel, v katerega se je vključila Vika Podgorska, so sestavljali igralci, ki so nastopali še v starem gledališču na Markovem trgu, od Marije Ružičke-Strozzi, Tonke Savić, Dragutina Freudenreicha, Milice Mihičić in Mile Dimitrijević, kot tudi udeležencev Miletićeve Hrvaške dramske šole, Nine Vavra in Iva Raića, ter novincev iz drugih gledaliških krogov ali drugih poklicev, kot so Arnošt Grund, Josip Papić, Franjo Sotošek, Josip Pavić in Ančica Kernic, ki se jim na prelomu drugega in tretjega desetletja pridružijo Tito Strozzi, Josip Maričić, Strahinja Petrović in Dubravko Dujšin, takrat še dijak Državne igralske šole, iz katere je prišla tudi večina drugih, novih članov Hrvaškega narodnega gledališča, med katerimi so tudi Nada Babić, Božena Kraljeva, Ervina Dragman in Jozo Laurenčić.

Za oblikovanje igralskega izraza v letih neposredno po prvi svetovni vojni, pa tudi v obdobju Benešičeve intendantske dobe in postbenešičevskega časa, je bil odločilen že prej začetni proces povezovanja s sodobnimi evropskimi gledališko-uprizoritvenimi tokovi, ki jih je vpeljal Raić z uvajanjem Reinhardtovih režiserskih načel o oblikovanju odrskega prostora in dajanju prednosti teatralnosti ter igralcu kot glavnemu dejavniku predstave in s katerimi je nadaljeval Gavella. Gavella, ki se je s svojimi režijami potrdil kot intelektualna avtoriteta s filozofskim izhodiščem in z abstraktnim nagnjenjem do razsojanja ter kot prononsirani zagovornik književnosti v gledališču, je hkrati z nadaljevanjem Reinhardtovih in Raićevih načel stopil v korak tudi z določenimi prizadevanji in rezultati hudožestvenikov, odzval pa se je tudi na izzive literarnega in gledališkega ekspresionizma, ki mu je bil ustvarjalno in deklarativno vseeno mnogo bližji, kot sta mu bila režiserja Tito Strozzi in Kalman Mesarić.

Kot receptivne formative igre je mogoče slutiti tudi druge vidike intenzivnih stikov s tedanjimi evropskimi gledališkimi tokovi, ki so se uresničevali ne le z odhodom številnih posameznikov iz zagrebškega gledališča na študijska izpopolnjevanja v tuja gledališka središča, ampak tudi s pogostim gostovanjem tujih gledališč in igralskih ansamblov v Hrvaškem narodnem gledališču.

<sup>120</sup> Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*. AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995, str. 63.



**Vika Podgorska u ulozi Fedre. Jean Racine, Fedra. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1942.**

**Vika Podgorska v vlogi Fedre. Jean Racine, Fedra. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1942.**

Nemali udio u razvoju i profiliranju glume u dvadesetim godinama protekloga stoljeća na zagrebačkoj pozornici ima, dakako, i repertoar koji obilježavaju djela klasičnih pisaca, uključujući u njih sad već i Shawa, te recentne uspješnice europskih dramskih pisaca poput Zapolske, Lenormanda, Crommelyncka, Maughama, Langerera, Niccodemija, Molnara, Klabunda i Cowarda, kao i dramska ostvarenja već dobro znanih hrvatskih autora Vojnovića i Begovića te nešto mlađih, Krleže, Kulundžića, Strozzića, Mesarića i Feldmana, a i ekspresionizam, Pirandellov teatar i njemu bliski teatar groteske.

Koliko je izbor dramskih djela, a i uloga, presudan upravo za Viku Podgorsku, potvrđuje intervju s njom na stranicama ljubljanskoga dnevnika "Jutro", objavljen prigodom desete obljetnice njezina glumačkog djelovanja 1929. godine. U tom intervjuu spominje da većinom glumi u novijim djelima, ali i da svako istinsko djelo, bilo ono starije ili novije, daje istinskom glumcu nove ideje i pobude, te novu kreativnu snagu, ona odlučno kazuje da je u dramskom ostvarenju za nju važnija književna nego kazališna strana i da glumci griješe misleći u svojim kreacijama previše o sebi, a premalo o autoru.<sup>121</sup>



Od apostrofiranog nastupa Vike Podgorske u Halbeovoj drami pa do premijerne realizacije Wedekindove Lulu sredinom studenoga 1930. koja prethodi dvjema njezinim velikim kreacijama, Shakespeareovoj Kleopatri i Begovićevoj Gigi Barićevoj, u sljedećoj godini, dakle unutar jednog desetljeća obuhvaćenog povijesno nadređenim i vremenski nešto protegnutijim periodizacijskim pojmom hrvatske književne i kazališne avangarde, Podgorska je igrala u šezdeset dva dramska djela te je surađivala s petnaestero redatelja. Najviše uloga tumačila je u predstavama Ive Raića, sedamnaest, Tita Strozzića, trinaest i Branka Gavelle, jedanaest, te Alfonsa Verlija, pet, koji su i glavni pronositelji novih, antitradicionalnih i reinterpetacijskih tendencija i koji su u to doba i rezultatski najeksponiraniji redatelji u nacionalnom glumištu. U predstavama ove četvorice redatelja, različitih stvaralačkih poetika, nerva, temperamenta i iskustva, Podgorska je kreirala i većinu uloga koje su je obilježile kao glumicu i koje u njezinu repertoaru reprezentiraju tadašnja inovacijska kazališna nastojanja.

Među tim ulogama, pretežno utjelovljenim u suvremenom, pa i avangardnom repertoaru, ali i klasičnom, ima raznovrsnih i po tekstovnom opsegu i njegovoj dijaloškoj razvedenosti, te po funkcionalnom, dramaturškom udjelu i značenju, kao i po književnoj i kazališnoj genezi, motiviranosti i sudbini. Neke su odmah prepoznate i prihvaćene kao sugestivni iskaz njezine umjetničke individualnosti, poput Solvejg u Ibsenovu *Peer Gyntu*, Anice u Vojnovićevim *Maškaratama ispod kuplja*, Pokćerke u Pirandellovoj drami *Šest lica traže autora* te Viole u Shakespeareovoj komediji *Na tri kralja* i Arijel u *Oluji*,<sup>122</sup> ili kao vrhunske i dominantne, a poneke su od njih čak, kao Laura u prvobitnoj, dvočinskoj verziji Krležine drame *U agoniji*, prerasle tijekom vremena u uzor modele za nekoliko glumačkih generacija. Druge su pak dobivale na značenju dugotrajnim zadržavanjem predstava u kojima su realizirane na repertoaru ili opetovanim ponavljanjem istih dramskih djela, nerijetko u posve novim i drukčijim režijama, i njihovim ponovnim tumačenjima, poput Gundulićeve satirice Jeljenjke i Krležine Marijane Margetičke.<sup>123</sup> Među šezdesetak uloga Vike Podgorske u dvadesetim godinama protekloga stoljeća dosta ih je obilježeno i redateljskim eksperimentalnim, ekspresionističkim i pirandelističkim, teatersko-grotesknim traganjima i propitivanjima. Zahvaljujući recentnim teatrološkim istraživanjima upravo te uloge, kao

<sup>121</sup> M. F., *Vika Podgorska in njena 10-letna umetnost. Obisk pri naši umetnici u Zagrebu*. "Jutro", Ljubljana, 19. 10. 1929.

<sup>122</sup> Pišući, primjerice, o izvedbi Ibsenova *Peer Gynta* Vladimir Lunaček apostrofira ozbiljnost Vike Podgorske u izgrađivanju uloga i govoreći o njoj kao Solvejg navodi da u *njezinoj dikciji imade nešto od one prave veličine, koja se ne da naučiti, već koja se nosi u sebi. Geste su joj također vrlo čedne i ne razbacuje se njima. Njezina je pojava tiha, a uz to prirodna. Ona ulogu svoju preuđeva prema sposobnostima i prednostima svojega ja. (Henrik Ibsen: Peer Gynt. Premijera u režiji Tita Strozzića, "Obzor", Zagreb, 10. svibnja 1923)*. Ističući pak između ostalih glumačkih kreacija u Gavellinoj postavi Shakespeareove komedije *Na Tri kralja* na prvom mjestu Violu Vike Podgorske kao izvanrednu, Nehajev razlaže da se u njoj *ženska nježnost vjenčala sa toliko viteške finese, sa toliko mlade osjećajnosti, da je lice Viole stajalo neprestano u središtu interesa. (Na Tri kralja, "Jutarnji list", Zagreb, 14. studenoga 1924)*, a Stjepan Galogaža primjećuje da je *Viola Podgorska bila grandiozna i nježna, duševna i čarobna (Na Tri kralja ili kako hoćete, "Novosti", Zagreb, 13. studenoga 1924.)*.

<sup>123</sup> Satiricu Jeljenjku Podgorska prvi puta tumači u Gavellinoj režiji 1923. godine, usredotočenoj, prema Marku Fotezu (*Pozorišne vrjednote Gundulićeve Dubravke*. U: *Theatralia*. Zagreb 1944. Str. 106–107), na uprizorenje Gundulićeve pastorale kao reprezentativne svečane igre, a zatim je 1928. i 1941. igra u Strozzićevoj dramaturškoj doradi i režiji, kojima je težište, prema istom teatrologu, na obrednoj i pjesničkoj sadržajnosti teksta. Krležinu pak Marijanu Margetičku igra u Gavellinoj praižvedbenoj postavi *Vučjaka*, utemeljenoj *na oštrini i jetkosti* autorova realizma, te stvara *potresan i istinski lik ispaćene žene, satrvene u bezizlaznom konfliktu* (Slavko Batušić, *Praižvedbe Krležinih djela u Zagrebu*. U: *Hrvatska pozornica*. Mladost, Zagreb 1978. Str. 150), koji nakon dvadeset i sedam godina, 1950., u novoj Gavellinoj režiji i posve novoj glumačkoj podjeli, dograđuje stvaralačkom zrelošću i iskustvom.

Nemajhen delež pri razvoju in oblikovanju igre v dvajsetih letih prejšnjega stoletja na zagrebškem odru je imel seveda tudi repertoar, ki so ga zaznamovala dela klasičnih pisateljev, vključno s Shawom, ter recentne uspešnice evropskih dramskih pisateljev, kot so Zapolska, Lenormand, Crommelynck, Maugham, Langer, Niccodemi, Molnár, Klabund in Coward, pa tudi dramska dela že dobro znanih hrvaških avtorjev Vojnovića in Begovića ter nekaj mlajših, Krleža, Kulundžića, Strozzija, Mesarića in Feldmana ter ekspresionizem, Pirandellovo gledališče in njemu bližnji teater groteske.

V kolikšni meri je bil izbor dramskih del, pa tudi vlog, odločilen za Viko Podgorsko, potrjuje intervju z njo na straneh ljubljanskega dnevnika Jutro, ki je bil objavljen ob desetletnici njenega igralskega delovanja 1929. V tem intervjuju, v katerem je omenila tudi, da igra večinoma v novejših delih, vendar daje vsako resnično delo, bodisi starejše ali novejše, resničnemu igralcu nove ideje in pobude ter novo ustvarjalno moč, je Podgorska odločno zatrdila, da je v dramski uprizoritvi zanjo pomembnejša literarna kot gledališka plat in da so igralci v zmoti, kadar v svojih upodabljanjih mislijo preveč o sebi in premalo o avtorju.<sup>121</sup>



Od omenjenega nastopa Vike Podgorske v Halbejevi drami pa do premierne uresničitve Wedekindove Lulu sredi novembra 1930, ki je bila predhodnica njenima velikima upodobitvama, Shakespearjeve Kleopatre in Begovićeve Gigi Barićeve v naslednjem letu, torej znotraj enega desetletja, zaobjetega z zgodovinsko nadrejenim in časovno malce razpotegnjenim periodizacijskim pojmom hrvaška literarna in gledališka avantgarda, je Podgorska igrala v dvainšestdesetih dramskih delih in sodelovala s petnajstimi režiserji. Največ vlog je upodobila v predstavah Iva Raića, sedemnajst, Tita Strozzija, trinajst, in Branka Gavelle, enajst, ter Alfonsa Verlija, pet, ki so tudi glavni nosilci novih, antitradicionalnih in reinterpretacijskih teženj in ki so v tem obdobju tudi rezultatsko najbolj izpostavljeni režiserji v nacionalnem gledališkem svetu. V predstavah teh štirih režiserjev z različnimi ustvarjalnimi poetikami, žilico, temperamentom in izkušnjami je Podgorska ustvarila tudi večino vlog, ki so jo zaznamovale kot igralko in ki v njenem repertoarju predstavljajo tedanja inovacijska gledališka prizadevanja.

Odigrane vloge, pretežno utelešene v sodobnem, pa tudi v avantgardnem in klasičnem repertoarju, so se med seboj razlikovale ne le po obsegu besedila in njegovi dialoški razvejenosti ter po funkcionalnem, dramaturškem deležu in pomenu, ampak tudi po literarni in gledališki genezi, motiviranosti in usodi. Nekatere so bile takoj prepoznane in sprejete kot sugestivni izraz njene umetniške individualnosti, kot Solvejg v Ibsenovem *Peer Gyntu*, Anica v Vojnovićevih *Maškaratah ispod kuplja*, Pastorka v Pirandellovi drami *Šest oseb išče avtorja* ter Viola v Shakespearjevi komediji *Kar hočete* in Ariel v *Nevihiti*,<sup>122</sup> ali pa kot vrhunske in dominantne, nekatere med njimi, npr. Laura v prvotni, dvodejanski različici Krleževe drame *V agoniji*, so sčasoma prerasle v vzor za nekaj igralskih generacij. Druge so pridobivale svoj pomen z dolgotrajnim uprizarjanjem predstav, v katerih so bile upodobljene, ali z vnovičnimi postavitvami istih dramskih del, neredko v povsem novih in drugačnih režijah, in njihovimi ponovnimi tolmačenji, kot Gundulićeve kratke satire Jeljenjke in Krleževe Marijane Margetićeve.<sup>123</sup> Več vlog med šestdesetimi Vike Podgorske v dvajsetih letih prejšnjega stoletja je bilo precej zaznamovanih z

<sup>121</sup> M. F., *Vika Podgorska in njena 10-letna umetnost. Obisk pri naši umetnici v Zagrebu*. Jutro, Ljubljana, 19. 10. 1929.

<sup>122</sup> Ko je Vladimir Lunaček pisal o uprizoritvi Ibsenovega *Peer Gynta*, je apostrofiral resnost Vike Podgorske v oblikovanju vloge, in ko je govoril o njej kot Solvejg, je navedel, da je v *njeni dikciji nekaj od prave veličine, ki se je ne da naučiti, ampak se nosi s sabo. Njene kretnje so prav tako zelo čedne in z njimi ne pretirava. Njena pojava je tiha, poleg tega pa je tudi naravna. Svojo vlogo uravnava v skladu s svojimi sposobnostmi in prednostmi svojega jaza. (Henrik Ibsen: Peer Gynt. Premijera u režiji Tita Strozija, Obzor, Zagreb, 10. maja 1923)*. Nehajev, ki je med drugimi igralskimi upodobitvami v Gavellovi uprizoritvi Shakespearjeve komedije *Dvanajsta noč* na prvem mestu izpostavil Viole Vike Podgorske kot izjemne, je pojasnil, da se je v njej *ženska nežnost poročila s toliko viteške finese, s toliko mlade občutenosti, da je bil obraz Viole nenehno v središču interesa. (Na Tri kralja, Jutarnji list, Zagreb, 14. november 1924)*, Stjepan Galogaža pa je opazil, da je bila Viola Podgorske *grandiozna in nežna, duševna in čarobna (Na Tri kralja ili kako hočete, Novosti, Zagreb, 13. november 1924)*.

<sup>123</sup> Satiro Jeljenjko je Podgorska prvokrat odigrala v Gavellovi režiji leta 1923, ki se je po mnenju Marka Foteza (*Pozorničke vrjednote Gundulićeve Dubravke. V: Theatralia. Zagreb 1944, str. 106–107*), osredinjala na uprizoritev Gundulićeve pastorale kot reprezentativne svečane igre, leta 1928 in 1941 pa jo je odigrala v Strozzijevi dramaturški dodelavi in režiji, ki je po mnenju istega teatrologa imela težišče na obredni in pesniški vsebinskosti besedila. Krleževo Marijano Margetićevo pa je upodobila v Gavellovi praižvedbeni uprizoritvi *Vučjaka*, osnovani na ostrini in jedkosti avtorjevega realizma, v kateri je ustvarila *pretresljiv in resničen lik trpeče ženske, pohojene v brezizhodnem konfliktu* (Slavko Batušić, *Praižvedbe Krležinih djela u Zagrebu. V: Hrvatska pozornica. Mladost, Zagreb 1978, str. 150*), in ki ga je po sedemindvajsetih letih, leta 1950, v Gavellovi režiji in povsem novi igralski zasedbi dogradila z ustvarjalno zrelostjo in izkušnjo.

što su Strozzijeva Marija Magdalena u tragediji *Ecce homo*, Begovićeva Agneza / Djevojka u pirandellovsko-freudovskom snoviđenju *Pustolov pred vratima*, te Muradbegovićeva idiotkinja Joka u *Bijesnom psetu*, toj kontraverznoj patrijarhalno-patetičnoj inačici nacionalnog ekspresionizma, i Mesarićeve Napast-Zenka i Djevojče u apstraktno-burleskim *Kozmičkim žonglerima*, nanovo izranjaju iz svojega povijesno-pojavnog vremena pobuđujući zanimanje kao sastavna i autentična rezultanta hrvatske dramske i kazališne avangarde nadilazeći pritom svoje dosadašnje faktografsko, biografsko-leksikografsko postojanje.

Kao što su u predočavanju raspona uloga i oblikovanja glume Vike Podgorske neizostavne njezine avangardne uloge u nacionalnim dramskim ostvarenjima i njihovim uprizorenjima, tako svoj neizostavni udjel u upotpunjavanju takvih nastojanja imaju i njezine uloge u izvedbama avangardnih djela europskih autora. Posebno se to odnosi na ulogu Nje u Lenormandovu *Promašenom životu*, prvu glavnu ulogu Podgorske na zagrebačkoj pozornici i prvu njezinu uistinu veliku kreaciju, te na uloge u Wedekindovim dramskim ostvarenjima *Buđenje proljeća* i *Lulu (Zemaljski duh, Pandorina kutija)*, na Wendlu u tragediji mladih školaraca sukobljenih u svom duhovnom i tjelesnom sazrijevanju sa zadržim konvencionalno iskrivljenim građanskim spolnim moralom, te nešto manje na demonsko oličenje ženske seksualnosti Lulu.

Utonula danas u svoje povijesno vrijeme kao i njezin autor, Lenormandova drama, u kojoj surova zbilja zasjenjuje apstraktni konstruktivizam, izazvala je u doba zagrebačke premijere razmjerno veliku kritičarsku pozornost, iako je iskazano i podosta zamjerki na Strozzijevu režiju i Raićevo artifičijelno tumačenje Njega, bez iskrene osjećajnosti i grauiranja patnje, a gluma Vike Podgorske u ulozi Nje svesrdno je hvaljena.

Milan Begović doslovno piše da je *Podgorska u ulozi glumice, prošla kroz svih četrnaest prizora noseći živo srce na dlanu sa svim bolima i drhtajima do zadnjeg daha. Koliko topline, koliko iskrenosti, koliko osjećanja i u glasu i u gesti i u izrazu. Ni jedna riječ nije promašena – ni jedna kretnja ishitrena. Sve joj vjerujete – sve do zadnjega! /.../ Ona je uvijek čovjek. Nikad glumac. Čovjek od početka i kraja. Pun – kompletan...*<sup>124</sup>

Kritičar "Slobodne tribune" Andrija Milčinić još je detaljniji u svojoj ocjeni glumačke kreacije Podgorske: *Vika Podgorska. Dobro je zabilježiti datum kada je nastupila u Lenormandovim "Promašenim životima". Na našem teatru jedva da bi koja mogla dati tu ženu. /.../ Kao da je već dugo na pozornici raspolaže tako dobro, promišljeno i uspješno, s pauzama, glasom i gestima, da to iznenađuje. Nije usiljena, nije "gemacht" ono, što ona radi i njezinim se pokretima može, a veoma često i mora vjerovati. Izgovor joj je čist, jasan i mnogo je simpatično što odskače u tome kako govori od mnogih drugih. Čovjek ju mora slušati. I dok govori publika se toliko smiri, kao da ono što ona govori imade veću, naročitu važnost. A ona često govori posvema običnim glasom, valjda onako kako govori na ulici ili u svojoj sobi. Tim mirom i prirodnošću najviše uvjerava.*<sup>125</sup>

Ovim značajkama glume, kojima će se u kazališnim kritikama tijekom trajanja umjetničke karijere Vike Podgorske pribrajati i neke druge, pa i one implicitne, neeksponirane, poput discipliniranosti, savjesnosti i studioznosti u radu, Vladimir Lunaček pridodao je već 1925. kritički komentirajući izvedbu Shawove dramske kronike *Sveta Ivana* u Gavellinoj režiji i fascinantnu rezonancu interpretacije naslovne uloge Vike Podgorske na ostale glumačke sudionike predstave, koji su bili *povedeni njenim glasom, igrom, da i sami pokažu sebe kao jednako žive, razumljive, prirodne ljude.*<sup>126</sup>

Objašnjavajući takve rezonance igre pojedinih glumačkih velikana na ansambl, Lunaček zaključuje da



**Hinko Nučić i Vika Podgorska kao Liconda i Stella. William Somerset Maugham, Sveti plamen. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1930.**

**Hinko Nučić in Vika Podgorska kot Liconda in Stella. William Somerset Maugham, Sveti plamen. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1930.**

<sup>124</sup> Milan Begović, *Prva premijera u sezoni ("Les Ratés" od H. R. Lenormanda)*. "Večer", Zagreb, 27. rujna 1923.

<sup>125</sup> Ilčin /Andrija Milčinić/, *Narodno kazalište u Zagrebu, Lenormandovi "Promašeni životi"*. "Slobodna tribuna", Zagreb, 6. oktobra 1923.

<sup>126</sup> Vladimir Lunaček, *Hrvatsko narodno kazalište. Bernard Shaw: "Sveta Ivana", Dne 24. lipnja o. g.* "Obzor", Zagreb, 25. lipnja 1925.



režiserskimi eksperimentalnimi, ekspresionističnimi in pirandellovskimi, gledališko-grotesknimi iskanji in poskusi. Zahvaljujoč recentnim teatrološkim raziskavam prav tovrstne vloge, kot so Strozzijsva Marija Magdalena v tragediji *Ecce homo*, Begovičeva Agneza/Dekle v pirandellovsko-frojdovski utvari *Pustolov pred vratima* ter Muradbegovičeva norica Joka v *Bijesnem psetu*, kontroverzni patriarhalno-patetični različici nacionalnega ekspresionizma, in Mesaričeva Napast-Ženka in Deklič v abstraktno-burleskni *Kozmičnih žonglerjih*, znova izstopajo iz svojega zgodovinsko-pojavnega časa ter budijo zanimanje kot sistematična in avtentična rezultanta hrvaške dramske in gledališke avantgardne, pri čemer presegajo svoj dotedanji faktografski, biografsko-leksikografski obstoj.

Kot pri predstavitvi razpona vlog in oblikovanja igre Vike Podgorske ne moremo mimo njenih avantgardnih vlog v nacionalnih dramskih uresnitvah in njihovih uprizoritvah, tako imajo pri dopolnjevanju tovrstnih prizadevanj svoj neizogibni delež tudi njene vloge v uprizoritvah avantgardnih del evropskih avtorjev. To velja posebej za vlogo Nje v Lenormandovih *Izgubljenih dušah* (*Les Rates*), prvo glavno vlogo Podgorske na zagrebškem odru in prvo njeno zares veliko stvaritev, ter za vloge v Wedekindovih dramskih delih *Pomladno prebujenje* in *Lulu* (*Duh zemlje, Pandorina skrinjica*), za Wendlo v tragediji mladih dijakov, sprtih v svojem duhovnem in telesnem dozorevanju z zadržto konvencionalno izkrivljeno meščansko spolno moralo, ter malce manj za demonško uteleženost ženske seksualnosti Lulu.

Lenormandova drama, ki je danes pozabljena, prav tako kot njen avtor, in v kateri surova resničnost zasenči abstraktni konstruktivizem, je v času zagrebške premiere izzvala precejšnjo pozornost kritikov, ki so nemalo očitkov namenili Strozzijsvi režiji in Raičevemu arteficialnemu podajanju Njega, brez iskrenega čustvovanja in stopnjevanega trpljenja, igro Vike Podgorske v vlogi Nje pa so na moč hvalili.

Milan Begović je zapisal, da je šla Podgorska v vloge igralko skozi vseh štirinajst prizorov tako, da je na dlani nosila živo srce z vsemi bolečinami in drhtenjem do zadnjega diha. Koliko topline, koliko iskrenosti, koliko čustev tako v glasu kot v gesti in izrazu. Nobena beseda ni zgrešena – nobena kretnja ni nepremišljena. Vse ji verjamete – vse do zadnjega! /.../ Ona je vedno človek. Nikoli igravec. Človek je od začetka do konca. Polna – v celoti <sup>124</sup>

Kritik Slobodne tribune Andrija Milčinović je bil v svoji oceni igralske stvaritve Podgorske še natančnejši: *Vika Podgorska. Dobro je zabeležiti datum, ko je nastopila v Lenormandovih Izgubljenih dušah*... V našem gledališču bi redkokatera lahko odigrala to žensko. /.../ Preseneča, kako dobro, premišljeno in uspešno razpolaga s premori, glasom in gestami, kot da je že dolgo na odru. Ni nenaravna, ni "gemacht", tistemu, kar počne, in njenim gibom lahko, zelo pogosto pa tudi moramo verjeti. Njena izgovorjava je čista, jasna in zelo simpatično je, kako v tem, kako govori, odstopa od mnogih drugih. Človek jo mora poslušati. In kadar govori, se občinstvo tako umiri, kakor da je tisto, kar govori, posebej pomembno. Vendar pogosto govori s povsem običajnim glasom, verjetno tako, kot govori na ulici ali v svoji sobi. S tem mirom in naravnostjo najbolj prepriča. <sup>125</sup>

Tem značilnostim igre, ki jim bodo gledališki kritiki med trajanjem umetniške kariere Vike Podgorske prišteli še druge, tudi tiste implicitne, neizpostavljene, kot so discipliniranost, vestnost in studioznost pri delu, je Vladimir Lunaček že leta 1925, ko je kritično komentiral uprizoritev Shawove dramske kronike *Sveta Ivana* v Gavellovi režiji, dodal tudi fascinanten odmev interpretacije naslovne vloge Vike Podgorske na ostale igralce, sodelujoče pri predstavi, ki so padli pod vpliv njenega glasu, igre, da so tudi sebe pokazali kot prav tako žive, razumljive, naravne ljudi. <sup>126</sup>

Pojasnujoč tovrstne odmeve igranja posameznih igralskih velikanov na ansambel, je Lunaček povzel, da ne gre za prvo noto ene vloge, ki daje celoten ton sceni, ampak za sugestivno moč umetnika, s katero se razkrije tako iskrenost kot narava drugega igralca.

V čem je bila ta sugestivnost podobe in igre Vike Podgorske kot Svete Ivane, ki s skopo ohranjenim gradivom o uprizoritvi Shawovega dela, še posebej s fotografijami Podgorske v viteškem oklepu in gledališkimi kritikami, pa tudi njenim dotedanjim repertoarjem in spoznanji o njegovi interpretaciji, spodbujajo vprašanje,

<sup>124</sup> Milan Begović, *Prva premijera u sezoni (Les Ratés od H. R. Lenormanda)*. Večer, Zagreb, 27. september 1923.

<sup>125</sup> ičin /Andrija Milčinović/, *Narodno kazalište u Zagrebu, Lenormandovi Promašeni životi*. Slobodna tribuna, Zagreb, 6. oktobra 1923.

<sup>126</sup> Vladimir Lunaček, *Hrvatsko narodno kazalište. Bernard Shaw: Sveta Ivana. Dne 24. lipnja o. g.* Obzor, Zagreb, 25. junij 1925.

se ne radi o *prvoj noti jedne uloge, koja daje čitav ton jednoj sceni, već o sugestivnoj snazi umjetnika, kojom se razotkriva i iskrenost i priroda drugoga glumca.*

U čemu je bila ta sugestivnost pojave i igre Vike Podgorske kao Svete Ivane, koje oskudno sačuvanom građom o izvedbi Shawova djela, pogotovo fotografijama Podgorske u viteškom oklopu i kazališnim kritikama, ali i dotadašnjim njezinim repertoarom i spoznajama o njegovoj interpretaciji, potiču upit koliko je scenski realizirana Sveta Ivana bila Shawova a koliko Podgorskina, može se donekle nazrijeti i čitajući kritiku Milana Begovića koji ustvrđuje da je Podgorska dala *sve potrebne karakteristike svojoj Ivani. Prostodušnost, toplu i nepokolebivu vjeru, svježinu, elan, razum, logičan i prirodno-naivan akcent – bez i trenutka smalaksanja, bez i trunca afektacije ili pretjerivanja. Svaka je njezina riječ bila istiniti odjek osjećaja i raspoloženja što je u njoj. Ona nije nikada dosada našla toliko varijacija i toliko detalja kao u ovoj svojoj svetoj Ivani, u kojoj se je njezin veliki talenat eminirao katkad zadivljujućim savršenstvom.*<sup>127</sup>

Postoje čvrsti razlozi da se govori i o rezonanci još jedne velike glumačke interpretacije Vike Podgorske na njezine suigrače, odnosno suigrača, pa čak, uvjetno, i na autora drame u kojoj oboje interpretira igraju i u kojoj ona svojom glumom “posvaja” povjerenu ulogu. Naravno, riječ je o Lauri i Krležinoj dvočinskoj verziji drame *U agoniji*, te Dubravku Dujšinu kao tumaču Križovca.

Premda kritičari praižvedbe Krležine drame u postavi samozatajnoga redateljskog savjetodavca Alfonsa Verlija nisu bili jedinstveni u bespogovornom prihvaćanju Podgorske Laure, ipak su u kritikama prevladavale prosudbe na kojima će se temeljiti buduća vrhunska vrednovanja ove njezine istančane i kompleksne kreacije u kojoj je sublimirala svoj osobni rafinman suvremene, moderne žene i glumice.

Predispozicije za takvo vrednovanje stvaraju već, primjerice, u svojim kritikama Ljubomir Maraković, konstatirajući da je figura Laure *bila izrađena do posljednje žilice i slivena u neodoljivu cjelinu u kojoj je nemoguće istaknuti ijedan detalj, a da se ne poruši divna izgrađenost te majstorske kreacije,*<sup>128</sup> i Rudolf Maixner, pišući da je Laura Podgorske *bila majstorska kreacija, koja potvrđuje veliku raznolikost ove naše umjetnice. Tako distancirani tip žene, koji stavlja na glumicu najteže zahtjeve, ona je iznesla sa sigurnom intonacijom i inteligentnim razgrađivanjem, vjerno prikazujući razvoj koji Lauru dovodi do samoubojstva.*<sup>129</sup>

Nasuprot Podgorske, Dujšin je bio na praižvedbi izrazito indisponiran (*divno bezbojan, sjajno neizrazit, neodoljivo nemoguć, Ljubomir Maraković*), te je, prema Slavku Batušiću, tek nakon praižvedbe *komplikirani lik Križovca gradio postepeno u sve intenzivnijem povezivanju s kreacijom Vike Podgorske, a konačno je II čin Agonije dozorio do najvišeg dometa hrvatske glumačke umjetnosti u tadašnjoj razvojnoj fazi.*<sup>130</sup>

Riječi Slavka Batušića osvježuju upravo ono što je prethodno već naznačeno kao moguće, to jest pretpostavku da se Dujšinovo tumačenje Križovca razvilo pod rezonancom glume i glumačkog oblikovanja Laure Vike Podgorske i u odnosu na njih, što u daljnjoj instanci vodi raspravi o utjecaju Podgorske na doživljavanje i shvaćanje Krležine drame, a i Laure i Križovca, kao i njihova odnosa.

Sukobljujući se s raširenim mišljenjem, koje je znatnim dijelom formirano i udjelom Vike Podgorske u izvođenjima *Agonije, o Križovcu kao moralno problematičnom tipu*, kojeg svi psuju proglašavajući ga huljom, prepredenim, ambicioznim tipom, karijeristom, sumnjivim licem, problematičnim karakterom itd., itd., Krleža je čak, kako bi stavio svoju dramu ponovno pod vlastito autorsko okrilje, dogradio ono što je mislio da je već prije dovoljno naznačio i napisao diskutabilni treći čin.<sup>131</sup>

“Posvojivši” Lauru, njezina razočaranja i patnje, te njezino nastojanje da sačuva osobni dignitet i integritet, Podgorska je napravila novi, veliki pomak u glumačkom oblikovanju i afirmaciji suvremene, moderne žene, biološki bliske vlastitoj životnoj dobi.

Nastavljajući s interpretacijama uloga takvih žena, Podgorska će tumačiti i Constanceu u istoimenoj Maughamovoj drami, kao i Stellu u njegovom *Svetom plamenu*, od kojih će prva svojom hladnom proračunatošću i samoironičnim rezoniranjem o suprugovoj nevjeri, koja je može eventualno ljutiti, kako sama kaže, jedino zbog toga što on nije bio oprezniji, i koja za nju nije razlog za rastavu, već naprotiv poticaj da se sama

<sup>127</sup> Milan Begović, “Sveta Ivana” od B. Shawa, *Režija: Branko Gavella*. “Večer”, Zagreb, 2. srpnja 1925.

<sup>128</sup> Ljubomir Maraković, *U agoniji drama M. Krleže*. “Hrvatska prosvjeta”, Zagreb, 26. travnja 1928.

<sup>129</sup> R. M. /Rudolf Maixner/, *Miroslav Krleža: U agoniji*. “Obzor”, Zagreb, 25. travnja 1928.

<sup>130</sup> Slavko Batušić, *Praižvedbe Krležinih djela u Zagrebu*. U: Slavko Batušić, *Hrvatska pozornica*. Mladost, Zagreb 1978. Str. 155–156.

<sup>131</sup> Boris Senker, *Glumački izraz u međuraću*. U: Boris Senker, *Sjene i odjeci*. Znanje, Zagreb 1984. Str. 94.

v kolikšni meri je bila scensko uresničena Sveta Ivana Shawova, v kolikšni pa Podgorskina, je mogoče do neke mere zaslutiti tudi ob branju kritike Milana Begovića, ki trdi, da je Podgorska dala vse potrebne značilnosti svoji Ivani. *Prostodušnost, toplo in neuklonljivo vero, svežino, elan, razum, logičen in naravno-naiven akcent – brez trenutka mlahavosti, brez trohice izumetničenosti ali pretiravanja. Vsaka njena beseda je bila resnični odmev občutkov in razpoloženja v njej. Nikoli doslej ni našla toliko variacij in koliko detajlov kot v tej svoji sveti Ivani, v kateri se je njen veliki talent občasno eminiral z navdušujočo popolnostjo.*<sup>127</sup>

Obstajajo trdni razlogi, da govorimo o odmevu še ene velike igralske interpretacije Vike Podgorske na njene soigralce oziroma soigralca, pogojno celo na avtorja drame, v kateri igrata oba interpreta in v kateri ona s svojo igro "posvoji" zaupano vlogo. Gre seveda za Lauro in Krležovo dvodejansko različico drame *V agoniji* ter Dubravka Dujšina v vlogi Križovca.

Čeprav kritiki praižvedbe Krleževe drame v postavitvi samozatajnega režiserskega svetovalca Alfonsa Verlija niso bili enotni v brezpogojnem sprejemanju Podgorskine Laure, so v kritikah vendarle prevladovala ocene, na katerih bodo osnovana prihodnja vrhunska vrednotenja te njene pretanjene in kompleksne upodobitve, v kateri je oplemenitila svoj osebni rafinman sodobne, moderne ženske in igralkke.

Predispozicijo za tovrstno vrednotenje sta v svojih kritikah ustvarila že, na primer, Ljubomir Maraković, ki ugotavlja, da je *bil lik Laure izdelan do zadnje podrobnosti in zlit v neločljivo celoto, v kateri je nemogoče izpostaviti kakršenkoli detajl, ne da bi pri tem porušili čudovito zgrajenost te mojstrske kreacije,*<sup>128</sup> in Rudolf Maixner, ki piše, da je bila Podgorskina Laura *mojstrska stvaritev, ki potrjuje veliko raznolikost te naše umetnice. Takšen distancirani tip ženske, ki postavlja pred igralko najtežje zahteve, je predstavila z zanesljivo intonacijo in inteligentno razdelanostjo, zvesto prikazuje razvoj, ki Lauro pripelje do samomora.*<sup>129</sup>

V nasprotju s Podgorsko je bil Dujšin na praižvedbi izrazito indisponiran (*čudovito brezbarven, sijajno neizrazit, neustavljivo nemogoč*, Ljubomir Maraković) in je, po mnenju Slavka Batušića, šele po praižvedbi *večplastni lik Križovca gradil postopoma v vse intenzivnejši povezavi s stvaritvijo Vike Podgorske in II. dejanje Agonije je končno dozorelo do najvišjega dosežka hrvaške gledališke umetnosti v*



**Vika Podgorska  
kao Laura  
Lenbach.  
Miroslav Krleža,  
U agoniji.  
Hrvatsko narodno  
kazalište, Zagreb,  
1928.**

**Vika Podgorska  
kot Laura  
Lenbach.  
Miroslav Krleža,  
V agoniji.  
Hrvaško narodno  
gledališče,  
Zagreb, 1928.**

*tedanji razvojni fazi.*<sup>130</sup>

Besede Slavka Batušića osvežujejo prav tisto, kar je bilo predhodno že nakazano kot mogoče, to je domneva, da se je Dujšinova upodobitev Križovca razvila pod vplivom igre in igralskega oblikovanja Laure Vike Podgorske in glede na njiju, kar v nadaljnjem koraku vodi k razpravi ne le o vplivu Podgorske na doživljanje in razumevanja Krleževe drame, ampak tudi Laure in Križovca ter njunega odnosa.

Ker je Krleža nasprotoval razširjenemu mnenju, ki se je v precejšnji meri izoblikovalo tudi zahvaljujoč prispevku Vike Podgorske pri uprizoritvi *Agonije, o Križevcu kot moralno spornem liku*, ki ga vsi preklinjajo in proglašajo za podlega, zvitega, ambicioznega tipa, karierista, sumljivo osebo, problematični značaj itn., itn., je, da bi vzel svojo dramo znova pod lastno avtorsko okrilje, celo dogradil tisto, za kar je mislil, da je bilo že prej dovolj nakazano, in napisal diskutabilno tretje dejanje.<sup>131</sup>

S "posvojitvijo" Laure, njenega razočaranja, trpljenja in njenega prizadevanja, da bi ohranila osebno digniteto in integriteto, je Podgorska napravila nov, velik premik v igralskem oblikovanju in uveljavitvi sodobne, moderne ženske, biološko blizu lastnemu življenjskemu obdobju.

Z nadaljevanjem interpretacij vlog tovrstnih žensk bo Podgorska uprizorila tudi Constanco v istoimenski Maughamovi drami, pa tudi Stello v njegovem *Svetem plamenu*, od katerih bo prva s svojo hladno preračunljivostjo

<sup>127</sup> Milan Begović, *Sveta Ivana od B. Shawa*, Režija: Branko Gavella. Večer, Zagreb, 2. julij 1925.

<sup>128</sup> Ljubomir Maraković, *U agoniji drama M. Krleže*. Hrvatska prosvjeta, Zagreb, 26. april 1928.

<sup>129</sup> R. M. /Rudolf Maixner/, *Miroslav Krleža: U agoniji*. Obzor, Zagreb, 25. april 1928.

<sup>130</sup> Slavko Batušić, *Praižvedbe Krležinih djela u Zagrebu*. V: Slavko Batušić, *Hrvatska pozornica*. Mladost, Zagreb 1978, str. 155–156.

<sup>131</sup> Boris Senker, *Glumački izraz u međuraću*. V: Boris Senker, *Sjene i odjeci*. Znanje, Zagreb 1984, str. 94.

maksimalno emancipira u svjesno sačuvanom braku iz materijalnih interesa, proklamirati u njezinu tumačenju na zagrebačkoj pozornici jedno posve nekonvencionalno, društveno poimanje braka i bračnih odnosa te statusa žene.

Interpretacijom upravo takvih suvremenih, modernih žena kao što su Krležina Laura i Maughamova Constancea, kao i unošenjem senzibiliteta suvremene, moderne žene, kakva je i sama, u druge uloge, pa i klasične, Podgorska već u dvadesetim godinama protekloga stoljeća znakovito obilježava svoju glumu i glumačko oblikovanje i dokazuje se kao *prva glumica koja je na hrvatskoj pozornici utjelovila tip osviještene – danas bi se reklo emancipirane – žene*. Kako u velikim i avangardnim ulogama, tako i u većini ostalih koje se za njih sinkronijski vežu ili se dijakronijski nadovezuju.



Dok je u dvadesetim godinama Vika Podgorska znatan dio svojih uloga ostvarivala u suzvučju s novim, a nerijetko i avangardnim traženjima u hrvatskoj i europskoj književnosti, te u zagrebačkom kazalištu, prilagođujući se istodobno standardnom repertoaru i njegovoj istovrsnoj realizaciji, u tridesetim godinama, kao i u ratnim i poratnim, sve do 1955. godine kad – iako još uvijek u angažmanu – prestaje nastupati, njezino sudjelovanje u novim i avangardnim traženjima postupno se supstituira sa studijskim samopotvrđivanjem u klasičnom, posebice tragedijskom, i nosivom suvremenom repertoaru, a zatim i u dominantnim ulogama zrelih žena, pa i majki, ali ne isključuje i sudjelovanje u vrijednosno problematičnim dramskim ostvarenjima.

Opisujući svoj rad na ulogama, Vika Podgorska, koja je ubrzo po dolasku u Hrvatsko narodno kazalište ovladala hrvatskim jezikom, ali su joj akcenti ostali, kako je sama govorila, Ahilova peta, naglašava da se glavni studij odvijao kod kuće i da provjereni lik *živi u glumcu, prati ga i proganja neprestano* te nastavlja: *Koliko puta se npr. glumac uhvati, kao što sam se i ja uhvatila, da na ulici u najvećoj vrevi oko sebe ili u tramvaju nešto poluglasno mrmlja i onda i sam ne znajući nakon koliko vremena shvati da je u nekoj misli, koja mu nije bila dovoljno jasna, pronašao smisao i namjeru pisca. Modernoj drami nije bilo teško naći vanjski lik. Što se tiče klasike malo je ipak drugačije. Sjećam se da sam u vrijeme kad sam studirala Kleopatru pročitala sve što sam mogla naći o starom Egiptu i njegovoj kulturi pa sam proučavala čak i kretanje i držanje na starim egipatskim vazama. Tako je uostalom bilo i kod rada na djelima iz svih ostalih minulih epoha.*<sup>132</sup>

Jedan od rijetkih kazališnih kritičara kojemu nije zastajao dah i kojem nisu nedostajale riječi pred kreacijama Vike Podgorske, te joj je namijenio i nekoliko uloga u svojim dramama, bio je svestrani pisac i kazališni čovjek Milan Begović. U kritici upravo o izvedbi Shakespeareove tragedije *Antonije i Kleopatra* u režiji Ive Raića, koju spominje Podgorska, on je dao vjerojatno i nasloženiji i najobrazloženiji prikaz jedne kreacije Vike Podgorske iz stranog repertoara, ukazujući na studioznu razrađenost i psihološku motiviranost, ali ujedno i na velik udio ženstvenosti u igri Vike Podgorske: *Kleopatra gdje. Podgorske jest u svakom nervu žena, čitava, potpuna. Dva velika momenta koja pokreću sva stremljenja i nastojanja ove žene: ljubav i vlast, ističu se u igri gdje Podgorske paralelnom snagom u bezbrojnim varijacijama izraza i pokreta, da je izazvala u pravom smislu riječi udivljenja. Njezino osciliranje između ova dva pokretna momenta izneseno je psihološkom istinom i uvjerljivošću, da joj vjerujemo da je tako uspješno mogla osvajati čelična srca velikih vojskovođa i povući na se interes svjetske politike i podvrći je svojim ciljevima. Kleopatra gdje Podgorske nije koketa ili Pompadurka kakva, ona je nježan instrument, što vibrira od drhtaja, što opčarava glasom, na koji reagira muško srce i od kojeg se opija muški razbor. Sva i uvijek ljubav, i onda ljubav kad se drugi rezoni nameću, i onda ljubav kad bi ljubav morala biti daleko. I u zadnjem trenutku, kad je sve propalo, u trenutku najvećeg odricanja, u bijegu od sramote i poniženja, u tragičnoj svojoj smrti, ljubav je uzdiže i preobražava. Sve ove momente iznijela je gđa Podgorska neočekivano majstorski u povezanoj, logičnoj, živoj gradaciji, bez ijednog falšnog tona ili banalnog izraza. Nikad još nije bila tako divno jedinstvena, nikad tako duboka, a puna stila, puna plemenitog patosa.*<sup>133</sup>

Ove riječi ne bi imale to značenje koje imaju da ih nije napisao Milan Begović, koji je u svojim pjesničkim, proznim i dramskim djelima kao nijedan drugi pisac u hrvatskoj književnosti prije njega, slavio i zagovarao čulnu ljubav i ženu, te anticipirao njezino seksualno emancipiranje.

Na Begovićeve riječi Vika Podgorska uzvraća na najljepši mogući način nakon pola godine praižvedbenom realizacijom Gige Barićeve, nedostižnom do danas, koju poslije Laure i Kleopatre ponovno ostvaruje u

<sup>132</sup> Branko Hećimović, isto, str. 61.

<sup>133</sup> Milan Begović, *Shakespeareov "Antonije i Kleopatra"*. Prevod g. Milana Bogdanovića. Režija g. Ive Raića. Scena g. Ljube Babića. "Novosti", Zagreb, 14. 4. 1931.



Vika Podgorska

in samoironičnim sklepanjem o moževi nezvestobi, ki jo lahko eventualno jezi, kot pravi sama, samo zato, ker ni bil pazljivejši, in ki zanjo ni razlog za ločitev, ampak nasprotno spodbuda, da se sama maksimalno emancipira v zavestno ohranjenem zakonu iz materialnih interesov, v upodobitvi Podgorske na zagrebškem odru proklamirala neko povsem nekonvencionalno, družbeno pojmovanje zakona in zakonskih odnosov ter statusa žene.

Prav z interpretacijo sodobnih, modernih žensk, kakršni sta Krleževa Laura in Maughamova Constanca, a tudi z vnašanjem senzibilnosti sodobne, moderne ženske, kakršna je bila tudi sama, v druge vloge, celo klasične, je Podgorska že v dvajsetih letih prejšnjega stoletja značilno zaznamovala svojo igro in igralsko oblikovanje ter dokazala, da je *prva igralka, ki je na hrvaškem odru utelesila tip osveščene – danes bi rekli emancipirane – ženske*. Ne le v velikih in avantgardnih vlogah, marveč tudi v večini ostalih, ki so z njimi sinhronično povezane ali pa se nanje diahronično navezujejo.



Medtem ko je Vika Podgorska v dvajsetih letih znaten del svojih vlog uresničila v sozvočju z novimi, neredko tudi avantgardnimi iskanji v hrvaški in evropski književnosti, in sicer v zagrebškem gledališču, prilagajajoč se hkrati standardnemu repertoarju in njegovi istovrstni realizaciji, je v tridesetih letih, pa

tudi v vojnih in povojnih letih in vse do leta 1955, ko je – čeprav je bila še vedno v angažirana – nehala nastopati, njeno sodelovanje v novih in avantgardnih iskanjih postopoma zamenjalo študijsko samopotrjevanje v klasičnem, še posebej tragedijskem, in nosilnem sodobnem repertoarju, v nadaljevanju tudi z dominantnimi vlogami zrelih žensk in mater, čeprav igralka ni odklanjala niti sodelovanja v vrednostno problematičnih dramskih stvaritvah.

Ko je Vika Podgorska, ki je kmalu po prihodu v Hrvaško narodno gledališče obvladala hrvaški jezik, njena ahilova peta pa so ostali naglasi, kot je priznavala sama, opisovala svoje delo z vlogo, je poudarila, da je glavna priprava na vlogo potekala doma in da zaupani lik *živi v igralcu, ga spremlja in nenehno preganja*, ter nadaljevala: *“Kolikokrat se npr. igralec zaloti, kot sem se zalotila tudi sama, da na ulici v največjem vrvežu okoli sebe ali v tramvaju nekaj polglasno mrmra in potem sam, ne da bi vedel po kolikšnem času, doume, da je v neki misli, ki mu ni bila dovolj jasna, odkril smisel in namen pisatelja. Moderni drami ni bilo težko najti zunanjega lika. Kar se tiče klasike, pa je vseeno malo drugače. Spominjam se, da sem v času, ko sem se pripravljala na vlogo Kleopatre, prebrala vse, kar sem lahko našla o starem Egiptu in njegovi kulturi, proučevala sem celo gibe in držo na starih egipčanskih vazah. Tako je bilo sicer tudi pri pripravah za vloge iz vseh ostalih minulih obdobj.”*<sup>132</sup>

Eden redkih gledaliških kritikov, ki mu ni zastajal dih in ki mu ni zmanjkalo besed pred stvaritvami Vike Podgorske ter ji je namenil nekaj vlog tudi v svojih dramah, je bil vsestranski pisatelj in gledališka osebnost Milan Begović. Prav v kritiki o uprizoritvi Shakespearjeve tragedije *Antonij in Kleopatra* v režiji Iva Raića, ki jo omenja Podgorska, je Begović podal verjetno najbolj večplasten in najbolj pojasnjevalen prikaz kake stvaritve Vike Podgorske iz tujega repertoarja, pri čemer je opozoril ne le na studiozno pripravljenost in psihološko motiviranost, ampak tudi na velik delež ženstvenosti v igri Vike Podgorske: *Kleopatra ge. Podgorske je v vsakem delčku ženska, živa, cela, popolna. Dva velika trenutka, ki poganjata vsa stremljenja in prizadevanja te ženske: ljubezen in oblast, izstopata v igri ge. Podgorske s paralelno močjo v neštevilnih variacijah izrazov in gibov, da je izzvala v pravem smislu besede občudovanje. Njeno nihanje med tema dvema poganjajočima trenutkoma je prikazano s psihološko resnico in prepričljivostjo, da ji verjamemo, da je lahko tako uspešno osvajala jeklena srca velikih vojskovodij in da ji ni bilo mar za interese svetovne politike, ampak jo je podvrгла svojim ciljem. Kleopatra ge. Podgorske ni amazonka, niti možača, niti genialna diplomatka, niti spletkarka, še manj spogledljivka ali kakšna pompadorka, je nežen instrument, ki vibrira od drgetov, ki očara z glasom, na katerega se odzove moško srce in s katerim se opije moška razsodnost. Vsa je ljubezen in vedno ljubezen, ljubezen tudi potem, ko se vsiljujejo drugi razlogi, in ljubezen potem, ko bi ljubezen morala biti daleč stran. Tudi v zadnjem trenutku, ko je vse propadlo, v trenutku največjega odrekanja, v begu pred sramoto in ponižanjem, v svoji tragični smrti, jo*

<sup>132</sup> Branko Hećimović, *ibid.*, str. 61.

interpretacijskom tandemu s Dubravkom Dujšinom kao tumačem Marka Barića. Njihov nastup, među ostalima, oduševljeno popraća i Josip Horvath: *Što su Podgorska i Dujšin tu stvorili zaista je vrhunac glumačkog majstorluka, djelo, koje će ostati u analima našeg kazališta kao jedan od najvećih, najsenzacionalnijih događaja. Banalne su tu sve riječi hvale. Podgorska i Dujšin dali su najviše što glumačka umjetnost može dati.*<sup>134</sup>

Dometom svojih osobnih ostvarenja u međusobnoj suigri Vika Podgorska i Dubravko Dujšin postali su kao interpreti Gige i Marka Barića, te prethodno već Laure Lenbach i Ivana Križovca, kao i Kleopatre i Antonija, Hasanaginice i Hasanage, ne samo pojam, nego i pandan nekad slavnom glumačkom paru Marija Ružička-Strozzi i Andrija Fijan.

U širokom rasponu sljedećih uloga Vike Podgorske u tridesetim godinama, diktiranom pretežno tadašnjim repertoarnim opredjeljenjima i kadrovskim potrebama i mogućnostima a mnogo manje eksperimentalnim nagnućima i inovacijskim htenjima, kazališna kritika i povijest te leksikografija, usuglasili su se ponajviše u isticanju njezine Térèse Raquin u istoimenom Zolinu djelu, Ibsenove Nore, Ogrizovićeve Hasanaginice, O'Neillove Lavinije u *Elektri u crnini*, Nastasje Filipovne i Grušenjke Dostojevskog u *Idiotu* odnosno *Braći Karamazovima*, Gorkijevu Nastje u *Na dnu*, Shawove Candide te Vere u Feldmanovoj drami *U pozadini* i Euripidove Kasandre u *Trojankama*.

Dvije uloge osobito su karakteristične za Podgorsku u tim godinama – Feldmanova Vera i Euripidova Kasandra. Prvom kreira ženu dvadesetoga stoljeća, ali ne više ženu koja se bori i izgara za svoja životna, bračna, spolna i emocionalna prava i toleranciju već zlosretnu majku, a drugom ulazi u čvrsto zatvoreni i zadani svijet klasične tragedije i stiha kakvom se već prije približila interpretacijom Shakespeareove lady Macbeth.

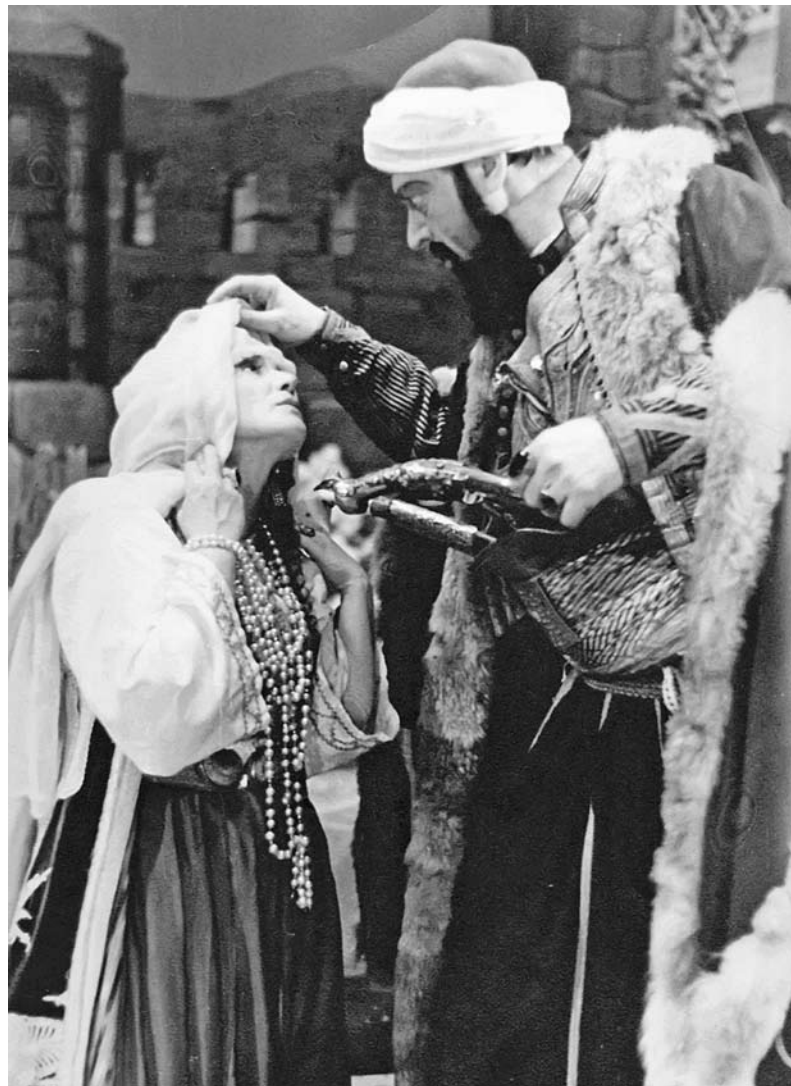
Prvu, zajedno s ostalim zagrebačkim kazališnim kritičarima, zdušno hvali i Ranko Marinković, nesklon inače vrednovanju glumačkih kreacija:

*Bolna pojava majke u liku gđe Podgorske dobila je svoj puni smisao; u njezinoj genijalnoj igri potresno se osjetilo najranjenije, najkrvavije mjesto ratne pozadine: majka sva uvijena u svoju crnu, tešku bol, u patnju kojoj nestaje riječi, jeziva, ledena pustoš nakon pogibije sina vidjela se u svakoj kretnji, u svakom pogledu ove velike glumice.*<sup>135</sup>

Druge pak uloge, Kasandre, uvjerljivo se, unatoč nekritičkoj uporabi apsoluta, prisjeća Bruno Begović sumirajući prigodom zakašnjele proslave dvadeset petog jubileja Vike Podgorske njezine glumačke odlike, koje identificira u intenzivnosti proživljavanja, sugestivnosti i snazi scenskog izraza u gesti i govoru, te u maksimalnom psihičkom i fizičkom angažmanu.

*Upravo je nezaboravna njezina kreacija Kasandre u Euripidovim Trojankama. U toj se je ulozi do kraja razotkrila snaga njezinog talenta, visoka kvaliteta njezinih izražajnih sredstava i virtuozna sposobnost svladavanja svih poteškoća, što ih pred umjetnika postavlja klasična uloga takvog formata. Umjela je da teške Euripidove stihove ispuni plamenim životom, da u svakoj kretnji, u svakoj od unutarnje oluje ponesenoj gesti, ne gubeći ni na časak liniju neprestanog izražajnog uspona, krajnjom sugestivnošću ostvari lik tragične proročice Kasandre.*<sup>136</sup>

Stečeni ugled, te suvereno vladanje Vike Podgorske scenskim prostorom, koje se iz uloge u ulogu manifestira njezinim hodom i kretnjama, te nadasve govorom, glasom, melodioznom altom, uspostavili su, međutim, već početkom tridesetih izniman status ove glumice unutar dramskog ansambla zagrebačkog kazališta te su se



**Vika Podgorska i Dubravko Dujšin kao Hasanaginica i Hasanaga.**

**Milan Ogrizović, Hasanaginica. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1935.**

**Vika Podgorska in Dubravko Dujšin kot Hasanaginica in Hasanaga.**

**Milan Ogrizović, Hasanaginica. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1935.**

<sup>134</sup> Josip Horvath, *Bez trećega. Drama u tri čina. Napisao Milan Begović*. "Jutarnji list", Zagreb, 11. 10. 1931.

<sup>135</sup> R. M. /Ranko Marinković/, *Feldman: "U pozadini"*. Režirao Verli. "Nova riječ", Zagreb, 2. 2. 1939.

<sup>136</sup> B. B. /Bruno Begović/, *Vika Podgorska*. "Kazališni list", br. 3, str. 2. Zagreb, 1. 10. 1947.

*ljubezen povzdigne in preobrazi. Vse te trenutke je ga. Podgorska upodobila nepričakovano mojstrsko v povezanosti, logični, živi gradaciji, brez napačnega tona ali banalnega izraza. Nikoli še ni bila tako čudovito edinstvena, nikoli tako globoka, vendar polna sloga, polna plemenitega patosa.*<sup>133</sup>

Te besede ne bi imele teže, ki jo imajo, če jih ne bi zapisal Milan Begović, ki je v svojih pesniških, proznih in dramskih delih kot nobeden drug pisatelj v hrvaški književnosti pred njim slavil in zagovarjal čutno ljubezen in žensko ter anticipiral njeno seksualno emancipacijo.

Begovićevim besedam je Vika Podgorska povrnila na najlepši mogoč način čez pol leta s praizvedbo uprizoritve Gige Baričeve, ki še do danes ni presežena, ki jo je po Lauri in Kleopatri znova uresničila v interpretacijskem tandemu z Dubravkom Dujšinom v vlogi Marka Bariča. Njun nastop je med drugimi navdušeno pospremil tudi Josip Horvath: *Kar sta Podgorska in Dujšin ustvarila tokrat, je resnično vrhunec igralskega mojstrstva, delo, ki bo zapisano v analih našega gledališča kot eden največjih, najbolj senzacionalnih dogodkov. Vse besede hvale so ob tem banalne. Podgorska in Dujšin sta dala največ, kar lahko da igralska umetnost.*<sup>134</sup>

Z dosežki svojih osebnih uresničitvev v medsebojni soigri sta postala Vika Podgorska in Dubravko Dujšin v vlogah Gige in Marka Bariča ter predhodno že Laure Lenbach in Ivana Križovca, pa tudi Kleopatre in Antonija, Hasanaginice in Hasanage ne samo pojem, ampak tudi pendant nekoč slavnemu igralskemu paru Marija Ružička-Strozzi in Andrija Fijan.

V širokem razponu naslednjih vlog Vike Podgorske v tridesetih letih, ki so ga narekemale repertoarske opredelitve in kadrovske potrebe ter možnosti, mnogo manj pa raziskovalne, eksperimentalne usmeritve in inovacijska hotenja, so bile gledališka kritika, zgodovina in leksikografija najbolj enotne v izpostavljanju njene Térèse Raquinove v istoimenskem Zolajevem delu, Ibsenove Nore, Ogrizovičeve Hasanaginice, O'Neillove Lavinijske v *Elektri v črnini*, Nastasje F. Baraškove in Grušenjke Dostojevskega v *Idiotu* oziroma *Bratih Karamazovih*, Gorkijeve Nataše v *Na dnu*, Shawove Candide ter Vere v Feldmanovi drami *V zaledju* ter Evripidove Kasandre v *Trojankah*.

V teh letih sta za Podgorsko še posebej značilni dve vlogi – Feldmanova Vera in Evripidova Kasandra. V prvem je upodobila žensko dvajsetega stoletja, vendar ne več ženske, ki se bori in gara za svoje življenjske, zakonske, spolne in emocionalne pravice ter strpnost, ampak nesrečno mater, z drugo pa je vstopila v trdno zapahnen in dokončen svet klasične tragedije in stiha, ki se mu je že prej približala z interpretacijo Shakespearjeve Lady Macbeth.

Prvo je skupaj z ostalimi zagrebškimi gledališkimi kritiki vestno hvalil tudi Ranko Marinković, ki sicer ni bil naklonjen vrednotenju igralskih upodobitev.

*Boleča pojava matere v liku ge. Podgorske je dobila svoj polni smisel; v njeni genialni igri smo pretresljivo čutili najbolj ranjeno, najbolj krvavo mesto vojnega ozadja: mama, zavita v svojo črno, težko bolečino, v trpljenje, ki nima besed, grozljiva, ledena pustinja po smrti sina je bila vidna v vsaki kretnji, vsakem pogledu te velike igralka.*<sup>135</sup>

Druge vloge, Kasandre, pa se je kljub nekritični uporabi absolutov prepričljivo spominjal Bruno Begović, ki je ob tej priložnosti zapoznele proslave petindvajsetletnega jubileja Vike Podgorske naštel njene igralske odlike in jih identificiral v intenzivnosti doživljanja, sugestivnosti in moči scenskega izraza v gesti in govoru ter v maksimalnem psihičnem in fizičnem angažmaju.

*Prav nepozabna je njena uprizoritev Kasandre v Evripidovih Trojankah. V tej vlogi se je do konca razkrila moč njenega talenta, visokih kakovosti njenih izraznih sredstev in virtuozna sposobnost obvladovanja vseh težav, ki jih pred umetnika postavlja klasična vloga takšnega formata. Težke Evripidove verze je znala napolniti z ognjenim življenjem, da je v vsaki kretnji, v vsaki od notranje nevihte izraženi gesti, ne da bi niti za trenutek izgubila linijo nenehnega izraznega vzpona, s skrajno sugestivnostjo uresničila lik tragične prerokinje Kasandre.*<sup>136</sup>

Pridobljen ugled Vike Podgorske ter suvereno obvladovanje scenskega prostora, ki se je iz vloge v vlogo manifestiralo z njeno hojo in kretnjami ter predvsem z govorom, melodičnim altom, so že na začetku tridesetih vzpostavili izjemen status te igralka znotraj dramskega ansambla zagrebškega gledališča, tako da so se v gle-

<sup>133</sup> Milan Begović, *Shakespeareov Antonije i Kleopatra. Prevod g. Milana Bogdanovića. Režija g. Ive Raiča. Scena g. Ljube Babića.* Novosti, Zagreb, 14. 4. 1931.

<sup>134</sup> Josip Horvath, *Bez trećega. Drama u tri čina. Napisao Milan Begović.* Jutarnji list, Zagreb, 11. 10. 1931.

<sup>135</sup> R. M. /Ranko Marinković/, *Feldman: U pozadini.* Režirao Verli. Nova riječ, Zagreb, 2. 2. 1939.

<sup>136</sup> B. B. /Bruno Begović/, *Vika Podgorska.* Kazališni list, šte. 3, str. 2. Zagreb, 1. 10. 1947.

u kazališnim kritikama i komentarima nerijetko postavljala i pitanja zašto ona ne igra više ili zašto tumači neke bezvrijedne uloge, a javile su se i zamjerke poput kako joj ovaj ili onaj redatelj, za razliku od Raića i Gavelle, prethodno nije omogućio da maksimalno iskoristi svoj veliki talenat.

Koliko su i kad takva pitanja i zamjerke bile opravdane, može se prosuditi samo ako se ide od jedne njezine uloge do druge, no nepobitna je činjenica da Podgorska, nakon šezdesetak uloga u dvadesetim godinama, u daljnjih dvadeset pet, od 1931. do 1955. godine tumači samo desetak uloga više.

Tijekom ratnih godina povjerenje joj je tek sedam novih uloga, iako se već u prvoj, u Gavellinoj režiji Goetheove *Ifigenije na Tauridi* potvrđuje kao jedinstvena tragetkinja i daje liku *Ifigenije duboku proćućenost, punu duboke boli i one više, klasične, oplemenjene patnje, koja uzdiže Ifigeniju po nekakvoj raspjevanosti njezina srca i velikoj snazi njezine volje među najhumanije likove svjetske dramske književnosti. Ifigenija Vike Podgorske bila je veliki umjetnički doživljaj. I upravo je nerazumljivo da su mogle proći i godine, a da se nije postavljalo Goetheovu "Ifigeniju" na pozornicu, iako u našem dramskom ansamblu postoji – Vika Podgorska.*<sup>137</sup>

Kao iznimna tragetkinja Podgorska se predstavlja i 1942. u naslovnoj ulozi Racineove *Fedre*, koju po snazi i strasti glumačkog iskaza kazališni kritičari uspoređuju s njezinom *Ifigenijom*.

Vika Podgorska razmjerno vrlo malo nastupa i u poratnim godinama, kad već njezin blagi patos i tremolo distoniraju od angažiranoga realističkog repertoara i modificirane primjene sistema Stanislavskog, te je posve razumljivo, što svega nepunih devet mjeseci prije nego što će u Hrvatskom narodnom kazalištu, 1. listopada 1947, proslaviti dvadeset petu obljetnicu svoga umjetničkog rada, ispunjavajući nekakav upitnik na kraju sažete autobiografije bilježi: *U kazalištu nastupam malo, zapravo ništa. Što je tome uzrok, ne znam.*<sup>138</sup>

Svoj jubilej Podgorska proslavlja igrajući Lauru Lenbach u Krležinoj drami *U agoniji*, koju je – kao i druge dvije svoje vrhunske kreacije potom – Krležinu Marijanu Margetičku u *Vučjaku* i Ogrizovićevu Hasanaginicu, obnovila u novoj redateljskoj postavi noseći u nju akumulirano glumačko iskustvo.

Prije predstave tadašnji intendant Ivo Tijardović u svečanom govoru glorificira *našu Viku* kao veliku umjetnicu i jednu od najvećih tragetkinja, koja *ispunjava fluidom svoje umjetnosti i pozornicu i gledalište i prenaša taj fluid na partnere i gledaoce.*<sup>139</sup>

Svoj umjetnički vitalitet i prilagodljivost suženom repertoaru i izražajnim sredstvima Podgorska će, interpretirajući do odlaska u mirovinu još jedanaest novih uloga, najuvjerljivije iskazati u sugestivno odigranoj Čapekovoju *Mati* i psihološki nijansiranoj Vasi Železnoj *Gorkog*, te u Gospođi Mari u Vojnovičevoj *Na taraci* i Majci u Roblèsovu *Montserratu*.

Tijekom svoje umjetničke karijere Vika Podgorska je u prvim godinama postojanja zagrebačkog radija bila jedan od najagilnijih interpreta književnih djela, a zatim su uslijedila, kao još jedan vid njezine proširene djelatnosti, i gostovanja u svim većim a i brojnim manjim gradovima Jugoslavije, osobito u Hrvatskoj i Sloveniji.

Raspon svojeg interesa za kreativnu nazočnost u različitim medijima Podgorska potvrđuje i u četirisvoja posljednja umjetnička istupa. Godine 1963. igra Uršulu u TV-seriji *Seljačka buna*, 1964. na televiziji interpretira naslovnu ulogu u drami Ferdinanda Brucknera *Elizabeta Engleska*, 1966. godine posve neočekivano vraća se na pozornicu Hrvatskoga narodnog kazališta igrajući Varvaru Stavroginu u Camusovoj dramatiizaciji *Demon* F. M. Dostojevskog, a 1971. obnavlja svoju Gigu Barićevu u radiodramskoj izvedbi Begovićeve remek-djela.



Dosljedno svojoj devizi, iskazanoj 1977. godine u pismu Josipu Marottiju (*Moj dragi Bobi! Ako sam išta mrzila u svom životu, bilo je: govoriti o sebi...*), Vika Podgorska živjela je posljednjih desetak godina posve povučeno, u intimnom obiteljskom krugu svoje kćerke Nade Nučić udane Hojnik, diplomirane polaznice Akademije za kazališnu umjetnost i kratkovječne članice središnjega hrvatskog kazališta, u Mariboru, kamo se preselila iz Zagreba 1973. godine. I kao što je skromno i samozatajno živjela tih desetak posljednjih godina, a i nekoliko godina prije toga u Zagrebu, odbijajući govoriti o sebi, jer je o njoj već sve rečeno što je trebalo, tako je dočekala i smrt: tiho je i neprimjetno pokopana na seoskom groblju u Zgornjoj Polskavi nedaleko od Maribora, gdje počivahu već posmrtni ostaci njezina supruga, kazališnog učitelja i partnera Hinka Nučića, s kojim je došla u Zagreb i s kojim je ostala vjerna Hrvatskome narodnom kazalištu do kraja njegove i svoje umjetničke karijere.

<sup>137</sup> Vladimir Kovačić, Goethe: *Ifigenija na Tauridi*. "Novi list", Zagreb, 22. 6. 1941.

<sup>138</sup> Vidi: Vika Podgorska, personalni arhiv Muzejsko kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

<sup>139</sup> Ivo Tijardović, "Kazališni list", br. 4, str. Zagreb, 1947.



daliških kritikah in komentarjih neredko pojavljala tudi vprašanja, zakaj ne igra več ali zakaj igra nepomembne vloge, pojavili pa so se tudi očitki, da ji ta ali oni režiser, za razliko od Raića in Gavelle prej, ne omogoča, da bi maksimalno izkoristila svoj veliki talent.

V kolikšni meri in kdaj so bila tovrstna vprašanja in očitki upravičeni, je mogoče presoditi samo, če bi pod drobnogled vzeli vse njene vloge, vendar je neizpodbitno dejstvo, da je Podgorska po šestdesetih vlogah v dvajsetih letih v naslednjih petindvajsetih, od leta 1931 do 1955, odigrala komaj deset vlog več.

Med vojnimi leti so ji zaupali samo sedem novih vlog, čeprav se je že v prvi, v Gavellovi režiji Goethejeve *Ifigenije na Tavridi*, potrdila kot edinstvena tragedinja in dala liku *Ifigenije globoko čustveno prežetost, polno globoke bolečine in višjega, klasičnega, oplemenitenega trpljenja, ki povzdigne Ifigenijo zaradi nekakšne vedrine njenega srca in velike moči njene volje med najbolj humane like svetovne dramske književnosti. Ifigenija Vike Podgorske je bila veliko umetniško doživetje. In prav nerazumljivo je, da so morala miniti leta, ne da bi se na oder postavila Goethejeva Ifigenija, čeprav v našem ansamblu obstaja – Vika Podgorska.*<sup>137</sup>

Kot izjemna tragedinja se je Podgorska predstavila tudi leta 1942 v naslovni vlogi Racinove Fedre, ki jo po moči in strasti igralskega izraza gledališki kritiki primerjajo z njeno Ifigenijo.

Vika Podgorska je razmeroma zelo malo nastopala tudi v povojnih letih, ko že njen blagi patos in tremolo distonirata od angažiranega realističnega repertoarja in modificirane uporabe propadlega sistema Stanislavskega, zato je povsem razumljivo, da je slabih devet mesecev prej, preden je v Hrvaškem narodnem gledališču, 1. oktobra 1947, proslavila petindvajsetletnico svojega umetniškega dela, ko je izpolnjevala nekakšen vprašalnik na koncu zgoščene avtobiografije, zapisala: *V gledališču nastopam malo, pravzaprav nič. Kaj je vzrok za to, ne vem.*<sup>138</sup>

Svoj jubilej je Podgorska proslavila z upodobitvijo Laure Lenbach v Krleževi drami *V agoniji*, ki jo je, kot tudi drugi dve svoji vrhunski stvaritvi potem – Krležovo Marijano Margetičevo v *Vučjaku* in Ogrizovićevo Hasanaginico – obnovila v novi režiserski postavitvi ter vnesla vanjo akumulirano igralsko izkušnjo.

Pred predstavo je tedanji intendant Ivo Tijardović v svečanom govoru glorificiral *našo Viko* kot veliko umetnico in eno največjih tragedinj, ki *izpolnjuje s fluidom svoje umetnosti tako oder kot gledališče in prenaša ta fluid na partnerje in gledalca.*<sup>139</sup>

Svojo umetniško vitalnost in prilagodljivost zoženemu repertoarju ter izraznim sredstvom je Podgorska, ki je do odhoda v pokoj uprizorila še enajst novih vlog, najbolj prepričljivo izkazala v vlogah sugestivno odigrane Čapkove matere in psihološko niansirane Vase Željeznove Gorkega ter gospe Mari v Vojnovičevi *Na taraci* in matere v Roblèsovem *Montserratu*.

V času svoje umetniške kariere je bila Vika Podgorska v prvih letih obstajanja zagrebškega radia ena najagilnejših interpretk literarnih del, potem pa so sledila – še eden vidik njene razširjene dejavnosti – tudi gostovanja v vseh večjih, a tudi številnih manjših mestih Jugoslavije, posebej na Hrvaškem in Sloveniji.

Razpon svojega interesa za ustvarjalno prisotnost v različnih medijih je Podgorska potrdila tudi v svojih štirih poslednjih umetniških nastopih. Leta 1964 je na televiziji upodobila naslovno vlogo v drami Ferdinanda Brucknerja *Elizabeta Angleška*, leta 1966 pa se je povsem nepričakovano vrnila na oder Hrvaškega narodnega gledališča v vlogi Ane Stavrogine v Camusovi dramatizaciji *Besov* F. M. Dostojevskega in leta 1971 obnovila svojo Gigo Barićevo v radijsko-dramski izvedbi Begovićevega remekdela.



Dosledna svoji maksimi, zapisani leta 1977 v pismu Josipu Marottiju (*Moj dragi Bobi! Če sem karkoli sovražila v življenju, je bilo to govoriti o sebi ...*), je Vika Podgorska zadnjih deset let živela povsem umaknjeno, v intimnem družinskem krogu svoje hčerke Nade Nučić, poročene Hojnik, diplomantke akademije za gledališko umetnost in kratkotrajne članice osrednjega hrvaškega gledališča, v Mariboru, kamor se je preselila iz Zagreba leta 1973. In kot je skromno in samozatajno živela teh deset zadnjih let, pa tudi nekaj let pred tem v Zagrebu, ter zavračala, da bi govorila o sebi, saj je bilo o njej povedano že vse, kar je bilo treba, je tudi dočakala smrt. Tiho in neopazno so jo pokopali na vaškem pokopališču v Zgornji Polskavi pri Mariboru, ker so že počivali posmrtni ostanki njenega moža, gledališkega učitelja in partnerja Hinka Nučića, s katerim je prišla v Zagreb in s katerim je ostala zvesta Hrvaškemu narodnemu gledališču do konca njegove in svoje umetniške kariere.

<sup>137</sup> Vladimir Kovačić, Goethe: *Ifigenija na Tavridi*. Novi list, Zagreb, 22. 6. 1941.

<sup>138</sup> Glej: Vika Podgorska, personalni arhiv Muzejsko kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

<sup>139</sup> Ivo Tijardović, Kazališni list, šte. 4, str. Zagreb, 1947.

# Rade Pregarc

*Rojan kod Trsta, 5. 1. 1894. – Rijeka, 29. 7. 1952.*

Prema svemu što se zna o redatelju, glumcu, kazališnom pedagogu, prevoditelju i publicistu, te piscu dramskih i proznih tekstova Radi Pregarcu, on je nedvojbeno jedan od najintragantnijih slovenskih teatarskih umjetnika koji je djelovao u Hrvatskoj. No dosadašnja istraživanja i raspoloživa građa, uključujući i kazališne kritike, o Pregarčevom radu u Narodnom pozorištu za Dalmaciju/Narodnom kazalištu za Dalmaciju u Splitu, gdje u jedinom svojem angažmanu u Hrvatskoj boravi od 1921. do 1927. godine ne daju, međutim, čvršće uporište za teatrološku analizu i valorizaciju njegovih dometa u splitskom kazalištu, a ni za fiksiranje njegova udjela u hrvatskoj kazališnoj kulturi. Palijativno rješenje za ostvarivanje takvih ciljeva valja stoga tražiti u širem Pregarčevu biografsko-stvaralačkom kontekstu, kao i u širem društveno-političkom, etničkom, idejnom i kulturnom kontekstu osnutka i djelovanja Narodnog kazališta za Dalmaciju retroaktivno pritom koristeći spoznaje o Pregarčevom umjetničkom putu i stvaralačkim rezultatima, nadasve redateljskim, i s njim vezanim kazališno publicističkim, nakon angažmana u Splitu.

Već za svog školovanja u Trstu, Pregarc se oduševljava kazalištem te se u njegovim prigodno navedenim autobiografskim fragmentima susreću, primjerice, i sljedeće rečenice: *Trst je u tim danima plivao u blagostanju i lako si je priuštio najbolja gostovanja. Gledali smo Eleonoru Duse, Emmu Gramatico, Tina de Lorenza, Ermeta Novellija, Ermeta Zacconija i druge. Pored talijanskih dolazila su i njemačka gostovanja, npr. Aleksander Moissi, Kainz itd. Međutim dok su moji suškolarci pisali pjesmice, ja sam režirao, igrao i plesao. Kad sam na nekoj đlačkoj priredbi s velikim uspjehom odigrao glavnu ulogu, to me je tako preuzelo da sam odlučio postati glumac. I stvarno sam stupio u slovensko Narodno gledališće u Trstu, koje je tada upravo cvjetalo. Svi koji smo bili u ansambli, izgarali smo od predanosti kazalištu.*<sup>140</sup>

No u Slovenskem gledališču u Trstu ne zadržava se dugo, samo jednu, nepotpunu sezonu, 1912.-1913., a zatim odlazi na studije u Firencu, gdje na Akademiji lijepih umjetnosti sluša predavanja glumca i dramskog pisca Luigija Rasija. Nezadovoljan talijanskim kazalištem i njegovom usredotočenošću na vanjski sjaj, gestu i efekte, usavršavanje nastavlja kod Maxa Reinhardta u Berlinu, te potom u Beču, Pragu, Münchenu i Parizu. Od 1914. do 1919. boravi u Rusiji kao vojnik, ratni zarobljenik i sudionik Oktobarske revolucije te se neposredno upoznaje s radom Stanislavskog i Moskovskoga hudožestvenog teatra, koji ga opčinjavaju svojom studioznošću i upućenošću na minucioznu realističko-psihološki impostiranu glumu.

Vrativši se iz Rusije angažiran je kao glumac u Ljubljani, gdje u dvije sezone, 1919.-1921., ostvaruje dvadeset sedam uloga, među kojima i Župnika u Cankarovim *Slugama*, ali se ubrzo sukobljava s kazališnim konzorcijem jer se kao predsjednik glumačkog udruženja zalaže za podržavljenje kazališta vjerujući da bi se podržavljenjem stvorili uvjeti za umjetničko/hudožestveničko kazalište s izabranim programom i predstavama na višoj razini. Zbog razbuktalih sporova i Govekarove optužbe da se pod njegovim vodstvom želi uspostaviti nekakvo komunističko rukovodstvo ljubljanskog kazališta prisiljen je napustiti Ljubljanu<sup>141</sup> i na poziv Nike Bartulovića prihvaća angažman u Narodnom kazalištu za Dalmaciju u Splitu, kao redatelj i glumac. Poziv u Split privlači ga očito naslućenom mogućnošću da bi kao glumac te naročito kao redatelj mogao u novoj sredini ostvariti svoje snove o reformiranom, istinskom kazalištu u duhu i stilu Stanislavskog.



**Rade Pregarc**

<sup>140</sup> - o., *Rade Pregarc*. "Jutro", Ljubljana, 12. 3. 1936. Preveo B. H.

<sup>141</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih umetnikov*. Biblioteka Sto slovenskih. Prešernova družba. Ljubljana 2001, str. 51.

# Rade Pregarc

*Rojan pri Trstu, 5. 1. 1894 – Reka, 29. 7. 1952*

Glede na vse, kar je znanega o režiserju, igralcu, gledališkem pedagogu, prevajalcu in publicistu ter ustvarjalcu dramskih in proznih besedilo Radetu Pregarcu je nedvomno eden najbolj zanimivih slovenskih gledaliških umetnikov, ki so delovali na Hrvaškem. Vendar pa dosedanje raziskave in razpoložljivo gradivo z gledališkimi kritikami vred o Pregarčevem delu v Narodnem pozorišču za Dalmacijo/Narodnem kazališču za Dalmacijo v Splitu, kjer je v svojem edinem angažmaju na Hrvaškem bival med letoma 1921 in 1927, ne dajejo trdnejše osnove za teatrološko analizo in vrednotenje njegovih dosežkov v splitskem gledališču, pa tudi za določanje njegovega deleža v hrvaški gledališki kulturi ne. Paliativno rešitev za uresničitev tovrstnih ciljev je zaradi tega potrebno poiskati ne le v širšem Pregarčevem biografsko-ustvarjalnem kontekstu, ampak tudi v širšem družbeno-političnem, etničnem, idejnem in kulturnem kontekstu osnovanja in delovanja Narodnega gledališča za Dalmacijo ter pri tem retroaktivno uporabiti spoznanja o Pregarčevi umetniški poti in ustvarjalnih rezultatih, predvsem režiserskih, in z njimi povezanimi gledališko-publicističnih po angažmaju v Splitu.

Že v času svojega šolanja v Trstu se je Pregarc navduševal nad gledališčem, tako lahko v njegovih priložnostno objavljenih avtobiografskih fragmentih na primer preberemo naslednje stavke: *Trst je v tistih časih plaval v blagostanju in si je lahko privoščil najboljša gostovanja. Gledali smo Eleonoro Duse, Emmo Gramatico, Tino di Lorenzo, Ermete Novellija, Ermete Zacconija in dr. Poleg italijanskih so prihajala tudi nemška gostovanja, na pr. Aleksander Moissi, Kainz itd. Medtem ko so moji sošolci pisali pesmice, sem jaz režiral, igral in plesal. Ko sem na neki dijaški prireditvi odigral z velikim uspehom glavno vlogo, me je tako prevzelo, da sem sklenil postati igralec. In res sem vstopil v Slovensko narodno gledališče v Trstu, ki je takrat cvetelo. Vsi, kar nas je bilo v ansamblu, smo goreli od vneme za gledališče.*<sup>140</sup>

Toda v Slovenskem gledališču v Trstu se ni zadržal dolgo, komaj eno, še ne celo sezono 1912/1913, potem pa je odšel na študij v Firence, kjer je na Akademiji lepih umetnosti poslušal predavanja igralca in dramskega pisatelja Luigija Rasija. Nezadovoljen nad italijanskim gledališčem in njegovo osredinjenostjo na zunanji blišč, gesto in efekte je svoje izpopolnjevanje nadaljeval pri Maxu Reinhardt v Berlinu, potem pa na Dunaju, v Pragi, Münchnu in Parizu. Med letoma 1914 in 1919 je bival v Rusiji kot vojak, vojni ujetnik in udeleženec oktobrske revolucije ter se neposredno seznanil z delom Stanislavskega in Moskovskega hudožestvenega teatra, ki sta ga navdušila s svojo studioznostjo in usmerjenostjo k minuciozni realistično-psihološko osnovani igri.

Po vrnitvi iz Rusije je bil v Ljubljani angažiran kot igralec, kjer je v dveh sezonah, 1919-1921, uresničil sedemindvajset vlog, med katerimi je bila tudi vloga Župnika v Cankarjevih *Hlapcih*, vendar je kmalu prišlo do konfliktov z gledališkim konzorcijem, saj si je kot predsednik igralskega združenja prizadeval za poddržavljanje gledališča, ker je verjel, da bi se s poddržavljanjem ustvarili pogoji za umetniško/hudožestveniško gledališče z izbranim programom in predstavami na višji ravni. Zaradi razplamtelih sporov in Govekarjeve obtožbe, da se pod njegovim vodstvom želi vzpostaviti nekakšno komunistično vodstvo ljubljanskega gledališča, je bil prisiljen zapustiti Ljubljano.<sup>141</sup> Na povabilo Nika Bartulovića je sprejel angažma v Narodnem gledališču za Dalmacijo v Splitu kot režiser in igralec. Povabilo v Split ga je očitno pritegnilo s sluteno možnostjo, da bi kot igralec in še posebej kot režiser lahko v novem okolju uresničil svoje sanje o reformiranem, resničnem gledališču v duhu in slogu Stanislavskega.

Zahvaljujoč raziskovalnemu delu Šimuna Jurišića<sup>142</sup> in gradivu, ki ga je zbral o šestih letih Pregarčevega delovanja v splitskem gledališču ter ga podaril Oddelku za zgodovino hrvaškega gledališča Zavoda za zgodovino hrvaške književnosti, gledališča in glasbe HAZU, je danes zanesljivo znano, katera dela je Pregarc režiral in katere vloge je odigral v Splitu ter v kakšnih pogojih je delal oziroma s katerimi problemi se je soočal.

<sup>140</sup> Rade Pregarc. Jutro, Ljubljana, 12. 3. 1936.

<sup>141</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih umetnikov*. Zbirka Sto slovenskih. Prešernova družba. Ljubljana, 2001, str. 51.

<sup>142</sup> Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921-1928)*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja. Let. XIII, šte. 29, str. 10, Ljubljana, 1977; *Splitsko kazalište od godine 1893. do 1941*. Doktorska disertacija. Univerza v Splitu, Filozofska fakulteta v Zadru, Split, 1980. Neobjavljeno. Napisano s pisalnim strojem, str. 1-237; *Rade Pregarc u Splitu (1921-1927)*. Pozorište, šte. 5-6, str. 461-466. Tuzla, september-oktober 1986.

Zahvaljujući istraživačkim radovima Šimuna Jurišića<sup>142</sup> i građi koju je on prikupio o šest godina Pregarčeva djelovanja u splitskom kazalištu, te je donirao Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, danas se pouzdano zna što je sve Pregarc režirao i što je igrao u Splitu, te u kojim je uvjetima radio odnosno s kojim se problemima suočavao.

Faktografska rekonstrukcija Pregarčevih režija u njegovih šest splitskih sezona od postave Korolijine jugounitarističke dramske vizije *Jugana, vila najmlađa*, kojom je otvoreno Narodno kazalište za Dalmaciju, do Nušićeve drame *Pučina*, otkriva da je on u tom vremenskom rasponu postavio šezdeset šest djela od kojih su pedeset devet bila dramska a sedam glazbena. Najčešće režira Shakespeareova djela (*Othello, Mletački trgovac, Bogojavljenka noć, Romeo i Julija*), pa zatim Vojnovićeva (*Smrt majke Jugovića, Gospođa sa suncokretom, Maškarate ispod kuplja*). Po dva dramska ostvarenja postavlja od Ibsena (*Nora, Divlja patka*), Wildea (*Glavno je da se zove Ernest, Idealan muk*), Begovića (*Čičak, Svadbeni let*) i Nušića (*Sumnjivo lice, Pučina*), a režira i prvu izvedbu Cankarove farse *Napast u dolini šentflorijanskoj* izvan Slovenije, Gogoljeva *Revizora*, Goldonijevu *Mirandolinu*, Shawov *Zanat gospođe Warren* te Balzacov *Mercadet* i Pirandellovu dramu *Šest lica traže autora*, kao i Putjatinu dramaturgiju *Idiota* Dostojevskog.

Od Pregarčevih postava glazbenih djela na splitskoj pozornici obično se spominje, ako se uopće koja i spominje, njegova postava Tijardovićeve *Male Floramye*, ali i ona ne zbog svojih eventualnih vrlina već zbog činjenice da je riječ o režiji praižvedbe ove popularne operete splitskoga maestra. Osim *Male Floramye* Pregarc je od glazbenih djela u Splitu režirao i Blodekovu operu *U zdencu*<sup>143</sup> i pet opereta među kojima i Hervéovu *Mam'zelle Nitouche* i čak tri opere, jedine koje su izvođene na hrvatskim pozornicama, danas u nas posve zaboravljenoga njemačkog skladatelja i dirigenta Victora Hollaendera.

Usporedi li se popis Pregarčevih režija i uloga ostvarenih u splitskom kazalištu, uočava se odmah da je ovaj drugi mnogo skromniji po zahtjevnosti, ali i da znatno preteže svojim zbrojem. Ukupno je, naime, Pregarc računajući dramske i glazbene uloge, realizirao osamdeset uloga, a od tih osamdeset samo je u sezoni 1924./1925., interpretirao dvadeset!

Osim što svjedoči o velikoj Pregarčevoj glumačkoj angažiranosti u splitskom kazalištu i njegovom rangiranju unutar splitskog ansambla kao glumca, koji većinom igra male i sporedne uloge, ali i neke književno i dramaturški, a i teatarski eksponiranije, kao što su Helmer u Ibsenovoj *Nori*, Rozenkranz u Shakespeareovu *Hamletu*, Klešč u *Na dnu* Gorkog, Cankarov Kantor u *Kralju na Betajnovi*, Werle u Ibsenovoj *Divljoj patki* i Rogožin u dramaturgiji *Idiota* Dostojevskog, navedeni popis uloga daje i neke indicije o podudarnostima njegovih redateljskih i glumačkih sklonosti prema Shakespeareu, Ibsenu, Cankaru i ruskoj dramatici.

Kao i većina drugih članova tadašnjega umjetničkog ansambla splitskoga kazališta, Pregarc nastupa i u glazbenim predstavama, što je još jedan dokaz o viševrsnosti i rastepljivosti pojma njegove angažiranosti, te je Carski komesar u Puccinijevoj operi *Madame Butterfly* i Cirkuski ravnatelj u Smetaninoj *Prodanoj nevjesti*, a sudjeluje i u izvedbama opereta Hervéa, Tijardovića, Lehára i Audrana.

Glavni elementi za povijesno i kulturno kontekstualiziranje viševrsne Pregarčeve kazališne djelatnosti u Splitu, kad ne postoji – kao što je utvrđeno – respektabilna teatrološka građa za njezinu sustavnu izražajno-stvaralačku rekonstrukciju i prosudbu, nego su uz faktografske datosti detektirana samo neka kritičarska zapažanja o skupnoj igri u Pregarčevim predstavama i samo neke informativne naznake o njegovoj povezanosti s Hudožestvenicima i Stanislavskim, mogu se naći već i u navedenim radovima Šimuna Jurišića, iako u njima, kao na pr. u njegovoj disertaciji *Splitsko kazalište od godine 1893. do 1941.*, nisu uvijek primjenjivani u toj namjeni, ali ih je moguće i nužno primjenjivati. Štoviše, nezamislivo je raspravljati o Pregarčevom radu u Narodnom kazalištu za Dalmaciju a da se ne govori i o tadašnjim državotvorno-režimskim i političko-ideološkim, nacionalnim prilikama u Splitu, kao i o kazališnoj tradiciji u ovom drevnom gradu te multinacionalnom sastavu novoustrojenoga umjetničkog ansambla i njegovoj jezičnoj i govornoj problematici.

U 1921. godini, kad je utemeljeno Narodno kazalište za Dalmaciju, osnovana je napokon u Splitu i unitaristička organizacija Jugoslavenska napredna nacionalistička omladina iz koje će već sljedeće godine niknuti

<sup>142</sup> Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnom gledališču za Dalmaciju (1921-1928)*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja. God. XIII, br. 29, str. 10 – Ljubljana, 1977; *Splitsko kazalište od godine 1893. do 1941.* Doktorska radnja. Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet u Zadru, Split, 1980. Neobjavljeno. Strojopis, str. 1-237; *Rade Pregarc u Splitu (1921-1927)*. "Pozorište", br. 5-6, str. 461-466. Tuzla, septembar-oktobar 1986.

<sup>143</sup> Blodekovu operu izveli su S. M. D. Zvonimir i Splitska filharmonija.

Faktografska rekonstrukcija Pregarčevih režij v njegovih šestih splitskih sezonah od postavitve Korolijeve jugounitaristične dramske vizije *Jugana, vila najmlajša*, s katero je bilo odprto Narodno gledališče za Dalmacijo, do Nušičeve drame *Pučina*, odkriva, da je v tem časovnem obdobju na oder postavil šestinšestdeset del, od katerih je bilo devetinpetdeset dramskih, sedem pa glasbenih. Najpogosteje je režiral Shakespearjeva dela (*Othello, Beneški trgovec, Dvanajsta noč, Romeo in Julija*), potem Vojnovičeva (*Smrt majke Jugovičev, Gospa s sončnico, Maškarate ispod kuplja*). Uprizoril je po dve dramski deli Ibsena (*Nora, Divja račka*), Wildea (*Važno je imenovati se Ernest, Idealni soprog*), Begovića (*Čičak, Svadbeni let*) in Nušića (*Sumljiva oseba, Pučina*), režiral pa je tudi prvo izvedbo Cankarjeve farse *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* zunaj Slovenije, Gogoljevega *Revizorja*, Goldonijevo *Mirandolino*, Shawovo *Obrt gospe Warren* ter Balzacov *Mercadet* in Pirandellovo dramo *Šest oseb išče avtorja*, pa tudi Putjatinovo dramatisacijo *Idiota* Dostojevskega.

Od Pregarčevih postavitev glasbenih del na splitskem odru se običajno omenja, če se sploh omenja, njegova postavitve Tijardovičeve *Male Floramye*, vendar tudi ta ne zaradi svojih morebitnih vrlin, ampak zaradi dejstva, da gre za režijo praižvedbe priljubljene operete splitskega maestra. Poleg *Male Floramye* je Pregarc od glasbenih del v Splitu režiral še Blodekovo opero *V vodnjaku*<sup>143</sup> in pet operet, med katerimi je bila tudi Hervéova *Mam'zelle Nitouche*, in celo tri opere, edine, ki so bile uprizorjene na hrvaških odrih, danes pri nas povsem pozabljenega nemškega skladatelja in dirigenta Victorja Hollaenderja.

Če primerjamo seznam Pregarčevih režij in vlog, uresničenih v splitskem gledališču, takoj opazimo, da je drugi seznam veliko skromnejši po zahtevnosti, vendar ga znatno presega po seštevku. Skupno je Pregarc namreč, če štejemo dramske in glasbene vloge, uresničil osemdeset vlog, od teh osemdesetih pa jih je samo v sezoni 1924/1925 interpretiral kar dvajset!

Navedeni seznam vlog ne priča le o veliki Pregarčevi igralski angažiranosti v splitskem gledališču in njegovem rangiranju znotraj splitskega ansambla kot igralca, ki igra večinoma male in stranske vloge, a tudi nekatere literarno in dramaturško, pa tudi gledališko bolj eksponirane, kot so Helmer v Ibsenovi *Nori*, Rozenkranz v Shakespearjevem *Hamletu*, Klešč v *Na dnu* Gorkega, Cankarjev Kantor v *Kralju na Betajnovi*, Werle v Ibsenovi *Divji rački* in Rogožin v dramatisaciji *Idiota* Dostojevskega, ampak nakazuje tudi nekatere indicije o prežemanju njegovih režiserskih in igralskih simpatij do Shakespearja, Ibsena, Cankarja in ruske dramatike.

Kot večina drugih članov tedanjega umetniškega ansambla splitskega gledališča, je tudi Pregarc nastopal v glasbenih predstavah, kar je še en dokaz raznovrstnosti in elastičnosti pojma njegove angažiranosti, tako je bil Cesarski komisar v Puccinijevi operi *Madame Butterfly* in Cirkuški ravnatelj v Smetanovi *Prodani nevesti*, sodeloval pa je tudi pri izvedbi operet Hervéa, Tijardovića, Lehárja in Audrana.

Glavne elemente za zgodovinsko in kulturno kontekstualiziranje raznovrstne Pregarčeve gledališke dejavnosti v Splitu, saj ne obstaja – kot je bilo ugotovljeno – respektabilno teatrološko gradivo za njeno sistematično izrazno-ustvarjalno rekonstrukcijo in oceno, ampak je poleg faktografskih danosti na voljo samo nekaj opažanj kritikov o skupni igri v Pregarčevih predstavah in le nekaj informativnih oznak o njegovi povezanosti s hudožestveniki in Stanislavskim, je mogoče najti v že omenjenih delih Šimuna Jurišića, čeprav v njih, kot npr. v njegovi disertaciji *Splitsko kazališče od godine 1893. do 1941.*, niso vedno uporabljeni s tem namenom, vendar jih je mogoče in nujno uporabiti. Nepredstavljivo je razpravljati o Pregarčevem delu v Narodnem gledališču za Dalmacijo, ne da bi spregovorili o tedanjih državotvorno-režimskih in politično-ideoloških, nacionalnih razmerah v Splitu, kot tudi o gledališki tradiciji v tem starodavnem mestu in večnarodnosti sestavi novoustanovljenega umetniškega ansambla in njegovi jezikovni ter govorni problematiki.

Leta 1921, ko je bilo ustanovljeno Narodno gledališče za Dalmacijo, je bila v Splitu končno osnovana tudi unitaristična organizacija Jugoslovanska napredna nacionalistična mladina, iz katere bo že naslednje leto nastala tudi Orjuna, prav voditelji Orjune pa bodo na čelu novoustanovljenega gledališča: književnik in upravnik gledališča, kot je imel tedaj uradni naziv gledališki ravnatelj ali intendant, Nikola Bartulović je bil tako eden glavnih ideologov Orjune in avtor knjige *Od revolucionarne mladine do Orjune*, Split, 1925, njegov literarni tovariš in gledališki dramaturg Mirko Korolija pa je bil prvi predsednik direktorija Orjune.

V skladu s temeljnim orjunaškim načelom, po katerem v državni novotvorbi SHS obstaja samo jugoslovanski narod, sta dva orjunaša vodila in usmerjala tudi gledališče ter v njegovo poimenovanje vpeljala celo regionalno oznako za Dalmacijo kot označbo za dozdevni delokrog dela in se tako izneverila naslovu prvega

<sup>143</sup> Blodekovo opero sta izvedla S. M. D. Zvonimir in Splitska filharmonija.

i Orjuna, a predvodnici Orjune bit će upravo čelnici novoustrojenog kazališta: književnik i upravnik kazališta, kako se tada službeno titulira kazališni ravnatelj ili intendant, Nikola Bartulović jedan je tako od glavnih ideologa Orjune i autor knjige *Od revolucionarne omladine do Orjune*, Split 1925., a njegov književni sudrug i kazališni dramaturg Mirko Korolija prvi predsjednik direktorija Orjune.

U suglasju s temeljnim orjunaškim načelom prema kojem u državnoj novotvorevini SHS postoji samo jugoslavenska nacija, ova dvojica Orjunaša vode i usmjeruju i kazališta te u njegov naslov unose čak i regionalnu označnicu za *Dalmaciju*, kao označnicu za tobožnji djelokrug rada, iznevjerujući tako naslov prvoga splitskoga profesionalnog teatra - Hrvatsko dramatično društvo, i njegovoga dobrovoljačkog sljednika - Hrvatsko kazališno društvo.

Orjunaške tendencije i ideologija iskazuju se već i pri osnutku kazališta, a nastavit će se i kasnije, u kadrovskoj i repertoarnoj politici, kao i u, s njima u svezi, jezičnoj problematici. Glumački ansambl sastavljen je tako od glumaca iz svih krajeva Države SHS, kao i od ruskih emigranata, a najmanje ih je iz Splita i Dalmacije. U eklektičkom repertoaru nekritički su u odnosu na splitsko podneblje zastupljena djela nekih srpskih pisaca i unitaristička dramska ostvarenja te srpski dramski prijevodi. Takva kadrovska i repertoarna konstelacija reflektira se dakako i u jeziku kojim se govori na pozornici, a u kojem se miješaju ekavština i ijekavština, dijalekti i provincijalizmi, te se susreću hrvatska, srpska, slovenska i ruska leksika i morfologija i prevladava galimatijaška akcentuacija.

Suočen s takvom situacijom, a i činjenicom da za svaku predstavu, prema Šimunu Jurišiću, ansambl ima najviše deset proba, Pregarc ne može pretendirati da doslovno primijeni, ako to i želi, način rada Moskovskoga hudožestvenog teatra, u kojem se predstave uvježbavaju po nekoliko mjeseci, pa i više, već se mora podvrći pragmatičnim zahtjevima splitskog kazališta nastojeći da osmisli i koliko-toliko u raspoloživim uvjetima doradi sve komponente predstave, što mu, sudeći prema kritičarskim zamjerkama na račun dikcije, beziznimno i ne uspijeva. No njegov entuzijizam i radinost, kao i težnja za inovativnošću, donijet će ipak rezultate koje će prepoznati i drugi, pa će tako kritičar Ivo Lahman prigodom Pregarčeva odlaska iz Splita napisati sljedeće rečenice:

*Npr. njegovi favoriti Rusi davani i sa skućenim našim ansamblima sa pravim hudožestveničkim težnjama, koje je Pregarc uzeo od svog učitelja Stanislavskog i davao da ih i mi naslutimo još prije nego li smo imali prilike, da vidimo Hudožestvenike; dalje, Ibsen, davan vazda sa punim karakteristikama velikog simboliste; i na kraju, gotovo svi domaći komadi – sve je to rad Pregarčev, i zasluga njegova. Pored ovoga, velik broj njegovih uloga raznih tipova i karaktera ljudi, i smirenih, i tužnih, i temperamentnih, i ciničnih, a vazda rađenih sa neiscrpljivom ljubavlju, elanom i znanjem. Dosta je da se to samo ovako konstatira pa da publika osjeti što je sve sa njim izgubila!*<sup>144</sup>

Šimun Jurišić pretpostavlja da je Pregarc bio i scenograf svojih uprizorenja, a tu pretpostavku potkrepljuje člankom iz Novog doba, u kojemu se spominje da je *čitavu inscenaciju i dekorativnu radnju* za izvedbu Vojnovičeve *Gospođe sa suncokretom* zamislio Pregarc, a da su ju prema njegovim nacrtima izradili slikar Tolić i kazališni majstor Boržik, kao i prisjećanjima Vladimira Skrbinška.<sup>145</sup> Pitanje je, međutim, mogu li se te i takve zamisli i nacrti, koji su zapravo samo naznake za standardni tip panoramske pozornice s dvodimenzionalnim kulisama u pozadini, kakav je tada udomaćen u Splitu, tretirati kao scenografska rješenja?

Nasuprot nedvojbenom udjelu Pregarca kao scenografa u vlastitim predstavama, nameće se njegov nedvojben udjel u otvaranju i upravljanju po sistemu Stanislavskog dvogodišnje glumačke škole Narodnog kazališta za Dalmaciju, koju su između ostalih polazili Blaženka Katalinić, Jozo Petričić, Duje Biluš i Mirko Perković, a koju je kazalište zanemarilo i koristilo kao besplatnu grupu statista.



Što je bilo presudno da je Pregarc napustio Split i da je na poziv ravnatelja mariborskog kazališta Radovana Brenčića prihvatio angažman u Mariboru, nezadovoljstvo s postojećim radnim uvjetima i mogućnostima te stvaralačkim ambicijama u splitskom kazalištu, njegova uznapredovala bolest ili želja da se kao glumac te osobito kao redatelj potvrdi na materinskom jeziku u Sloveniji, u razmjerno mladom teatru, bez tradicije, kojeg je mogao i želio, kako je pretpostavljao, prema korespondenciji s Brenčićem, kao vječni kazališno-utopijski idealist, interpretacijsko-stilski i repertoarno oblikovati i usmjeriti po svojim uvjerenjima i povišenim i zahtjevnijim

<sup>144</sup> Ivo Lahman, *Rade Pregarc – odlazi!*, "Novo doba", br. 194, str. 7. Split, 24. 8. 1927.

<sup>145</sup> Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetnici v splitskem Narodnem gledališču za Dalmaciju (1921-1928)*, isto, str. 14.



splitskega poklicnega gledališča – Hrvaško dramatično društvo – in njegovega prostovoljnega naslednika – Hrvaško gledališko društvo.

Težnje in ideologija Orjune se kažejo že pri osnovanju gledališča, nadaljevale pa se bodo tudi v prihodnje, v kadrovski in repertoarni politiki, pa tudi v jezikovni problematiki, povezani z njima. Igralski ansambel je bil namreč sestavljen iz igralcev iz vseh delov Kraljevine SHS, kot tudi ruskih emigrantov, najmanj igralcev je bilo iz Splita in Dalmacije. V eklektičnem repertoarju so bila glede na splitsko podnebje nekritično zastopana dela nekaterih srbskih pisateljev in unitaristične dramske uredništv ter srbski dramski prevodi. Tovrstna kadrovska in repertoarna konstelacija se je seveda kazala tudi v jeziku, v katerem so igralci govorili na odru. Tam so se mešali ekavščina in ijekavščina, narečja in provincializmi ter se srečevalo hrvaško, srbsko, slovensko in rusko besedje in morfologija, prevladovalo pa je nepoenoteno naglaševanje.

Soočen s takšnim položajem, pa tudi z dejstvom, da je imel ansambel za vsako predstavo, kot navaja Šimun Jurišić, na voljo največ deset vaj, Pregarc ni mogel pretendirati, da bi neposredno prenesel, četudi si je to želel, način dela Moskovskega hudožestvenega teatra, v katerem so se predstave pripravljale več mesecev, pa tudi dlje, ampak se je moral ukloniti pragmatičnim zahtevam splitskega gledališča, s prizadevanjem, da bi osmisli in vsaj do neke mere s pogoji, ki so bili na voljo, dodelal vse komponente predstave, kar mu, sodeč po očitkih kritikov na račun izreke, brezizjemno ni uspelo. Vendar pa so njegov entuziazem in delavnost, pa tudi težnja po inovativnosti, vseeno prinesli rezultate, ki so jih prepoznali tudi drugi, tako je kritik Ivo Lahman ob Pregarcem slovesu od Splita zapisal naslednje stavke:

*Npr. njegovi favoriti Rusi so bili uprizorjeni tudi z našimi okrnjenimi ansambli s pravimi hudožestvenimi težnjami, ki jih je Pregarc prevzel od svojega*

**Rade Pregarc kao Brack u Ibsenovej Heddi Gabler. Narodno kazalište za Dalmaciju, Split 1924.**

*učitelja Stanislavskega in nam jih posredoval, da bi jih tudi mi začutili, še preden smo imeli priložnost, da bi videli hudožestvenike, prav tako je bil Ibsen vselej uprizorjen z veliko značilnostmi pomembnega simbolista; in na koncu, skoraj vsa domača dela – vse to je Pregarcovo delo, njegova zasluga. Poleg naštetega še veliko število njegovih vlog različnih tipov in značajev ljudi, umirjenih in žalostnih in temperamentnih in ciničnih, vselej pa pripravljenih z neizčrpno ljubeznijo, elanom in znanjem. Dovolj je, da se samo to ugotovi, da bo občinstvo začutilo, kaj vse je z njim izgubilo!*<sup>144</sup>

**Rade Pregarc kot Brack v Ibsenovi Heddi Gabler. Narodno gledališče za Dalmacijo, Split, 1924.**

Šimun Jurišić sklepa, da je bil Pregarc tudi scenograf svojih uprizoritev, svojo domnevo pa podkrepljuje ne le s člankom iz Nove dobe, v katerem je omenjeno, da si je celotno *inscenacijo in dekorativno delavnico* za izvedbo Vojnovičeve *Gospe s sončnico* zamislil Pregarc in da sta jo po njegovih načrtih izdelala slikar Tolić in gledališki mojster Boržik, marveč tudi s spomini Vladimirja Skrbinška.<sup>145</sup> Zastavlja pa se vprašanje, ali lahko te in takšne zamisli in načrte, ki pravzaprav samo nakazujejo standardni tip panoramskega odra z dvodimenzionalnimi kulisami v ozadju, kakršen je bil takrat udomačen v Splitu, obravnavamo kot scenografske rešitve.

Hkrati z nedvoumnim prispevkom Pregarca kot scenografa v lastnih predstavah se kaže tudi njegov nedvomni prispevek v odprtju in vodenju dvoletne šole Narodnega gledališča za Dalmacijo po sistemu Stanislavskega, ki so jo med drugimi obiskovali Blaženka Katalinić, Jozo Petričić, Duje Biluš in Mirko Perković, vendar jo je gledališče zanemarilo in uporabljalo kot brezplačno skupino statistov.



Kaj je bilo odločujoče, da je Pregarc zapustil Split in da je na povabilo ravnatelja mariborskega gledališča Radovana Brenčiča sprejel angažma v Mariboru, nezadovoljstvo nad obstoječimi delovnimi pogoji in možnostmi ter ustvarjalnimi ambicijami v splitskem gledališču, njegova napredujoča bolezen ali želja, da bi se kot igralec in še posebej kot režiser potrdil v maternem jeziku v Sloveniji, v razmeroma mladem gledališču brez tradicije, ki ga je lahko in želel, kot je glede na dopisovanje z Brenčičem predpostavljala, kot večni gledališko-utopični idealist, interpretacijsko-slogovno in repertoarno oblikovati in usmerjati v skladu s svojimi prepričanji ter povišanimi in

<sup>144</sup> Ivo Lahman, *Rade Pregarc – odlazi!* Novo doba, šte. 194, str. 7, Split, 24. 8. 1927.

<sup>145</sup> Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921-1928)*, ibid., str. 14.

kriterijima, ostat će neizvjesno. No nasuprot toj neizvjesnosti, pouzdano se zna da se taj njegov mariborski intermezzo, koji traje dvije sezone, 1927./1928. i 1928./1929., u slovenskoj kazališnoj povijesti tretira *kao jedno od najzanimljivijih poglavlja u razvoju slovenskog teatra*.<sup>146</sup> Takvo povijesno-kritičko vrednovanje drugoga i posljednjega slovenskog razdoblja u Pregarčevoj teatarskoj karijeri temelji se ponajviše na njegovom utjecaju na profiliranje repertoara i, korelativno tomu, na umjetničko-reformatorskim impulsima potaknutim sveukupnom njegovom angažiranošću u kazalištu te posebno njegovim režijama. Među deset režija, koliko ih je realizirao na mariborskoj pozornici, dominiraju režije Gogoljeva *Revizora* i Putjatinove dramatisacije *Idiota* Dostojevskog, u kojoj zapaženo kreira i Rogožina, Ibsenove *Divlje patke*, Shakespeareove tragedije *Romeo i Julija*, Leskovčeva *Dva brijega*, najvrjednijega slovenskoga dramskog teksta prema njegovom mišljenju, i Krležine drame *U agoniji* kojom se bravurozno sprovedeni psihološki suodnosi njezinih likova i njihovi dijalozi prvi put predstavljaju slovenskoj teatarskoj publici.

Iz Maribora Pregarc ponovno odlazi u Berlin i proučava Reinhardta i Piscatora, ali istodobno i filmsku proizvodnju u koju se nakratko i sam uključuje. No već 1930. je član sarajevskoga Narodnog pozorišta u kojemu će djelovati šest sezona i uprizoriti sedamdeset pet dramskih djela i odigrati trideset tri uloge.

U jubilarnoj monografiji, enciklopedijskoga značaja, *Narodno pozorište Sarajevo 1921-1971.*, Sarajevo 1971., posebno se naglašava da je Pregarčeva nazočnost u sarajevskom kazalištu bila od višestrukog značenja za kreativni razvoj dotičnog kazališta i da je on kao studiozan, školovan kazališni stvaralac, s uvidom u suvremena kazališna kretanja, unio u rad ovog kazališta serioznost i istraživački duh. No još odlučnije i slobodnije nego u parafraziranoj natuknici Josip Lešić definira Pregarčev udjel u sarajevskom kazalištu u svojoj knjizi *Istorija jugoslovenske moderne režije (1861-1941)* inzistirajući na njihovom recipročnom odnosu: *U istoriji sarajevskog Narodnog pozorišta Pregarčevo mjesto je nezaobilazno i u samom vrhu, kao što je i sarajevski teatar u umjetničkoj biografiji Pregarca najpotpuniji i stvaralački najbogatiji dio*.<sup>147</sup>

U navedenoj monografiji sarajevskoga Narodnog pozorišta poimence su izlučene i najbolje Pregarčeve režije i glumačka ostvarenja koja upotpunjuju uvid u njegovo djelovanje i stvaralačku opredjeljenost:

*Izvršno je postavio na scenu čitav niz klasičnih drama: Šekspir (Hamlet, Vesele žene Vindsorske, Mletački trgovac, Kralj Lir), Molijer (Tartif), Tolstoj (Carstvo mraka), forsirao je moderan strani repertoar: Pirandelo (Kakvu me ti hoćeš), Hofmanstal (Čovjek), Golsvorti (Borba); ali je njegova najveća zasluga za ozbiljnu, kreativnu postavku djela suvremenih jugoslovenskih pisaca: Krleža (Gospoda Glembajevi), Begović (Božji čovjek i Lela će nositi kapelin), Jevtić (Fra Jukićevo znamenje), Krajger (Na frontu sestre žive), Samokovlija (Hanka), Kulundžić (Misteriozni Kamić), Milošević (Jubilej), Palavestra (Veliki skandal) i dr.*

*Kao glumac tumačio je kompleksne ličnosti: Ignac Glembaj (Krleža, Gospoda Glembajevi), Rogožin (Dostojevski, Idiot) Irod (Vajld, Saloma), Omer-paša Latas (Jevtić, Fra Jukićevo znamenje), Nozdrev (Gogolj, Mrtve duše), Josef (Šo, Ljubavnik), Džon Antoni (Golsvorti, Borba).*<sup>148</sup>



Bezpričuvno pripisujući Pregarcu zasluge za modernizaciju i europeizaciju, *provincijskih* kazališta u Splitu, Mariboru, Sarajevu i Banja Luci, Josip Lešić ističe u svojoj knjizi da je Pregarc bio jedan od *rijetkih reditelja koji je uspješno sjedinio pedagoško-edukativni odnos prema ansamblu i sklonost ka istraživanju i tragalačkoj avanturi*, i da je najviše vremena potrošio da pomiri i ujedini ideje Stanislavskog i Reinhardta vjerujući da će sinteza njihovih tekstova *dati jednu novu scensku formu, koja će najpotpunije "izraziti osjećajni i misaoni svijet savremenog čovjeka"*.<sup>149</sup> Ukazujući na perspektivnu usredotočenost Pregarca, Lešić ne propušta ukazati i na činjenicu da je Pregarc bio dobro upoznat i s ostalim pokušajima modernizacije europskog i američkog teatra početkom 20. stoljeća. Svoju tvrdnju Lešić potkrepljuje Pregarčevim esejem *Reformatori modernog pozorišta*<sup>150</sup> u kojem njegov autor smiono analizira reforme scenskog izraza i naznačuje glavnu distinkciju između europskih i ruskih nastojanja prema kojoj je prvi plošan, slikan odnosno dvodimenzionalan, a drugi se već tretira kao prostor, dakle, arhitektonski, trodimenzionalno. Pregarc se, međutim, ne zadovoljava ni daljnjim nabranjem već

<sup>146</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, isto, str. 51.

<sup>147</sup> Josip Lešić, *Historija jugoslovenske moderne režije (1861-1941)*. Sterijino pozorje – "Dnevnik", Novi Sad 1986. Str. 389.

<sup>148</sup> J. L. (Josip Lešić), *Pregarc, Rade*. U: *Narodno pozorište Sarajevo 1921-1971*, Sarajevo 1971., str. 439/2 – 440/1.

<sup>149</sup> Josip Lešić, isto, str. 239-240.

<sup>150</sup> Rade Pregarc, *Reformatori modernog pozorišta*. "Jugoslovenska pošta", god. IV, br. 889, str. 11, Sarajevo, 7. 5. 1932.



zahtevnejšimi kriteriji, bo ostalo nepojasnjeno. V nasprotju s to nejasnostjo, pa je zagotovo znano, da ta njegov mariborski intermezzo, ki je trajal dve sezoni, 1927/1928 in 1928/1929, v slovenski gledališki zgodovini velja za *enega najzanimivejših poglavij v razvoju slovenskega gledališča*.<sup>146</sup> Tovrstno zgodovinsko-kritično vrednotenje drugega in zadnjega slovenskega obdobja v Pregarčevi gledališki karieri je osnovano predvsem na njegovem vplivu na profiliranje repertoarja, in v skladu s tem na umetniško-reformatorskih impulzih, spodbujenih z njegovo celotno angažiranostjo v gledališču in še posebej z njegovimi režijami. Med desetimi režijami, kolikor jih je uresničil v mariborskem gledališču, prevladujejo režije Gogoljevega *Revizorja* in Putjatinove dramatizacije *Idiota* Dostojevskega, v kateri je opaženo upodobil tudi Rogožina, Ibsenove *Divje račke*, Shakespearjeve tragedije *Romeo in Julija*, Leskovčevih *Dveh bregov*, najboljšega slovenskega dramskega besedila po njegovem mnenju, in Krleževe drame *V agoniji*, s katero so se bravoruzno izpeljani psihološki soodnosi njenih likov in njihovi dialogi prvič predstavili slovenskemu gledališkemu občinstvu.

Iz Maribora je Pregarc odšel znova v Berlin ter proučeval Reinhardta in Piscatora, vendar hkrati s filmsko proizvodnjo, v katero se je za kratek čas tudi sam vključil. Leta 1930 je bil namreč že član sarajevskega Narodnega gledališča, v katerem je deloval šest sezon in uprizoril petinsedemdeset dramskih del ter odigral triintrideset vlog.

V jubilejni monografiji enciklopedijskega značaja *Narodno pozorište Sarajevo 1921-1971*, Sarajevo 1971, je posebej izpostavljeno, da je bila Pregarčeva navzočnost v sarajevskem gledališču večkratnega pomena za ustvarjalni razvoj gledališča in da je Pregarc kot studiozen, šolan gledališki ustvarjalec, z vpogledom v sodobna gledališka gibanja, vnesel v delo tega gledališča resnost in raziskovalni duh. Še odločneje in svobodneje kot v parafraziranem članku je Josip Lešić definiral Pregarčev delež v sarajevskem gledališču v svoji knjigi *Istorija jugoslovenske moderne režije (1861-1941)*, vztrajajoč pri njunem recipročnem odnosu: *V zgodovini sarajevskega Narodnega gledališča je Pregarčev prostor neizogiben in v samem vrhu, vendar je tudi sarajevsko gledališče v umetniški biografiji Pregarca najpopolnejši in ustvarjalno najbogatejši del*.<sup>147</sup>

V navedeni monografiji sarajevskega Narodnega gledališča so poimensko izpostavljene tudi najboljše Pregarčeve režije in igralske stvaritve, ki dopolnjujejo vpogled v njegovo delovanje in ustvarjalno opredeljenost: *Izvrstno je postavil na oder vrsto klasičnih dram: Shakespeare (Hamlet, Vesele Windsorčanke, Beneški trgovec, Kralj Lear), Molière (Tartuffe), Tolstoj (Moč teme), vpeljal je moderen tuji repertoar: Pirandello (Kot me ti hočeš), Hoffmannsthal (Slehernik), Galsworthy (Borba); vendar je njegova največja zasluga resna, ustvarjalna postavitev del sodobnih jugoslovanskih pisateljev: Krleža (Gospoda Glembajevi), Begović (Božji čovjek in Lela će nositi kapelin), Jevtić (Fra Jukićevo znamenje), Kraigher (Na fronti sestre Žive), Samokovlija (Hanka), Kullundžić (Misteriozni Kamić), Milošević (Jubilej), Palavestra (Veliki skandal) in dr.*

*Kot igralec je upodabljal kompleksne osebnosti: Naci Glembay (Krleža, Gospoda Glembajevi), Rogožin (Dostojevski, Idiot) Irod (Wilde, Saloma), Omer-paša Latas (Jevtić, Fra Jukićevo znamenje), Nozdrev (Gogolj, Mrtve duše), Josef (Shaw, Ljubimec), John Antony (Galsworthy, Borba)*.<sup>148</sup>



Josip Lešić, ki je Pregarcu brez zadržkov pripisal zasluge za modernizacijo in evropeizacijo *provincijskih* gledališč v Splitu, Mariboru, Sarajevu in Banja Luki, je v svoji knjigi izpostavil, da je bil Pregarc eden *redkih režiserjev, ki je uspešno povezal pedagoško-izobraževalni odnos do ansambla in naklonjenost k raziskovanju in pustolovščini odkrivanja*, in da je največ časa porabil za usklajevanje in povezovanje idej Stanislavskega in Reinhardta, saj je verjel, da bo sinteza njunih besedil *dala neko novo scensko obliko, ki bo najpopolneje "izrazila čustveni in miselni svet sodobnega človeka"*.<sup>149</sup> S predstavitvijo perspektivne osredinjenosti Pregarca Lešić ne pozabi opozoriti tudi na dejstvo, da je bil Pregarc dobro seznanjen tudi z drugimi poskusi modernizacije evropskega in ameriškega gledališča na začetku 20. stoletja. Svojo trditev je Lešić podkrepil s Pregarčevim esejem *Reformatorji modernega gledališča*,<sup>150</sup> v katerem je njegov avtor smelo analiziral reforme scenskega izraza in nakazal glavni razkorak med evropskimi in ruskimi prizadevanji, glede na katerega je evropsko gledališče ploščato, slikano oziroma dvodimenzionalno, rusko pa se že obravnava kot prostor, torej, arhitekturno, tridimen-

<sup>146</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *ibid.*, str. 51.

<sup>147</sup> Josip Lešić, *Historija jugoslovenske moderne režije (1861-1941)*. Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1986, str. 389.

<sup>148</sup> J. L. (Josip Lešić), *Pregarc, Rade*, v: *Narodno pozorište Sarajevo 1921 – 1971*. Sarajevo 1971, str. 439/2 – 440/1.

<sup>149</sup> Josip Lešić, *ibid.*, str. 239-240.

<sup>150</sup> Rade Pregarc, *Reformatorji modernog pozorišta*. Jugoslovenska pošta, let. IV, štev. 889, str. 11. Sarajevo, 7. 5. 1932.

afirmiranih kazališnih i njima pridruženih bliskovrsnih umjetničkih reformatoara svoga vremena poput Mari-nettija, Schlemmera, Schreyera, Foreggera, Ejzenštejna, Vahtangova, Moholy-Nagyja, Kandinskog, Mejerholda, Tairova i Piscatora, nego se upušta i u predstavljanje novijih i ekstremnijih tadašnjih kazališnih eksperimenata i teorijskih razmišljanja i postavki kao što su oni Schwittersa i Lissitzkoga, da bi svoje osobne, začudno informirane refleksije zaključio identifikacijom budućega pravog kazališta obogaćenog tekovinama novoga vremena s ruskim kazalištem svojeg doba.

Ovom izvornom Pregarčevom zaključku, Lešić, za kojeg je Pregarčev umjetnički ideal bio *psihološki teatar*, dodaje još vlastiti komentar: *Naravno, u kombinaciji i sintezi sa teatrom masa Maksa Rajnharta*, objašnjavajući potom u kontekstu definiranja Pregarčeve redateljske poetike da je Pregarc *pokušao kombinovati iskustvo hudožestvenika u glumi s Rajhartovim teatralizmom u rješavanju scenskog prostora, stvarajući u tom stilskom sinkretizmu jednu osebniju i zanimljivu rediteljsku poetiku, koju bismo uslovno mogli nazvati stilizovani psihološki realizam*.<sup>151</sup>

Uporište za svoje teoretske postavke o Pregarčevoj redateljskoj poetici Lešić uglavnom traži i nalazi u njegovim predstavama ostvarenim na sarajevskoj pozornici i u sarajevskim kazališnim kritikama, pa tako tvrdeći da je Pregarc najradije i najčešće režirao Shakespeareove tragedije i komedije, ustvrđuje da su te režije po svojim osobinama i primijenjenim rješenjima varijacije na temu Reinhardtovog teatralizma i da je Pregarc u njima stilizirao prostor. Nasuprot pak reinhardtovskim načelima, kojima se koristi u režijama Shakespeareovih djela, ali i u režijama djela drugih pisaca s povijesnom ili biblijskom tematikom, Pregarc prema sarajevskim kazališnim kritičarima na koje se poziva Lešić, u postavama suvremenih dramskih ostvarenja, posebice Krležinih, uspostavlja ravnotežu između vizualnog plana i psihološke motivacije nastojeći da *isključivo preko glumca i atmosfere izrazi suštinu djela i "intenciju pisca"*. A time se i definira *Pregarčev rediteljski proseg: otkrivanje i scensko transponovanje suštine dramskog djela (kod njega se ideja predstave uvijek poklapala sa idejom pisca), a zatim pretakanje te ideje kroz lik, odnosno glumca, u preciznom psihološkom poniranju, u tačno iznađenom ritmu i adekvatnom ambijentu, bez naturalističkog balasta, u naznakama izvjesne stilizacije stvarnosti, redukcijom detalja, ponekad i sa elementima groteskne teatralnosti*.<sup>152</sup>

Kad se zna da je Pregarčevo redateljsko i glumačko djelovanje u Sarajevu kronološki uslijedilo, u odnosu na njegov angažman u Splitu, nakon što je u međuvremenu proveo dvije sezone u mariborskom kazalištu u kojem je nastavio i u novim uvjetima i u drukčijoj redateljskoj konkurenciji unaprijedio svoja reformatorska nastojanja u suglasju s aktualnim europskim kazališnim tendencijama, i nakon što se u međuvremenu i studijski ponovno usavršavao u Berlinu i ponovno izučavao Reinhardtovo teatarsko stvaranje, onda se relativizira i skepsa u mogućnost i ispravnost retroaktivnog objašnjavanja Pregarčevih splitskih godina na temelju sarajevskih u kojima se teorijski deklarira svojim esejem *Reformatori modernog pozorišta* i unutar kojih ostvaruje predstave koje će izazvati kritičarske opservacije i komentare na kojima će Lešić razviti svoje teze o Pregarčevom stilskom sinkretizmu i njegovoj redateljskoj poetici kao poetici stiliziranog realizma. Nasuprot apostrofirane skepse, naime, probudene ponajviše spoznajama o oskudnosti relevantne teatrološke građe o Pregarčevim režijama i glumačkim ostvarenjima u splitskom kazalištu, nazire se ipak i potvrđuje, kako u repertoarnom opredjeljenju tako i u izvedbenim detaljima i intencijama te edukacijskim sklonostima i usmjerenjima, postojanje evolucijskog kontinuiteta u njegovim nastojanjima da reformira, modernizira i europeizira kazališta u kojima radi i u kojima primjenjuje svoja iskustva i teorijska shvaćanja stečena u kontaktu sa Stanislavskim i Hudožestvenicima te zapadnoeuropskim kazalištem, posebice Reinhardtovim.



Sarajevsko razdoblje, očito najzrelije i najtransparentnije unutar cjelokupnoga njegova umjetničkog stvaranja, Pregarc, međutim, iznenada okončava sukobljujući se, prema Lešiću,<sup>153</sup> s pragmatičnim upravnikom Narodnog pozorišta Milutinom Janjuševićem te posljednju sezonu 1936./1937. u svom radnom vijeku, prinudno skraćenom zbog bolesti, odrađuje u banjalučkom kazalištu ostvarujući redateljskim uprizorenjima, kao što su uprizorenja Vojnovičeve *Dubrovačke trilogije* i *Šume Ostrovske* te Krležine *Lede* i *Idiota* Dostojevskog, vrhunske domete ovog teatra između dva rata, kojima valja pridodati još i nekoliko njegovih glumačkih kreacija, poput Kneza u Vojnovičevoj *Dubrovačkoj trilogiji* i Rogožina u *Idiotu* Dostojevskog, te postave Shakespeareove tragedije *Romeo i Julija*, koju realizira već kao gost pred sam kraj 1939.

<sup>151</sup> Josip Lešić, isto, str. 241.

<sup>152</sup> Josip Lešić, isto, str. 243.

<sup>153</sup> Josip Lešić, isto, 389/2.

zionalno. Pregarc pa se ni zadovoljil samo z nadaljnjim naštevanjem že uveljavljenih gledaliških in njim sorodnih umetniških reformatorjev svojega časa, kot so bili Marinetti, Schlemmer, Schreyer, Foregger, Ejzenštejn, Vah-tangov, Moholy-Nagy, Kandinski, Mejerhold, Tairov in Piscatore, ampak se je lotil tudi predstavitve novejših in ekstremnejših tedanjih gledaliških poskusov in teorijskih razmišljanj ter izhodišč, kot so poskusi Schwittersa in Lissitzkega, potem pa svojo osebno, izjemno informirano refleksijo končal z identifikacijo prihodnjega pravega gledališča, obogatena z dosežki novega časa in z ruskim gledališčem svoje dobe.

Temu izvornemu Pregarčevemu sklepu je Lešić, za katerega je bil Pregarčev umetniški ideal *psihološko gledališče*, dodal še lastni komentar: *Seveda, v povezovanju in sintezi z gledališčem množic Maksa Reinhardta*, ter potem pojasnjujoč v kontekstu definiranja Pregarčeve režiserske poetike, *da je Pregarc poskušal povezati izkušnjo hudožestvenikov v igranju z Reinhardtovim teatralizmom pri reševanju scenskega prostora, s čimer je v tem slogovnem sinkretizmu ustvaril posebno in zanimivo režisersko poetiko, ki bi jo pogojno lahko poimenovali stilizirani psihološki realizem*.<sup>151</sup>

Torišče za svoja teoretska izhodišča o Pregarčevi režiserski poetiki je Lešić večinoma iskal in našel v njegovih predstavah, uresničenih na sarajevskem odru, in v sarajevskih gledaliških kritikah. Ob trditvi, da je Pregarc najrajši in najpogosteje režiral Shakespearjeve tragedije in komedije, ugotavlja, da so te režije po svojih značilnostih in uporabljenih rešitvah variacije na temo Reinhardtovega teatralizma in da je Pregarc v njih prostor stiliziral. V nasprotju z reinhardtovskimi načeli, ki jih je uporabil pri režiji Shakespearjevih del, pa tudi v režijah del drugih dramatikov z zgodovinsko ali biblijsko tematiko, je Pregarc po mnenju sarajevskih gledaliških kritikov, ki jih navaja Lešić, v postavitvah sodobnih dramskih uresničitev, posebej Krleževih, vzpostavljaval ravnotežje med vizualnim planom in psihološko motivacijo s prizadevanjem, da bi *edino skozi igralca in vzdušje izrazil bistvo dela in "intenco" dramatika*. S tem je definiran tudi *Pregarčev režiserski pristop: odkrivanje in scensko transponiranje bistva dramskega dela (pri njem se je ideja predstave vedno skladala z idejo dramatika), potem prelivanje te ideje skozi lik oziroma igralca v natančnem psihološkem ponikanju, v točno določenem ritmu in ustreznem ambientu, brez naturalističnega balasta, z nakazano določeno stilizacijo stvarnosti, z redukcijo detajlov, včasih tudi z elementi groteskne teatralnosti*.<sup>152</sup>

Če vemo, da je Pregarčevo režisersko in igralsko delovanje v Sarajevu kronološko sledilo, glede na njegov angažma v Splitu, dvema sezonama v mariborskem gledališču, v katerem je nadaljeval ter v novih pogojih in v drugačni režiserski konkurenci izpopolnil svoja reformatorska prizadevanja v skladu z aktualnimi evropskimi gledališkimi težnjami, in potem ko se je v vmesnem času študijsko znova izpopolnjeval v Berlinu in vnovič preučeval Reingardtove gledališke stvaritve, potem se relativizira tudi dvom o možnosti in pravilnosti retroaktivnega pojasnjevanja Pregarčevih splitskih let na osnovi sarajevskih, v katerih se je teorijsko opredelil s svojim esejem *Reformatorji modernega gledališča*, in znotraj katerih je uresničeval predstave, ki so izzvale opažanja in komentarje kritikov, na katerih je Lešić razvil svoje teze o Pregarčevem stilskem sinkretizmu in njegovi režiserski poetiki kot poetiki stiliziranega realizma. Kljub apostrofirani skepsi, spodbujeni predvsem s spoznanji o skoposti relevantnega teatrološkega gradiva o Pregarčevih režijah in igralskih uresnitvah v splitskem gledališču, se v njegovih prizadevanjih vseeno kaže in potrjuje, tako v repertoarni opredelitvi kot tudi v izvedbenih detajlih in intencah ter edukacijskih nagnjenih in usmeritvah, obstoj evolucijske kontinuitete, da bi reformiral, moderniziral in evropeiziral gledališča, v katerih dela in v katerih uporablja svoje izkušnje in teorijska razumevanja, pridobljena v stiku s Stanislavskim in hudožestveniki ter zahodnoevropskim gledališčem, posebej Reinhardtovim.



Sarajevsko obdobje, očitno najzrelejše in najbolj transparentno znotraj celotnega njegovega umetniškega ustvarjanja, je Pregarc nepričakovano končal s spori, kot navaja Lešić<sup>153</sup> s pragmatičnim upravnikom Narodnega gledališča Milutinom Janjuševićem, zato je zadnjo sezono, 1936/1937, v svojem delovnem obdobju, po sili skrajšanem zaradi bolezni, delal v banjaluškem gledališču, uresničujoč režiserske postavitev, kot so uprizoritev Vojnovičeve *Dubrovniške trilogije* in *Gozda Ostrovskega* ter Krleževe *Lede* in *Idiota* Dostojevskega, vrhunske uspehe tega gledališča med dvema vojnama, ki jim velja dodati še nekaj njegovih igralskih kreacij, npr. *Knez* v Vojnovičevi *Dubrovniški trilogiji* in *Rogožina* v *Idiotu* Dostojevskega, ter postavitev Shakespearjeve tragedije *Romeo in Julija*, ki jo je uresničil že kot gost ob koncu leta 1939.

<sup>151</sup> Josip Lešić, *ibid.*, str. 241.

<sup>152</sup> Josip Lešić, *ibid.*, str. 243.

<sup>153</sup> Josip Lešić, *ibid.*, 389/2.

Napustivši djelatni rad u kazalištu Pregarc seli u Beograd, pa u Zagreb i napokon 1945. u Rijeku, te isprva sudjeluje u radu sindikalnih kazališnih organizacija, a potom, već nepokretan i vezan za krevet, samo piše i prevodi.



Nedopustivo je govoriti o Radi Pregarcu a da se barem ukratko ne progovori i o njegovom književnom, prevodilačkom i publicističkom radu. Na hrvatskom jeziku napisao je dvije drame, uprizorene na sarajevskoj pozornici: romantičnu *Kozačku krv*, 1935., s temom iz carske Rusije, i psihološku *Marija i Marta*, 1936. godine, kojom proslavlja dvadeset petu obljetnicu umjetničkog rada, a na tršćanskom narječju narodnu igru *Šagra*, prikazanu u Trstu, 1956. Na tršćanski idiom prenio je i lokalizirao i Držićeva *Dunda Maroja* pod naslovom *Japa Mija*. Njegova pak dramatizacija romana *Poniženi i uvrijeđeni* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog igrana je u četiri hrvatska kazališta, u Osijeku, Splitu, Dubrovniku i Rijeci, te u Banjoj Luci. Već teško bolestan, nakon Drugoga svjetskog rata, objavljivao je u slovenskim i hrvatskim časopisima novele i putopise. Prema nekim, neprovjerenim podacima preveo je i oko pedeset dramskih tekstova s ruskog, češkog, bugarskog, francuskog, talijanskog i njemačkog jezika na hrvatski i srpski, a prevodio ih je u nešto manjoj mjeri i na slovenski.

Osim što je u Ljubljani bio jedan od pokretača kazališnog časopisa "Maska" 1920./1921. i što ga je uređivao, u Beogradu je uređivao revije glumačkog udruženja "Mi i Vi", "Glumačka reč" i "Gluma". Koliki je pak opseg Pregarčevih izvornih publicističkih tekstova o kazalištu, naznačuje već i podatak da se u *Bibliografiji rasprava i članaka, Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826-1945*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2004. navodi njih dvadeset osam, a da tim bibliografskim popisom nisu obuhvaćeni njegovi tekstovi objavljeni u Sloveniji i Srbiji do 1945., kao ni svi njegovi radovi tiskani poslije Drugoga svjetskog rata. Među dvadeset osam Pregarčevih tekstova uvrštenih u spomenuti bibliografski popis zastupljeni su i njegovi teoretski članci poput već razmatranog članka *Reformatori modernog pozorišta*, ali i njegovi *Nacrti režisera* u kojima 1925. raspravlja o repertoaru i ansamblu splitskog kazališta te čak pet tekstova u kojima se 1937. i 1938. zalaže za ponovno otvaranje splitskog kazališta ukazujući na njegove mediteranske specifičnosti koje se izrazito očituju u glumi i indirektno sugerira da njegova osobna vezanost za splitsko kazalište nadilazi vrijeme angažmana u Splitu i traje u njemu kao san i zbilja..

## Ida Pregarc

*Rab na istoimenu otoku, 17. 9. 1897. – Beograd, 12. 3. 1986.*

Zahvaljujući već apostrofiranim istraživanjima *najskromnijeg i najmarljivijeg hrvatskog sloveniste*<sup>154</sup> Šimuna Jurišića o Narodnom pozorištu u Dalmaciji od 1921. do 1928. godine, kao i o sudjelovanju slovenskih teatarskih umjetnika u ovom splitskom kazalištu, te raznovrsnoj građi koju je prikupio, uključivši u nju i korespondentnu, revidirane su i mnoge pojedinosti iz života glumice Ide Pregarc, rođene Kavčić. Kao i njezin budući suprug Rade Pregarc, tako i Ida mladost proživljava u Trstu, gdje pohađa Dragutinovićeve dramsku školu i nastupa u Slovenskem gledališču. Isprva interpretira uloge mladih djevojaka i naivki, a potom, u redateljskim uprizorenjima Milana Skrbinšeka, i mnogo zahtjevnije poput Lojzke, Milene, Grudnovke i Jacinte u Cankarovim dramskim djelima *Sluge*, *Lijepa Vida*, *Za dobro naroda* i *Sablazan u Dolini šentflorijanskoj*. Na početku sezone 1919./1920. prelazi, međutim, u obnovljenu ljubljansku Dramu te već prvi njezin nastup u glavnoj ženskoj ulozi u *Danima našeg života* Leonida Nikolajeviča Andrejeva, kao i drugi koji neposredno slijede, potiču kritičara "Slovenskega naroda" da piše o njezinim *glumačkim vrlinama, o umjetničkoj inteligenciji, o privlačnoj vanjštini, toplim tonovima i prirodnoj, diskretnoj igri*.<sup>155</sup> No kako joj buduće uloge ne omogućavaju takav doseg, te je i manje hvaljena, zajedno s Pregarcem napušta Ljubljanu i odlazi u Split, gdje se u novoformljenom ansamblu i u novoj, hrvatskoj jezičnoj sredini mora istom snaći, a onda i dokazati. Budući da su članice splitskoga dramskog ansambla u prvoj godini njegova postojanja osim već proslavljene prvakinja zagrebačkog teatra Nine Vavre i Čehinje Nine Taborske, koja je igrala u Vinohradskom kazalištu u Pragu, te bila članica kazališta u Ljubljani,

<sup>154</sup> Dr. Danko Plevnik, *Slovenski na hrvaškem*. Črnomelj-Metlika 1998. Str. 66.

<sup>155</sup> Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980. Str. 69.

Potem ko je zapustil aktivno delo v gledališču, se je Pregarc preselil v Beograd pa v Zagreb in končno leta 1945 na Reko ter najprej sodeloval pri delu sindikalnih gledaliških organizacij, potem pa, že nepokreten in priklenjen na posteljo, samo pisal in prevajal.



Nedopustno je govoriti o Radetu Pregarcu, ne da bi vsaj na kratko spregovorili tudi o njegovem literarnem, prevajalskem in publicističnem delu. V hrvaščini je napisal dve drami, ki sta bili uprizorjeni na sarajevskem odru: romantično *Kozaško kri*, 1935, s temo iz carske Rusije, in psihološko *Marija in Marta*, 1936, s katero je proslavil petindvajseto obletnico umetniškega dela, v tržaškem narečju pa ljudsko igro *Šagra*, uprizorjeno v Trstu leta 1956. V tržaški govor je prenesel in lokaliziral tudi Držičevega *Dunda Maroja* z naslovom *Japa Mija*. Njegovo dramatisacijo romana *Ponižani in razžaljeni* Fjodora Mihajloviča Dostojevskega so igrali v štirih hrvaških gledališčih, v Osijeku, Splitu, Dubrovniku in na Reki, ter v Banja Luki. Po drugi svetovni vojni je že težko bolan objavljaj v slovenskih in hrvaških revijah svoje novele in potopise. Po nekaterih nepreverjenih podatkih je prevedel kar okoli petdeset dramskih besedil iz ruščine, češčine, bolgarščine, francoščine, italijanščine in nemščine v hrvaščino in srbsščino, v manjši meri tudi v slovenščino.

Poleg tega, da je bil v Ljubljani eden od ustanoviteljev gledališke revije *Maska* 1920/1921 in da jo je urejal, je v Beogradu urejal revije igralskega združenja *Mi in Vi*, *Glumačka reč* in *Gluma*. Kolikšen je obseg Pregarčevih izvornih publicističnih člankov o gledališču, pa nakazuje že podatek, da je v *Bibliografiji rasprava i članaka, Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826-1945*, ki je izšla pri Leksikografskem zavodu Miroslava Krležje v Zagrebu leta 2004, navedenih osemindvajset člankov, vendar v tem bibliografskem seznamu niso zajeti njegovi članki, objavljeni v Sloveniji in Srbiji do leta 1945, pa tudi ne vsa njegova dela, tiskana po drugi svetovni vojni. Med osemindvajsetimi Pregarčevimi prispevki, uvrščenimi v omenjeni bibliografski seznam, so tudi njegovi teorijski članki, kot npr. že predstavljeni članek *Reformatorji modernega gledališča*, pa tudi njegovi *Režiserjevi načrti*, v katerih je leta 1925 razpravljaj o repertoarju in ansamblu splitskega gledališča, ter kar pet besedil, v katerih si je v letih 1937 in 1938 prizadeval za vnovično odprtje splitskega gledališča, tako da je opozoril na njegove sredozemske značilnosti, ki so izrazito razvidne iz igre, ter posredno sugeriral, da njegova osebna povezanost s splitskim gledališčem presega čas angažmaja v Splitu in traja v njem kot sanje in resničnost.

## Ida Pregarc

*Rab na istoimenskem otoku, 17. 9. 1897 – Beograd, 12. 3. 1986.*

Zahvaljujoč že apostrofiranim raziskavam *najskromnejšega in najmarljivejšega hrvaškega slovenista*<sup>154</sup> Šimuna Jurišiča o Narodnem gledališču v Dalmaciji od 1921 do 1928, a tudi o sodelovanju slovenskih gledaliških umetnikov v tem splitskem gledališču ter raznovrstnem gradivu, ki ga je zbral, vključujoč vanjo tudi korespondenco, so revidirane tudi številne podrobnosti iz življenja igralko Ide Pregarc, rojene Kavčič (Rab na istoimenskem otoku, 1897 – Beograd, 1986). Tako kot njen bodoči mož Rade Pregarc je tudi Ida mladost preživela v Trstu, kjer je obiskovala Dragutinovićevo dramsko šolo in nastopala v Slovenskem gledališču. Najprej je interpretirala vloge mladih deklet in naivk, potem pa v režiserskih uprizoritvah Milana Skrbinška tudi mnogo zahtevnejše kot npr. Lojzke, Milene, Grudnovke in Jacinte v Cankarjevih dramskih delih *Hlapci*, *Lepa Vida*, *Za narodov blagor* in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Na začetku sezone 1919/1920 je prešla v obnovljeno ljubljansko Dramo in že njen prvi nastop v glavni ženski vlogi v *Dnevih našega življenja* Leonida Nikolajeviča Andrejeva, kot tudi drugi, ki so mu neposredno sledili, so spodbudili kritika Slovenskega naroda, da je pisal o njenih igralskih vrlinah, o umetniški inteligenci, o prikupni zunanosti, toplih tonih in naravni, diskretni igri.<sup>155</sup> Ker ji prihodnje vloge niso omogočale tovrstnega dosega in je bila manj hvaljena, je skupaj s Pregarcem zapustila Ljubljano in odšla v Split, kjer se je morala v novoustanovljenem ansamblu in novem, hrvaškem jezikovnem okolju prav tako znajti, potem pa tudi dokazati. Ker so bile članice splitskega dramskega ansambla v prvem letu njegovega obstoja poleg že uveljavljene prvakinja zagrebškega gledališča Nine Vavra in Čehinje Nine Taborske,

<sup>154</sup> Dr. Danko Plevnik, *Slovenski na Hrvaškem*. Črnomelj-Metlika 1998, str. 66.

<sup>155</sup> Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918-1941)*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 69.

Osijeku i Beogradu, još i iskusne srpske glumice Draga Milojević i Milica Spiridonović, to nije bilo nimalo jednostavno i lako.

U takvoj kadrovskoj konstelaciji popraćenoj nedostatnim vladanjem hrvatskim jezikom i govornom, posebice akcentskom nesigurnošću, Ida Pregarc debitira na početku prve sezone, od četiri koliko ostaje u Splitu, kao Jacinta u Pregarcčevoj postavi Cankarove farse i izaziva banalno sročenu ali unatoč tomu po svom blagonaklonom tonu, koji će prema njoj prevladati kod splitskih kazališnih kritičara, indikativnu dobrodošlicu neznanoga teatarskog izvjestitelja: *Pregarcčeva je uspjela da savršeno donese tip Jacinte, kako je sam Cankar zamislio. Dokaz, da je ovo pozorište dobilo u njoj jednu vanrednu silu nužnu svakom modernom pozorištu.*<sup>156</sup> Osim što u Cankarovoj farsu kreira Jacintu, u prvoj sezoni interpretira još devet ženskih likova, među kojima su i likovi Zapolske, Molièrea, Gogolja, Molnara i Shakespearea. U *Hamletu*, na primjer, koji režira i u kojem naslovnu ulogu tumači Fijanov nasljednik Josip Pavić, glumi Ofeliju. Sveukupno će, od listopada 1921. pa do travnja 1925. godine, Ida Pregarc na splitskoj pozornici interpretirati čak četrdeset jedan lik.

Najkompleksniji repertoar ostvaruje svakako u drugoj sezoni, kada igra i Maru u čak sedamnaest izvedbi Bartulovićeve drame *Bijedna Mara* napisane prema Botičevu epu i Halbeovu Anicu u *Mladosti*, te Sofoklovu Ismenu u *Antigoni*, Shawovu Vivien u *Zanatu gdje Waren*, Gorkijevu Nastju u *Na dnu* i Wildeovu Salomu. Posebnu pozornost pobuđuje njezina interpretacija Nastje o kojoj kritičar "Pobede" ispisuje opsežni hvalospjev unutar kojeg doslovno piše: *U ulozi Nastje svaka je reč bila umetnički podvučena, svaki gest izražajno jedinstven, svaka ćutnja do savršenosti živa i ekspresivna; čitava pak njezina arhitektonika, sa svim sastavnim elementima, jedno remek-djelo umetničkog instinkta, savjesnosti i obrade /.../*<sup>157</sup>

U sljedeće dvije sezone, posljednje u Splitu, igrat će Francku u Cankarovu *Kralju na Betajnovi* i Ibse novu Heddu Gabler u istoimenoj drami, te naslovnu ulogu u Wildeovom komadu *Lepeza lady Windermere*, Shakespeareovu Kordeliju u *Kralju Learu* i Onu u Vojnovićevu triptihonu *Gospođa sa suncokretom*, koju će kritika popratiti deskriptivnim komentarom u kojem se mogu nazrijeti bitne značajke glume Ide Pregarc:

*Gđa Pregarc dala je ovu Vojnovićevu Salomu sa isto toliko snage i unutarne vibracije koliko i onu Wildeovu. Njena igra teče silno uravnoteženo, logično i lako, sa toliko smišljenosti i sigurnosti kao da se zabavlja sa gledaocima. I, što je važno, nema u tom ni trunka oskudice temperamenta ili nemogućnosti da pada u afekt strasti i ljubavne drhtaje. Naprotiv. Izvrstan stil detaljiziranja uloge i sveukupnog snažnog zamaha s njom. Jedna kreacija koja je gđi Pregarc pripadala i koju je ona izvrsno honorirala.*<sup>158</sup>

Koliko je u glumi Ide Pregarc, posebice u njezinom detaljiziranju uloga, bilo u to doba traga Pregarcčevog prenošenja i primjenjivanja teoretskih i empirijskih spoznaja sistema i metoda Stanislavskog i moskovskih hudožestvenika nezahvalno je pretpostavljati, ali je, nasuprot tome, razložno pretpostaviti da je njezino glumačko stvaranje i oblikovanje ubuduće bilo, s obzirom na to kako je popraćeno, karakterizirano i upamćeno, usmjereno upravo tim posrednim kontaktom s moskovskim kazališnim umjetnicima i modificiranim usvajanjem njihove glume.

Napustivši splitsko kazalište Ida Pregarc postaje članicom Srpskoga narodnog pozorišta. U kratkoj natuknici, kakve su i sve ostale natuknice u *Malom leksikonu članova novosadskog pozorišta 1861-1941*, tiskanom u *Spomenici 1861-1961* ovog teatra u jubilarnoj godini, zabilježeno je o tom njezinom angažmanu sljedeće: *Član SNPa od 1925. do 1928. Važnije uloge: Helojza (Nova Helojza), Sizet (Žaklina), Ofelija, Olga (Pirovanje), Grofica Blamdin (Kad starimo).*

Prešavši početkom sezone 1928/1929. u Osijek te nastupajući u predstavama Novosadsko-osječkog kazališta odnosno Narodnog kazališta za Primorsku banovinu na topografski raznoliko lociranim hrvatskim i vojvođanskim pozornicama, Ida Pregarc ubrzo dobiva status prvakinje te joj se i uloge dodjeljuju u skladu s tim statusom. Prva je tako Laura u nizu izvedbi osječkog kazališta Krležine drame *U agoniji*, kao i prva barunica Castelli-Glembay u *Gospodi Glembajevima* i Melita u *Ledi*.



**Ida Pregarc u ulozi Hedde Gabler. Henrik Ibsen, Hedda Gabler. Narodno kazalište za Dalmaciju, Split, 1924.**

**Ida Pregarc v vlogi Hedde Gabler. Henrik Ibsen, Hedda Gabler. Narodno gledališče za Dalmaciju, Split, 1924.**

<sup>156</sup> Miba, *Treća svečana predstava. Napast u šentflorijanskoj dolini*. "Novo doba", god. 4, br. 237. str. 4. Split, 19. 10. 1921.

<sup>157</sup> *Narodno pozorište*. "Pobeda", god. III, br. 13, str. 3. Split, 8. 4. 1923.

<sup>158</sup> Ivo Lahman, *Ivo Vojnović: Gospođa sa suncokretom. Premijera u Nar. pozorištu. Režija: Pregarc. Inscenacija: Tolić*. "Novo doba", god. 8, br. 82, str. 2. Split, 7. 4. 1925.

ki je igrala v Vinogradskem gledališču v Pragi in bila članica gledališča v Ljubljani, Osijeku in Beogradu, ter še izkušenejši srbski igralki Draga Milojević in Milica Spiridonović, to ni bilo niti malce preprosto in lahko.

V takšni kadrovski zasedbi, ki sta je spremljala nezadostno obvladovanje hrvaščine in govorna, še posebej naglasna negotovost, Ida Pregarc debitirala na začetku prve sezone, od štirih, kolikor jih je preživela v Splitu, kot Jacinta v Pregarčevi postavitvi Cankarjeve farse in izzove banalno sestavljeno, vendar po svojem naklonjenem tonu, ki bo do nje prevladoval pri splitskih gledaliških kritikih, kljub temu indikativno dobrodošlico neznanega gledališkega poročevalca: *Pregarčevi je uspelo dovršeno predstaviti tip Jacinte, kakor si jo je zamislil Cankar. Je dokaz, da je to gledališče dobilo v njej izredno moč, nujno za vsako moderno gledališče.*<sup>156</sup> Poleg tega, da v Cankarjevi farsii upodobi Jacinto, je v prvi sezoni interpretirala še devet ženskih likov, med katerimi so bili tudi liki Zapolske, Molièrja, Gogolja, Molnarja in Shakespearja.

V *Hamletu*, ki ga je režiral in v katerem je naslovno vlogo odigral Fijanov naslednik Josip Pavić, je na primer igrala Ofelijo. V celoti je Ida Pregarc na splitskem odru od novembra 1921 do aprila 1925 interpretirala kar enainštirideset likov.

Najkompleksnejši repertoar je vsekakor uresničila v drugi sezoni, ko je igrala tudi Maro v kar sedemnajstih izvedbah Bartulovićeve drame *Uboga Mara*, napisane po Botičevem epu, in Halbejevo Anico v *Mladosti* ter Sofoklejevo Ismeno v *Antigoni*, Shawovo Vivien v *Poslih gospe Warrenove*, Gorkijevo Natašo v *Na dnu* in Wildeovo Salomo. Posebno pozornost je zbudila njena interpretacija Nataše, o kateri je kritik Pobeđe napisal obsežen hvalospev, znotraj katerega dobesedno zapiše: *V vlogi Nataše je bila vsaka beseda umetniško poudarjena, vsaka gesta izrazno edinstvena, vsako čutenje do popolnosti živo in ekspresivno; celotna njena arhitektonika, z vsemi sestavnimi elementi, pa remekdelo umetniškega instinkta, zavedanja in priprave /.../*<sup>157</sup>

V naslednjih dveh sezonah, poslednjih v Splitu, je igrala Francko v Cankarjevem *Kralju na Betajnovi* in Ibsenovo Heddo Gabler v istoimenski drami ter naslovno vlogo v Wildeovem delu *Pahljača lady Windermere*, Shakespearjevo Kordelijo v *Kralju Learu* in Njo v Vojnovičevem triptihu *Gospa s sončnico*, ki jih je kritika pospremila z opisnim komentarjem, v katerem je mogoče zaslutiti bistvene značilnosti igre Ide Pregarc:

*Ga. Pregarc je oživela Vojnovičevo Salomo s prav toliko moči in notranje vibracije kot Wildeovo. Njene igra teče silno uravnoteženo, logično in lahkotno, s toliko premišljenosti in gotovosti, kot da se zabava z gledalci. In kar je pomembno, v tem ni niti trohice pomanjkanja temperamenta ali nezmožnosti, da bi padla v afekt strasti in ljubezenske drhtljaje. Nasprotno. Izvrsten slog detaljiziranja vloge in celotnega močnega zamaha z njo. Kreacija, ki je ge. Pregarc pripadala in ki jo je ona odlično nagradila.*<sup>158</sup>

V kolikšni meri so bile v igri Ide Pregarc, še posebej v njenem *detaljiziranju vlog*, v tem obdobju sledi Pregarčevega prenašanja in uporabljanja teoretskih in empiričnih spoznanj sistema in metod Stanislavskega in moskovskih hudožestvenikov, je nevhvaležno predpostavljati, vendar je v nasprotju s tem utemeljeno predpostaviti, da je njeno igralsko ustvarjanje in oblikovanje v prihodnosti bilo, glede na to, kako je bilo spremljano, označeno in nepozabno, usmerjeno prav k tem posrednim stikom z moskovskimi gledališkimi umetniki in modificiranim usvajanjem njihove igre.

Po odhodu iz splitskega gledališča je Ida Pregarc postala članica Srbskega narodnega gledališča. V kratkem geselskem članku, kakršni so tudi drugi geselski članku v *Malem leksikonu članov novosadskega gledališča 1861–1941*, objavljenem v zborniku *Spomenica 1861–1961* tega gledališča v jubilejnem letu, je o njenem angažmaju zapisano naslednje: *Članica SNG-a od 1925 do 1928. Pomembnejše vloge: Eloiza (Nova Eloiza), Sizet (Žaklina), Ofelija, Olga (Pirovanje), Grofica Blamdin (Kad starimo).*

Na začetku sezone 1928/1929 je Ida Pregarc prešla v Osijek in si z nastopi v predstavah Novosadsko-osiješkega gledališča oziroma Narodnega gledališča za Primorsko banovino na topografsko različno lociranih hrvaških in vojvodinskih odrih kmalu izborila status prvakinje, tako da so bile dodeljene vloge v skladu s tem statusom. Tako je bila prva Laura v vrsti izvedb osiješkega gledališča Krleževe drame *V agoniji*, a tudi prva baronica Castelli-Glembay v *Gospodi Glembajevih* in Melita v *Ledi*.

Že prvi nastop Ide Pregarc pred osiješkim gledališkim občinstvom, ki se mu je predstavila z interpretacijo Krleževe Laure, igrane predhodno v Vukovarju in Samoborju, je naletel na dobrodošlico kritikov Hrvaškega

<sup>156</sup> Miba, *Treća svečana predstava. Napast u šentflorijanskoj dolini*. Novo doba, let. 4, šte. 237. str. 4. Split, 19. 10. 1921.

<sup>157</sup> *Narodno pozorište*. Pobeđa let. III, šte. 13, str. 3. Split, 8. 4. 1923.

<sup>158</sup> Ivo Lahman, *Ivo Vojnović: Gospođa sa suncokretom. Premijera u Nar. pozorištu. Režija: Pregarc. Inszenacija: Tolić*. Novo doba, let. 8, šte. 82, str. 2. Split, 7. 4. 1925.

Već prvi nastup Ide Pregarc pred osječkom kazališnom publikom, kojoj se predstavlja interpretacijom Krležine Laure, igrane prethodno u Vukovaru i Somboru, nailazi na kritičarsku dobrodošlicu "Hrvatskog lista" u kojoj se očituje i znakovito prepoznavanje njezina glumačkog određenja: *Po prvi put smo vidjeli na pozornici gđu Pregarc, i to u vrlo napornoj ulozi. Njezin je kontakt s ulogom uvjerljiv i djeluje sugestivno, zanosi i potresuje. Svakako je ova uloga bila njezina najbolja preporuka i dokaz glumačke kulture.*<sup>159</sup>

Osim što se u osječkom kazalištu iskazuje inteligentnim interpretacijama glavnih Krležinih ženskih likova u glembajevskoj trilogiji, kojima se istodobno deklarira i kao krležijanska glumica, Ida Pregarc će među brojnim ulogama, kao što su, primjerice, Angélique u Molièreovu *Georgu Dandinu* i Jela Tahu u Bogovićevo *Matiji Gupcu*, Aglaja u *Idiotu* Dostojevskog ili Mary Dugan u *Procesu Mary Dugan* Bayarda Veillera, tumačiti i Dešu i barunicu Lidiju u Gavellinoj režiji Vojnovičeve *Dubrovačke trilogije*.

Kao interpretkinja Krležine barunice Castelli-Glembay i Laure, koja igra u prve četiri godine novog angažmana, uključuje se od 1932. u ansambl Narodnog pozorišta u Beogradu. Njegov član ostaje do umirovljenja povremeno nastupajući i u Beogradskom dramskom pozorištu. Tijekom svojeg djelovanja u Beogradu igrat će još i u dramskim djelima Begovića, Katajeva, Scribea, Shakespearea, Gorkog, Čehova, Fodora, Bús Feketa, Galsworthyja, Devala, Mladenovića, Kadića te Edne Ferber i Georga Simona Kaufmana.

Ukazujući u svojoj *Istoriji srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)* da je Ida Pregarc najveći dio svoje umjetničke karijere posvetila teatrima u Novom Sadu i osobito Beogradu, gdje je između dva rata bila jedna od najboljih dramskih i karakternih glumica i da je *u isto vreme bila u pozorišnom smislu jedna od najobrazovanijih beogradskih glumica, koja je budno pratila život na strani i o njemu često pisala*, Borivoje S. Stojković naznačuje i njezine bitne glumačke karakteristike.

*Pregarčeva je celom umetničkom prirodom, čak i svojom pojavom, izvanredno lepom, efektnom i elegantnom, bila upućena na tumačenje raznovrsnih dramskih ili dramsko-karakternih i psihološki složenih uloga, pa i otmenih žena u modernom salonskom repertoaru. Ona je bila glumica jake i najplemenitije emocije, vrlo tananog nervnog sistema, duboka i iskrena u doživljaju, sa snažnim dramskim akcentima i lirskim izlivima u isto vreme u glumskim evokacijama, sposobna za brzo i spontano preobražavanje /.../ Pregarčeva je često inteligencijom, darom i lepim temperamentom i od manje efektnih uloga gradila značajne umetničke kreacije.*<sup>160</sup>

## Pavel Golia

*Trebnje, 10. 4. 1887. – Ljubljana, 15. 8. 1959.*

U jednom od mnogobrojnih svojih dnevničko-memoarskih zapisa objavljivanih u časopisima i novinama, Tomislav Tanhofer se prisjeća pjesnika antologijskih kvaliteta i autora više zbirki stihova, dramatičara i prevoditelja te kazališnog dužnosnika i redatelja Pavela Golije, te druženja s njim u doba, kad je u suglasju s "jugoslaveniziranjem" kulture beogradskog Ministarstva prosvjete bio postavljen kao već provjereni dramaturg i ravnatelj ljubljanske Drame za intendanta osječkoga kazališta. Podsjećajući da je Golia bio neobično kompleksna boemska priroda, Tanhofer se prisjeća i njegova kazivanja o najintenzivnijem razdoblju vlastitog života te ga uobličuje u slikoviti biografski fragment bitan za poimanje Golijina života i opredjeljenja: *Bio je aktivni austrijski oficir i na frontu u Galiciji preveo je cijelu svoju četu u ruske linije, ušao u rusku armiju i borio se tamo protiv Austrije sve dok nije prešao u dobrovoljački jugoslavenski korpus u Dobrudži. Ranjen, liječio se u pozadini, a kad je buknuo revolucija našao se u Moskvi i tamo ostao do povratka u Jugoslaviju početkom dvadesetih godina. U Moskvi je živio boemski, zarađivao kao novinar, a upoznao i družio se s mnogim moskovskim žurnalistima i literatima, glumcima i slikarima, i meni je često govorio o Kuprinu i pjesniku Baitrušajtis.*<sup>161</sup>

Tijekom dvije sezone provedene u Osijeku (1923./1924. i 1924./1925.), Golia je izvršio snažan i značajan utjecaj na repertoar osječkoga kazališta, te je na pozornicu kao redatelj postavio Tolstojev *Živi leš* i dramaturgiju *Idiota* Dostojevskog, kojima valja pribrojiti i režije Dimovljeve svakodnevne tragikomedije *Nju* i Gogoljeva

<sup>159</sup> Vidi: Dragan Mucić, Krleža i Osijek. Sveučilište u Osijeku – Pedagoški fakultet. Osijek 1979., str. 28.

<sup>160</sup> Borivoje S. Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba*. Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije. Beograd 1979., str. 658–659.

<sup>161</sup> Tomislav Tanhofer, *Smutnje i smetnje*. Odlomak. "Scena", god. III, knj. I, br. 1, str. 7. Novi Sad, 1967.



lista, iz katere je razvidno tudi prepoznavanje njene igralske usmeritve: *Prvič smo na odru videli go. Pregarc, in to v zelo zahtevni vlogi. Njen stik z vlogo je prepričljiv in deluje sugestivno, navdušuje in pretrese. Vsekakor je bila ta vloga njeno najboljšo priporočilo in dokaz igralske kulture.*<sup>159</sup>

Poleg tega, da se je v osiješkem gledališču predstavljala z inteligentnimi interpretacijami glavnih Krleževih ženskih likov v glembajevski trilogiji, s katerimi se hkrati opredeljuje tudi kot krleževska igralka, je Ida Pregarc med številnimi vlogami, kot so na primer Angelike v Molièrjevem *Georgu Dandinu* in Jela Tahy v Bogovičevem *Matiju Gubcu*, Aglaja v *Idiotu* Dostojevskega ali Mary Dugan v *Procesu Mary Dugan* Bayarda Veillerja, igrala tudi Dešo in baronico Lidijo v Gavellovi režiji Vojnovičeve *Dubrovniške trilogije*.

Kot interpretka Krleževe baronice Castelli-Glembay in Laure, ki ju je igrala prva štiri leta novega angažmaja, se je leta 1932 pridružila ansamblu Narodnega gledališča v Beogradu. Njegova članica je ostala do upokojitve, občasno je nastopala tudi v Beograjskem dramskem gledališču. Med svojim delovanjem v Beogradu je igrala še v dramskih delih Begovića, Katajeva, Scribea, Shakespearja, Gorkega, Čehova, Fodorja, Bús Feketa, Galsworthyja, Devala, Mladenovića, Kadića ter Edne Ferber in Georgea Simona Kaufmana.

Predstavljajoč v svoji *Zgodovini srbskega gledališča od srednjega veka do modernega obdobja (drama in opera)*, da je Ida Pregarc največji del svoje umetniške kariere posvetila gledališčema v Novem Sadu in posebej v Beogradu, kjer je bila med obema vojnama ena najboljših dramskih in karakternih igralk in da je *bila istočasno v gledališkem smislu ena najbolj izobraženih beograjskih igralk, ki je budno spremljala život s strani in o njem pogosto pisala*, Borivoje S. Stojković nakaže tudi njene bistvene igralske lastnosti.

*Pregarčeva je bila s celo svojo umetniško naravo, celo s svojo pojavo, izjemno lepoto, učinkovito in elegantno, usmerjena v uprizarjanje raznovrstnih dramskih in dramsko-karakternih in psihološko večplastnih vlog, pa tudi imenitnih žensk v modernem salonskem repertoarju. Pregarčeva je bila igralka močnih in najplemenitejših čustev, zelo pretanjenega živčnega sistema, globoka in iskrena v doživljanju, z močnimi dramskimi poudarki in lirskimi izlivi hkrati v igralskih evokacijah, sposobna hitre in spontane preobrazbe /.../ Pregarčeva je z inteligentnostjo, darom in lepim temperamentom iz manj opaznih vlog pogosto gradila pomembne umetniške kreacije.*<sup>160</sup>

## Pavel Golia

*Trebnje, 10. 4. 1887 – Ljubljana, 15. 8. 1959.*

V enem od svojih številnih dnevniško-spominskih zapisov, objavljenih v revijah in časopisih, se Tomislav Tanhofer spominja pesnika antologijskih kakovosti in avtorja več zbirk pesmi, dramatika in prevajalca ter vodstvenega gledališkega delavca in režiserja Pavla Golie ter družjenja z njim v obdobju, ko je bil v skladu z "jugoslaviziranjem" kulture beograjskega ministrstva prosvete že kot preverjen dramaturg in ravnatelj ljubljanske Drame imenovan za upravnika osiješkega gledališča. Tanhofer, ki navaja, da je bil Golia nenavadno kompleksna bohemsko oseba, se spominja tudi njegovega pripovedovanja o najintenzivnejšem obdobju lastnega življenja ter ga ubesedi v slikovit biografski fragment, bistven za pojmovanje Goljevega življenja in opredelitev: *Bil je aktivni avstrijski oficir, na fronti v Galiciji je prepeljal celo svojo četo v ruske vrste, vstopil v rusko armijo in se tam boril proti Avstriji, vse dokler ni prestopil v prostovoljni jugoslovanski korpus v Dobrudži. Ranjen se je zdravil v zaledju, ko pa je izbruhnila revolucija, se je znašel v Moskvi in tam ostal do vrnitve v Jugoslavijo na začetku dvajsetih let. V Moskvi je živel bohemsko, preživljal se je kot novinar, spoznal in družil se je s številnimi moskovskimi novinarji in literati, igralci in slikarji, tudi meni je pogosto pripovedoval o Kuprinu in pesniku Baitrušajtis.*<sup>161</sup>

Golia je v dveh sezonah, ki ju je preživel v Osijeku (1923/1924 in 1924/1925), močno in pomembno vplival na repertoar osiješkega gledališča. Na njegov oder je kot režiser postavil Tolstojevega *Živega mrtveca* in dramtizacijo *Idiota* Dostojevskega, ki jima je treba prišteti tudi režijo vsakdanje tragikomedije *Nju* Dimova in Gogoljevega *Revizorja*, ki ju Tanhofer ne omenja. Od Tanhoferja je tudi zahteval, naj režira in igra, zaupal mu je

<sup>159</sup> Glej: Dragan Mucić, *Krleža i Osijek*. Sveučilište u Osijeku – Pedagoški fakultet. Osijek 1979, str. 28.

<sup>160</sup> Borivoje S. Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba*. Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije. Beograd 1979, str. 658-659.

<sup>161</sup> Tomislav Tanhofer, *Smutnje i smetnje*. Odlomek. Scena, let. III, knj. I, štev. 1, str. 7. Novi Sad, 1967.

*Revizora*, koje Tanhofer ne spominje, a zahtijevao je i od Tanhofera da režira i glumi, te mu je povjerio i ulogu kneza Miškina, čime ga je zapravo definitivno usmjerio u kazališnu praksu kao njezina kreativnog sudionika, što je dotad bio samo polovično i sporadično, više po potrebi nego po sklonostima i znanju.

Nakon osječke epizode, Golia je kratkotrajno i ravnatelj Drame u Beogradu, a već od 1926. do 1943. godine ponovno vodi ljubljansku Dramu, te povremeno i režira. Između ostalog dramska djela O'Neilla, Andrejeva i Leskovca, ali i neka svoja. Autor je pet dramskih ostvarenja (*Betlehemska legenda*, *Kulturna prireditev v Črni mlaki*, *Bratomor na Metavi*, *Dobrudža* i *Deseti brat*, 16 slika prema Jurčičevu romanu), te više scenskih tekstova za mladež, koji su na pozornici imali neusporedivo veći odjek te su izvođeni i u Hrvatskoj. U sezoni 1945/1946. reaktiviran je i obnaša dužnost intendanta Slovenskega narodnega gledališča u Ljubljani.

## Vladimir Skrbinšek

*Ljubljana, 2. 10. 1902 – Ljubljana, 1. 9. 1987.*

Mlađi brat jednog od najznačajnijih slovenskih kazališnih ljudi, svestranog Milana Skrbinšeka, glumac, redatelj i kazališni pedagog Vladimir Skrbinšek, dugo je živio u sjeni svoga šesnaest godina starijeg brata da bi nakon prvih angažmana u Mariboru 1923./1924. i Varaždinu 1924./1925., te sudjelovanja u subotičkom putujućem kazalištu i djelovanja u splitskom, osmogodišnjim radom u mariborskom teatru 1927.-1935. godine napokon stekao zasluženi ugled i u slovenskom kazalištu. No njegova nemirna narav skitnice navest će ga da prihvati angažman u skopskom Narodnom pozorištu 1935.-1938. godine iz kojeg se vraća u mariborsko, ali i dalje gostuje u skopskome. Od 1941. član je ljubljanske Drame, no za ratnih dana samo povremeno nastupa, te uopće ne režira. U Mariboru je ponovno 1957.-1960. godine, kad je i ravnatelj Drame. Svoju pak umjetničku karijeru završava uključivanjem u Mestno gledališče ljubljansko 1960.-1979. godine.



Rekonstruirajući u *Sjećanjima*,<sup>162</sup> pisanim početkom osamdesetih godina prošloga stoljeća, u doba kad slavi osamdesetu obljetnicu života i šezdesetu obljetnicu umjetničkoga rada i kad režira Shawova *Pigmaliona*, kojemu se stalno vraća propitujući na njegovu primjeru o kazališnom stvaranju svoj osobni i umjetnički put, Vladimir Skrbinšek komentira i dojmove stečene pri gostovanju jedne od disidentskih grupa Moskovskoga hudožestvenog teatra u Mariboru 1924. godine.

Kod hudožestvenika ga je oduševila plastičnost i minucioznost svakog, pa i najmanjeg lika, kao i jedinstvenost/homogenost predstava, te se u njemu još jače rasplamsala težnja za umjetničkom doradošću i nezadovoljstvo vladajućom radnom praksom, što ga je i navelo da se s grupom istomišljenika, koju, osim njega, čine karakterna glumica Poldka Šturmovna,<sup>163</sup> majka pjesnika Janeza Menarta, te Branko Tepavac i Hinko Tomašić, preseli u Varaždin, gdje je Tepavac izabran za ravnatelja Gradskoga kazališta.



**Vladimir  
Skrbinšek**

<sup>162</sup> Vladimir Skrbinšek, *Spomini*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja, let. 36, št. 74/75, str. 69-138, Ljubljana, 2000.

<sup>163</sup> Premda osim Vladimira Skrbinšeka i Emil Smasek u trećoj knjizi *Slovenskega gledališkega leksikona*, Ljubljana 1972., str. 832-833, navodi da je Poldka Šturmovna ili Leopolda Šturm, udata Menart (Ljubljana, 1895-1944), članica ljubljanske Drame u sezoni 1921./1922. i mariborskog kazališta 1922./1923. – 1923./1924., koja je radila i u Lutkovnom gledališću TKD Antena u Ljubljani i kao gost 1932. interpretirala glavnu ulogu Bakice u Kulundžičevu *Škorpionu* u Mariboru, te potom zbog bolesti prestala nastupati, bila angažirana u Gradskom kazalištu u Varaždinu 1924./1925., njezino ime se ne može naći u izvornom obliku ni na jednoj kazališnoj cedulji toga kazališta u navedenoj sezoni. Zahvaljujući, međutim, tekstu Kalmana Mesarića *Moderna drama u Varaždinu*, "Comedia", br. 11, str. 27, Beograd – Zagreb, 10. 11. 1924., u kojem on, analizirajući izvedbu Kulundžičeve *Ponoći*, doslovno piše: *Katicu je igrala gajica Šturm-Jurišić. Ova odlična glumica nosi u sebi mnogo nerva i mnogo osjećaja. U svim momentima jednako dobra, jednako uvjerljiva*, očito je da se Poldka Šturm može identificirati kao Šturm-Jurišić, ili – kako se redovito piše njezino pohrvačeno prezime – kao Jurišičeva. Sudeći prema kazališnim ceduljama bila je jedna od najuposlenijih osoba u varaždinskom ansamblu jer je, uzevši u obzir premijerne i alternativne podjele uloga, nastupala u svim izvođenim dramskim djelima, a u nekima je čak, kao u Kulundžičevoj *Ponoći* te u jednočinkama Petra Petrovića Pecije *Čvor* i *Seja*, naizmjenice interpretirala dvije različite uloge, čime se potkrepljuje, donekle, i Skrbinškova tvrdnja, iz citata u nastavku ovoga teksta, o obvezatnoj nazočnosti svih glumaca na svim probama i iakoći uskanja u predstave.

vlogo kneza Miškina, s čimer ga je pravzaprav dokončno usmeril v gledališko prakso kot njenega ustvarjalnega udeleženca, kar je bil dotlej samo polovično in občasno, bolj po potrebi kot po nagnjenju in znanju.

Golia je bil po osiješki epizodi kratek čas tudi v. d. ravnatelja Drame v Beogradu, že od leta 1926 do 1943 pa je znova vodil ljubljansko Dramo ter občasno tudi režiral. Med drugim dramska dela O'Neilla, Andrejeva in Leskovca, pa tudi nekatera svoja. Golia je avtor petih dramskih besedil (*Betlehemska legenda*, *Kulturna prireditelj v Črni mlaki*, *Bratomor na Metavi*, *Dobrudža* in *Deseti brat*, 16 slik po Jurčičevem romanu) ter več dramskih besedil za otroke in mladino, ki so imela na odru neprimerljivo večji odmev ter bila odigrana tudi na Hrvaškem. V sezoni 1945/1946 se je ponovno zaposlil in opravljal obveznosti upravnika Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.

## Vladimir Skrbinšek

*Ljubljana, 2. 10. 1902 – Ljubljana, 1. 9.1987.*

Mlajši brat enega najpomembnejših slovenskih gledaliških osebnosti, vsestranskega Milana Skrbinška, igravec, režiser in gledališki pedagog Vladimir Skrbinšek je dolgo živel v senci svojega šestnajst let starejšega brata. Zasluženi ugled v slovenskem gledališču si je končno pridobil šele po prvih angažmajih v Mariboru 1923/1924, Varaždinu 1924/1925 ter po sodelovanju v subotičkem potujočem gledališču in delovanju v splitskem ter osemletnem delu v mariborskem gledališču 1927-1935. Njegova nemirna potepuška narava ga je napeljala, da je nato, med letoma 1935 in 1938, sprejel angažma v skopskem Narodnem gledališču, iz katerega se je vrnil v mariborsko gledališče, vendar je še vedno gostoval v skopskem. Od leta 1941 je bil član ljubljanske Drame, med vojnimi dnevi je nastopal le občasno, režiral pa ne. V Mariboru je bil znova med letoma 1957 in 1960, ko je bil tudi ravnatelj Drame. Svojo umetniško kariero je končal z vključitvijo v ansambel Mestnega gledališča ljubljanskega 1960-1979.



Vladimir Skrbinšek je v svojih *Spominih*,<sup>162</sup> ki so nastali na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja, v obdobju, ko je njihov avtor slavil osemdesetletnico življenja in šestdesetletnico umetniškega dela in ko je režiral Shawovega *Pigmaliona*, h kateremu se je vedno znova vračal, premišljuječ na njegovem primeru o gledališkem ustvarjanju, o svoji osebni in umetniški poti, komentiral tudi vtise, ki so se mu porodili ob gostovanju ene od disidentskih skupin Moskovskega hudožestvenega teatra v Mariboru leta 1924.

Pri hudožestvenikih ga je navdušila plastičnost in minucioznost vsakega, tudi najmanjšega lika, ter edinstvenost/homogenost predstav, zato sta se v njem še bolj razplamtela želja po umetniški dodelanosti in nezadovoljstvo nad prevladujočo delovno prakso, kar ga je napeljalo, da se je s skupino somišljenikov, ki so jo poleg njega sestavljali tudi karakterna igralka Poldka Šturmová,<sup>163</sup> mama pesnika Janeza Menarta, Branko Tepavac in Hinko Tomašič, preselil v Varaždin, kjer je bil Tepavac izbran za ravnatelja Mestnega gledališča.

Tepavac je bil tudi glavni motor varaždinskega gledališča, v katerem je, med njegovo kratkotrajno

<sup>162</sup> Vladimir Skrbinšek, *Spomini*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja. Let. 36, št. 74/75, str. 69-138, Ljubljana, 2000.

<sup>163</sup> Čeprav je poleg Vladimira Skrbinška in Emila Smaska v tretji knjigi *Slovenskega gledališkega leksikona*, Ljubljana 1972, str. 832-833, navedeno, da je bila Poldka Šturmová ali Leopolda Šturm, poročena Menart (Ljubljana, 1895-1944), članica ljubljanske Drame v sezoni 1921/1922 in mariborskega gledališča 1922/1923 – 1923/1924, ki je delala tudi v Lutkovnem gledališču TKD Antena v Ljubljani in kot gostja 1932 interpretirala glavno vlogo Babice v Kulundžičevem *Škorpionu* v Mariboru ter potem zaradi bolezni nehala nastopati, angažirana v Mestnem gledališču v Varaždinu 1924/1925, njenega imena ni mogoče najti na nobenem gledališkem letaku tega gledališča v navedeni sezoni.

Zahvaljujoč besedilu Kalmana Mesariča *Moderna drama v Varaždinu*, Comedia, št. 11, str. 27, Beograd-Zagreb, 10. 11. 1924, v katerem je, analizirajoč izvedbo Kulundžičeve *Polnoči*, dobesedno zapisal: *Katico je igrala gospodična Šturm-Jurišič. Ta odlična igralka nosi v sebi veliko žilice in veliko občutkov. V vseh trenutkih je enako dobra, enako prepričljiva*, pa je očitno, da je Poldko Šturm mogoče identificirati kot Šturm-Jurišič ali kakor se zapisuje njen pohrvačeni priimek – Jurišičeva. Sodeč po gledaliških listih je bila ena od najbolj zaposlenih oseb v varaždinskem ansamblu, saj je, če upoštevamo premierne in alternativne podelitve vlog, nastopala v vseh uprizorjenih dramskih delih, v nekaterih je celo, kot na primer v Kulundžičevi *Polnoči* ter v enodejankah Petra Petroviča Pecija *Vozel* in *Seja*, izmenično interpretirala dve različni vlogi, s čimer se do neke mere potrjuje tudi Skrbinškova trditev iz citata v nadaljevanju tega besedila o obvezni prisotnosti vseh igralcev na vseh vajah in lahkosti "vskakovanja" v predstave.

Tepavac je i glavni motor varaždinskog kazališta u kojemu, tijekom njegove kratkotrajne reanimacije u sezoni 1924/1925. od četrnaest predstava postavlja jedanaest, a glumi u devet, sastavlja repertoar, preuzimajući čak sedam naslova iz izbora mariborskog kazališta od 1922. do 1924. godine, prevodi dramske tekstove i u *Programu rada* definira svoju viziju o oblikovanju i djelatnosti Intimnog teatra uspostavljajući tom sintagmom drugo, neslužbeno ime za Gradsko kazalište u Varaždinu u sezoni svojeg ravnateljstva.<sup>164</sup>

Prema *Programu rada* Tepavac želi stvoriti *solidan dramski teatar, na podlozi jedinstvenosti i familiarnosti, u kome otpadaju sukobi sa bolesnim ambicijama i prerasličitim kulturama*, a koji se mora oblikovati *sistematskim, idealnim radom i potpunom harmonijom članova sa upravom*.

U daljnjem tekstu *Programa rada*, Tepavac posebno još naglašava: *nijesam stavio na repertoar niti jedne drame u kojoj bi samo naslućivao da bi i jedan ma od najmanjih uloga bio u svojoj igri loš. Mi moramo igrati samo kao cjelina, isticanje pojedinaca, a štafaža nastalih ne smije biti "doma" u ovom teatru, kako si ga ja zamišljam*.<sup>165</sup>

U Skrbinškovim *Sjećanjima* Tepavčev *Program rada* dobiva novu, dodatnu dimenziju – dimenziju svoje provedbe. Skrbinšek, naime, ne oživljava ono što je grupa mladih kazališnih ljudi, među kojima je i on sâm, okupljena oko Tepavca, željela i planirala ostvariti već što je doista ostvarila, od čega je pošla i za što se opredijelila, u kakvim je uvjetima djelovala i koje je metode u radu primjenjivala, te na kakav je odjek naišla. Uostalom, evo doslovno čega se prisjetio i što je Skrbinšek približio o varaždinskom kazalištu kad ga predvodi Branko Tepavac, a on je jedan od eksponiranih članova ansambla:

*Počeli smo raditi, ali ipak se na hudožestvenike nismo oslonili niti repertoarno niti izražajno – u mislima imam njihov inače stilizirani naturalizam. Naše predstave su u duhu psihološkog realizma, primjerice Svadba Krečinskoga i Niccodemijevo Posljednje dijete (Ostatak),\* gdjekad s prizvukom stilizirana ekspresionizma (Slugan Jernej, Donadinijeva Gogoljeva smrt, Kulundžićeva Ponoć). U tom pogledu bili smo avangardni teatar, kakva drugdje u Hrvatskoj nije bilo.*

*No zato smo beskompromisno prionuli uz radne metode hudožestvenika: rad s glumcem, rad na prizorima do najbolje moguće izražajnosti – ponekad je na jedan prizor utrošena cijela proba – te trud za homogenost predstave. Ali imali smo i mogućnosti za takav rad. Varaždin je bio mirni, tihi grad, koji je poticao pribranost za svakojaku djelatnost, a imao je i kazališnu zgradu nalik ljubljanskoj Operi. Predstave su održavane samo subotom i nedjeljom, tako da smo tijekom tjedna mogli imati po tri probe na dan, večernja se otegnula čak do ponoći. Tako smo dosegli po šezdeset, pa i osamdeset proba za pojedinu premijeru.*

*Prihvaćeno je i načelo da na svim probama od početka do kraja moraju biti nazočni svi glumci koji trenutno nisu zauzeti. To je imalo dvostruki pozitivan učinak. Najprije umjetnički, jer je svaki glumac još više preuzimao, obogaćivao i produbljivao ton i ritam cjelokupne predstave, pa zatim praktični, svatko je s jednom probom s lakoćom mogao uskočiti kako predstava ne bi bila okrnjena. Znali smo kompletne tekstove, to znači, svatko je znao tekst svih uloga.*

*Naša dostignuća nisu bila neprimjećena. Kritika nas je marljivo pratila i predstavila nas i u Zagrebu, gdje se o nama počelo, ako baš ne govoriti, a ono barem šuškatati, a to ima u kazališnim krugovima još veću draž. Naše su predstave posjećivali i mladi zagrebački kulturni djelatnici, koji su u nama vidjeli mogućnost da se afirmiraju, kao što se, primjerice, Kulundžić. Sve to obećavalo je zavidnu perspektivu.*<sup>166</sup>

Uspostavljenom korelacijom Tepavčeva *Programa rada* i Skrbinškovih sjećanja na varaždinsku epizodu u njegovu umjetničkom djelovanju, uspostavljeni su i novi poticaj i mogućnosti za pozicioniranje Gradskog kazališta u Varaždinu ili Intimnog teatra u sezoni 1924./1925. kad se ono preuzimajući radno metode hudožestvenika i priklanjajući se psihološkom realizmu, ali i stiliziranom ekspresionizmu, deklarira kao kazalište s iznimnim usmjerenjem i tendencijama uključujući se u tadašnja avangardna hrvatska umjetnička kretanja.

No kratkotrajnost djelovanja varaždinskoga kazališta u matičnom središtu, u kojem ono, prema vjerodo-

<sup>164</sup> Uzgred, naziv Intimni teatar za Gradsko kazalište u Varaždinu u doba Tepavčeva ravnateljstva upotrebljavaju, kad o njemu govore ili pišu, mnogi, pa i Skrbinšek, a kao drugi, poslije naslova Varaždinsko gradsko kazalište, tiskan je i na ceduljama za jedanaest predstava održanih tijekom ožujka i travnja 1925. u Karlovcu. Nije poznato međutim pod kojim je naslovom varaždinsko kazalište gostovalo u drugim hrvatskim gradovima, u Lepoglavi, Čakovcu i Koprivnici.

<sup>165</sup> Branko Hečimović, *Intimni teatar Branka Tepavca*. "Kronika" Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, godina VII, br. 21, str. 73-74. Zagreb, 1971.

\* *Posljednje dijete (Ostatak)* = *Scampolo*. Op. B. H.

<sup>166</sup> Vladimir Skrbinšek, isto, 83, 85. Preveo B. H.

oživitvijo v sezoni 1924/1925, od štirinajstih predstav postavil enajst, igral pa v devetih, sestavljal repertoar, v katerem je prevzel kar sedem naslovov iz izbora mariborskega gledališča v letih od 1922 do 1924, prevajal dramska besedila in v *Programu* delu definiral svojo vizijo o oblikovanju in dejavnosti Intimnega teatra, s čimer je s tem zgovornim poimenovanjem v sezoni svojega ravnateljstva vzpostavil drugo, neuradno ime za Mestno gledališče v Varaždinu.<sup>164</sup>

Po *Programu dela* je Tepavac želel ustvariti *soliden dramski teater, na osnovi edinstvenosti in družinskosti, v katerem odpadajo spori z boleznimi ambicijami in preveč različnimi kulturami* in ki se mora oblikovati *s sistematskim, idealnim delom ter popolno harmonijo med člani in upravo*.

V nadaljevanju svojega *Programa dela* je Tepavac še posebej poudaril: *“V repertoar nisem uvrstil niti ene drame, za katero bi samo slutil, da bi bil lahko kateri od igralcev še tako majhne vloge v svoji igri slab. Igrati moramo samo kot celota, izstopanje posameznikov, nastajanje statistov v tem gledališču, kakor sem si ga zamislil, ne sme biti “doma”*.”<sup>165</sup>

V Skrbinškovih *Spominih* je Tepavčev *Program dela* dobil novo, dodatno razsežnost – razsežnost svoje izvedbe. Skrbinšek namreč ne oživlja tistega, kar je skupina mladih gledaliških ljudi, zbrana okoli Tepavca, med katerimi je bil tudi sam, želela in nameravala uresničiti, ampak tisto, kar je v resnici uresničila, iz česar je izhajala in za kar se je opredeljevala, v kakšnih pogojih je delovala, katere metode je pri delu uporabljala ter na kakšne odmeve je naletela. Dobesedno navajamo, kar je Skrbinšek zapisal o varaždinskem gledališču v obdobju, ko ga je vodil Branko Tepavac, sam pa je bil eden bolj izpostavljenih članov ansambla:

*Začeli smo delati, vendar se na hudožestvenike nismo naslonili ne repertoarno ne izrazno – v mislih imam njihov sicer stilizirani naturalizem. Naše predstave so bile v duhu psihološkega realizma, na primer Svatba Krečinskega in Nicodemijev Postržek, včasih z nadihom stiliziranega ekspresionizma (Hlapec Jernej, Donadnija Gogoljeva smrt, Kulundžičeva Polnoč). V tem pogledu smo bili avantgarden teater, kakršnega drugje na Hrvaškem ni bilo.*

*Zato pa smo se brezkompromisno oklenili delovne metode hudožestvenikov: delo z igralcem, delo pri prizorih do najboljše možne izraznosti – včasih je za en prizor minila cela vaja – in trud za enovitost predstave. Smo pa tudi imeli možnosti za tako delo. Varaždin je bil mirno, tiho mesto, ki je spodbujalo zbranost za vsakršno dejavnost, in imel je gledališko stavbo, podobno ljubljanski Operi. Predstave so bile samo ob sobotah in nedeljah, tako da smo lahko imeli med tednom po tri vaje na dan, večerna se je zavlekla celo čez polnoč. Tako smo dosegli po šestdeset, tudi osemdeset vaj za posamezno premiero.*

*Obveljalo je tudi načelo, da morajo biti pri vseh vajah od začetka do konca prisotni vsi igralci, ki trenutno niso zasedeni. To je imelo dvojni pozitiven učinek. Najprej umetniškega, ko je vsak igralec še bolj privzemal, bogatil in poglobljal ton in ritem celotne predstave, in praktičnega, vsakdo je z eno vajo z lahkoto vskočil, ne da bi bila predstava okrnjena. Znali smo kompletne tekste, se pravi, vsak je znal tekst vseh vlog.*

*Naši dosežki niso ostali neopaženi. Kritika nas je prizadevno obravnavala in nas predstavila tudi v Zagrebu, kjer se je o nas začelo, če že ne govoriti, pa vsaj šušljati, to pa ima v gledaliških krogih še večji mik. Naše predstave so obiskovali tudi mladi kulturniki, ki so v nas videli možnost, da se uveljavijo, kakor se je, na primer, Kulundžić. Vse to je obetalo zavidljivo perspektivo.*<sup>166</sup>

Z vzpostavitev korelacije med Tepavčevim *Programom dela* in Skrbinškovimi spomini na varaždinsko epizodo v njegovem umetniškem delovanju so bile vzpostavljene tudi nove spodbude in možnosti za pozicioniranje Mestnega gledališča v Varaždinu ali Intimnega gledališča v sezoni 1924/1925, ko se je le-to s prevzemanjem delovnih metod hudožestvenikov ter priklanjanjem se psihološkemu realizmu, pa tudi stiliziranemu ekspresionizmu opredelilo kot gledališče z drugačno usmerjenostjo in težnjami in se kot tako vključilo v tedanje avantgardne hrvaške umetniške tokove.

Vendar pa kratkotrajnost delovanja varaždinskega gledališča v matičnem središču, v katerem so se, po

<sup>164</sup> Mimogrede, poimenovanje Intimno gledališče za Mestno gledališče v Varaždinu v obdobju Tepavčevega ravnateljstva uporabljajo, kadar govorijo ali pišejo o njem, številni, ne le Skrbinšek, ampak tudi drugi, po naslovu Varaždinskega mestnega gledališča je tiskan tudi na gledaliških listih za enajst predstav, uprizorjenih v marcu in aprilu leta 1925 v Karlovcu. Ni znano, s katerim imenom je varaždinsko gledališče gostovalo v drugih hrvaških krajih, v Lepoglavi, Čakovcu in Koprivnici.

<sup>165</sup> Branko Hećimović, *Intimni teatar Branka Tepavca*. Kronika Zavoda za književnost in teatrologijo JAZU, letnik VII, šte. 21, str. 73-74. Zagreb, 1971.

<sup>166</sup> Vladimir Skrbinšek, *ibid.*, 83, 85.

stojnim pokazateljima, nastupa samo do kraja 1924. godine a potom odlazi na turneju po drugim gradovima, ne samo što prekida predočene uvjete i metode rada već pospješuje i sudbonosno zatiranje njegovih deklarativnih i rezultatskih tragova nemilosrdnim zaboravom prije nego što su oni uopće postali povijesnom svojinom.

U specifičnoj konstelaciji djelovanja, kakvu u varaždinskom kazalištu suodnosno redefiniraju Tepavčev *Program rada* i Skrbinškova sjećanja, svoje recipročno obilježje neminovno dobiva i Skrbinškovo sudjelovanje: redateljska postava Niccodemijeva *Scampola*, u kojem tumači Saccija, te još šest uloga, među kojima su i naslovna u dramatisaciji Cankarove proze *Slugan Jernej i njegovo pravo* Vladimirova brata Milana, Čičikov u Donadinijevoj *Gogoljevoj smrti* i Mladić iz tavanice u Kulundžićevoj tragičnoj groteski *Ponoć*.

Zalažući se za izvedbu moderne drame, koju, kao i domaću, preferira u svojem Programu rada i Branko Tepavac, te podsjećajući da je prigodom premijere *Ponoći* bilo varaždinsko kazalište premalo i da su se mnogi morali vraćati kući, jer nije više bilo ulaznica, Kalman Mesarić pozdravljajući repertoarsko opredjeljenje varaždinskog kazališta u tekstu *Moderna drama u Varaždinu* vrlo blagonaklono progovara i o izvedbi i izvođačima Kulundžićeve tragične groteske te o Skrbinšku bilježi sljedeće:

*Mladića iz tavanice donio je g. Skrbinšek jednim naročitim i aposlutno mističnim shvaćanjem. Njegova visoka pojava i njegov organ odgovarali su potpunoma ovoj ulozi apstrakcije. Moguće je u nekim momentima bio i suviše povučen, pa bi mogao – bez skrupula – da se i jače istakne.*<sup>167</sup>

Premda je Skrbinšek uvjereni pristaša i zagovornik usmjerenja varaždinskog kazališta, kao što to sâm iskazuje, i premda u njegovim predstavama potvrđuje modernost svoga glumačkog stila, kao što to naznačuje i Mesarić, on napušta Varaždin već na samom početku 1925. kad grad više nije u stanju subvencionirati kazalište, i ne odlazi sa svojim bivšim ansamblom na turneju koja će se protegnuti do kraja svibnja.



Iz Varaždina se Skrbinšek uputio u Zagreb. K sestri Štefaniji<sup>168</sup> i pašancu Alfredu Grünhutu, članu Hrvatskoga narodnog kazališta, koji je istodobno i glumac u Klub kabaretu u Ilici 11, a i njegov glavni *poslovni meštar*, kako ga u knjizi *Zagrebački kabaret* kvalificira Igor Mrduljaš.

Prisjećajući se dana provedenih u Zagrebu, Skrbinšek se prisjeća i svog sudjelovanja u Klub kabaretu i zagrebačkog kazališta i zagrebačkih glumaca.

*Mene su angažirali kao mladog komičara. Humor mi nikad nije bio stran, pa sam zato ubrzo preuzeo lahki, improvizirajući skečevski način poantiranja, pri čemu mi je mnogo pomoglo bivše operetno crnčenje, a istodobno i iskustva kolega, kao što su bili odlični komičari Cilić i Dubajić sa ženom, pedesetogodišnja karakterna glumica Haiman, pa naravno, Grünhut, Binički i drugi, svi članovi kazališta. Isao sam ih također gledati u kazalište i upoznao ansambl europske razine, u kojem su blještali još Pavić (nasljednik slavnog Fijana), izvanredni karakterni glumci Papić, Raić, Badalić (jedinствeni barun Lenbach), Nučić, Marčec<sup>169</sup> i drugi. Ženski ansambl nije bio ništa slabiji, naprotiv, imao je niz velikih glumica, među njima Slovenku Viku Podgorsku.*<sup>170</sup>

U Zagrebu, gdje ga je vlasnik Klub kabareta zaposlio i kao pjevača u svojem baru, Skrbinšek je pozvan i na audiciju u kazalištu. No ulogu Sacchija u Niccodemijevu *Scampolu* nije dobio, unatoč tomu što ju je tumačio u Varaždinu i što je *Scampola* režirao, jer ju je poželio igrati i igrao u režiji Aleksandra Biničkog Josip Pavić.

Uvjeti za rad u Splitu, kamo Skrbinšek stiže nakon što je sa subotičkim kazalištem proputovao velik dio tadašnje Jugoslavije i Albanije nastupajući osim u operetama i u ponekoj komediji, i gdje je tijekom dvadeset mjeseci interpretirao četrdeset tri dramske i operetne uloge, ne mogu se mjeriti s uvjetima kakve je imao u

**Kazališna cedulja za izvedbu dramatisacije Cankarove proze Slugan Jernej i njegovo pravo u kojoj Vladimir Skrbinšek tumači naslovnu ulogu**



**Gledališki list za izvedbu dramatisacije Cankarjeve proze Hlapec Jernej in njegova pravica, v kateri Vladimir Skrbinšek igra naslovno vlogo.**

<sup>167</sup> Ka Mesarić, *Moderna drama u Varaždinu*. "Comœdia", br. 11, str. 27. Beograd - Zagreb, 10. 11. 1924.

<sup>168</sup> Štefanija Skrbinšek, udata Grünhut (Maribor, 1888. – Zagreb, 1977.), debitirala je na ljubljanskoj pozornici kao Vila u *Rusalki* 1910, ali nije angažirana. U sezoni 1916./1917. operetna je primadona u Varaždinu, a 1918./1919. glumica u Trstu. Prigodom posljednjih Borštnikovih nastupa u Ljubljani njegova je partnerica te interpretira Lauru u Štrindbergovu *Ocu* i naslovnu ulogu u Schönherrovoj drami *Ženi vrag*. Nakon odlaska u Zagreb više ne nastupa.

<sup>169</sup> Budući da ni jedan glumac takvog prezimena nije bio tada, a ni inače, angažiran u Hrvatskom narodnom kazalištu, očito je da je riječ o tiskarskoj grešci ili previdu odnosno zabuni Vladimira Skrbinškoga, koji zacijelo misli pritom na Josipa Maričića. Op. B. H.

<sup>170</sup> Vladimir Skrbinšek, isto, str. 85.

verodostojnih pokazateljih, predstave uprizarjale samo do konca leta 1924, potem pa se je ansambel odpravil na turnejo po drugih mestih, ni le prekinila predstavljenih pogojev in metod dela, ampak tudi usodno pospešila prepuščenost njegovih deklarativnih in rezultatskih sledi neusmiljeni pozabi, preden so le-ti sploh postali zgodovinska last.

V specifični konstelaciji delovanja, kakršnega so v varaždinskem gledališču soodvisno na novo definirali Tepavčev *Program dela* in Skrbinškovi spomini, je svoje recipročno obeležje neizogibno dobilo tudi Skrbinškovo sodelovanje: režiserska uprizoritev Niccodemijevega *Scampola*, v katerem je igral Saccija, ter še šest vlog, med katerimi so tudi naslovna v dramtizaciji Cankarjeve povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* Vladimirjevega brata Milana, Čičikov v Donadinijevi *Gogoljevi smrti* in Mladenič s podstrešja v Kulundžičevi tragični groteski *Polnoč*.

Za uprizarjanje moderne drame, ki ji je tako kot domači v svojem *Programu dela* dajal prednost tudi Branko Tepavac, se je prav tako zavzemal Kalman Mesarić, ki se spominja, da je bilo ob premieri *Polnoči* varaždinsko gledališče premajhno in da so se številni morali vrniti domov, saj ni bilo na voljo več prostih vstopnic. Pozdravljajoč repertoarsko opredelitev varaždinskega gledališča je v besedilu *Moderna drama v Varaždinu* zelo naklonjeno spregovoril tudi o izvedbi in izvajalcih Kulundžičeve tragične groteske ter o Skrbinšku zapisal naslednje:

*Mladeniča s podstrešja je g. Skrbinšek upodobil z nekim posebnim in absolutnim mističnim razumevanjem. Njegova visoka pojava in njegov glas sta v popolnosti ustrezala tej vlogi abstrakcije. Mogoče je bil v nekaterih trenutkih še preveč zadržan, pa bi se lahko – brez pomislekov – izpostavil še bolj.<sup>167</sup>*

Čeprav je bil Skrbinšek prepričan privrženec in zagovornik opredelitve varaždinskega gledališča, kar je navajal tudi sam, in čeprav je v njegovih predstavah potrjeval modernost svojega igralskega sloga, kot je to označi tudi Mesarić, je zapustil Varaždin že na začetku leta 1925, ko mesto ni bilo več sposobno subvencionirati gledališča, in se s svojim bivšim ansamblom ni odpravil na turnejo, ki se je raztegnila do konca maja.



Iz Varaždina se je Skrbinšek napolnil v Zagreb. K sestri Štefaniji<sup>168</sup> in svaku Alfredu Grünhutu, članu Hrvaškega narodnega gledališča, ki je bil hkrati tudi igravec v klub-kabaretu v Ilici 11 in njegov glavni *poslovni mešetar*, kot ga je v knjigi *Zagrebski kabaret* označil Igor Mrduljaš.

Pri obujanju spominov na dneve, ki jih je preživel v Zagrebu, se je Skrbinšek spominjal tudi svojega sodelovanja v klub-kabaretu, zagrebškega gledališča in zagrebških igralcev.

*Mene so angažirali kot mladega komika. S humorjem si nikoli nisem bil navzkriž, zato sem hitro prevzel lahkotni, improvizirajoči skečevski način poantiranja, pri tem pa sta mi mnogo pomagala bivša operetna tlaka, obenem pa izkušnost kolegov, kot so bili odlična komika Cilić in Dubajić z ženo, petdesetletna karakterna igralka Haiman, pa seveda Grünhut, Binički in drugi, vsi člani gledališča. Hodil sem jih gledat tudi v gledališče in spoznal ansambel evropske ravne, v katerem so blesteli še Pavić (naslednik slavnega Fijana), izredni karakterni igralci Papić, Raić, Badalić (enkraten baron Lenbach), Nučić, Marčec<sup>169</sup> in drugi. Ženski ansambel ni bil nič šibkejši, nasprotno, imel je vrsto velikih igralk, med njimi Slovenko Viko Podgorško.<sup>170</sup>*

V Zagrebu, kjer ga je lastnik klub-kabareta zaposlil tudi kot pevca v svojem baru, je bil Skrbinšek povabljen tudi na avdicijo v gledališču. Vloge Sacchija v Niccodemijevem *Scampolu* ni dobil, kljub temu da jo je igral v Varaždinu in da je *Scampola* režiral, saj si jo je zaželel igrati in igrati v režiji Aleksandra Biničkega Josip Pavić.

Pogoji za delo v Splitu, kamor je Skrbinšek prispel, potem ko je s subotičkim gledališčem prepotoval velik del tedanje Jugoslavije in Albanije, ter nastopal razen v operetah tudi v kakšni komediji in ko je v dvajsetih mesecih interpretiral triinštirideset dramskih in operetnih vlog, se ne morejo primerjati s pogoji, kakršne je imel v Varaždinu. Predstave in vloge so se pripravljale v naglici in Skrbinšek ni imel časa, da bi osvojil jezik interpretiranih

<sup>167</sup> Ka Mesarić, *Moderna drama u Varaždinu*. Comoedia, št. 11, str. 27. Beograd - Zagreb, 10. 11. 1924.

<sup>168</sup> Štefanija Skrbinšek, poročena Grünhut (Maribor, 1888 – Zagreb, 1977), je debitirala na ljubljanskem odru kot Vila v *Rusalki* 1910, vendar ni bila angažirana. V sezoni 1916/1917 je bila operetna primadona v Varaždinu, 1918/1919 pa igralka v Trstu. Med zadnjimi Boršnikovimi nastopi v Ljubljani je postala njegova partnerica ter upodobila Lauro v Strindbergovem *Očetu* in naslovno vlogo v Schönerrjevi drami *Žena-vrag*. Po odhodu v Zagreb ni več igrala.

<sup>169</sup> Ker noben igravec s takšnim priimkom tedaj, pa tudi sicer, ni bil angažiran v Hrvaškem narodnem gledališču, je očitno, da gre za tiskarsko napako ali spregledanost oziroma zmoto Vladimirja Skrbinška, ki zagotovo misli pri tem na Josipa Maričića. Op. B. H.

<sup>170</sup> Vladimir Skrbinšek, *ibid.*, str. 85.

Varaždinu. Predstave i uloge uvježbavaju se na brzinu i Skrbinšek nema vremena da usvoji jezik interpretiranih likova i ovlada svim silaznim i uzlaznim akcentima i kvalitetama, te je nezadovoljan prvim svojim kreacijama na splitskoj pozornici. Pozitivni pomak slijedi tek kad se prema savjetu upravitelja splitskog kazališta Nike Bartulovića, oslobađa presije lektorskih zahtjeva i počinje misliti na jeziku kojim govori na sceni.

Do naglog Skrbinšekova glumačkog razvoja, kako on sam procjenjuje, dolazi pak pod neposrednim utjecajem glavnog redatelja splitskog kazališta, ruskoga ratnog zarobljenika i sudionika oktobarske revolucije, dobrog poznavatelja Stanislavskog i Dančenka te MHAT-a, Rade Pregarca, koji je Skrbinšku blizak po vjernim interpretacijama dramskih tekstova i psihološkoj razradi likova i glume, te po osobnoj kreativnosti, kao i po primjeni metoda hudožestveničkih proba, koje su ih pretvarale u seminare.<sup>171</sup>

Kao kvalitetno najeksponiranije dramske uloge što ih je Skrbinšek ostvario na splitskoj pozornici uspješno surađujući osim s Pregarcem i s iskusnim redateljem – praktičarom Viktorom Beckom te igrajući s glumcima mlađe generacije Blaženkom Katalinić, Viktorom Starčićem, Jankom Rakušom, Micom Šekulin..., redovito se navode Gregers Werle u Ibsenovoj *Divljoj patki* i Ivolgin u *Idiotu* Dostojevskog, koje znalački predočuje upravo Rade Pregarc, redatelj obje predstave, u svojem jubilarnom portretu Vladimira Skrbinšketa:

*Ne ću se doticati na ovom mjestu svih uloga koje je odigrao u Splitu. Spomenut ću samo dvije, koje su bile već tada, usuđujem se tvrditi, na visokom stupnju savršenstva. Prva je Gregers Werle u Ibsenovoj Divljoj patki, druga pak Ganja u Idiotu Dostojevskog. Gregersa Werlea je dao s takvom suptilnošću, s takvom minucioznom obradom i ujedno s takvom neposrednošću da je vrhunski inficirao gledatelje. Bio je živi Gregers Werle i nitko drugi. To je bila čista umjetnost, upravo takav je bio i Ganja. Gledao sam ta dva djela i poslije, a također sam ih i režirao u nekim našim kazalištima, međutim takve kreacije tih dvaju uloga nisam vidio nikada više.<sup>172</sup>*

Skrbinšekova Gregersa Werlea u *Divljoj patki*, ali i oca Lorina u Sudermannovoj drami *Kamen među kamenima*, ističe uostalom već u svojem oproštajnom komentaru prigodom Skrbinšekova odlaska iz Splita i lokalni kazališni kritičar Ivo Lahman kao vidnu potvrdu *da je u njega jak talent za dramske karakterne uloge* i kao veoma dobre kreacije, te u nastavku evocira da je Skrbinšek istodobno djelovao u drami *i u opereti, za koju također posjeduje vrlo mnogo odličnih predispozicija: ugodan baritonolni timbre, gipkost i eleganciju te živ komičan nerv. Našoj operetskoj publici ostat će u trajnoj prijatnoj uspomeni njegova buffo-partija u Bajaderi, Holandskoj ženici, Grofici Marici i Orlovu, koje su čestoput značile polovinu cjelokupnog uspjeha večeri.*<sup>173</sup>



Jesu li Rade Pregarc, Janko Rakuša i Vladimir Skrbinšek napustili splitski teatar nezadovoljni njegovim predstojećim administrativnim spajanjem sa sarajevskim, kako pretpostavljaju neki kazališni povjesničari poput Josipa Lešića, ostaje upitno. No činjenica je da njih trojica odlaze i nastavljaju zajednički raditi u mariborskom kazalištu, gdje Skrbinšek vrhunski kreira Krležina Lenbacha i Leona te Cankarove likove, kao i Jonsonova Mosca u *Volponeu*, Shakespeareova Hamleta i Shawova Higginsa, te se afirmira kao pouzdan i solidan redatelj dramskih ali i opernih i operetnih djela, sklon analizi i psihološkoj razradi, a nesklon vanjskim efektima.

Niz kompleksnih likova, kao što su Goetheov Faust, Calderonov Don Lope u *Sucu Zalamejskom*, Ibsenov dr. Rank u *Nori* i O'Neillov Christopherson u *Annie Christi*, te Krležin Walter, Skrbinšek ostvaruje i u Skopju, gdje interpretira oko pedeset uloga i postavlja dvadesetak predstava.

Prometnuvši se poslije Drugoga svjetskog rata u jednog od vodećih slovenskih kazališnih umjetnika, Skrbinšek još više intenzivira svoj pedagoški rad i proširuje svoj interes i na druge medije. Na Radio Ljubljani 1955.-1956. vodi tako radijsku glumačku grupu i režira, sudjeluje u snimanju filmova *Jara gospoda*, *Balada o trubi i oblaku* i *Samonikli* te nastupa na televiziji.

Kao glumcu i redatelju, kojemu je prema Dušanu Moravcu, *kazalište bilo nerazlučiv spoj literature, pozoričke igre i slobodne tribine*, i dalje su mu od dramskih autora najbliži Shaw i Krleža, a prihvaća i Sartrea i "debutira" na pozornici Mestnega gledališča ljubljanskega kao von Gerlach u *Zatočenicima Altone*.

<sup>171</sup> Vidi: Vladimir Skrbinšek, isto, str. 91-92.

<sup>172</sup> Rade Pregarc, *Vladimir Skrbinšek. Ob 25-letnici njegovega umetniškega dela*. "Gledališki list SNG", Drama, št. 11, str. 317-320, Ljubljana 1948/1949. Citat preuzet iz rada: Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnom gledališću za Dalmaciju (1921-1928)*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja, letnik 13, br. 29, str. 30. Ljubljana, 1977. Preveo B. H.

<sup>173</sup> J. Ivo Lahman/, *Oprošno veče g. Vlada Skrbinšketa*. "Novo doba", br. 76, str. 4. Split, 1. 4. 1927. Citat preuzet iz rada: Šimun Jurišić, isto, str. 30.



likov ter obvladal vse padajoče in rastoče naglase in dolžine, tako da je bil s svojimi prvimi kreacijami na splitskem odru nezadovoljen. Pozitivni premik je sledil po tem, ko se je po nasvetu upravnika splitskega gledališča Nika Bartulovića osvobodil pritiska lektorskih zahtev in začel misliti v jeziku, v katerem je govoril na sceni.

Do hitrega Skrbinškovega igralskega razvoja, kot sam ocenjuje, je prišlo pod neposrednim vplivom glavnega režiserja splitskega gledališča, ruskega vojnega ujetnika in udeleženca oktobrske revolucije, dobrega poznavalca Stanislavskega in Dančenka ter MHAT-a, Radeta Pregarca, ki je bil Skrbinšku blizu ne le po zvestih interpretacijah dramskih besedil in psihološkem uprizarjanju likov in igre ter po osebni ustvarjalnosti, ampak tudi po uporabi metod vaj hudožestvenikov, ki so jih spreminjali v seminarje.<sup>171</sup>

Kot kakovostno najodmevnejši dramski vlogi, ki ju je Skrbinšek odigral na splitskem odru, uspešno sodelujoč razen s Pregarcem tudi z izkušenim režiserjem – praktikom Viktorjem Beckom ter z igralci mlajše generacije Blaženko Katalinić, Viktorjem Starčićem, Jankom Rakušem, Mico Šekulin ..., se redno navajata Gregers Werle v Ibsenovi *Divji rački* in Ganja v *Idiotu* Dostojevskega, ki ju je poznavalsko predstavil prav Rade Pregarc, režiser obeh predstav, v svojem jubilejnim portretu Vladimirja Skrbinška:

*Ne bom se dotikal na tem mestu vseh vlog, ki jih je odigral v Splitu. Omenil bom samo dve, ki sta bili že takrat, drznem si trditi, visoko popolni. Prva je Gregers Werle v Ibsenovi Divji rački, druga pa Ganja v Idiotu Dostojevskega. Gregersa Werleja je dal s tako subtilnostjo, s tako minuciozno obdelavo in obenem s tako porazno neposrednostjo, da je inficiral gledalce do vrhunca. Bil je živ Gregers Werle in nihče drug. To je bila čista umetnost. Prav tak je bil tudi Ganja. Gledal sem ti dve deli kasneje, tudi sam sem ju režiral v nekaterih naših gledališčih, toda takih kreacij teh dveh vlog nisem videl nikoli več.*<sup>172</sup>

Skrbinškovega Gregersa Werleja v *Divji rački* in Eichholza v Sudermannovi drami *Kamen med kamenjem* je izpostavil v svojem poslovilnem komentarju ob Skrbinškovem odhodu iz Splita tudi lokalni gledališki kritik Ivo Lahman kot vidno potrditev, da ga odlikuje izrazit talent za dramske karakterne vloge, a tudi zelo dobre kreacije, ter v nadaljevanju evociral, da je Skrbinšek deloval hkrati tako v drami kot v opereti, za katero prav tako poseduje zelo veliko odličnih predispozicij: prijetno baritonsko barvo, gibkost in eleganco ter živ, komičen čut. Našemu operetnemu občinstvu bodo ostale v trajnem prijetnem spominu njegove buffopartije v Bajaderi, Holandski ženici, Grofici Marici in Orlovu, ki so pogosto pomenile polovico celotnega uspeha večera.<sup>173</sup>



Ali so Rade Pregarc, Janko Rakuša in Vladimir Skrbinšek zapustili splitsko gledališča zaradi nezadovoljstva nad njegovim načrtovanim administrativnim povezovanjem s sarajevskim, kot predpostavljajo nekateri gledališki zgodovinarji, npr. Josip Lešić, ostaja dvomno. Dejstvo je, da so vsi trije odšli in nadaljevali s skupnim delom v mariborskem gledališču, v katerem je Skrbinšek vrhunsko upodobil ne le Krleževega Lenbacha in Leona ter Cankarjeve like, ampak tudi Jonsonovega Mosca v *Volponu*, Shakespearjevega Hamleta in Shawovega Higginsa, uveljavil pa se je tudi kot zanesljiv in soliden režiser dramskih, opernih in operetnih del, naklonjen analizi in psihološkemu pristopu, ne pa zunanjim učinkom.

Vrsto kompleksnih likov, kot so Goethejev Faust, Calderonov Don Lope v *Sodniku Zalamejskem*, Ibsenov dr. Rank v *Nori* in O'Neillov Christopherson v *Ani Christie* ter Krležev Walter, je Skrbinšek odigral tudi v Skopju, kjer je interpretiral okoli petdeset vlog in postavil dvajset predstav.

Po drugi svetovni vojni je postal Skrbinšek eden vodilnih slovenskih gledaliških umetnikov, še več časa je posvetil svojemu pedagoškemu delu, svoje zanimanje pa je razširil tudi na druge medije. Tako je na Radiu Ljubljana med letoma 1955 in 1956 vodil radijsko igralsko skupino in režiral, sodeloval pri snemanju filmov *Jara gospoda*, *Balada o trobenti in oblaku* ter *Samorastniki*, nastopal na televiziji.

Kot igralcu in režiserju, ki mu je bilo, kot navaja Dušan Moravec, *gledališče neločljiv spoj literature, odrske igrivosti in svobodne tribune*, sta mu bila med dramskimi avtorji še naprej najbližja Shaw in Krleža, sprejemal je tudi Sartra in "debitiral" na odru Mestnega gledališča ljubljanskega kot von Gerlach v *Zaprta v Altoni*.

<sup>171</sup> Glej: Vladimir Skrbinšek, *ibid.*, str. 91-92.

<sup>172</sup> Rade Pregarc, *Vladimir Skrbinšek. Ob 25-letnici njegovega umetniškega dela*. Gledališki list SNG, Drama, št. 11, str. 317-320, Ljubljana 1948/1949. Citat prevzet po delu: Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921-1928)*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, letnik 13, šte. 29, str. 30, Ljubljana, 1977.

<sup>173</sup> J. /Ivo Lahman/, *Oprosnno večje g. Vlada Skrbinškega*. Novo doba, šte. 76, str. 4. Split, 1. 4. 1927. Citat prevzet po delu: Šimun Jurišić, *ibid.*, str. 30.

Okarakteriziran, parafrazirajući Moravca, kao intelektualni interpret i kao glumac s iznimnim darom za intimnu, komornu igru, i s istančanim sluhom za diskretnu ironiju, ali i kao vrsni tumač zabavljačkih komediografskih likova, koji je prema potrebi pjevao i plesao u operetnim predstavama, Skrbinšek se sâm, prema vlastitim riječima, ustrajno zalagao za *stvaran, iskren, jednostavan glumački izraz, očišćen teatralnih primjesa*, čime je aktualizirao i potvrđivao svoju suvremenost.<sup>174</sup>

## Janko Rakuša

*Mihalovec kod Ormoža, 15. 5. 1901. – Remetinec na rubu Zagreba, 10. 2. 1945.*

Sudeći prema malobrojnim sintetskim portretima Janka Rakuše, kakve su ispisali Vilko Ivanuša, Rade Pregarc i Dušan Moravec,<sup>175</sup> ali sudeći i prema većini izjava, sjećanja, članaka i komentara što su se posthumno, tijekom šezdesetak godina, nanizali o njemu, Rakušine osobne biografske datosti i životni nazori usudno su obilježili njegovo profesionalno umjetničko opredjeljivanje i glumačko stvaranje. Na takvu usudnost navodi uostalom već donekle i Rakušino podrijetlo, kao i njegovo djetinjstvo i mladost, koji svjedoče da je zarana upućen na samoodržanje i samoodlučivanje, na vlastitu ustrajnost, intelekt i energiju. Rođen naime kao nezakoniti sin uboge nadničarke u omanjem vinogradarskom predjelu Štajerske, u Prlekiji, Rakuša već s tri godine ostaje bez majke, koja umire u oskudici od posvemašnje iscrpljenosti, te povjeren skrbniku, siromahu, odužuje mu se kao pastir, završava osnovno školovanje i zahvaljujući mjesnom župniku odlazi na daljnje školovanje u samostan u Veržeju, pa u Maribor i potom u Ljubljani, gdje, međutim, samoinicijativno napušta sjemenište i gimnaziju, te se, tražeći i dobivši podršku od budućega kazališnog učitelja, sudjelatnika i prijatelja Rade Pregarca, uključuje kao volonter i statist u rad ljubljanske Drame. A kad oboli Osip Šest, interpret Luke u drami *Na dnu* Maksima Gorkog, preuzima ulogu *toga bosonogog mironosca i skitnice, toga tješitelja ljudskih duša poniženih i uvrijeđenih, izmoždenih i prezrenih, toga unekoliko ironičnog mislioca, sverazumijevaćeg i svepraštajućeg*, polazeći, na temelju svojih gorkih životnih iskustava, upravo *od doživljavanja* – kako se prisjeća Pregarc – *samog sebe u tom Luki*.<sup>176</sup> No premda ostvaruje i zamijećene uloge u uprizorenjima dramskih djela Shakespearea, Tucića, Cankara, Wildea, Arcibaševa i Andrejeva, Rakuša ubrzo spoznaje da se zamjerio i da je nemio kazališnom konzorciju zbog svojeg sudjelovanja u štrajku uperenom protiv angažmana ruske emigrantske grupe nekog Muratova te odlazi u sarajevsko kazalište, 1921./1922., pa u osječko, 1922./1923., gdje nastupa u dvadeset tri dramske postavbe i dvije operetne interpretirajući uglavnom manje uloge u djelima hrvatskih i drugih južnoslavenskih autora, kao što su Vavra i Vojnović, Nušić i Cankar, te u djelima različitih drugih autora, od klasičara do suvremenika, kao što su Sofoklo, Molière, Shakespeare, Čehov i Shaw. Slijedi zatim obvezatno služenje jednogodišnjega vojnog roka u Mostaru, te potom angažman u splitskom Narodnom kazalištu za Dalmaciju u kojem je Rade Pregarc jedan od najutjecajnijih članova od njegova osnutka pa do prinudne političko-administrativne simbioze sa sarajevskim u tzv. Narodno pozorište za zapadne oblasti 1928.

Od početka sezone 1924./1925. pa do kraja sezone 1926./1927., kad napušta splitsko kazalište i odlazi u Skopje, Rakuša je prema rekonstrukciji Šimuna Jurišića, izostavljenoj u objelodanjenoj verziji njegova rada *Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnom gledališču za Dalmaciju (1921–1928)*,<sup>177</sup> sudjelovao u izvedbama šezdeset jednoga dramskog teksta i četiri operete, među kojima i u Tijardovićevoj *Maloj Floramy* te je režirao i Schnitzlerovu komediju u pet slika *Anatol* i Schönherrovu *Tragediju djece*.



**Janko Rakuša u ulozi Borisa Ipanova. Victorien Sardou, *Fedora*. Split, 1927.**

**Janko Rakuša v vlogi Borisa Ipanova. Victorien Sardou, *Fedora*. Split, 1927.**

<sup>174</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. 22. knjiga iz zbirke *Sto slovenskih*. Prešernova družba, Ljubljana 2001. Str. 80–81.

<sup>175</sup> Vilko Ivanuša, *Čovjek i umjetnik Janko Rakuša*. "Kazalište", br. 22–25, str. 7–9. Osijek, 1968; Rade Pregarc, *Janko Rakuša, Čovjek in umetnik*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, br. 43, str. 150–184, Ljubljana, 1984; Dušan Moravec: *Janko Rakuša (1910–1945)*, u: Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, br. 58–59, str. 93–106, Ljubljana, 1992.

<sup>176</sup> Rade Pregarc, isto, str. 155.

<sup>177</sup> Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmaciju (1921–1928)*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega muzeja, br. 29, str. 10–45, Ljubljana, 1977.

Označen, če parafraziramo Moravca, ne le kot intelektualni interpret in igralec z izjemnim darom za intimno, komorno igro ter s pretanjenim poslušom za žlahtno, diskretno ironijo, ampak tudi izvrstni poustvarjalec zabavnih komedijskih likov, ki je po potrebi pel in plesal v operetnih predstavah, si je Skrbinšek po lastnih besedah nenehno prizadeval za “resničen, iskren, preprost gledališki izraz, očiščen teatralnih primesi,” s čimer je aktualiziral in potrjeval svojo sodobnost.<sup>174</sup>

## Janko Rakuša

*Mihalovec pri Ormožu, 15. 5. 1901 – Remetinec na obrobju Zagreba, 10. 2. 1945*

Sodeč ne le po maloštevilnih sinteznih portretih Janka Rakuše, kakšne so oblikovali Vilko Ivanuša, Rade Pregarc in Dušan Moravec,<sup>175</sup> ampak tudi po večini izjav, spominov, člankov in komentarjev, ki so posmrtno, v šestdesetih letih, nastali o njem, so Rakuševe osebne biografske danosti in življenjski nazori usodno obeležili njegovo poklicno umetniško opredelitev in igralsko ustvarjanje. Na tovrstno usodnost do neke mere napeljuje že Rakuševo poreklo, pa tudi njegovo otroštvo in mladost, ki pričajo, da je bil že od zgodnjih let primoran k samostojnemu vzdrževanju in odločanju, k lastni vztrajnosti, intelektu in energiji. Rojen namreč kot nezakonski sin uboge dninarke v manjšem vinorodnem delu Štajerske, v Prlekiji, je Rakuša že s tremi leti ostal brez matere, ki je od popolne izčrpanosti umrla v pomanjkanju, bil nato zaupan skrbniku, siromaku, ki se mu je oddolžil kot pastir, končal osnovnošolsko izobraževanje in zahvaljujoč vaškemu župniku odšel na nadaljnje šolanje v samostan v Veržeju, od tam pa v Maribor in v Ljubljano, kjer pa je samoiniciativno zapustil semenišče in gimnazijo ter se, potem ko je po iskanju podpore le-to dobil pri prihodnjem gledališkem učitelju, sodelavcu in prijatelju Radetu Pregarcu, vključil kot prostovoljec in statist v delo ljubljanske Drame. Ko je zbolel Osip Šest, igralec Luka v drami *Na dnu* Maksima Gorkega, je prevzel vlogo *tega bosonogega mironosca in potepuha, tega tolažitelja razbolelih človeških duš, ponižanih in razžaljenih, izčrpanih in zavrženih, tega nekolikanj ironičnega misleca, vserazumevajočega in vseoprostčajočega*, izhajajoč, na osnovi svojih grenkih življenjskih izkušenj, prav iz *doživljanja* – kot se spominja Pregarc – *samega sebe v tem Luki*.<sup>176</sup> Čeprav je Rakuša uresničeval opažene vloge tudi v uprizoritvah dramskih del Shakespearja, Tucića, Cankarja, Wilda, Arcibaševa in Andrejeva, je kmalu spoznal, da se je zaradi svoje stavke, ki je bila uperjena proti angažmanu ruske emigrantske skupine nekega Muratova, zameril gledališkemu Konzorciju in padel pri njem v nemilost, zato je odšel v sarajevsko gledališče, 1921/1922, potem pa v osiješko, 1922/1923, v katerih je nastopal v triindvajsetih dramskih uprizoritvah in dveh operetnih z interpretacijami manjših vlog v delih hrvaških in drugih južnoslovanskih avtorjev, kot so Vavra in Vojnović, Nušić in Cankar, ter v delih različnih drugih avtorjev, od klasikov do sodobnikov, kot so Sofoklej, Molière, Shakespeare, Čehov in Shaw. Temu je sledilo obvezno služenje enoletnega vojaškega roka v Mostarju, potem pa angažma v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo, v katerem je bil Rade Pregarc eden najvplivnejših članov od njegovega nastanka pa do prisilne politično-administrativne simbioze s sarajevskim v t. i. Narodno gledališče za zahodne pokrajine leta 1928.

Od začetka sezone 1924/1925 pa do konca sezone 1926/1927, ko je zapustil splitsko gledališče in odšel v Skopje, je Rakuša po rekonstrukciji Šimuna Jurišića, ki je v objavljeni različici njegovega dela *Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921–1928)*<sup>177</sup> izpuščena, sodeloval v uprizoritvah enainšestdesetih dramskih besedil in štirih operet, med katerimi je tudi Tijardovičeva *Mala Floramyje*, režiral je Schnitzlerjevo komedijo v petih slikah *Anatol* in Schönherljevo *Otroško tragedijo*.

Primerjava med vlogami, ki so jih že od prve sezone, da sploh ne govorimo o drugi in še posebej o tretji,

<sup>174</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. 22 knjiga iz zbirke *Sto slovenskih*. Prešernova družba, Ljubljana 2001, str. 80–81.

<sup>175</sup> Vilko Ivanuša, *Čovjek i umjetnik Janko Rakuša*. Kazalište, šte. 22–25, str. 7–9. Osijek, 1968; Rade Pregarc, *Janko Rakuša, Človek in umetnik*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, šte. 43, str. 150–184, Ljubljana, 1984; Dušan Moravec: *Janko Rakuša (1910–1945)*, v: Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igralcev*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, šte. 58–59, str. 93–106, Ljubljana, 1992.

<sup>176</sup> Rade Pregarc, *ibid.*, str. 155.

<sup>177</sup> Šimun Jurišić, *Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921–1928)*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, šte. 29, str. 10–45, Ljubljana, 1977.

Usporedba uloga koje se već od prve sezone, a da se i ne govori o drugoj te pogotovo o trećoj, unatoč nekim među njima posve sporednim, dodjeljuju Rakuši u splitskom kazalištu, u odnosu na uloge što su mu povjeravane u osjećkom, nepobitno ukazuju da se njegove glumačke mogućnosti i dosezi vrednuju mnogo ozbiljnije i bolje. Zasluga za to očito pripada Radi Pregarcu koji mu već u toj prvoj sezoni namjenjuje uloge Marka u Begovićevom *Svadbenom letu*, Đoke u Nušićevu *Sumnjivu licu* i Vitalea Malipierea u Vojnovičevoj *Gospođi sa suncokretom*, čime unutar ansambla uspostavlja kvalitetni rang Rakuše koji će prihvatiti i promicati i drugi redatelji tadašnjega splitskog kazališta, poput Nikole Bartulovića, Nikole Jovanovića i Aleksandra Sibirjakova. U Pregarčevim uprizorenjima Shakespeareove tragedije *Romeo i Julija* i Ibsenove tragikomedije *Divlja patka*, te Putjatinove dramatizacije *Idiota* Dostojevskog realizirat će uostalom i najzahtjevnije likove koje interpretira u Splitu, Romea, kneza Miškina i Hjalmar Ekdala. Posebnu pozornost i priznanje izaziva tumačenje Miškina o kojem Ivo Lahman neposredno piše nakon premijere: *G. Rakuša sa svojim knezom Miškinom izradio je jedno djelo od neprolazne vrijednosti, ulogu koja će se zapamtiti. On je cio i konzekventan do zadnje grimase, neposredan i iskren, dubok u svojoj boli, velik u požrtvovanju i lijep u uzvišenom poimanju transcendentalnog poslanstva svoje nevine, djetinjske filozofije, koja je u stvari najdublje iskustvo života. Pored te u detalje pogođene koncepcije, treba da istaknemo velik niz odličnih vanjskih sposobnosti koje Miškin treba da pokaže u raznim ekscesima jedne bolne i duboke duše, a koje su u izvedbi g. Rakuše pokazale da on radi s dušom i sa puno spreme, samo kad nađe podesan teren za to. U vidu ličnog napretka g. Rakuše, uloga Miškina je jedna velika stepenica i treba da mu je veliko zadovoljstvo.*<sup>178</sup>

Prisjećajući se pak Rakušine kreacije Kneza Miškina dvadesetak a možda i više godina nakon njegove smrti,<sup>179</sup> kao što se prisjeća i njegova splitskog ostvarenja Hjalmar Ekdala te konstatira kako je Rakuša imao poseban talent da takvim shematičnim likovima, poput ovoga Ibsenovog, udahne život tako da se doživljavaju kao da su od krvi i mesa i da su susretani negdje u blizini, na ulici, u društvu, zbog čega se čini da su dobro poznati, Pregarc obnavlja svoje vezivanje Rakušine osobnosti, životnog iskustva i značaja s njegovim umjetničkim dosezima, eksponirano već u evociranju Rakušina Luke u Gorkijevoj drami *Na dnu*: *Gledati Rakušinu kreaciju bio je izniman doživljaj: taj fini, zamalo iz snova satkani lik Dostojevskog, taj Krist istok, taj Nietzscheovome "Übermenschu" suprotstavljeni tip, taj ruski čovjek, suprotan racionalnim razumom ovisnome Zapadnjaku, produhovljen i svijetao, taj "srcojed" oživio na sceni kao od krvi i mesa, i premda tako shematičan, bio je do najvišega mogućeg stupnja stvaran i uvjerljiv kao da je upravo tog trenutka došao inkarniran iz duše samoga Dostojevskog i donio sa sobom ne samo njegov duh, njegovu vjeru i njegove moralne nazore, nego i sve njegovo suosjećanje, njegovu epileptičnost, dakle, fizičke slabosti. Rakušev blagi, mek i iskreni ton djelovao je na gledatelja poput opipa baršuna, milovao je duše gledatelja i potresao ih u najdubljim dubinama poput najsuptilnije glazbe. Njegov pogled pun vjernosti, odanosti, blagosti i predanosti, pun stanovite uzvišene čistoće i miline, sjao je kao čarobna, čudesna svjetlost koja je sve obasjala. Tako može gledati samo čovjek koji i sam nosi u sebi – da tako kažem – svetačku svjetlost, čistu ljubav prema čovjeku, takovu plemenitost i dobrotu. Samo čovjek koji je kroz plamen vlastite patnje očistio svoju dušu, koji se kroz vlastite muke i tegobe uzdigao do najviših predjela ljudske duše, gdje se čini da prestaje sve zemaljsko, gdje je sve produhovljeno – samo takav čovjek nam je mogao u pravoj svjetlosti predstaviti Kneza Miškina.*<sup>180</sup>

Poslije tri sezone u splitskom kazalištu, gdje u trećoj još interpretira od poznatih književnih i kazališnih



**Janko Rakuša  
kao Mefistofeles.  
Johan Wolfgang  
Goethe, Faust.  
Hrvatsko narodno  
kazalište, Zagreb,  
1942.**

**Janko Rakuša  
kot Mefistofeles.  
Johan Wolfgang  
Goethe, Faust.  
Hrvaško narodno  
gledalište, Zagreb,  
1942.**

<sup>178</sup> Ivo Lahman, *Dostojevskijev Idiot na pozornici. Veliki uspjeh sinoćnje premijere. Režija: Pregarc. "Novo doba", br. 53, str. 4. Split, 5. 3. 1927.*

<sup>179</sup> Prigodom tiskanja Pregarčeva rada o Rakuši u navedenom broju "Dokumenata" nije navedeno kad je on napisan, već samo da je u rukopisnoj verziji pohranjen u arhivu Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja i Akademije za gledališče, radio, film i televizijo.

<sup>180</sup> Rade Pregarc, isto, str. 168.

kljub nekaterim povsem stranskim med njimi, dodelili Rakuši v splitskem gledališču, z vlogami, ki so mu bile zaupane v osiješkem, neizpodbitno kažejo, da so bile v Splitu njegove igralske zmožnosti in dosežki vrednoteni mnogo resneje in boljše. Zasluge za to očitno pripadajo Radetu Pregarcu, ki mu je že v prvi sezoni namenil vloge Marka v Begovičevem *Svatbenem letu*, Đoke v Nušičevi *Sumljivi osebi* in Vitalea Malipierea v Vojnovičevi *Gospe s sončnico*, s čimer se je znotraj ansambla vzpostavil kakovostni rang Rakuše, ki ga bodo sprejeli in širili tudi drugi režiserji tedanjega splitskega gledališča, npr. Nikola Bartulović, Nikola Jovanović in Aleksandar Sibirjakov. V Pregarčevih uprizoritvah Shakespearjeve tragedije *Romeo in Julija*, Ibsenove tragikomedije *Divja račka* ter Putjatinove dramatisacije *Idiota* Dostojevskega je med drugim uresničil tudi najzahtevnejše like, ki jih je interpretiral v Splitu, Romea, kneza Miškina in Hjalmarja Ekdala. Posebno pozornost in priznanje je požela upodobitev Miškina, o kateri je Ivo Lahman takoj po premieri zapisal: *G. Rakuša je s svojim knezom Miškinom izdelal delo neminljive vrednosti, vlogo, ki ne bo pozabljena. Rakuša je cel in konsekventen do zadnje grimase, neposreden in iskren, globok v svoji bolečini, velik v požrtvovalnosti in lep v vzvišenem pojmovanju transcendentnega poslanstva svoje nedolžne, otroške filozofije, ki je pravzaprav najgloblja izkušnja življenja. Poleg tega, do podrobnosti zadetega koncepta je treba izpostaviti tudi vrsto odličnih zunanjih sposobnosti, ki jih mora Miškin pokazati v različnih ekscesih bolne in globoke duše in ki so v upodobitvi g. Rakuše pokazale, da dela z dušo in z veliko pripravljenostjo, samo če najde primeren teren za to. V osebni napredku g. Rakuše je vloga Miškina velika stopnica, ki mu mora biti v veliko zadovoljstvo.*<sup>178</sup>

S spomini na Rakuševo upodobitev kneza Miškina dvajset, morda celo več let po njegovi smrti,<sup>179</sup> prav tako se spominja tudi njegove splitske upodobitve Hjalmarja Ekdala, ter ugotovitvijo, da je imel Rakuša poseben talent, da je tovrstnim shematičnim likom, kot je Ibsenov, vdahnil življenje tako, da jih doživljamo, kot da so iz krvi in mesa in smo jih srečali nekje v bližini, na ulici, v družbi, zaradi česar se zdi, kot da so dobro znani, je Pregarc obnovil svoje povezovanje Rakuševe osebnosti, življenjskih izkušenj in značaja z njegovimi umetniškimi dosežki, kot jih je izpostavil že v evociranju Rakuševega Luka v drami Gorkega *Na dnu: Gledati Rakuševo kreacijo je bilo izjemno doživetje: ta fini, skorajda iz sanj stkani lik Dostojevskega, ta Kristus vzhoda, ta Nietzschejevemu "Übermenschu" zoperstavljeni lik, ta ruski človek, nasproten z racionalnim razumom zasvojenemu Zahodnjaku, poduhovljen in svetel, ta "serdceved" je oživel na sceni kot iz krvi in mesa, in čeravno še tako shematičen, je bil do najvišje možne stopnje resničen in prepričljiv, kot da bi prav v tistem trenutku prišel inkarniran iz duše samega Dostojevskega in prinesel s seboj ne le njegovega duha, njegovo vero in njegove moralne nazore, ampak tudi vse njegovo sočutje, njegovo božjastnost, torej fizične slabosti. Rakušev blagi, mehko in odkritosrčni ton je deloval na gledalce kot baržun na otip, božal je duše gledalcev in jih pretresal v najglobljih globinah kot najsubtilnejša glasba. Njegov pogled, poln zvestobe, vdanosti, blagosti in predanosti, poln nekakšne vzvišene čistosti in miline je sijal kot čarobna, čudovita svetloba, ki je vse obsijala. Tako lahko gleda le človek, ki tudi sam nosi v duši – naj tako rečem – svetniško svetlobo, čisto ljubezen do človeka, takšno plemenitost in dobroto. Samo človek, ki je skozi plamen lastnega trpljenja očistil svojo dušo, ki se je skoz lastne muke in težave dvignil do teh najvišjih predelov človeške duše, kjer se zdi, da preneha vse zemeljsko, kjer je vse poduhovljeno – samo tak človek nam je mogel v pravi svetlobi predstaviti Kneza Miškina.*<sup>180</sup>

Po treh sezonah v splitskem gledališču, kjer v tretji od znanih literarnih in gledaliških likov interpretira še ciničnega Vronskega v dramatisaciji Tolstojevega romana *Ana Karenina* in Armanda Duvala v Dumasovi *Dami s kamelijami*, ter eni sezoni v skopskem gledališču se je Rakuša na svoji histrionski poti ustavil v Mariboru. Vendar znova za kratek čas. Le za eno sezono, 1928/1929, v kateri je spet odigral Miškina, ter v obnovljenem sodelovanju s Pregarcem, prav tako povratnikom v Slovenijo, znova upodobil Shakespearjevega Romea in zaigral Križovca v prvi uprizoritvi Krleževe drame *V agoniji* v slovenskih gledališčih.

Sledil je dvoipolmesečni angažma v zagrebškem gledališču in zaposlitev za preostali del sezone 1929/1930 v osiješkem gledališču ter neuspešen poskus, da bi med sezono 1930/1931 našel svoj prostor v Narodnem gledališču v Beogradu. Z vrnitvijo v Osijek jeseni 1931 je Rakuša končno dobil priložnost, da se izkaže

<sup>178</sup> Ivo Lahman, *Idiot Dostojevskega na odru. Velik uspeh sinočnje premiere. Režija: Pregarc.* Novo doba, št. 53, str. 4. Split, 5. 3. 1927.

<sup>179</sup> Ob izdaji Pregarčevega dela o Rakuši v navedeni številki Dokumentov ni navedeno, kdaj je napisano, ampak samo, da je v rokopisni različici hranjeno v arhivu Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja ter Akademije za gledališče, radio, film in televizijo.

<sup>180</sup> Rade Pregarc, *ibid.*, str. 168.

likova ciničnoga Vronskog u dramizaciji Tolstojeva romana *Ana Karenjina* i Armanda Duvala u Dumasovoj *Dami s kamelijama*, i jedne sezone u skopskom teatru, Rakuša se na svom histrionskom putu zaustavlja u Mariboru. Ali opet nakratko. Tek jednu sezonu, 1928./1929. u kojoj opet igra Miškina, te u obnovljenoj suradnji s Pregarcem, također povratnikom u Sloveniju, ponovno tumači Shakespeareova Romea i u prvom uprizorenju Krležine drame *U agoniji* u slovenskim kazalištima igra Križovca.

Slijedi dvoipolumjesečni angažman u zagrebačkom kazalištu, pa odrađivanje preostalog dijela sezone 1929./1930. u osječkom kazalištu te pokušaj, tijekom sezone 1930./1931., da nađe svoje mjesto, ali bez uspjeha, u Narodnom pozorištu u Beogradu. Povratkom u Osijek, ujesen 1931. godine, Rakuša napokon dobiva priliku da se iskaže i potvrdi kao karakterni glumac. *Za njegova trećeg djelovanja u Osijeku*, kako razlaže Ivanuša, *nalazilo se osječko Narodno kazalište na zamjetnoj umjetničkoj visini. Uz ostale tamo tada djeluju kao kazališni redatelji Branko Gavella, Tomislav Tanhofer, Bojan Stupica i drugi, a od dramskih umjetnika, među ostalim, Sava Severova, Hinko Tomašić, Joso Martinčević, Slavko Leitner itd. Baš tada Janko Rakuša daje nezaboravne kreacije Peer Gynta u istoimenoj drami, dr. Križovca, Pubu i Aurela u dramama iz Krležinog ciklusa o Glembajevima, pa kneza Miškina u dramizaciji "Idiota" Dostojevskog, vagabunda Francija u Langerovoj "Periferiji" itd.*<sup>181</sup>

Prema Pregarcčevom sjećanju Rakuša ipak nije bio posve zadovoljan ni u Osijeku, iako u evociranom razgovoru spominje da igra lijepe uloge, među kojima i Peer Gynta, i da u kazalištu ima vrlo ugodnih i ljubaznih ljudi s kojima čovjek može pametno raspravljati, jer za njega kazalište u Osijeku, kao i u cijeloj državi, nije zanimljivo. Ono životari, a radi se po inerciji, radi se zbog službe, radi se zbog plaće, pa se i o nekakvom idejnom programu, o nekakvom zanosu, vatrenosti, o nekakvoj posebnoj volji ne može ni govoriti, te onakvo idealno kazalište o kakvom su skupa sanjarili neće nikada doseći. Takvim načinom na koji se radi, može se prema Rakuši, nastaviti u nedogled, u beskonačnost, stotinu godina, ako se želi, ali bez rezultata, bez napretka, bez ikakvoga većeg značenja za samo kazalište i glumačku umjetnost. *Tako radi pošta, carina, svaka tvornica. Posve mehanički, po ustaljenom kalupu, jednostavno obrtnički. Da bismo živjeli od danas do sutra. Sve su to tek posljedice naše opće situacije, političke, gospodarske, misaone, moralne itd., koja je /.../ beznadno bijedna i teška. Sve gnijje i raspada se.*<sup>182</sup>

No taj subjektivni Rakušin pesimizam, koji se sinergijski hrani njegovom usudnom biografskom obilježenošću i osobnom socijalnom opredijeljenošću, u očitoj je opreci s njegovim tadašnjim glumačkim ostvarenjima i njihovim prijamom. Potvrđuje to već u punoj mjeri i njegova prethodno spomenuta interpretacija Peer Gynta u istoimenoj Ibsenovoj drami, koju Gavella, prema vlastitom pismu publici *Pred premijeru Peer Gynta*, postavlja kao *mješavinu Buch-drame sa umetnutim sitnim dramskim mjestima* u konstruktivno apstraktnom dekoru povjeravajući pritom, parafrazirajući ga, funkciju iluzionističkog udjela novom, umetnutom licu, režiseru, koji svojim riječima, gestama, cijelim svojim bićem sugerira publici materijalne detalje prostora i izgovara tekstove svih figura, koji su samo šlagvorti, kako bi što većim kontrastom iskočila lica, koja su nosioci ideja, kontrasta i doživljaja.<sup>183</sup>

U tako zamišljenoj i organiziranoj predstavi, koju osječko kazalište na svom lutalačkom putu i djelovanju u različitim sredinama i pod nekoliko naziva izvodi kao Narodno kazalište Primorske banovine u Splitu, najveće zanimanje pobuđuju dvije kreacije: Tanhoferova *Režisera* i Rakušina *Peer Gynta* o kojoj kritičar Novog doba oduševljeno piše: *"Peer Gynt", onaj zamišljeni, nerealni, Ibsenov "Peer Gynt" ušao je svim svojim duhom, svojom nastranošću, svojom razuzdanošću, lažljivošću, fantastičnošću u g. Janka Rakušu i preko njega sebe prikazivao u svom sopstvenom svjetlu, u svim bojama svoga mozgovnog spektra. Vanrednom snagom, visokom glumačkom umjetnošću, u svim teškim i napornim i vrlo diferenciranim oblicima vanredno se snalazio g. Rakuša.*

*Junak čitave večeri.*

*Sve su duševne kvalitete "Peer Gynta" došle do zavidnog izražaja u njegovoj glumi. Bez umora, bez kolebanja, bez padanja svladao je sve zadatke i od početka do kraja bio on "Peer Gynt", letač fantastični, logički nosilac fantazije, bogate i mnogostruke ove poeme.*<sup>184</sup>

Isti kritičar vrlo pohvalno popraćuje i Rakušin nastup u Stupičinoj postavi tročinske igre Lászla Fodora

<sup>181</sup> Vilko Ivanuša, isto, str. 8, preveo B. H.

<sup>182</sup> Rade Pregarc, isto, str. 173–174, preveo B. H.

<sup>183</sup> Branko Gavella, *Pismo režisera dra Gavella Kazališnoj publici. Pred sutrašnjju premijeru Ibsenovog "Peer Gynta" u Splitu*. "Novo doba", Split, 11. siječnja 1933. Isto: "Kazališni list", br. 8. Split, 1933. Isto: Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*. Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2005.

<sup>184</sup> Salf, *Umjetnički uspjeh režije i glume našeg Narodnog kazališta. Henrik Ibsen: "Peer Gynt". Inscenacija i režija dr. Branko Gavella*. "Novo doba", br. 11, str. 3, Split, 1933.



**Janko Rakuša**

in potrdi kot karakterni igralec. *Med njegovim tretjim delovanjem v Osijeku, kot pojasnjuje Ivanuša, je bilo osiješko Narodno gledališče na opazni umetniški ravni. Poleg drugih so tedaj v njem kot gledališki režiserji delovali Branko Gavella, Tomislav Tanhofer, Bojan Stupica in drugi, od dramskih umetnikov pa med drugimi tudi Sava Severjeva, Hinko Tomašič, Joso Martinčević, Slavko Leitner itn. Ravno tedaj je Janko Rakuša uresničil nepozabne kreacije Peera Gynta v istoimenski drami, dr. Križovca, Puba in Aurela v dramah iz Krleževega ciklusa o Glembajevih ter kneza Miškina v dramatisaciji Idiota Dostojevskega, vagabunda Francija v Langerovi Periferiji itn.*<sup>181</sup>

Po Pregarčevem spomenu Rakuša tudi v Osijeku ni bil povsem zadovoljen, čeprav v evociranem pogovoru omenja, da igra lepe vloge, med katerimi je tudi Peer Gynt, in da so v gledališču zelo prijetni ljudje, s katerimi se lahko pametno pogovarjaš, saj zanj gledališče v Osijeku, kot tudi v celi državi, ni bilo zanimivo. Gledališče životari, dela pa se po inerciji, dela se zaradi službe, dela se zaradi plače, zato o nobenem idejnem programu, o kakem zanosu, ognjevitosti, o kaki posebni volji sploh ni mogoče govoriti in takšnega idealnega gledališča, o katerem sta skupaj sanjarila, ne bo nikoli dosegel. S tovrstnim načinom, na katerega se dela, je mogoče po Rakuševem mnenju nadaljevati v nedogled, v neskončnost, sto let, če se želi, vendar brez rezultatov, brez napredka, brez kakega večjega pomena za samo gledališče in igralsko umetnost. *Tako dela pošta, carina, vsaka tovarna. Povsem mehanično, po ustaljenem kalupu, kot na tekočem traku. Brez vsakršnega umetniškega poleta, preprosto obrtniško. Da bi živeli od danes na jutri. Vse to so kajpak posledice naše splošne situacije, politične, gospodarske, miselne, moralne, ki je, kot sami veste, brezupno bedna*

*in težka. Vse gnije in razpada.*<sup>182</sup>

Ta subjektivni Rakušev pesimizem, ki se sinergijsko hrani z njegovo usodno biografsko zaznamovanostjo in osebno socialno opredeljenostjo, je v očitnem protislovju z njegovimi tedanjimi igralskimi uresničitvami in njihovim sprejemom. To v polni meri potrjuje tudi njegova, že prej omenjena interpretacija Peera Gynta v istoimenski Ibsenovi drami, ki jo je Gavella, po lastnem pismu občinstvu *Pred premiero Peera Gynta*, postavil kot *mešanico Buch-drame z vstavljenimi drobnimi dramskimi elementi* v konstruktivno-abstraktnem dekorju, pri čemer je zaupal, parafrazirajoč ga, funkcijo iluzionističnega deleža novi, dodani vlogi, režiserju, ki s svojimi besedami, gestami, celim svojim bitjem sugerira občinstvu materialne detajle prostora in izgovarja besedila vseh likov, ki so samo šlagvorti, da bi s kar največjim kontrastom izstopili liki, ki so nosilci idej, kontrastov, doživetij.<sup>183</sup>

V tako zamišljeni in organizirani predstavi, ki jo je osiješko gledališče na svoji klateški poti in delovanju v različnih okoljih tudi z več imeni uprizorilo kot Narodno gledališče Primorske banovine v Splitu, sta največ zanimanja zbudili dve kreaciji: Tanhoferjev *Režiser* in Rakušev *Peer Gynt*, o kateri je kritik Nove dobe navdušeno zapisal: *Peer Gynt, ta izmišljeni, neresnični Ibsenov Peer Gynt je vstopil z vsem svojim duhom, svojim čudaštvom, svojo razuzdanostjo, lažnivostjo, fantastičnostjo v g. Janka Rakušo in prek njega sebe prikazoval v svoji lastni luči, v vseh barvah svojega možganskega spektra. Z izjemno močjo, visoko igralsko umetnostjo, v vseh težkih in napornih in zelo diferenciranih oblikah se je izjemno znašel g. Rakuša.*

*Junak celotnega večera.*

*Vse duševne kakovosti Peera Gynta so prišle do zavidljivega izražaja v njegovi igri. Brez utrujenosti, brez oklevanja, brez padanja je obvladal vse naloge in bil od začetka do konca on, Peer Gynt, fantastični letalec, logični nosilec fantazije, bogate in večplastne te pesnitve.*<sup>184</sup>

<sup>181</sup> Vilko Ivanuša, *ibid.*, str. 8.

<sup>182</sup> Rade Pregarc, *ibid.*, str. 173-174.

<sup>183</sup> Branko Gavella, *Pismo režiserja dr. Gavella gledališkemu občinstvu. Pred jutrišnjo premiero Ibsenovega Peera Gynta v Splitu*. Novo doba, Split, 11. januarja 1933. Isto: Gledališki list, šte. 8. Split, 1933: Isto: Branko Gavella, *Dvojni obraz govora*. Center za dramsko umetnost, Zagreb 2005.

<sup>184</sup> Salf, *Umetniški uspeh režije in igre našega Narodnega gledališča. Henrik Ibsen: Peer Gynt. Inscenacija in režija dr. Branko Gavella*. Novo doba, šte. 11, str. 3, Split, 1933.

*Poljubac pred ogledalom* naglašavajući kako je pledoaje branitelja, kojeg je on interpretirao, *bio briljantno i govorničkom vještinom izveden*.<sup>185</sup>

Govorničku vještinu, kao tumaču glavne uloge u Frankovoj drami *Uzrok*, osporava mu, međutim, osječki kritičar Ernest Dirnbach primjećujući da *u ulogama, koje obiluju prizorima afekta ne posjeduje dovoljno kontrole nad uporabom organa. Izraziti afekt je također tehnika, koja posjeduje poseban studij, to je kadenca glasova koja kraj sve rastrganosti mora ipak imati normalnih prelaza, ono što normalnog čovjeka razlikuje od paranoika. U prvom dijelu radnje trebao je svakako disciplinirati organ i pripaziti da afekt ne uguši čistu i jasnu vokalizaciju teksta*.<sup>186</sup>

Budući da se u odnosu na svoju dosadašnju glumačku praksu Rakuša upravo u Osijeku najviše usredotočuje na sveobuhvatne karakterizacije tumačenih likova i da ga sve više privlači tumačenje karakterno impostiranih likova, Dirnbachovo zapažanje može se prihvatiti i kao svojevrsna detekcija Rakušina glumačkog razvoja u kojem govorna komponenta poprima sve veći udio te Rakuša, kao što to svjedoče i malobrojne sačuvane tonske (gramofonske) i audio-vizuelne (filmske) snimke iz nastupajućih zagrebačkih godina, naglašeno inzistira na govornom karakteriziranju likova svjesno koristeći reske tonove i iskrivljeni, karikirani izgovor.<sup>187</sup>

Iz osječkoga kazališta, u kojem igra još, prema kronološkom redoslijedu nastupa, i u dramskim djelima Nušića, Vojnovića, Wildea, Maeterlincka, Shakespearea, Cankara, Čehova, Molièrea, Rostanda, Shawa, Tolstoja, Jonsona, Feldmana, Begovića i Strindberga, te nastupa i u operetama i postavlja pet predstava od kojih su dvije namijenjene dječjoj publici, Rakuša napokon dobiva angažman u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.

Prema dosad jedinom popisu<sup>188</sup> Rakušinih uloga ostvarenih na zagrebačkoj pozornici, on je od početka sezone 1934./1935. pa do svojega posljednjeg nastupa 17. prosinca 1944. kao Valent Korpar u Mesarićevom *Gospodskom djetetu* u premijerama i nanovo uvježbanim reprizama, realizirao čak sto i četiri uloge. Od tih sto i četiri Rakušinih uloga Slavko Batušić, koji nije bio samo vrsni poznavatelj i povjesničar djelovanja zagrebačkog kazališta u tim godinama, nego i svjedok i gledatelj oživotvorenja Rakušinih uloga na pozornici, posebno ističe njegove kreacije u klasiци: Shakespeareova Aragonskog kneza (*Mletački trgovac*), Calderonova Don Mende (*Zalamejski sudac*), Molièreova Aristeja (*Učene žene*) i Racineova Narcisa (*Britanik*), a u romantičnom repertoaru Goetheova Jettera (*Egmonta*) i Mefista (*Faust*), Schillerova Hermanna (*Razbojnici*) i Wurma (*Spletka i ljubav*). Spominjući nadalje da su prava Rakušina domena bili likovi s oštro definiranim psihološkim obilježjima, poput Ibsenova Tönnessena (*Stupovi društva*), kao osobito značajne kreacije navodi Rakušine kreacije Raskoljnikova, Ganje i Smrdljakova u dramaturgijama romana Fjodora Mihajloviča Dostojevskog *Zločin i kazna*, *Idiot* i *Braća Karamazovi*.<sup>189</sup>

Uloga Smrdljakova poprima s vremenom čak amblemski značaj za Rakušu kao glumca, pa ne čudi da je o njoj neposredno nakon premijere oduševljeno pisao i Ranko Marinković:

*Rakuša je izvanredno minuciozno izradio ulogu Smrdljakova. U njegovoj glumi ima momenata koji na-prosto iznenađuju točnošću psiholoških opažanja. Onaj lukavi, prividno tupi, idiotski, epileptički konfuзни način izražavanja, ona pretvorljivo krotka poniznost, čak i nesebičnost, dok u njemu sistematski mirno i smišljeno raste zločinačka osnova – tu dvostruku igru lica pod maskom, taj rad jednog sporog mozga, ali koji misli solidno, sve te fine psihološke niti između dvostrukih misli Smrdljakova donio je Janko Rakuša glumački savršeno. Lik njegova Smrdljakova ostaje nezaboravan, kao i Jovanovićev Dimetrij Karamazov*.<sup>190</sup>

Osim što još iz ruskog repertoara nabraja Rakušine interpretacije Pjotra u Tolstojevoj *Moći tmine* i Ananasova u *Milijun muka* Valentina Petroviča Katajeva, Batušić kao značajnije Rakušine uloge u djelima suvremenih svjetskih pisaca izlučuje Fouchéa (Zweig, *Janje siromaha*) za kojeg Rakuša, prema Vladimiru Kovačiću, *zaslužuje puno priznanje, jer je u izvršnoj maski izvršno okarakterizirao riblju hladnoću i zmijsku lukavost* toga

<sup>185</sup> Salf, L. Fodor: *Poljubac pred ogledalom. Scenograf i redatelj: g. B. Stupica k. g.* "Novo doba", Split, 2. 3. 1933.

<sup>186</sup> Ernest Dirnbach, "Uzrok" od Leonharda Franka. "Hrvatski list", Osijek, 12. 4. 1934.

<sup>187</sup> Poslušaj Rakušine govorne interpretacije Gorštaka u Gundulićevoj *Dubravci* i Philinteja u Molièreovu *Mizantropu* (*Recitacije, kazivanja, dramski monolozi i prizori*. Fonogramski zapisi članova Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 1909.–1952. Hrvatski državni arhiv, Zagreb 2005.) i vidi film Oktavijana Miletića *Vatroslav Lisinski*, 1944.

<sup>188</sup> *Uloge Janka Rakuše na zagrebačkoj pozornici*. "Kazališni list". God. 1945/1946., br. 22, str. 7–8. Zagreb, 9. 2. 1946.

<sup>189</sup> Slavko Batušić, *Rakuša, Janko*. U: *Hrvatsko narodno kazalište 1894–1969*. Enciklopedijsko izdanje. Zagreb 1969., str. 585.

<sup>190</sup> Ranko Marinković, *Dostojevski na našoj pozornici – Braća Karamazovi – dramaturgizirao Strozzi*. "Nova riječ", br. 72, str. 2–3. Zagreb, 31. 3. 1938. Isto: Ranko Marinković, *Geste i grimase*. Eseji i kritike. Znanje, Zagreb 1979., str. 59–60.



Isti kritik je zelo pohvalno pospremil tudi Rakušev nastop v Stupičevi postavitvi igre v treh dejanjih Lászla Fodorja *Poljub pred ogledalom*, poudarjajoč, da je bil zagovor branilca, ki ga je on interpretiral, *izpeljan briljantno in z govorniško veščino*.<sup>185</sup>

Govorniške veščine kot igralcu glavne vloge v Frankovi drami *Vzrok* pa mu ne priznava osiješki kritik Ernest Dirnbach, ki opaza, da v vlogah, ki imajo veliko prizorov afekta, ne poseduje dovolj kontrole nad uporabo organa. *Izraziti afekt je prav tako tehnika, ki poseduje poseben študij, to je kadenca glasov, ki mora imeti poleg vse raztrganosti tudi normalne prehode, tisto, kar normalnega človeka ločuje od paranoika. V prvem delu dogajanja bi moral vsekakor disciplinirati organ in paziti, da afekt ne zaduši čiste in jasne vokalizacije besedila*.<sup>186</sup>

Ker se glede na svojo dotedanjo igralsko prakso Rakuša prav v Osijeku najbolj osredinja na vseobsegajoče karakterizacije upodobljenih likov in ga vse bolj privlači tolmačenje karakterno impostiranih likov, je mogoče Dirnbachovo opažanje sprejeti tudi kot svojevrstno detekcijo Rakuševga igralskega razvoja, v katerem dobiva govorna komponenta vse večji delež, Rakuša pa, kot to pričajo tudi maloštevilni ohranjeni tonski (gramofonski) in avdiovizualni (filmski) posnetki iz nastopajočih zagrebških let, poudarjeno vztraja pri govornem karakteriziranju likov, zavestno uporabljajoč rezke tone in izkrivljen, karikiran izgovor.<sup>187</sup>

Po osiješkem gledališču, v katerem je igral, po kronološkem vrstnem redu nastopov, tudi v dramskih delih Nušića, Vojnovića, Wilda, Maeterlincka, Shakespearja, Cankarja, Čehova, Molièrja, Rostanda, Shawa, Tolstoja, Jonsona, Feldmana, Begovića in Strindberga, nastopal tako v operetah kot postavil pet predstav, od katerih sta bili dve namenjeni otroškemu občinstvu, je Rakuša končno dobil angažma v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu.

Po doslej edinem seznamu<sup>188</sup> Rakuševih vlog, upodobljenih na zagrebškem odru, je igralec od začetka sezone 1934/1935 po do svojega zadnjega nastopa 17. decembra 1944 kot Valent Korpar v Mesaričevem *Gospo-skem otroku* v premierah in nanovo pripravljenih ponovitvah, uresničil celo sto štiri vloge. Med temi sto štirimi Rakuševimi vlogami je Slavko Batušić, ki ni bil samo izvrsten poznavalec in zgodovinar delovanja zagrebškega gledališča v teh letih, ampak tudi priča in gledalec oživitve Rakuševih vlog na odru, posebej izpostavil njegove upodobitve v klasiki: Shakespearjevega Aragonskega kraljeviča (*Beneški trgovec*), Calderonovega Don Mendeja (*Sodnik Zalamejski*), Molièrjevega Aristeja (*Učene ženske*) in Racinovega Narcisa (*Britanik*), v romantičnem repertoarju pa Goethejevega Jettera (*Egmonta*) in Mefista (*Faust*), Schillerjevega Hermanna (*Razbojniki*) in Wurma (*Spletkarstvo in ljubezen*). V nadaljevanju omenja, da so bili prava Rakuševa domena liki z ostro definiranimi psihološkimi obeležji, npr. Ibsenov Tønnessen (*Stebri družbe*), kot posebej pomembne upodobitve navaja Rakuševe kreacije Razkolnika, Ganje in Smerdjakova v dramatisacijah romanov Fjodora Mihajloviča Dostojevskega *Zločin in kazen*, *Idiot* in *Bratje Karamazovi*.<sup>189</sup>

Vloga Smerdjakova je za Rakušo kot igralca sčasoma postala celo emblematično pomembna, zato ne preseneča, da je o njej neposredno po premieri navdušeno pisal tudi Ranko Marinković:

*Rakuša je izredno minuciozno pripravil vlogo Smerdjakova. V njegovi igri so trenutki, ki z natančnostjo psiholoških opazanj preprosto presenečajo. Ta prebrisani, navidezno neumen, idiotski, epileptični konfuзни način izražanja, ta spremenljiva krotka ponižnost, celo nesebičnost, medtem ko v njem sistematično mirno in naklepno raste zločinska osnova – to dvojno igro lica pod masko, to delo nekega počasnega uma, ki vendarle solidno misli, vse te fine psihološke niti med dvojnimi mislimi Smerdjakova je upodobil Janko Rakuša igralsko dovršeno. Lik njegovega Smerdjakova ostaja nepozaben, prav tako Dimitrij Karamazov*.<sup>190</sup>

Batušić poleg tega iz ruskega repertoarja prišteje še Rakuševi interpretaciji Pjotra v Tolstojevi *Moči teme* in Ananasova v *Milijon težav* Valentina Petroviča Katajeva, kot pomembnejše Rakuševe vloge v delih sodobnih svetovnih pisateljev pa izpostavi Fouréja (*Zweig*, *Siromakovo jagnje*), za katerega si Rakuša, po mnenju Vladi-

<sup>185</sup> Salf, L. Fodor: *Poljub pred ogledalom*. Scenograf in režiser: g. B. Stupica k. g. Novo doba, Split, 2. 3. 1933.

<sup>186</sup> Ernest Dirnbach, *Vzrok Leonharda Franka*. Hrvatski list, Osijek, 12. 4. 1934.

<sup>187</sup> Poskus Rakuševе govorne interpretacije Gorštaka v Gunduličevi *Dubravki* in Philinteja v Molièrjevem *Mizantropu* (Recitacije, deklamacije, dramski monologi in prizori. Fonogramski zapisi članov Drame Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu 1909–1952. Hrvaški državni arhiv, Zagreb, 2005) in glej film Oktavijana Miletića Vatroslav Lisinski, 1944.

<sup>188</sup> *Vloge Janka Rakuše na zagrebškem odru*. Gledališki list. Let. 1945/1946, šte. 22, str. 7-8. Zagreb, 9. 2. 1946.

<sup>189</sup> Slavko Batušić, *Rakuša, Janko*. V: *Hrvaško narodno gledališče 1894–1969*. Enciklopedična izdaja. Zagreb 1969, str. 585.

<sup>190</sup> Ranko Marinković, *Dostojevski na našem odru – Bratje Karamazovi – dramatisiral Strozzi*. Nova riječ, šte. 72, str. 2-3. Zagreb, 31. 3. 1938. Isto: Ranko Marinković, *Geste in grimase*. Eseji in kritike. Znanje, Zagreb 1979, str. 59-60.

Napoleonova ministra, te Belerédija (Pirandello, *Henrik IV.*) i Novaka (Werner, *Ljudi na santi*).

Cijenjene uloge ostvaruje Rakuša i u djelima hrvatskih dramatičara, Cesarca, Strozija, Mesarića, Feldmana i Marinkovića, a i slovenskih, Cankara i Krefta, i srpskih. Prema njegovu kazivanju Radi Pregarcu, kao najtežu i najkompliciraniju svoju ulogu doživljavao je Tamburlinca u Marinkovićevom *Albatrosu*, koja mu je zadala velike teškoće i zahtijevala mnogo truda, ali koju je oblikovao s velikim zadovoljstvom.<sup>191</sup>

S Pregarčevim opservacijama o Rakuši, zatvaranom i obješenom zbog antifašizma, možda je i najuputnije završiti i ovaj prigodni Rakušin portret jer ga je Pregarc zacijelo i najbolje poznao:

*Rakuševa umjetnost nije bila bučna niti fanfaronska, njegova gluma nije lepršala pred njih kao čovjekom, nego je koračala s njim te živjela u njemu iskreno i čisto. Nije volio lažljivost, ni na pozornici, te je u svaku svoju ulogu unio životnu istinitost, koju je crpao iz sebe, iz svoje spoznaje i iskustva. Mrzio je pozerstvo, odbijao afektiranost i premda je do savršenstva ovladao tehnikom, nikada se nije zadovoljavao samo s njome, nego je u svaku ulogu ugradio i svoju dušu, dao komadić sebe.*<sup>192</sup>

## Sava Severova

*Trojane kod Domžala, 23. 6. 1905. – Ljubljana, 21. 10. 1979.*

Objašnjavajući na početku svojega portreta Save Severove, kako njezin put od prvih nastupa do priznanja da je jedna od najuspješnijih slovenskih glumica, te istodobno i jedna također od najboljih dramskih umjetnica bivše jugoslavenske državne zajednice, nije bio ni lak ni ravan, već da je obilovao velikim brojem postaja, zavoja i strmina, Dušan Moravec kritički primjećuje i da je svoje mjesto teže izborila u Ljubljani nego u Beogradu,<sup>193</sup> što je ipak u konačnici dosta upitna teza.

Svoju umjetničku karijeru Sava Severova, koja je polazila privatnu glumačku školu Milana Skrbinškega, počela je interpretacijom Katjuše Maslove u Kreftovoj postavi Tolstojeva *Uskršnuća* u Delavskom odru u Ljubljani 1929. a nastavila nakon studijske stipendije u Berlinu, prekinute zbog bolesti, sudjelovanjem u prvoj i posljednjoj predstavi družine Obraznikov, Bojana Stupice. Slijedi pokusni nastup u ljubljanskoj Drami te prva velika uloga – Ana Karenjina u Skoplju 1931. godine. Potom s Vladimirom Skrbinšekom igra u Mariboru u Stupičinoj eksperimentalnoj postavi Begovićeve drame *Bez trećega*, s kojom gostuje i u Zagrebu, gdje od kritičara predstavu prihvaća jedino Ivo Hergešić, ali i on sa zadržkom i blagom ironijom. Prema Hergešićevoj procjeni Sava Severova je *simpatična glumica koja nema veliki registar* i koja je *gotovo cijele večeri bila /.../ pasivna, bespomoćna patnica u intonaciji i gesti /.../ No Stupičina*, odnosno njezina Giga, kao i Begovićeve, kako u nastavku dalje razlaže Hergešić, *umije pogoditi jednostavni iskreni ton koji dira svojom jednostavnošću i nepatvorenim ljudskim akcentom.*<sup>194</sup>

Kontakt s hrvatskim glumištem Severova obnavlja početkom 1933. gostovanjem u izvedbi Krležinih *Gospode Glembajevih* osječkoga kazališta u režiji Petra Konjovića tumačeći barunicu Castelli-Glembay, a da prije toga, koliko je poznato, nikad nije interpretirala taj lik. Suradnju s osječkim dramskim ansambлом nastavlja u Splitu, gdje osječko-novosadsko kazalište, formirano 1928. godine, administrativno-političkim spajanjem dva-



Sava Severova

Sava Severjeva

<sup>191</sup> Rade Pregarc, isto, str. 178.

<sup>192</sup> Rade Pregarc, isto, str. 179. Preveo B. H.

<sup>193</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*, 22. knjiga edicije *Sto slovenskih*, Prešernova družba, Ljubljana 2001., str. 94.

<sup>194</sup> H. /Ivo Hergešić/, Milan Begović: *Bez trećega. Gostovanje Save Severove-Šerbanove, Vladimira Skrbinškega i Bojana Stupice*. "Obzor", br. 135, str. 3. Zagreb, 14. VI. 1932. Isto: Ivo Hergešić, *Zapisi o teatru*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1985., str. 24.

mirja Kovačiča, *zasluži polno priznanje*, saj je v odlični maski odlično okarakteriziral ribjo hladnost in kačjo zvitost tega Napoleonovega ministra, Belerédija (Pirandello, *Henrik IV.*) in Novaka (Werner, *Na ledeni plošči*).

Cenjene vloge je Rakuša ustvaril tudi v delih hrvaških dramatikov, Cesarca, Strozija, Mesarića, Feldmana in Marinkovića, pa tudi slovenskih, Cankarja in Krefta, ter srbskih. Po lastnem pripovedovanju Radetu Pregarcu je kot svojo najtežjo in najbolj zapleteno vlogo doživljal vlogo Tamburlinca v Marinkovičevem *Albatrosu*, ki mu je povzročala veliko težav in zahtevala veliko truda, vendar jo je oblikoval z velikim zadovoljstvom.<sup>191</sup>

S Pregarčevimi opažanji o Rakuši, ki je bil zaprt in obešen zaradi protifašizma, je morda najprimerneje tudi končati ta priložnostni portret, saj ga je Pregarc vendarle najbolje poznal:

*Rakuševa umetnost ni bila bučna niti fanfaronska, njegova igra ni frfotala pred njim kot človekom, marveč je koračila skupaj z njim in živela v njem iskreno in čisto. Ni maral lažnivosti, niti na odru, ampak je v vsako svojo vlogo vnesel življenjsko resnico, ki jo je črpal iz sebe, iz svojega spoznanja in izkušenj. Sovražil je pozerstvo, zavračal afektiranost in čeprav je do popolnosti obvladal tehniko, se ni nikoli zadovoljeval zgolj z njo, marveč je v vsako vlogo vлил tudi svojo dušo, dal košček sebe.*<sup>192</sup>

## Sava Severjeva

*Trojane kod Domžala, 23. 6. 1905 – Ljubljana, 21. 10. 1979*

Pojasnujoč na začetku svojega potreta Save Severjeve da njena pot od prvih nastopov do priznanja, da je ena najuspešnejših slovenskih igralk, hkrati pa tudi ena najboljših dramskih umetnic bivše jugoslovanske državne skupnosti, ni bila niti lahka niti ravna, ampak so bile na tej poti številne postaje, zavoji in strmine, Dušan Moravec kritično opazuje tudi, da si je svoje mesto težje izborila v Ljubljani kot v Beogradu,<sup>193</sup> kar je navsezadnje vseeno precej dvomljiva teza.

Svojo umetniško kariero je Sava Severjeva, ki je obiskovala zasebno igralsko šolo Milana Skrbinška, začela z interpretacijo Katjuše Maslove v Kreftovi uprizoritvi Tolstojevega *Vstajenja* na Delavskem odru v Ljubljani leta 1929, po študijski štipendiji v Berlinu, ki jo je morala prekiniti zaradi bolezni, pa je nadaljevala s sodelovanjem v prvi in zadnji predstavi skupine Obraznikov Bojana Stupice. Sledil je poskusni nastop v ljubljanski Drami in prva velika vloga – Ana Karenina v Skopju 1931. Z Vladimirjem Skrbinškom je potem igrala v Mariboru v Stupičevi eksperimentalni uprizoritvi Begovičeve drame *Brez tretjega*, s katero je gostovala tudi v Zagrebu, kjer je predstavo od kritikov spremljal edino Ivo Hergešić, pa še ta z zadržkom in blago ironijo. Po Hergešičevi oceni je bila Sava Severjeva *simpatična igralka brez velikega registra, ki je bila skoraj ves večer /.../ pasivna, nemočna trpinka v intonaciji in gesti /.../*. Vendar pa je Stupičeva oziroma njena Giga, kot tudi Begovičeva, kakor je v nadaljevanju pojasnjeval Hergešić, *uspela zadeti preprosti iskreni ton, ki se nas dotakne s svojo preprostostjo in iskrenim človeškim poudarkom*.<sup>194</sup>

Stik s hrvaškim igralskim krogom je Severjeva obnovila na začetku leta 1933, in sicer z gostovanjem v uprizoritvi Krleževih *Gospode Glembajevih* osiješkega gledališča v režiji Petra Konjovića, v kateri je igrala baronico Castelli-Glembay, ne da bi kdajkoli prej, vsaj kolikor je znano, interpretirala ta lik. Sodelovanje z osiješkim dramskim ansamblom je nadaljevala v Splitu, kjer je osiješko-novosadsko gledališče, ki je bilo ustanovljeno 1928 z administrativno-političnim združevanjem dveh različnih nacionalnih gledališč v duhu vladajočih centralističnih prizadevanj in unifikacije gledališkega jezika, delovalo zaradi prenapihnjene razpadlosti osiješke stavbe, pa tudi požara v novosadski, z imenom Narodno gledališče za Primorsko banovino od 21. februarja 1931, ko so uprizorili *Rodobljupce* Jovana Sterije Popovića v režiji Branka Gavelle, do 11. aprila 1934, po nekaj mesecev v vsaki sezoni.

Severjeva je v Splitu sodelovala tudi pri uprizoritvi dveh dramskih predstav, ki jih je postavil Bojan Stu-

<sup>191</sup> Rade Pregarc, *ibid.*, str. 178.

<sup>192</sup> Rade Pregarc, *ibid.*, str. 179.

<sup>193</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. 22 knjiga zbirke *Sto slovenskih*, Prešernova družba, Ljubljana 2001, str. 94.

<sup>194</sup> H. Ivo Hergešić, Milan Begović: *Bez trećega. Gostovanje Save Severove-Šerbanove, Vladimira Skrbinška i Bojana Stupice*. *Obzor*, šte. 135, str. 3, Zagreb, 14. VI. 1932. *Ibid.*: Ivo Hergešić, *Zapisi o teatru*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1985, str. 24.

ju različitih nacionalnih kazališta u duhu vladajućih centralističkih nastojanja i unifikacije pozoriškog jezika, djeluje zbog prenapuhane derutnosti osječke zgrade, ali i novosadske, stradale u požaru, pod nazivom Narodno kazalište za Primorsku banovinu, od 21. veljače 1931. godine, kad su izvedeni *Rodoljupci* Jovana Sterije Popovića u režiji Branka Gavella, do 11. travnja 1934. po nekoliko mjeseci u svakoj sezoni.

Severova u Splitu sudjeluje i u izvedbi dviju dramskih predstava koje postavlja Bojan Stupica: u Tolstojevu *Živom lešu* i *Poljupcu pred ogledalom* mađarskoga dramatičara Lászla Fodora.

Kako argumentira Bogdan Buljan, splitski kazališni kritičari su i kad polemiziraju s redateljskim idejama Bojana Stupice i njihovim realizacijama, dobrohotni prema Savi Severovoj i njezinim kreacijama te nepotpisani autor osvrta o uprizorenju *Živog leša*, primjerice, rasuđuje na ovaj način:

*Članovi Narodnog kazališta igrali su s voljom, a mjestimice sa izvjesnom pobožnosti. To vrijedi u prvom redu za gđu Savu Severovu u psihološki najtežoj ulozi Jelisavete Andrejevne. Nezaboravna je njena gluma u susretu sa Anom Karenjin, majkom Viktorovom. U majstorskom nijansiranju svih momenata borbe ostala je do kraja dosljedna.*<sup>195</sup>

Svoju poziciju u osječkom dramskom ansamblu Sava Severova još više učvršćuje preuzimajući u predstavama Narodnog kazališta novosadsko-osječkog, koje nastupa na širokom prostoru tadašnje Jugoslavije, odnosno u predstavama Narodnog kazališta za Primorsku banovinu, uloge Laure i barunice Castelli-Glembay, kao i Deše i Lidije u Vojnovičevoj *Dubrovačkoj trilogiji*, od Ide Pregarc, te interpretirajući novododijeljene uloge u premijernim izvedbama poput Mary u Sherwoodovoj drami *Na londonskom mostu* i Titanije u Shakespeareovoj veseloj igri *San ljetne noći*.

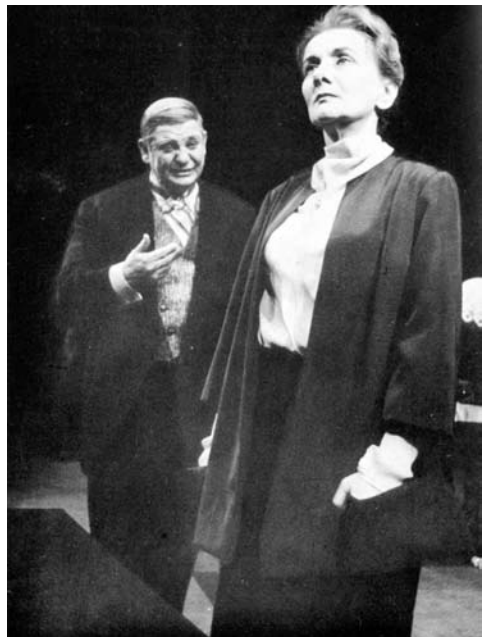
Iz osječkoga kazališta u kojemu se već afirmirala kao izniman tumač Krležinih likova, koji će se tijekom godina prometnuti na pozornici u njezine životne kreacije i poistovjetiti s njenim poimanjem glume, Sava Severova odlazi u Maribor, te u Ljubljani, nastupajući u brojnim predstavama svoga tadašnjeg supruga Bojana Stupice. Doba je to kad nastupa u dramama Bulgakova, Škvarčina i Katajeva, kao i Kaufmana i Ferber, te tumači Strindbergovu Juliju i Krležinu Angeliku, Brechtovu Polly i Cankarovu Helenu Grudnovu. Pod presijom cenzure i aktualne politike 1938. Stupica i Severova nalaze privremeno utočište u Beogradu, gdje, međutim, kao i Gavella, 1940. godine dobivaju otkaz u Narodnom pozorištu zbog ljevičarstva. Kratkotrajno rješenje oboje zatim nalaze u Zagrebu. Severova je i angažirana, i glumi u komediji Theodora Mouchea *Večera u dvoje* u režiji Kalmana Mesarića s Dubravkom Dujšinom, Ervinom Dragman i Viktorom Bekom. U Ibsenovoj drami *Graditelj Solness*, također u Mesarićevoj režiji, partner joj je Tomislav Tanhofer, kao i u više predstava u Osijeku, pa tako i u Krležinoj drami *U agoniji*, koju i režira i u kojoj interpretira Križovca. No premijera, održana u već novouspostavljenoj državnoj tvorevini, ne doživljava osobit prijam. Predbacujući štoviše Ibsenu papirnatu ideologiju i praznu simboliku djela, Ljubomir Maraković proglašava i Halvarda Solnessa neprirodnim u njegovoj mračnoj, razornoj potištenosti i nezasićenom egoizmu, a za Hildu Wangel kaže da je namjesto svježije i žive djevojke - sfiga, pa stoga Tanhofer i Severova, *iako su uložili pošten napor*, ostvaruju prema njemu tek mozaične uloge s dobrim detaljima ali bez smisla povezane cjeline.<sup>196</sup>

U zagrebačkom kazalištu igra još Anu u *Uličnim pjevačima* Paula Schureka, te potom sigurnije okrilje traži u Ljubljani i neko vrijeme nastupa, pa je otpuštena, proganjana i zatvarana... U poraću se vraća na slovensku nacionalnu pozornicu, a od 1947. do 1952. članicom je Jugoslovenskoga dramskog pozorišta u Beogradu i kreira Jelenu Andrejevnu u Čehovljevu *Ujaku Vanji*, Panovu u drami Konstantina Trenjova *Ljubov Jarovaja* i Goneril u Shakespeareovu *Kralju Learu*.

A onda opet dolaze, kako bilježi Moravec, novi rastanci na pozornici i u osobnom životu s Bojanom Stupicom, te definitivni povratak u Ljubljani, gdje ponovno tumači već igrane likove, a među njima i Krležinu Lauru u Narodnom pozorištu u Beogradu i s kojom, zajedno s Božidarom Drnićem kao Križovcem, gostuje i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1951. godine. Kao vrsna interpretkinja Krležinih ženskih likova potvrđuje se na pozornici Slovenskega narodneg gledališča i kao Livija Ancila odnosno njezina dvojnica Klara Anita u *Areteju* 1960. godine. No kao što su život i umjetnička karijera Save Severove u mnogim pojedinostima obavijeni neizvjesnošću, tako se, primjerice, u zagonetku pretvara činjenica da u prva tri izdanja o Jugoslo-

<sup>195</sup> Bogdan Buljan, *Bojan Stupica i Split (1933, 1966)*. U: *Bojan Stupica 1910-1970*, Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti, Beograd 1985. Str. 76.

<sup>196</sup> Ljubomir Maraković, *Graditelj Solness. Drama Henrika Ibsena u 3 čina (obnovljeno)*. "Hrvatski glas", Zagreb, 4. 6. 1941.



**Stane Sever i Sava Severova u Krležinoj drami *U agoniji*. Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, Dubrovačke ljetne igre, 1963.**

**Stane Sever in Sava Severova v Krleživi drami *V agoniji*. Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, Dubrovaške poletne igre, 1963.**

pica. V uprizoritvi Tolstojevega *Živega mrtveca* in *Poljuba pred ogledalom* madžarskega dramatika Lászla Fodora.

Kakor argumentira Bogdan Buljan, so splitski gledališki kritiki, tudi kadar polemizirajo z režiserskimi idejami Bojana Stupice in njihovimi uresničitvami, do Save Severjeve in njenih uprizoritev blagohotni; nepodpisani avtor kritike o uprizoritvi *Živega mrtveca*, na primer, jo ocenjuje takole:

*Člani Narodnega gledališča so igrali z voljo, tu in tam celo z določeno pobožnostjo. To velja predvsem za gospo Savo Severjevo v psihološko najtežji vlogi Jelisavete Andrejevine. Njena igra je v srečanju z Ano Karenino, mamó Viktorjevo, nepozabna. V mojstrskem niansiranju vseh trenutkov boja je ostala dosledna do konca.*<sup>195</sup>

Svoj položaj v osiješkem dramskem ansamblu je Severjeva še utrdila, ko je v predstavah Narodnega novosadsko-osiješkega gledališča, ki je gostovalo na širokem prostoru tedanje Jugoslavije, oziroma v predstavah Narodnega gledališča za Primorsko banovino, prevzela vloge Laure in baronice Castelli-Glembay, pa tudi Deše in Lidije v Vojnovičevi *Dubrovniški trilogiji*, od Ide Pregarc, ter z interpretacijami novododeljenih vlog v premiernih uprizoritvah kot Mary v Sherwoodovi drami *Na londonskem mostu* in Titanija v Shakespearjevi veseloigri *Sen kresne noči*.

Iz osiješkega gledališča, v katerem se je že uveljavila kot izjemna nosilka Krleževih likov, ki se bodo z leti na odru prelili v njene življenjske kreacije in se poistovetili z njenim pojmovanjem igranja, je Sava Severjeva odšla v Maribor in v Ljubljano, kjer je nastopala v številnih predstavah svojega tedanjega soproga Bojana Stupice. To je bilo obdobje, ko je nastopala v dramah Bulgakova, Škvarkina in Katajeva, pa tudi Kaufmana in Ferberja ter igrala Strindbergovo Julijo in Krleževo Angeliko, Brechtovo Polly in Cankarjevo Heleno Grudnovo. Pod pritiskom cenzure in aktualne politike sta leta 1938 Stupica in Severjeva našla začasno zatočišče v Beogradu, kjer pa sta leta 1940, prav tako kot Gavella, v Narodnem gledališču dobila odpoved zaradi levičarstva. Kratkotrajno rešitev sta potem oba našla v Zagrebu. Severjeva je bila tudi angažirana, igrala je v komediji Theodorja Moucheja *Večerja v dvoje* v režiji Kalmana Mesarića z Dubravko Dujšino, Ervinom Dragmanom in Viktorjem Bekom. V Ibsenovi drami *Stavbenik Solness*, prav tako v Mesarićevi režiji, pa je bil njen partner, kot tudi v več predstavah v Osijeku, tudi v Krleževi drami *V agoniji*, ki jo ne le režira, ampak v njej interpretira tudi Križovca, Tomislav Tanhofer. Žal pa premiera, ki je potekala že v novovzpostavljeni državni tvorbi, ni doživela posebnega sprejema. Ljubomir Maraković, ki Ibsenu očita papirnato ideologijo in prazno simboliko dela, tudi Halvarda Solnessa oceni kot nenaravnega v njegovi mračni, razdiralni mračnosti in nenasitnem egoizmu, za Hildo Wangel pa pravi, da je namesto svežega in živega dekleta sfiga, tako da sta po njegovem mnenju Tanhofer in Severjeva, čeprav sta vložila pošten napor, uresničila le mozaične vloge z dobrimi detajli, ampak brez smisla povezane celote.<sup>196</sup>

V zagrebškem gledališču je igrala še Ano v *Uličnih pevcih* Paula Schureka, potem pa je varno zavetje poiskala v Ljubljani, kjer je nekaj časa nastopala, pa bila odpuščena, preganjena in zaprta ... Po vojni se je vrnila na slovenski nacionalni oder, med letoma 1947 do 1952 pa je bila članica Jugoslovanskega dramskega gledališča v Beogradu in ustvarila Jeleno Andrejevno v Čehovem *Stričku Vanji*, Panovo v drami Konstantina Treneva *Ljubov Jarovaja* in Goneril v Shakespearjevem *Kralju Learu*.

Potem so spet sledila, kot navaja Moravec, nova razhajanja, na odru in v osebem življenju z Bojanom Stupico, ter dokončna vrnitev v Ljubljano, kjer je znova interpretirala že igrane like, med njimi tudi Krleževo Lauro, ki jo je igrala tudi v Narodnem gledališču v Beogradu in s katero je, skupaj z Božidarjem Drnićem kot Križovcem, gostovala tudi v Narodnem gledališču v Zagrebu leta 1951. Kot izvrstna interpretka Krleževih ženskih likov se je potrdila na odru Slovenskega narodnega gledališča tudi kot Livija Ancila oziroma njena dvojnica Klara Anita v *Areteju* 1960. Ravno tako kot sta življenje in umetniška kariera Save Severjeve v številnih podrobnostih zavita v negotovost, se na primer v uganko spreminja tudi dejstvo, da v prvih treh izdajah o Jugoslovanskem dramskem gledališču med nanizanimi fotografskimi portreti članov dramskega ansambla

<sup>195</sup> Bogdan Buljan, *Bojan Stupica i Split (1933, 1966)*. V: *Bojan Stupica 1910-1970*, Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti, Beograd 1985, str. 76.

<sup>196</sup> Ljubomir Maraković, *Graditelj Solness. Drama Henrika Ibsena u 3 čina (obnovljeno)*. Hrvatski glas, Zagreb, 4. 6. 1941.

venskom dramskom pozorištu među nanizanim foto-portretima članova dramskog ansambla i bilješkama o njima nema ni foto-portreta Save Severove, a niti notice o njoj, tako su i doseg i značajke njezine glume zastrti različitim, pa i suprotnim vrednovanjima. Tražeći odgovor o Savi Severovoj kao glumici u tim suprotnostima, koje se manifestiraju i u kontinuiranom kritičarskom isticanju njezinoga uskoga izražajnog dijapazona, kao i uočavanja povremenoga svjesnog korištenja ekspresionističkih i naturalističkih naglasaka u igri, Dušan Moravec kao uloge u kojima je Sava Severova ostvarivala sebe i svoju glumu vidi one uloge u kojima ju je *više vodilo intelekt nego osjećajni zanos, više puls života nego uzvišene pojave u patiniranim dramskim djelima, više želja za oblikovanjem neizvještačenih likova iz njezina života /.../ negoli umišljenih veličina iz salona.*<sup>197</sup>

## Maks Furijan

*Zavrč kraj Ptuja, 19. 9. 1904. – Ljubljana, 25. 7. 1993.*

Svoj portret Maksa Furijana, još jednog od slovenskih kazališnih nomada, Dušan Moravec započeo je u knjizi *Sto slovenskih dramskih umetnikov* nizanjem njegovih posebnosti i značajki po kojima je Furijan uistinu iznimna i jedinstvena pojava i osobnost u slovenskom, ali i u hrvatskom, pa i makedonskom kazalištu:

*Bio je jedan od najsvojevršnjih slovenskih glumaca – po životnoj sudbini, po vanjskom izgledu, po stilskim značajkama, po ulogama što si ih je odabirao ili su mu ih dodjeljivali. Jedan od onih, koji su došli u teatar bez viših škola (ali su kasnije čak poučavali na visokim) i proživjeli mnogo radnih godina izvan doma; prava suprotnost onima koji su se već nakon prvih nastupa poželjeli Romea i gdje kad ga čak i dobili; redateljima se nije činio uporabiv za svaku kazališnu večer – a kad bi za njega imali primjerenu ulogu, doista bi teško našli primjerenijeg interpretu za nju. Bio je stvaralac s najizostrenijim profilom – u glasu, pogledu, kretnji, također i u maski, kojoj je posvećivao posebnu brigu te je u poznijim godinama čak o tom predmetu "predavao" na akademiji.*<sup>198</sup>

Furijanova posebnost potvrđuje se već i u njegovu putu do profesionalnoga glumca. Najprije u Mariboru uči stolarski zanat i radi u tamošnjim željezničkim radionicama te istodobno sudjeluje u predstavama Katoličkoga prosvjetnog društva. Potom djeluje i u amaterskom Ljudskom odru i uči glumu u dramskoj školi mariborskoga kazališta. Prvo je učenik Milana Skrbinšeka, zatim Rade Pregarca, a počinje nastupati i na profesionalnoj pozornici. Glumi starog Ekdala u Ibsenovoj *Divljoj patki* i Lorenza u Shakespeareovu *Romeu i Juliji*. Od 1929. do 1936. u stalnom je angažmanu i između ostalih uloga tumači Krležina Silberbrandta u *Gospodi Glembajevima*, Kreftova Hermana Celjskog u *Celjskim grofovima*, Shakespeareova Klaudija u *Hamletu* i Cankarova Župnika u *Slugama*, kao i Dimitrija Karamazova u Debevčevoj dramatisaciji *Braće Karamazovih* Dostojevskog i Molièreova Tarttufe.

Zapavši u spor s upravom mariborskoga kazališta odlazi u osječko, te u sezoni 1936./1937. nastupa u četrnaest dramskih djela i tri operete. No kadrovska konstelacija ne ide mu više u prilog, kao što mu je išla nekoliko posljednjih sezona u Mariboru, a više ni ne igra na svom materinskom jeziku, već na hrvatskom, pa niti uloge koje mu se dodjeljuju više nisu glavne i naslovne, osim Kreftova Hermana Celjskog. Od značajnijih likova tumači još Đavla u Hofmannsthalovu *Čovjeku* i Krležina rezervnog infanterista, oberleutnanta dr. Kamila Gregora u praiizvedbi drame *U logoru*, koju je postavio i scenografski opremio Đorđe Petrović. Praizvedba drame *U logoru*, održana u prisustvu autora, nazočnog i na posljednjim probama, bila je presudna za karijeru protagonista, interpretu kadeta Horvata, Veljka Maričića, a razglasila je i Furijanovo ime u neslovenskim kazališnim sredinama tadašnje Jugoslavije, koji je prema Maričićevom sjećanju *igrao Gregora izvanredno mirno i staloženo.*<sup>199</sup>

Uspoređujući tako, primjerice, prigodom beogradske postave Krležine drame *U logoru* sljedeće godine njezinu realizaciju s osječkom, utjecajni beogradski kritičar Velibor Gligorić neuvijeno spominje da je *igra u Osijeku bila /.../ nošena silovitijom, neposrednijom i ubedljivijom osećajnošću*, te posebno ističući Veljka Maričića

<sup>197</sup> Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918-1941)*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980. Str. 364.

<sup>198</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*, 22. knjiga iz zbirke *Sto slovenskih*. Prešernova družba, Ljubljana 2001. Str. 88. Preveo B. H.

<sup>199</sup> Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*. AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995. Str. 108.

in opombah o njih ni fotografskega portreta Save Severjeve niti zapisa o njej, prav tako pa so tudi dosežki kot značilnosti njenega igranja zastrti z različnimi, tudi nasprotujočimi si ocenami. V iskanju odgovora o Savi Severjevi kot igralki teh nasprotjih, ki se manifestirajo tudi v kontinuiranem kritičkem izpostavljanju njenega ozkega izraznega diapazona kot tudi opažanju občasne zavestne uporabe ekspresionističnih in naturalističnih poudarkov v igri, vidi Dušan Moravec kot vloge, s katerimi je Sava Severjeva uresničevala sebe in svojo igro, tiste, v katerih jo je *vodil bolj intelekt kot čustveni zanos, bolj utrip žive sedanjosti kot vzvišene podobe v patiniranih dramskih delih, bolj želja po oblikovanju naravnih postav iz nižin življenja /.../ kot umišljenih veličin iz salonov.*<sup>197</sup>

## Maks Furijan

*Zavrč kraj Ptuja, 19. 9. 1904 – Ljubljana, 25. 7. 1993*

Svoj portret Maksa Furijana, še enega iz vrste slovenskih gledaliških nomadov, je Dušan Moravec v knjigi *Sto slovenskih dramskih umetnikov* začel z naštevanjem njegovih posebnosti in značilnosti, po katerih je bil Furijan zares izjemna in edinstvena pojava in osebnost ne le v slovenskem, marveč tudi v hrvaškem in makedonskem gledališču.

*Bil je eden najbolj svojevrstnih slovenskih igralcev – po življenjski usodi, po zunanji podobi, po slogovnih značilnostih, po vlogah, ki si jih je izbiral ali so mu jih dodeljevali. Eden tistih, ki so prišli v teater brez višjih šol (pa so pozneje celo poučevali na visokih) in so preživeli veliko delovnih let zunaj doma; pravo nasprotje takih, ki so si že po prvih nastopih zaželeli Romea in ga včasih celo dobili; režiserjem se ni zdel poraben za sleherni gledališki večer – kadar pa so imeli zanj primerno vlogo, bi le stežka našli primernejšega interpreta zanj. Bil je ustvarjalec s kar najbolj izostrenim profilom – v glasu, pogledu, kretnji, tudi v maski, ki ji je namenjal še prav posebno skrb in je v poznejših letih celo dosegel, da je o tem predmetu “predaval” na akademiji.*<sup>198</sup>

Furijanova življenjepisna izjemnost se potrjuje že na njegovi poti do poklicnega igralca. Najprej se je v Mariboru učil mizarstva in delal v tamkajšnjih železničarskih delavnicah ter istočasno sodeloval v predstavah Katoliškega prosvetnega društva. Potem je deloval na prav tako amaterskem Ljudskem odru in se učil igranja v dramski šoli mariborskega gledališča. Najprej je bil učenec Milana Skrbinška, potem Rada Pregarca, začel pa je tudi z nastopi na poklicnem odru. Igral je starega Ekdala v Ibsenovi *Divji rački* in Lorenza v Shakespearjevem *Romeu in Juliji*. Med letoma 1929 in 1936 je bil v stalnem angažmaju in med drugimi vlogami interpretiral Krleževega Silberbrandta v *Gospodi Glembajevih*, Kreftovega Hermana Celjskega v *Celjskih grofih*, Shakespearjevega Klavdija v *Hamletu* in Cankarjevega župnika v *Hlapcih*, pa tudi Dimitrija Karamazova v Debevčevi dramizaciji *Bratov Karamazovih* Dostojevskega in Molièrjevega Tarttufa.

Zaradi spora z upravo mariborskega gledališča je odšel v osiješko gledališče in v sezoni 1936/1937, ko je postal njegov član, nastopal v štirinajstih dramskih delih in v treh operetah. Vendar mu kadrovska konstelacija ni bila več naklonjena, kot mu je bila v zadnjih nekaj sezonah v Mariboru, pa tudi igral več ni v svojem maternem jeziku, ampak v hrvaščini, tako da razen Kreftovega Hermana Celjskega ni dobival več niti glavnih niti naslovnih vlog. Od pomembnejših vlog je odigral še Hudiča v Hofmannsthalovem *Človeku* in Krleževega rezervnega pešaka, oberlajtnanta dr. Kamila Gregorja v praižvedbi drame *U logoru*, ki jo je postavil in scenografsko opremil Đorđe Petrović. Praizvedba drame *U logoru*, ki je bila uprizorjena v prisotnosti avtorja, prisotnega tudi na zadnjih vajah, je bila odločilna za kariero protagonista, interpreta kadeta Horvata, Veljka Maričića, v neslovenskih gledaliških krogih tedanje Jugoslavije pa je razširila tudi Furijanovo ime, ki je po Maričićevem spominu *igral Gregorja izredno mirno in uravnoteženo.*<sup>199</sup>

Ko je ob beograjski uprizoritvi Krleževe drame *U logoru* naslednje leto vplivni beograjski kritik Velibor Gligorić primerjal njeno izvedbo z osiješko, je odkrito spomnil, da je *igro v Osijeku /.../ poganjala silovitejša,*

<sup>197</sup> Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918-1941)*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 364.

<sup>198</sup> Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. 22. knjiga iz zbirke *Sto slovenskih*. Prešernova družba, Ljubljana 2001, str. 88.

<sup>199</sup> Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*. AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995, str. 108.

i Maksa Furijana i pretpostavljajući ih beogradskim interpretima Horvata i Gregora, za Furijanovo tumačenje Gregora doslovno kaže da je u njemu *bilo mnogo više izraza intelektualne zreline, moralne pribranosti i plemenite prijateljske požrtvovnosti* nego u Dragutinovićevoj interpretaciji u Beogradu.<sup>200</sup>

Od početka sezone 1937./1938. do sredine 1941. godine kad dolazi u Zagreb i potpisuje ugovor s Hrvatskim narodnim kazalištem, Furijan je član skopskog teatra u kojemu ponovno interpretira Molièreova Tartuffea. U novim, premijernim predstavama zagrebačkog kazališta tumači glavne i epizodne uloge, Petar Krupić je tako u Šenoinu *Zlatarevu zlatu*, Zekan u Budakovu *Ognjištu*, Alhorf u Dregelijevu *Dobrom fraku*, vitez Guidotti u Nicodemijevoj *Učiteljici*, Maksimilijan Moor u Schillerovim *Razbojnicima*, Rochaty u Stodolinoj *Karijeri*, Ali-Paša Fidahić u Muradbegovićevom *Husein-beg Gradaševiću* i Bruschsall u Lessingovoj *Minni von Barnhelm*, a prema potrebi uskače i u reprizne izvedbe koje su već od ranije na repertoaru i zamjenjuje premijerne interprete Kneza Dubrovačkog u Lucićevu i Držićevu *Piru mladog Derenčina*, Joce Bocića u Freudenreichovim *Graničarima*, Gospodina s polucilindrom u Senečićevom *Spisu broj 516* i ravnatelja u *Čovjeku bez svjedodžbe* Petra Preradovića ml., te nastupa i u operetama. Kako u premijernim predstavama tumači pretežno ipak epizodne uloge, zagrebački kazališni kritičari zadovoljavaju se, po ustaljenom običaju, da ga samo spomenu, pošto su prethodno već nešto rekli o glavnim interpretima predstave, kao jednog od onih koji su također sudjelovali u izvedbi. Kada, međutim, tumači Maksimilijana Moora u Schillerovim *Razbojnicima*, koje je postavio Gavella, a pomirljivo su ih likovno opremili antipodni Babić i Žedrinski, od kojih prvi obavlja scenografski a drugi kostimografski posao, oglašava se Vladimir Kovačić ukratko naznačujući njegovu tadašnju poziciju u zagrebačkom dramskom ansamblu kao i osobni domet u predstavi:

*Maks Furijan bio je izvrstan kao grof Maksimilijan Moor: pokazao je, da je već danas u znatnoj mjeri uigran u naš dramski ansambl i da ima profinjen osjećaj za nenametljivu karakterizaciju. Njegov Maksimilijan bio je pun patnje, razočaranja i dubokih spoznaja i na više mjesta podsjetio nas je na ono, našto nas sjeća ova uloga: na Shakespeareova kralja Leara.*<sup>201</sup>

Osim što je u doba Drugoga svjetskog rata član Hrvatskoga narodnog kazališta do srpnja 1943., Furijan u Zagrebu od 1942. do 1944. godine glumi (Schillerova Don Carlosa) i režira i u njemačkom amaterskom kazalištu Deutsche Bühne. U ljubljanskoj Drami je pak od 1947. do umirovljenja 1963. godine, te interpretira velikaša Spitigneva u Levstikovu i Kreftovu *Tugomeru*, Juru Krefla u Potrčevu *Lacku i Kreflima*, Filipa Španjolskog u Brucknerovoj *Elizabeti Engleskoj*, Cornwallskog u Shakespeareovu *Kralju Learu*, Orontea u Molièreovu *Mizantropu* i Gajeva u Čehovljevu *Višnjiku*, a predaje i maskiranje i šminkanje na Akademiji za kazalište, radio, film i televiziju. Povratkom u Sloveniju, Furijan ne prekida vezu s hrvatskom kazališnom produkcijom. S finim osjećajem za mjeru, igra tako 1954. kako piše Radovan Wolf, žaleći da mu kao i ostalim sudionicima predstave ne može zbog skučenoga novinskog prostora posvetiti više pozornosti, zamjenika guvernera u Radojevićevoj postavi Millerovih *Vještica iz Salema* u novootvorenom Zagrebačkom dramskom kazalištu.<sup>202</sup> Sljedeće godine sudjeluje na Dubrovačkim ljetnim igrama te u Shakespeareovu *Snu ljetne noći* i *Hamletu* tumači krpača mješina Frulu odnosno svećenika, a u Corneillevu *Cidu* Don Arija. Posljednja predstava u kojoj nastupa na Dubrovačkim ljetnim igrama je *Život i smrt kralja Richarda Drugoga* 1978. u kojoj glumi opata Westminsterskog.

Furijan je uveliko igrao i na radiju i televiziji te je glumio i u filmovima: *Svijet na Kajžaru*, 1952; *Dolina mira*, 1956; *Kala*, 1958; *Samonikli*, 1963. i *Ubij me nježno*, 1979.



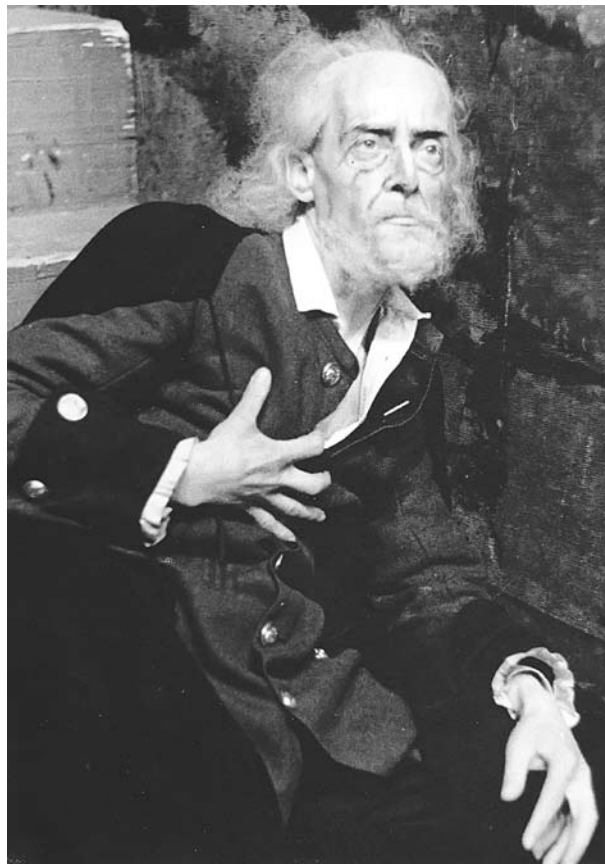
**Maks Furijan**

<sup>200</sup> Velibor Gligorić, U logoru od Miroslava Krleže. "Naša stvarnost", III, br. 13-14, str. 177-181, Beograd, februar 1938. Isto: u *Miroslav Krleža*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1963. Str. 216.

<sup>201</sup> Vladimir Kovačić, *Schillerovi "Razbojnici"*. "Nova Hrvatska", Zagreb, 11. 02. 1942.

<sup>202</sup> Radovan Wolf, *Vještice iz Salema*. "Vjesnik", Zagreb, 22. 11. 1954.





**Maks Furijan  
kao Maksimilijan  
Moor u  
Schillerovim  
Razbojnicima.  
Hrvatsko narodno  
kazalište, Zagreb,  
1941**

**Maks Furijan  
kot Maksimilijan  
Moor v  
Schillerjevih  
Razbojnikih.  
Hrvaško narodno  
gledališče, Zagreb,  
1941**

*neposrednejša in prepričljivejša občutenost.* Posebej je izpostavil tudi Veljka Maričića ter Maksa Furijana in ju primerjal z beograjskima interpretoma Horvata in Gregorja, tako je za Furijanovo uprizoritev Gregorja dobesedno navedel, da je bilo v njem *mного več izrazov intelektualne zrelosti, moralne zbranosti in plemenite prijateljske požrtvovalnosti* kot v Dragutinovičevi interpretaciji v Beogradu.<sup>200</sup>

Od začetka sezone 1937/1938 pa do sredine 1941, ko pride v Zagreb in podpiše pogodbo s Hrvaškim narodnim gledališčem, je bil Furijan član skopskega teatra, v katerem je znova interpretiral Molièrjevega Tarttuffa. V novih, premiernih predstavah zagrebškega gledališča je igral tako glavne kot epizodne vloge, tako je bil Petar Krupić v Šenoovem *Zlatarjevem zlatu*, Zekan v Budakovem *Ognjištu*, Alhorf v Dregelijevem *Dobrem fraku*, Vitez Guidotti v Niccodemijevi *Učiteljici*, Maksimilijan Moor v Schillerjevih *Razbojnikih*, Rochaty v Stodolovi *Karieri*, Ali-Paša Fidahić v Muradbegovičevem *Husein-beg Gradaščeviću* in Bruschsall v Lessingovi *Minni von Barnhelm*, po potrebi pa je vskočil tudi v reprizne izvedbe, ki so bile na repertoarju že od prej, in zamenjaval premierne interprete Kneza Dubrovniškega v Lucičevem in Držičevem *Piru mladog Derenčina*, Joca Bocića v Freudreichovih *Graničarjih ali Žegnanju na Sv. Elije dan*, Gospoda s polcilindrom v Senečičevem *Spisu številka 516* ter Ravnatelja v *Čovjeku bez svjedodžbe* Petra Preradovića ml., nastopal pa je tudi v operetah. Ker je v premiernih predstavah igral večinoma samo stranske vloge, so se zagrebški gledališki kritiki po ustaljeni navadi zadovoljili tako, ko so predhodno že nekaj povedali o glavnih interpretih predstave, da so ga le omenili kot enega tistih, ki so prav tako sodelovali pri uprizoritvi. Ko pa je odigral Maksimilijana Moora v Schillerjevih *Razbojnikih*, ki jih je režiral Gavella, pomirljivo pa sta jih likovno opremila antipodna Babić in Žedrinski, med katerima je prvi opravil scenografsko,

drugi pa kostumografsko delo, se je oglasil Vladimir Kovačić, ki je na kratko označil tako njegov dotedanji položaj v zagrebškem ansamblu kot tudi osebni domet v predstavi:

*Maks Furijan je bil kot grof Maksimilijan Moor odličen: pokazal je, da je danes že v znatni meri uigran z našim dramskim ansamblom in da ima prefinjen občutek za nevsiljivo karakterizacijo. Njegov Maksimilijan je bil poln trpljenja, razočaranja in globokih spoznanj ter nas je na več mestih spomnil na tisto, na kar nas spominja ta vloga; na Shakespearjevega kralja Leara.*<sup>201</sup>

Poleg tega, da je bil Furijan v času druge svetovne vojne član Hrvaškega narodnega gledališča do julija 1943, je v Zagrebu med letoma 1942 in 1944 igral (Schillerjevega Don Carlosa) in režiral tudi v nemškem amaterskem gledališču Deutsche Bühne. V ljubljanski Drami je delal od leta 1947 pa vse do upokojitve leta 1963 ter v tem času upodobil velikaša Spitigneva v Levstikovem in Kreftovem *Tugomerju*, Juro Krefla v Potrčevem *Lacku in Kreflih*, Filipa Španskega v Brucknerjevi *Elizabeti Angleški*, Cornowallskega v Shakespearjevem *Kralju Learu*, Oronta v Molièrjevem *Mizantropu* in Gajeva v Čehovem *Češnjem vrtu*, predaval pa je tudi maskiranje in ličenje na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Po vrnitvi v Slovenijo pa Furijan ni prekinil vezi s hrvaško gledališko produkcijo. S prefinjenim občutkom za mero je tako leta 1954, kot piše Radovan Wolf in obžaluje, da mu kakor drugim udeležencem predstave zaradi omejenosti časopisnega prostora ne more posvetiti več pozornosti, igral namestnika guvernerja v Radojevičevi postavitvi Millerjevih *Čarovnic iz Salema* v novoodprtem Zagrebškem dramskem gledališču.<sup>202</sup> Od naslednjega leta je sodeloval na Dubrovniških poletnih igrah ter v Shakespearjevem *Snu kresne noči* in *Hamletu* odigral atenskega rokodelca, krpača mehov, Piska oziroma Duhovnika, v Corneillevem *Cidu* pa Don Arija. Zadnja predstava, v kateri je nastopal na Dubrovniških poletnih igrah, je bila *Življenje in smrt kralja Richarda Drugega* leta 1978, v kateri je odigral Opatu Westminsterskega.

Furijan je precej igral tudi na radiu in televiziji, igral je tudi v naslednjih filmih: *Svet na Kajžarju*, 1952; *Dolina miru*, 1956; *Kala*, 1958; *Samorastniki*, 1963, in *Ubij me nežno*, 1979.

<sup>200</sup> Veljko Gligorić, U logoru od Miroslava Krleža. Naša stvarnost, III, štev. 13-14, str. 177-181, Beograd, februar 1938. Isto: v Miroslav Krleža, Jugoslovanska akademija znanosti in umetnosti, Zagreb 1963, str. 216.

<sup>201</sup> Vladimir Kovačić, *Schillerovi Razbojnici*. Nova Hrvatska, Zagreb, 11. 02. 1942.

<sup>202</sup> Radovan Wolf, *Vještice iz Salema*. Vjesnik, Zagreb, 22. 11. 1954.

# Ferdo Delak

Gorica, 29. 6. 1905. – Ljubljana, 16. 1. 1968.

Životnu i umjetničku putanju redatelja, scenografa, kazališnog rukovodioca i pedagoga, dramaturga, scenarista, prevoditelja i publicista Ferde Delaka, jednog iz čuvenog trojstva slovenskih avangardnih redatelja - uz Radu Pregorca i Bojana Stupicu koji, kao i on, djeluju na nekadašnjem širem jugoslavenskom prostoru - čine dva posve oprečna doba njegovih opredjeljenja i angažmana. Prvo se proteže od Delakova dolaska u Ljubljana, gdje apsolvira germanistiku i slavistiku, završava Dramsku školu, honorarno nastupa kao glumac na pozornici Slovenskega narodnega gledališča i pokreće časopis i avangardni teatar Novi oder, te seže sve do njegove protestne, multimedijske postave Čapekove drame *Bijela bolest*, kojom u novosadskom kazalištu 1938. godine na tragu političkog i avangardnoga teatra, ali i osobnoga lijevog i humanog uvjerenja, transparentno izjednačava bijelu bolest s fašizmom.

Tijekom prvog doba Delak pokreće i međunarodnu reviju za novu umjetnost "Tank" i kreće na višegodišnje kazališne studije u Berlin, Beč, Prag i Pariz te se upoznaje s radom glavnih predvodnika europske kazališne avangarde. S Herwarthom Waldenom uređuje poseban broj ekspresionističkog časopisa "Der Sturm" posvećen novoj slovenskoj umjetnosti te režira na Waldenovoj eksperimentalnoj pozornici, kao i u bečkim kazalištima Die neue Bühne, Unser Theater i Theater der internationalen Arbeiterhilfe. Godine 1932. obnavlja u Ljubljani rad zabranjenog Delavskog odra i u duhu Piscatora i Plavih bluza postavlja svoju dramaturgiju Cankarova *Sluge Jerneja* kao scensku, kolektivnu metaforu. Osim u Celju i Mariboru, Delak se već tada gostovanjem *Sluge Jerneja* predstavlja i u Zagrebu. Radeći u Delavskom odru, gdje uprizoruje i Cankarove *Sluge* i Hašekovu veselu kalvariju *Dobri vojak Švejk posize u svjetski rat*, režira i u ljubljanskoj operi te u Mariboru postavlja svoju dramaturgiju Jurčičeva *Desetog brata*. Režira nadalje drugi slovenski umjetnički film *Triglavske strmine*, 1932. i dokumentarni *Slavenski plesovi*, a u radijskom programu ustaljuje nove umjetničke forme i emisije, te diplomira multimedijalnu režiju na Akademiji Mozarteum u Salzburgu.

Nezadovoljan ograničenim mogućnostima djelovanja u slovenskim kazalištima nesklonim njegovom avangardizmu i ljevičarskoj orijentaciji, te nošen mladenačkom vjerom u svoje stvaralačke sposobnosti i viziju novoga teatra, Delak napušta Sloveniju i odlazi u Beograd, gdje u Opereti Luxor postavlja jazz-operete i vesele revijalne igre s pjesmama, a potom, na preporuku Branka Gavella, u Narodno pozorište Dunavske banovine u Novom Sadu, gdje u nekoliko predstava uspijeva iskazati svoj talent i potvrditi svoje moderno shvatanje režije, po kome "redatelj nije samo tumač umjetničkog djela, nego i autorov saradnik",<sup>203</sup> ali i gdje je njegova antifašistička postava Čapekove *Bijele bolesti* skinuta s repertoara i gdje on sâm dobiva otkaz. Tim činom završava i prvo doba Delakova opredjeljenja i angažmana te počinje drugo, također skitničko ali ne i jedinstveno po htijenjima, njihovoj provedbi i rezultatima, tijekom kojega će raditi u skopskom kazalištu, 1938./1939. godine, pa u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, 1939.-1941. te u banjalučkom, 1941./1942. i osječkom, 1942.-1945. u koji se, prema njegovim biografima, sklanja za vrijeme rata i više se bavi ilegalnim radom nego kazališnom umjetnošću, a zatim po zadatku odlazi u Trst da organizuje Slovensko narodno gledališče (1945./46.), odakle se ponovno vraća u Zagreb (1946.-1951).<sup>204</sup> Od sezone 1951./1952. do sezone 1953./1954. intendant je i redatelj u riječkom kazalištu, a od 1954. godine je ravnatelj drame i redatelj u Banjoj Luci do 1957. kad se napokon vraća u Sloveniju te je ravnatelj, umjetnički voditelj i redatelj u ljubljanskom Mestnem gledališču sve do umirovljenja 1962. godine.



Dok u Skopju, potpisavši stalni angažman, Delak primjenjuje i dalje, ako mu to omogućavaju postavljena djela, sintetički konstruktivizam i multimedijalnu režiju, te akcentuira aktualnu društvenu problematiku i promiče slovensku dramaturgiju (A. Remec *Magda*), u Zagrebu gdje, istodobno, na poziv ravnatelja Drame Du-



Ferdo Delak

<sup>203</sup> Josip Lešić, *Historija jugoslavenske moderne režije (1861-1941)*. Sterijino pozorje – "Dnevnik", Novi Sad 1986. Str. 252.

<sup>204</sup> Josip Lešić, isto str. 296.

# Ferdo Delak

*Gorica, 29. 6. 1905 – Ljubljana, 16. 1. 1968*

Življenjsko in umetniško pot režiserja, scenografa, vodstvenega gledališkega človeka in pedagoga, dramaturga, scenarista, prevajalca in publicista Ferda Delaka, enega od slavne triperesne deteljice slovenskih avantgardnih režiserjev, ki jo poleg njega tvorita Rade Pregarc in Bojan Stupica, ki, tako kot on, delujeta na nekdanjem širšem jugoslovanskem prostoru, zaznamujeta dve popolnoma si nasprotujoči obdobji njegovih opredelitev in angažmajev. Prvo traja od Delakovega prihoda v Ljubljano, kjer absolvira germanistiko in slavistiko, konča Dramsko šolo, honorarno nastopa kot igralec na odru Slovenskega narodnega gledališča in ustanovi časopis ter avantgardno gledališče Novi oder, ter sega vse do njegove protestne, multimedijske uprizoritve Čapkove drame *Bela bolezen*, s katero v novosadskem gledališču 1938, po zgledu političnega in avantgardnega teatra, pa tudi osebnega levega in humanega prepričanja, transparentno izenači belo bolezen s fašizmom.

Med prvim obdobjem je Delak osnoval tudi mednarodno revijo za novo umetnost Tank in se odpravil na večletni gledališki študij v Berlin, na Dunaj, v Prago in Pariz, kjer se je seznanil z delom glavnih začetnikov evropske gledališke avantgarde. S Herwarthom Waldenom je uredil posebno številko ekspresionističnega časopisa *Der Sturm*, posvečenega novi slovenski umetnosti, ter režiral ne le na Waldenovem eksperimentalnem odru, ampak tudi v dunajskih gledališčih *Die neue Bühne*, *Unser Theater* in *Theater der internationalen Arbeiterhilfe*. Leta 1932 je obnovil v Ljubljani delo prepovedanega Delavskega odra in v duhu Piscatorja ter Modrih jop uprizoril svojo dramtizacijo Cankarjevega *Hlapca Jerneja* kot scensko, kolektivno metaforo. Poleg Celja in Maribora se je Delak z gostovanjem *Hlapca Jerneja* predstavil tudi v Zagrebu. Ko je delal na Delavskem odru, na katerem je uprizoril tudi Cankarjeve Hlapce in Haškovo priljubljeno povest *Dobri vojak Švejk poseže v svetovno vojno*, je režiral tudi v ljubljanski Operi in v Mariboru postavil svojo dramtizacijo Jurčičevega *Desetega brata*. V nadaljevanju je režiral drugi slovenski umetniški film *Triglavske strmine*, 1932, in dokumentarnega *Slovanski plesi*, v radijskem programu pa je vpeljal nove umetniške oblike in oddaje ter diplomiral iz multimedijske režije na Akademiji Mozarteum v Salzburgu.

Nezadovoljen zaradi omejenih možnosti delovanja v slovenskih gledališčih, ki niso bila naklonjena njegovemu avantgardizmu in levičarski usmerjenosti ter spodbujen z mladostniško vero v svoje ustvarjalne sposobnosti in vizijo novega gledališča, je Delak zapustil Slovenijo in odšel najprej v Beograd, kjer je v Opereti Luxor uprizarjal džezovske operete in vesele revijske igre s pesmimi, potem pa, po priporočilu Branka Gavelle, v Narodno gledališče Donavske banovine v Novem Sadu, kjer je v nekaj predstavah uspel pokazati *svojo nardarjenosti in potrditi svoje moderno razumevanje režije, po katerem "režiser ni samo tolmač umetniškega dela, marveč tudi avtorjev sodelavec"*.<sup>203</sup> Pa tudi, kjer je bila njegova antifašistična postavitev Čapkove *Bele bolezn*i umaknjena z repertoarja, sam pa je dobil odpoved. S tem dejanjem se je zaključilo prvo obdobje Delakove opredelitve in angažmaja ter se začelo drugo, prav tako potepuško, ne pa edinstveno po hotenjih, njihovi uresničitvi in rezultatih. V tem obdobju je delal v skopskem gledališču, 1938/1939, v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu, 1939-1941, pa v banjaluškem, 1941/1942, in osiješkem, 1942-1945, v katerega se je, kot navajajo njegovi življenjepisci, umaknil med vojno in se bolj ukvarjal z ilegalnim delom kot gledališko umetnostjo, potem pa *je z nalogo odšel v Trst, da bi organiziral Slovensko narodno gledališče (1945/46), od koder se je znova vrnil v Zagreb (1946-1951)*.<sup>204</sup> Od sezone 1951/1952 do sezone 1953/1954 je bil intendat in režiser v reškem gledališču, od 1954 pa ravnatelj drame in režiser v Banja Luki do 1957, ko se je končno vrnil v Slovenijo in bil ravnatelj, umetniški vodja ter režiser v ljubljanskem Mestnem gledališču vse do upokojitve 1962.



Po podpisu stalnega angažmaja v Skopju je Delak še najprej vpeljeval, v meri, kot so mu to omogočala uprizorjena dela, sintetični konstruktivizem in multimedijsko režijo, naglaševal aktualno družbeno problematiko ter širil slovensko dramatiko (A. Remec, *Magda*), v Zagrebu, kjer je na vabilo ravnatelja Drame Dubravka Dujšina istočasno delal honorarno, pa se je prepuščal vladajočim repetoarnim in izvedbenim konvencijam in postavljaj

<sup>203</sup> Josip Lešič, *Historija jugoslavenske moderne režije (1861-1941)*. Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1986, str. 252.

<sup>204</sup> Josip Lešič, isto str. 296.

bravka Dujšina, radi honorarno, prepušta se vladajućim repertoarnim i izvedbenim konvencijama i postavlja na pozornicu dramska djela, primjerice, prvo koje uprizoruje, artificijelna, artističko-simbolistička drama *Žene*, Kosorova prijatelja i sljedbenika Bože Lovrića, za koje nema afiniteta.

Posvemašnji promašaj izvedbe Lovrićeve drame, koju prethodno ni jedan zagrebački redatelj nije htio postaviti na pozornicu, Delak donekle ublažuje režijom vješto i efektno pisane Molnárove *Dalile*, a svoju redateljsku perspektivnost potpunije navješta tek uprizorenjem Marinkovićeve *Albatrosa*, iako ovaj krležijanski pisani, konverzacijsko-monološki tekst podjeljuje kritičare suglasne jedino u mišljenju da ga je trebalo kratiti.

Proglašavajući izvedbu *Albatrosa* izvrsnom predstavom u kojoj je bio potpuno donesen i realiziran mračni i teški ugođaj Marinkovićeve dramske groteske,<sup>205</sup> Vladimir Kovačić ujedno proglašava i njezinu režiju najboljom Delakovom režijom u Zagrebu, a Miroslav Brant, budući povjesničar, ističe da je petero interpretata Marinkovićeve kazališna prvijenca u Delakovoj režiji dalo *sjajne role* i apelativno zaključuje da je Delak *redateljski talent, koji Hrvatsko Kazalište u Zagrebu ne bi smjelo prepustiti drugima*.<sup>206</sup>

Ne precizirajući osobno koji su razlozi Delakova odustajanja od mladenačkih avangardnih vizija i redateljskog eksperimentiranja u Zagrebu, a kao mogući razlog nudi se spoznajno nadržastanje vlastitih zanosa i rezultata, ali i težnja za afirmacijom u širem regionalnom prostoru uvažavanoj kazališnoj sredini, Delakov prijatelj i biograf Dušan Moravec podsjeća ipak na simptomatičnu Delakovu izjavu u novinskom intervjuu na početku sezone 1939./1940. da će njegov budući rad u potpunosti odgovarati potrebama, težnjama i velikoj kulturnoj tradiciji hrvatskoga kazališta i da će njegova predstojeća režija Pirandellova *Henrika IV.* biti posve normalna realistička režija u kojoj će se osjećati realnost svojstvena Pirandellu.<sup>207</sup>

No kritičari se razilaze i u vrednovanju nove Delakove predstave, koju on već realizira kao stalni član zagrebačkog kazališta, te mu zamjeraju da u postavi Pirandellova *Henrika IV.* nije stilski dostatno naznačio i suprotstavio irealni i realni svijet, priznaju da je uložio mnogo truda i znanja, ali i primjećuju da se nije umio nametnuti glumcima, koji idu svojim putem neovisno o djelu, te naglašavaju da se udaljio od šablona što svjedoči o njegovoj inventivnosti.

Blizak već tada Pirandellovoj filozofiji Ranko Marinković nema međutim dilema i odlučno se opredjeljuje za Delakovu režiju priznavajući mu upravo ono što mu drugi osporavaju.

*Za Pirandellovu scenu vrijedi posebna logika zbivanja: neprestano prelaženje iz jednog kvaliteta u drugi kvalitet, iz burleske u grotesku, iz lirsko-emocionalnih kompleksa u čistu hladnu refleksiju; neobična pokretnost i kolebanje između plača i smijeha, okrutnosti i samilosti, između bijesa i blagosti; zločina i pokajanja, najimpulzivnije akcije i iznenadne svijesti o uzaludnosti te akcije: "Sicilijanac je" - kako kaže Cremieux – "sav u sadašnjosti. U sljedećem času, već se izmijenio." To je već groteskno kretanje marioneta, više nestabilna i nesigurna logika sna nego neka izvjesna ustaljena teatarska praksa. A to se sve vidjelo u režiji F. Delaka. Duboko i sigurno razumijevanje teksta koje je briljantno došlo do izražaja naročito u II. i III. činu.*<sup>208</sup>

Osim Pirandellove drame Delak u posljednje dvije sezone pred Drugi svjetski rat postavlja u Hrvatskom narodnom kazalištu još osam dramskih i dvije glazbene predstave te u Dramskom studiju pri Hrvatskom narodnom kazalištu uvježbava s grupom mladih polaznika, dokazujući se kao vrsni, kooperativni i taktični kazališni pedagog i redatelj praktičar, Pugetove *Sretne dane*, koji neočekivano doživljavaju čak šest repriza!

Kao što različiti žanrovi, značajke i kvalitetne razine djela što su u te dvije sezone povjerena Delaku na scensku realizaciju potiču na zaključak da ih ne režira po svome osobnom izboru već kao repertoarni zadatak, a režira Niewiarowiczewu dvoglasnu komediju *I love you*, Meanovo *Rođenje Salome*, Zagorkinu povijesnu dramu iz 15. stoljeća *Gordana*, Ettligerovu *Knjigu za pritužbe* u već igranoj Tucićevoj lokalizaciji, Katajevlevu komediju iz sovjetskog života *1.000,00 muka* i Albinijevu glazbenu komediju *Barun Trenk*, te zatim Plaovićevu i Đokovićevu društvenu satiru *Rastanak na mostu*, Lovrakov igrokaz za djecu *Micek, mucek i dedek*, Šantićeve *Zlatne njive* i napokon Paraćevu glazbenu dramu *Adelova pjesma*, tako i detalji iz kazališnih kritika i osvrtu što prate Delakove postave i ukazuju na pojedine značajke njegovih režija, sintetiziraju sud o njemu kao o teatarskom profesionalcu, koji se znalčki i rutinirano snalazi u novim uvjetima i svjesno potiskujući dosadašnju predodžbu o sebi utemeljuje novu, znatno drukčiju.

<sup>205</sup> Vladimir Kovačić, *Albatros. Groteskna drama u tri čina. Napisao Ranko Marinković. Redatelj Ferdo Delak. Scenograf Ljubo Babić.* Hrvatski dnevnik, Zagreb, 31. 3. 1939.

<sup>206</sup> Miroslav Brant, *Albatros.* "Nova riječ", Zagreb, 13. 4. 1939.

<sup>207</sup> Dušan Moravec, *Iskanje in delo Ferda Delaka.* Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 53, Ljubljana 1971. Str. 127.

<sup>208</sup> Ranko Marinković, *Geste i grimase*, Znanje, Zagreb 1979. Str. 117-118.

na oder dramska dela, kot je bilo, na primer, prvo, ki ga je uprizoril, arteficalna artistično-simbolistična drama *Ženske*, Kosorjevega prijatelja in privrženca Boža Lovrića, do katerih nima afinitet.

Vsesplošni spodrsrljaj uprizoritve Lovrićeve drame, ki je predhodno noben zagrebški režiser ni hotel postaviti na oder, je Delak do neke mere ublažil z režijo večje in učinkovito napisane Molnárjeve *Dalile*, svojo režisersko perspektivnost pa je popolneje napovedal z uprizoritvijo Marinkovićevega *Albatrosa*, čeprav je to krleževsko napisano, konverzacijsko-monološko besedilo razdelilo kritike, ki so se strinjali edino v mnenju, da bi ga bilo potrebno skrajšati.

Brez zadržkov razglašajoč uprizoritev *Albatrosa* za izvrstno predstavo, v kateri je bilo popolnoma doseženo in uresničeno mračno ter težko vzdušje Marinkovićeve dramske groteske,<sup>205</sup> je Vladimir Kovačić hkrati razglasil tudi njeno režijo za najboljšo Delakovo režijo v Zagrebu, Miroslav Brant, prihodnji zgodovinar Brandt, pa je izpostavil, da je petero interpretov Marinkovićevega gledališkega prvenca v Delakovi režiji uresničilo sijajne vloge, in apelativno sklenil, da je *Delak režijski talent, ki ga hrvaško gledališče v Zagrebu ne bi smelo prepustiti drugim.*<sup>206</sup>

Ne da bi osebno opredelil, zaradi katerih razlogov je Delak odstopil od mladostniških avantgardnih vizij in režiserskega eksperimentiranja v Zagrebu, kot mogoča razloga se ponujata spoznavno preraščanje lastnega zanosa in rezultatov, pa tudi težnja po uveljavitvi v širšem regionalnem prostoru, v uveljavljenem gledališkem okolju, Delakov prijatelj in življenjepisec Dušan Moravec spomni na značilno Delakovo izjavo v časopisnem intervjuju na začetku sezone 1939/1940, da bo njegovo prihodnje delo v popolnosti ustrezalo potrebam, težnjam in veliki kulturni tradiciji hrvaškega gledališča in da bo njegova naslednja režija Pirandellovega *Henrika IV.* povsem normalna realistična režija, v kateri bo čutiti realnost, značilno za Pirandella.<sup>207</sup>

Kritiki pa so se razhajali tudi v vrednotenju nove Delakove predstave, ki jo je režiral že kot stalni član zagrebškega gledališča. Očitani so mu, da v postavitvi Pirandellovega *Henrika IV.* slogovno ni v zadostni meri nakazal ter zoperstavil realni in irealni svet, čeprav so mu priznali, da je vložil mnogo truda in znanja, kljub temu pa so opazili, da se ni uspel vsiliti igralcem, ki so šli po svoji poti neodvisno od dela, ter poudarili, da se je oddaljil od šablon, kar priča o njegovi invencioznosti.

Ranko Marinković, ki mu je bila Pirandellova filozofija že takrat blizu, pa ni imel dilem in se je odločno opredelil za Delakovo režijo, priznava mu prav to, kar mu drugi očitajo.

*Za Pirandellovo sceno velja posebna logika dogajanja: neprestano prehajanje iz ene kakovosti v drugo, iz burleske v grotesko, iz lirsko-emocionalnih kompleksov v čisto hladno refleksijo; nenavadna gibljivost in omahovanje med jokom in smehom, okrutnostjo in sočutjem, med besom in blagostjo; zločinom in kesanjem, najimpulzivnejše akcije in nenadno zavedanje o brezupnosti te akcije: "Sicilijanec je," – kot pravi Cremieux – "ves v sedanosti. V naslednjem hipu pa se že spremeni." To je že groteskno premikanje marionet, bolj nestabilna in negotova logika sna kot kakšna določena ustaljena gledališka praksa. Vse to pa je bilo razvidno tudi v režiji F. Delaka. Globoko in zanesljivo razumevanje besedila, ki je prišlo briljantno do izraza še posebej v II. in III. dejanju.*<sup>208</sup>

Poleg Pirandellove drame je Delak v zadnjih dveh sezonah pred drugo svetovno vojno postavil v Hrvaškem narodnem gledališču osem dramskih in dve glasbeni predstavi, v Dramskem studiu pri Hrvaškem narodnem gledališču pa je s skupino mladih udeležencev pripravil Pugetove *Srečne dneve*, ki so nepričakovano doživele celo šest ponovitev, in se dokazal kot izvrstni, kooperativni in taktičen gledališki pedagog ter režiser praktik.

Tako kot različni žanri, značilnosti in kakovostne ravni del, ki so jih v teh dveh sezonah zaupali Delaku za scensko uresničitev, spodbujajo k sklepu, da jih ne režira po svojem osebnem izboru, ampak kot repertoarno nalogo; režiral pa je Niewiarowiczevo dvoglasno komedijo *I love you*, Meanovo *Rojstvo Salome*, Zagorkino zgodovinsko dramo iz 15. stoletja *Gordana*, Ettligerjeve *Pritožne bukve* v že igrani Tucićevi lokalizaciji, komedijo Katajeva iz sovjetskega življenja *1.000,00 muk* in Albinjevo glasbeno komedijo *Baron Trenk* ter potem Plaovićevo in Đokovićevo družbeno satiro *Rastanak na mostu*, Lovrakovo igro za otroke *Micek, mucek in dedek*, Šantićeve *Zlate njive* in nazadnje Paraćevo glasbeno dramo *Adelova pesem*, tako tudi detajli iz gledaliških kritik

<sup>205</sup> Vladimir Kovačić, *Albatros. Groteskna drama u tri čina. Napisao Ranko Marinković. Redatelj Ferdo Delak. Scenograf Ljubo Babić.* Hrvatski dnevnik, Zagreb, 31. 3. 1939.

<sup>206</sup> Miroslav Brant, *Albatros.* Nova riječ, Zagreb, 13. 4. 1939.

<sup>207</sup> Dušan Moravec, *Iskanje in delo Ferda Delaka.* Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 53, Ljubljana 1971, str. 127.

<sup>208</sup> Ranko Marinković, *Geste i grimase, Znanje, Zagreb 1979, str. 117-118.*

Nakon sezone 1941./1942. u Banjoj Luci, kamo je, kako spominje Dušan Moravec, otišao prema partijskom rasporedu<sup>209</sup> i gdje je režirao šest dramskih predstava, Delak, i dalje pod političkom presijom i obvezama odlazi u Osijek te se uključuje u rad obje grane i postavlja pet glazbenih i dvanaest dramskih predstava. Nastupna predstava mu je Albinijev *Barun Trenk*, a osim Albinijeve glazbene komedije i Zajčeva *Nikole Šubića Zrinjskog* uprizoruje i Auberova *Fra Diavola*, Massenetovu *Manon* i Mozartovu *Otmicu iz Saraja*.

Režirajući dramska ostvarenja u osječkom kazalištu kad u njemu kao dramski redatelji djeluju i Aleksandar Gavrilović, Anđelko Štimac, Ante Šoljak i Marko Fotez, Delak prvi poslije Josipa Bacha, koji je u zagrebačkom teatru 1908. godine realizirao praizvedbu Galovićeve trilogije *Mors regni*, uprizoruje jedan njezin dio, jednočinku *Petar Svačić*, a režira i komediju *I u našem gradu* Kalmana Mesarića i postavlja dvije drame Jakše Kušana s kojim uspostavlja i prijateljski i suradnički, redateljski i suprevoditeljski odnos.

Od djela stranih autora prvi put režira i jedno Lope de Vege – *Vitez čudesa*, te ponovno uprizoruje Pugetove *Sretne dane*, koje je u međuvremenu režirao i u Banjoj Luci, i Pirandellova *Henrika IV.* u kojem glavnu ulogu tumači Emil Kutijaro.

Nasuprot politički uglavnom neutralnog repertoara koji realizira u ratnim danima na osječkoj pozornici, a u kojem donekle samo distonira izvedbeno aktualiziranje povijesnog rodoljublja Zajčeve opere i Galovićeve dramskoga teksta, Delak se neposredno nakon svršetka Drugoga svjetskog rata i začetnog uvođenja nove vlasti i poretka, za koje se i sam zalagao kao politički ilegalac, vraća Cankaru i svojoj dramaturgiji njegove proze *Sluga Jernej* i *njegovo pravo*, oživljujući u osobnoj svijesti svoje nekadašnje avangardne tendencije i društvene, klasne spoznaje, deklarativno, javno se opredjeljujući za novo doba.

Delakova razapetost između umjetničkih ambicija i dodjeljivanih političkih zadataka nastavlja se njegovim imenovanjem za intendanta u Trstu, gdje ga pri obnavljanju djelatnosti trećega Slovenskega narodnog gledališča daleko više okupljaju organizacijski poslovi, posebno oko traženja kazališnog prostora, nego umjetnički, redateljski, pa već na kraju prve poratne sezone zbog zdravstvenog stanja traži razrješenje s dužnosti intendanta i redatelja.

Povratkom u Hrvatsko narodno kazalište i preuzimanjem nastavničke funkcije u Zemaljskoj glumačkoj školi počinje drugo Delakovo zagrebačko razdoblje u trajanju od pet godina, tijekom kojega uz Tijardovićevu *Malu Floramye* i Wolf-Ferrarijeva *Četiri grubijana*, postavlja na pozornicu i devet dramskih djela, među kojima su dva ruskih klasika i tri suvremenih sovjetskih autora, te Shawov *Đavolji učenik* i Vildracova drama *Brod Tenacity* o povratku francuskih vojnika s bojišnice 1918. te o poratnim socijalnim i političkim previranjima i sukobima u Francuskoj, kao i Božićevo *Povlačenje* i Cankarov *Kralj Betajнове*.

No kao preduvjet za spoznavanje Delakovih redateljskih ostvarenja i dometa u tom razdoblju, neophodno je konstatirati da se ono svojim trajanjem podudara upravo s godinama u kojima dolazi do najvećih kadrovskih promjena u dramskom ansamblu središnjega hrvatskog kazališta od njegova osnutka, jer se u njega uključuju profesionalni, ali i priučeni članovi bivših partizanskih kazališta, a po kazni ili po zadatku, napuštaju ga i odlaze u druga, već postojeća ili novopokrenuta kazališta mnogi njegovi renomirani članovi, te do najveće presije jedne totalitarističke umjetničke doktrine – socrealizma, koja kazalištima nameće socijalno i ideološki selekcionirani repertoar te posvojeni i reducirani sistem Stanislavskog.

U Delakovoj prilagodbi aktualnom trendu vremena sadržan je za razliku ipak od prilagodbi nekih drugih redatelja, koji su istodobno s njim radili u Hrvatskom narodnom kazalištu i koji se svojim tadašnjim režijama nisu bitno odvajali od njegovih, susus njegova dotadašnjeg života i stvaralačkoga evolucijskog procesa neodvojivog još uvijek od osobnoga političkog uvjerenja i angažmana.



**Ferdo Delak s izvođačima i autorom *Albatrosa Rankom Marinkovićem*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1939.**

**Ferdo Delak z izvajalci in avtorjem *Albatrosa Rankom Marinkovićem*, Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1939.**

<sup>209</sup> Dušan Moravec, isto. Str. 133.

in ocen, ki spremljajo Delakove postavitev, kažejo na posamezne značilnosti njegove režije, sintetizirajo sodbo o njem kot o gledališkem profesionalcu, ki se poznavalsko in rutinirano znajde v novih pogojih in z zavestnim odpiranjem dosedanje predstave o sebi oblikuje novo, precej drugačno.

Po sezoni 1941/1942 v Banja Luki, kamor je, kot navaja Dušan Moravec, odšel s posebnimi pooblastili partije,<sup>209</sup> in kjer je režiral šest dramskih predstav, je Delak, še naprej pod političnim pritiskom in obveznostmi, odšel v Osijek in se vključil v delo obeh področij, postavil je pet glasbenih in dvanajst dramskih predstav. Njegova nastopna predstava je bila Albinijev *Baron Trenk*, poleg Albinijeve glasbene komedije in Zajčevega *Nikole Šubića Zrinjskega* pa je uprizoril tudi Auberjevega *Fra Diavola*, Massenetovo *Manon* in Mozartov *Beg iz Saraja*.

Delak, ki režira v osiješkem gledališču, ko v njem kot dramski režiserji delujejo tudi Aleksandar Gavrilović, Anđelko Štimac, Ante Šoljak in Marko Fotez, je bil prvi po Josipu Bachu, le-ta v zagrebškem gledališču leta 1908 uresničil prazvedbo Galovićeve trilogije *Mors regni*, ki je uprizoril en njen del, enodejanko *Petar Svačić*, režiral pa je tudi komedijo *I u našem gradu* Kalmana Mesarića in uprizoril dve drami Jakša Kušana, s katerim je vzpostavil tako prijateljski kot sodelavski, režiserski in soprevajalski odnos.

Od del tujih avtorjev je prvokrat režiral tudi delo Lopa de Vega – *Vitez čudes* ter znova uprizoril Puge-tove *Dneve naše sreče*, ki jih je v tem času režiral tudi v Banja Luki, ter Pirandellovega *Henrika IV.*, v katerem je glavno vlogo interpretiral Emil Kutijaro.

V nasprotju s politično večinoma nevtralnimi repertoarjem, ki ga je uresničil v vojnih dneh na osiješkem odru in v katerem je samo do neke mere distoniral izvedbeno aktualiziranje zgodovinskega rodoljubja Zajčeve opere in Galovićevega dramskega besedila, se je Delak neposredno po koncu druge svetovne vojne in začetnem uvajanju nove oblasti in reda, za katera si je kot politični ilegalec tudi sam prizadeval, vrnil k Cankarju in svoji dramatisaciji njegove proze *Hlapec Jernej in njegova pravica*, oživljajoč v osebni zavesti svoje nekdanje avantgardne težnje in družbena, razredna spoznanja, ter se deklarativno, javno opredelil za novo obdobje.

Delakova razpetost med umetniškimi ambicijami in dodeljenimi političnimi nalogami se je nadaljevala z njegovim imenovanjem za upravnika v Trstu, kjer so ga pri obnavljanju dejavnosti tretjega Slovenskega narodnega gledališča veliko bolj okupirala organizacijska dela, posebej okoli iskanja gledališkega prostora, kot umetniška, režiserska, zato je že ob koncu prve povojne sezone zaradi zdravstvenega stanja zaprosil za razrešitev z dolžnosti upravnika in režiserja.

Z vrnitvijo v Hrvaško narodno gledališče in s prevzetjem učiteljske vloge v Deželni igralski šoli se začne drugo Delakovo zagrebško obdobje, ki je trajalo pet let in v katerem je poleg Tijardovićeve *Male Floramye* in Wolf-Ferrarijeva *Štiri grobijane* postavil na oder tudi devet dramskih del, med katerimi sta bila dva ruska klasika in trije od sodobnih sovjetskih avtorjev, Shawov *Hudičev učenec* ter Vildracova drama *Ladja Tenacity* o vrnitvi francoskih vojakov z bojišča leta 1918 in o povojnih socialnih in političnih prevratih in sporih v Franciji, pa tudi Božičev *Umik* in Cankarjev *Kralj na Betajnovi*.

Kot predpogoj za spoznavanje Delakovih režiserskih uresničitvev in dosežkov v tem obdobju ne smemo spregledati dejstva, da so to obdobje zaznamovale precejšnje spremembe. V tem času je prišlo namreč do največjih kadrovskega menjav v dramskem ansamblu osrednjega hrvaškega gledališča od njegovega nastanka, saj so se vanj začeli vključevati poklicni, a tudi priučeni člani bivših partizanskih gledališč, zaradi kazni ali pa z odredbo pa so ga zapustili številni uveljavljeni člani, ki so odšli v druga, že obstoječa ali na novo nastala gledališča. Prišlo pa je tudi do največjega pritiska totalitarne umetniške doktrine – socrealizma, ki je gledališčem vsiljeval socialno in ideološko selekcionirani repertoar ter posvojeni in reducirani sistem Stanislavskega.

V Delakovem prilagajanju aktualnim težnjam časa je mogoče zaznati, za razliko od prilagajanja nekaterih drugih režiserjev, ki so hkrati z njim delali v Hrvaškem narodnem gledališču in ki se s svojimi dotedanjimi režijami niso bistveno oddaljevali od njegovih, srž njegovega dotedanjega življenja in ustvarjalnega evolucionirajočega procesa, še vedno neločljivo povezano z osebnim prepričanjem in angažmajem.

Slavko Batušić, ki se ni mogel izogniti duhu in diktatu časa, morda pa tudi ne pridušiti svoje osebne zadrege pred Delakovo opredelitvijo, je ob 25-letnici njegovega umetniškega dela z uporabo uveljavljene terminologije in kriterijev priložnostno predstavil Delakovo povojno režisersko dejavnost v Zagrebu in izrazil svojo kritično sodbo, ki se je ohranila do danes.

<sup>209</sup> Dušan Moravec, *ibid.*, str. 133.

Ne uspijevajući izbjeći duh i diktat vremena, a možda ni prigušiti svoj osobni zazor od Delakovih opredjeljenja, Slavko Batušić prigodom 25. obljetnice njegova umjetničkog rada, primjenjujući vladajuću terminologiju i kriterije prigodno sintetizira Delakovu poslijeratnu redateljsku djelatnost u Zagrebu i izriče svoj kritički sud koji se održao do danas.

*Režirao je između ostalog Cankara ("Kralj Betajнове"), Ostrovskoga ("Dolijala lija"), Gorkoga ("Vasa Železnova"), Shawa ("Đavolov učenik") i Božića ("Povlačenje"). Redateljska ostvarenja ovih izvedaba pokazuju izrazite karakteristike, koje su uopće značajne za Delakov rad. On je u svakoj svojoj režijskoj koncepciji pokazao, da je savjesno prostudirao autora, te da je pravilno uočio i ostvario bitan ideološki sadržaj pojedinog dramskog djela. Pritom je produbljeno zahvaćao u kulturno historijski materijal, koji služi kao podloga pojedinih dramskih tekstova (n. pr. kod Ostrovskoga i Shawa), otkrivajući i primjenjujući bitne značajke izvjesne sredine i vremena sa svim njihovim popratnim komponentama u pozitivnom i negativnom smislu, što je naročito uočeno kod realizacije Božićeve drame "Povlačenje". Delak je kao redatelj uvijek vjerno služio autoru i njegovu djelu, ali je ujedno u rad na izgrađivanju predstave unosi svoje lično umjetničko shvaćanje, prilagođujući ga zahtjevima djela i pozornice. Sigurnom rukom vodio je interprete u oblikovanju njihovih uloga u okviru realizacije pojedinih djela. U svakoj svojoj režiji uvijek je pokazivao smisao za ukus i mjeru, ne gubeći se u detaljima, već stavljajući glavno težište na to, da izgradi čvrstu arhitektonsku konstrukciju, u kojoj se drama razvija i živi na sceni. Solidnost njegove redateljske metode dosiže sve pozitivnije i sve zrelije rezultate.<sup>210</sup>*

Na neke od bitnih značajki pojedinih Delakovih režija što se naziru u kontekstu Batušićeva članka prethodno su uostalom već ukazali tadašnji zagrebački kazališni kritičari, pa je tako Marijan Matković sljedećim riječima, primjerice, sumirao idejno usmjerenje redateljske postave *Kralja Betajнове*, Delaku u svim fazama njegova djelovanja bliskog i omiljenog Cankara:

*Ferdo Delak uglavnom je vješto riješio režijsku problematiku drame, naglasivši realističke momente, ublaživši nitzscheansku simboliku Kantora i lumpenproletersku Maksa Krneca u jedan realistično potpuno motiviran sukob mračnog varalice i jednog od mnogih prevarenih.<sup>211</sup>*

Polazeći pak od pisanja zagrebačkih kazališnih kritičara o gostovanju Moskovskoga Državnog kazališta Lenjinski komsomol i njegove izvedbe *Vase Železnove* u režiji S. G. Birmanove, koja je tumačila i glavnu ulogu, te o izvedbi iste drame Maksima Gorkoga u Hrvatskome narodnom kazalištu dvije godine kasnije, Dušan Moravec u teatrološkoj izvedenici, temeljenoj djelomice i na osobnom viđenju hrvatske predstave prigodom gostovanja zagrebačkoga dramskog ansambla u Ljubljani, pretpostavlja Delakovu režiju Birmanovoj, kao i tumačenje *Vase Železnove* Vike Podgorske tumačenju ruske umjetnice.

Nasuprot igri ruskog ansambla, posebice Birmanove kao robustne i energične *Vase*, koja je sva usmjerena vanjskim manifestacijama doživljaja i osjećanja te se oblikuje naglašenom glumačkom ekspresivnošću, *od najsuptilnijih do najbučnijih tonova*, zagrebačku izvedbu *Vase Železnove* je Delak, prema Moravcu, podredio unutrašnjem, pritajenom suprotstavljanju psiholoških fiziognomija pojedinih likova smirujući naglašenost odnosa i usuglašavajući dinamiku predstave s rastom intenziteta radnje.<sup>212</sup>

Ovakvom komparativističkom rekonstrukcijom Moravec se zapravo već 1971. godine zalaže u svojoj monografiji, iako se i sam poziva na Batušićev članak, te ga i djelomice citira, za dodatno i istančano analiziranje Delakovih redateljskih predstava u njegovom drugom zagrebačkom razdoblju, od kojih neke očito nadilaze uopćeno i uvriježeno mišljenje o njima.

Djelujući u Zagrebu, a zatim u Rijeci, gdje nije samo redatelj već i intendant, i gdje se mora brinuti o ustrojstvu i radu čak četiri raznorodne grane: o Hrvatskoj drami, Operi i Baletu, te Talijanskoj drami, Delak režira i u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komedijska, te gostuje u teatrima Siska, Karlovca i Varaždina.

U Rijeci opetovano uprizoruje djela Kovalove i Hašeka te obnavlja svoj interes za komediografiju Lope de Vege režirajući *Dosjetljivu djevojku*. Uz Begovićevu dramu *Bez trećega*, Nušićeva *Dr.* i Rostandovu herojsku komediju *Cyrano de Bergerac* s Veljkom Maričićem u naslovnoj ulozi postavlja još i praizvedbu *Karoline Riječke* Drage Gervaisa, koja će svojim književnim predloškom izazvati neočekivanu polemiku koja neće, međutim, obuhvatiti i izvedbu. Ona će, kao i Delakova režija, naići uglavnom na dobrohotni prijam, pa će npr. jedan riječki kritičar, ako ga se tako i može nazvati, spominjući da je Delak i ovom režijom pokazao svoje dobro poznate

<sup>210</sup> Slavko Batušić, *25-godišnjica umjetničkog rada Ferde Delaka*. "Narodni list", Zagreb, 21. 10. 1950.

<sup>211</sup> Marijan Matković, *Dramaturški eseji*. Matica hrvatska, Zagreb 1948. Str. 378.

<sup>212</sup> Dušan Moravec, isto, str. 142.



Med drugim je režiral Cankarja (*Kralj na Betajnovi*), Ostrovskega (*Še tak lisjak se nazadnje ujame*), Gorkega (*Vasa Željeznova*), Shawa (*Hudičev učenec*) in Božiča (*Umik*). Režiserske uresničitve teh uprizoritev kažejo izrazite opredelitve, ki so sicer značilne za Delakovo delo. Delak je v vsakem svojem režijskem konceptu pokazal, da je zavestno preučil avtorja in da je pravilno opazil ter uresničil bistveno ideološko vsebino posameznega dramskega dela. Pri tem je poglobljeno zajemal iz kulturno-zgodovinskega materiala, ki je rabil kot osnova posameznih dramskih besedil (npr. pri Ostrovskem in Shawu), odkrivajoč in uporabljajoč bistvene značilnosti določenega okolja in časa v vsemi njenimi spremljevalnimi komponentami v pozitivnem in negativnem smislu, kar je posebej opazno pri uprizoritvi Božičeve drame *Umik*. Delak je kot režiser vedno zvesto služil avtorju in njegovemu delu, hkrati pa je med nastajanjem predstave vnašal v delo svoje osebno umetniško razumevanje, ki ga je prilagajal zahtevam besedila in odra. Z zanesljivo roko je vodil igralce pri oblikovanju njihovih vlog v okviru uresničitve posameznih del. V vsaki svoji režiji je vedno pokazal občutek za okus in mero ter se ni izgubljal v detajlih, ampak je vedno težil k temu, da bi zgradil trdno arhitektonsko konstrukcijo, v kateri se drama razvija in živi na sceni. Solidnost njegove režiserske metode dosega vse pozitivnejše in vse zrelejše rezultate.<sup>210</sup>

Na nekatere bistvene značilnosti posameznih Delakovih režij, ki jih je mogoče zaznati v kontekstu Batušičevega članka, so predhodno že nakazali tedanji zagrebški gledališki kritiki, Marijan Matković je tako na primer z naslednjimi besedami povzel idejno usmeritev režijske postavitve *Kralja na Betajnovi*, Delaku v vseh fazah njegovega delovanja bližnjega in priljubljenega Cankarja:

*Ferdo Delak je po večini vešče rešil režijsko problematiko drame s poudarjanjem realističnih momentov in z ublažitvijo nietzschejanske simbolike Kantorja ter lumpenproletarske Maksa Krnca v realistično popolnoma motiviran spor med mračnim prevarantom in enim od številnih prevaranikih.*<sup>211</sup>

Izhajajoč iz pisanja zagrebških gledaliških kritikov o gostovanju moskovskega državnega gledališča Leninski komsomol in njegovi uprizoritvi *Vase Železnove* v režiji S. G. Birmanove, ki je interpretirala tudi glavno vlogo, ter o uprizoritvi iste drame Maksima Gorkega v Hrvaškem narodnem gledališču dve leti pozneje, Dušan Moravec v teatrološki izpeljanki, ki je deloma osnovana tudi na osebnem videnju hrvaške predstave ob gostovanju zagrebškega dramskega ansambla v Ljubljani, primerja Delakovo režijo z režijo Birmanove ter interpretacijo Vike Podgorske v vlogi Vase Železnove z izvedbo ruske umetnice.

V nasprotju z igro ruskega ansambla, še posebej Birmanove kot robustne in energične Vase, ki je vsa usmerjena k zunanjim manifestacijam doživljanja in čutenja ter se oblikuje s poudarjeno igralsko impresivnostjo, *od najsubtilnejših do najbučnejših tonov*, je po Moravčevem mnenju Delak zagrebško uprizoritev *Vase Železnove* podredil notranjemu, pritajenemu spopadanju psiholoških fiziognomij posameznih likov, utišal je zunanjo izrazitost odnosov in uglasil dinamiko predstave z rastjo intenzivnosti dogajanja.<sup>212</sup>

S takšno primerjalno rekonstrukcijo si Moravec pravzaprav že leta 1971 v svoji monografiji, čeprav se tudi sam sklicuje na Batušičev članek in ga delno tudi citira, prizadeva za dodatno in pretanjeno analizo Delakovih režiserskih predstav v njegovem drugem zagrebškem obdobju, od katerih nekatere očitno presegajo splošno in uveljavljeno mnenje o njih.

Medtem ko je delal v Zagrebu, potem pa tudi na Reki, kjer ni bil le režiser, ampak tudi upravnik in kjer je moral skrbeti za stroj in delo celo štirih različnih področij: hrvaško dramo, opero in balet ter italijansko dramo, je Delak režiral tudi v Zagrebškem mestnem gledališču Komedija ter gostoval v gledališčih v Sisku, Karlovcu in Varaždinu.

Na Reki je spet uprizoril dela Kovalove in Haška ter z režijo *Premetenega dekleta* obnovil svoje zanimanje za komediografijo Lope de Vega. Poleg Begovičeve drame *Brez tretjega*, Nušičevega *Dr.* in Rostandove junaške komedije *Cyrano de Bergerac* z Veljkom Maričićem v naslovni vlogi je uprizoril še praižvedbo *Karoline Reške* Draga Gervaisa, ki je s svojo literarno predlogo izzvala nepričakovano polemiko, ki pa uprizoritve ni zajemala. Uprizoritev je, tako kot Delakova režija, naletela na večinoma dobrohoten sprejem, tako da je neki reški kritik, če ga lahko tako poimenujemo, omenjal, da je Delak tudi s to režijo pokazal svoje dobro znane kakovosti, in opazil, da je mestoma prestopil nevarno mejo karikature, izzivajoč slogovno neenotnost.<sup>213</sup>

<sup>210</sup> Slavko Batušić, *25-godišnjica umjetničkog rada Ferde Delaka*. Narodni list, Zagreb, 21. 10. 1950.

<sup>211</sup> Marijan Matković, *Dramaturški eseji*. Matica hrvatska, Zagreb 1948, str. 378.

<sup>212</sup> Dušan Moravec, *ibid.*, str. 142.

<sup>213</sup> Z. D., *Premijera u riječkom Narodnom kazalištu. Gervaisova Karolina Riječka*. Riječki list, Reka, 1. 10. 1952, str. 12

kvalitete, primijetiti da je mjestimice prešao opasnu granicu karikature izazvavši stilsko nejedinstvo.<sup>213</sup>

Osim svoga najrežiranijeg glazbenog djela – Albinijeva *Baruna Trenka* i Lehárove *Vesele udovice*, Delak na riječku pozornicu režijski udomljuje i Papandopulovu operu *Rona* za koju je napisao i libreto prema drami *Dvije obale* Antona Leskovca potvrđujući još jednom osobnu vezanost za slovensku književnost.

Svoje nezadovoljstvo, umor i zasićenost organizacijskim poslovima u Narodnom kazalištu Ivan Zajc, Delak ustrajno ispovijeda u pismima iz Rijeke priželjkujući angžman i smirenje u rodnoj Sloveniji,<sup>214</sup> a kratkotrajni predah i lagodni život čeka ga potom u banjalučkoj kazališnoj sredini. Slijedi posljednja etapa prije umirovljenja i gostovanja u mariborskom teatru - Mestno gledališče u Ljubljani, te obnašanje dužnosti ravnatelja, umjetničkog voditelja i redatelja, kad se, osim u izboru repertoara raspršuju gotovo svi kontakti i veze s hrvatskim kazalište.

## Bojan Stupica

*Ljubljana, 1. 8. 1910. – Beograd, 22. 5. 1970.*

U vremenskom rasponu od svoje prve kazališne režije krajem 1931. do posljednje, početkom 1970. godine, dakle, od gotovo četrdeset godina, Bojan Stupica<sup>215</sup> je na slovenskim, makedonskim, hrvatskim i srpskim pozornicama postavio sto petnaest predstava, i još petnaest u Pragu, Budimpešti, Lođu, Moskvi, Bazelu, Beču i Trstu. Od predstava postavljenih u monarhističkoj i kvazisocijalističkoj Jugoslaviji, tri režira u splitskim kazalištima, jednu na Splitskom ljetu, četrnaest u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu te jednu potpisuje u osječkome kazalištu.

O Stupičinim režijama Tolstojeve drame *Živi leš* i igre Lászla Fodora *Poljubac pred ogledalom* u Narodnom kazalištu za Primorsku banovinu, Split, 1933. i Weissove drame *Proganjanje i ubistvo Jean-Paul Marata kako ih prikazuje glumačka trupa duševne bolnice u Charentonu pod vodstvom gospodina De Sada*, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu, te zatim na Splitskom ljetu 1967. dokumentaristički je i opsežno pisao Bogdan Buljan,<sup>216</sup> a prve je njegove režije u Zagrebu, Schurekovih *Uličnih pjevača* i Gianninijeva *Pomahnitala roba*, 1940. odnosno 1941. godine analitički rekonstruirao Nikola Batušić.<sup>217</sup> O dvanaest predstava, koje od 1955. do 1962. godine Stupica postavlja u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu kao njegov član ili potom kao gost, a koje su ga definitivno uključile u hrvatsku kazališnu suvremenost i povijest kao njihovu nezaobilaznu sastavnicu, najiscrpnije svjedoči njegov višegodišnji asistent i umjetnički suradnik Davor Šošić u knjižici Bojan Stupica u Zagrebu.<sup>218</sup>



*Bojan Stupica*

Veličan i slavjen kao ni jedan redatelj u bivšoj Jugoslaviji, osim Branka Gavella, Bojana Stupicu su napadali i osporavali kao ni jednog drugog redatelja. Ogorčen podmetanjem ovaj lijevo orijentirani intelektualac

<sup>213</sup> Z. D., *Premijera u riječkom Narodnom kazalištu. Gervaisova "Karolina Riječka"*. "Riječki list", Rijeka. 1. 10. 1952. Str. 12

<sup>214</sup> *Iz pisem Ferda Delaka*, "Dokumenti", Slovenskega gledališkega muzeja, br. 11, str. 100-105. Ljubljana, 1968.

<sup>215</sup> Redatelj, glumac i scenograf Bojan Stupica studira i diplomira arhitekturu 1934. Putuje Europom studirajući kazalište te već u tridesetim godinama samosvojno promiče svoju redateljsku viziju kazališta. U Drugom svjetskom ratu je uhićen i podvrgnut logorskoj torturi te ozbiljno oboli. Poslije rata reorganizira ljubljansku Dramu, putuje u Moskvu i Lenjingrad, jedan je od osnivača Jugoslovenskoga dramskog pozorišta u Beogradu i njegov prvi umjetnički voditelj. Nekoliko sezona potom djeluje i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, kao i Narodnom pozorištu u Ateljeu 212 u Beogradu, te još u dva navrata u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Predavao ja na kazališnim akademijama u Ljubljani, Beogradu i Zagrebu, projektirao tri kazališne zgrade (Jugoslovensko dramsko pozorište, Atelje 212, Teatar Bojana Stupice) i režirao dva filma.

<sup>216</sup> Bogdan Buljan, *Bojan Stupica i Split (1933., 1966.)*. U: *Bojan Stupica 1910.–1970*. Muzej pozorišne umetnosti, Beograd 1985. Str. 72–94.

<sup>217</sup> Nikola Batušić, *Prve režije Bojana Stupice u Zagrebu (1940.–1941.)*. U: *Bojan Stupica 1910.–1970*. Muzej pozorišne umetnosti, Beograd 1985. Str. 139–147.

<sup>218</sup> Davor Šošić, *Bojan Stupica u Zagrebu*. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, sezona 1984./1985.

Poleg svojega najbolj režiranega glasbenega dela – Albinijevega *Barona Trenka* in Lehárove *Vesele vdove* – je Delak na reškem odru režijsko udomil tudi Papandopulovo opero *Rona*, za katero je po drami *Dve obali* Antona Leskovca napisal libreto in s tem še enkrat potrdil osebno navezanost na slovensko književnost.

Svoje nezadovoljstvo, utrujenost in zasičenost z organizacijskimi zadevami v Narodnem gledališču Ivana Zajca je Delak vztrajno izpovedoval v pismih z Reke, želel si je angažma in umiritev v rojstni Sloveniji,<sup>214</sup> kratkotrajni oddih in lagodno življenje pa ga je čakalo potem v banjaluškem gledališkem krogu. Sledi zadnje obdobje pred upokojitvijo in gostovanjem v mariborskem gledališču – Mestno gledališče ljubljansko, opravljanje dolžnosti ravnatelja, umetniškega vodje in režiserja, v katerem se, razen v izboru repertoarja, razpršijo skoraj vsi stiki in vezi s hrvaškim gledališčem.

## Bojan Stupica

*Ljubljana, 1. 8. 1910 – Beograd, 22. 5. 1970*

Od svoje prve gledališke režije ob koncu leta 1931 do zadnje na začetku leta 1970, v časovnem obdobju skorajda štiridesetih let, je Bojan Stupica<sup>215</sup> na slovenskih, makedonskih, hrvaških in srbskih odrih postavil sto petnajst predstav, v Pragi, Budimpešti, Lodžu, Moskvi, Baslu, Trstu in na Dunaju pa petnajst. Od predstav, postavljenih v monarhistični in kvazisocialistični Jugoslaviji, je tri režiral v splitskih gledališčih, eno na Splitskem poletju, štirinajst v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu, pod eno pa se je podpisal v osiješkem gledališču.

O Stupičevi režiji Tolstojeve drame *Živi mrtvec* in igre Lászla Fodorja *Poljub pred ogledalom* v Narodnem gledališču za Primorsko banovino, Split, 1933, in Weissove drame *Zasledovanje in usmrtitev Jeana-Paula Marata v uprizoritvi igralske skupine charentonskega zavetišča po navodilih gospoda de Sada* v Hrvaškem narodnem gledališču v Splitu ter potem na Splitskem poletju leta 1967 je dokumentarno in obsežno pisal Bogdan Buljan,<sup>216</sup> njegovi prvi režiji v Zagrebu, Schurekovih *Uličnih pevcev* in Gianninijevega *Pobesnelega sužnja*, 1940 oziroma 1941, pa je analitično rekonstruiral Nikola Batušić.<sup>217</sup> O dvanajstih predstavah, ki jih je med letoma 1955 in 1962 Stupica postavil v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu kot njegov član ali pozneje kot gost in ki so ga dokončno vključile v hrvaško gledališko sodobnost in zgodovino kot njuno nujno sestavino, najbolj izčrpno priča njegov večletni asistent in umetniški sodelavec Davor Šošić v knjižici *Bojan Stupica v Zagrebu*.<sup>218</sup>



Bojana Stupico, ki so ga povelečevali in slavili kot nobenega drugega režiserja v bivši Jugoslaviji, razen Branka Gavella, so tudi napadali in mu kljubovali kot nikomur drugemu. Ogorčen nad podtikanjem je ta levo usmerjeni intelektualec in gledališki entuziast v zadnjih letih življenja, ko je bilo njegovo zdravje že resno načeto, v znak protesta obstruiral gledališča v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani ter 1965. in 1966. režiral pretežno v tujini. Ko je pojasnjeval vzroke za svoj protest, je v intervjuju za zagrebški *Vjesnik* zgoščeno in malce cinično parodiral pogoje, v katerih je deloval: ... v gledališču delam petintrideset let in v tem času sem zdržal dvakratno število direktorjev, upraviteljev, botrov, tutorjev, policajev, babic. Med njimi morda samo pet direktorjev ni imelo kompleksa svetega Jurija – rešiti gledališče in prebosti s kopjem kačo – režiserja. Skoraj vsi so

<sup>214</sup> Iz pisem Ferda Delaka, Dokumenti, Slovenskega gledališkega muzeja, šte. 11, str. 100-105. Ljubljana, 1968.

<sup>215</sup> Režiser, igravec in scenograf Bojan Stupica študiral je arhitekturo, diplomiral 1935. Potuje po Evropi in proučuje gledališča ter že v tridesetih letih samosvoje promovira svojo režiserko vizijo gledališča. V drugi svetovni vojni je ujet in deležen taboriščnega mučenja, zaradi česar resno zboli. Po vojni reorganizira ljubljansko Dramo, potuje v Moskvo in Leningrad, je eden od ustanoviteljev Jugoslovanskega dramskega gledališča v Beogradu in njegov prvi umetniški vodja. Nekaj ali več sezon potem deluje tudi v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu, prav tako v Narodnem gledališču in Ateljeju 212 v Beogradu, ter še v dveh vrnitvah v Jugoslovanskem dramskem gledališču. Predaval je na gledaliških akademijah v Ljubljani, Beogradu in Zagrebu, projektiral tri gledališke stavbe (Jugoslavansko dramsko gledališče, Atelje 212, Gledališče Bojana Stupice) ter režiral dva filma.

<sup>216</sup> Bogdan Buljan, *Bojan Stupica i Split (1933, 1966)*. V: *Bojan Stupica 1910–1970*. Muzej pozorišne umetnosti, Beograd 1985, str. 72–94.

<sup>217</sup> Nikola Batušić, *Prve režije Bojana Stupice u Zagrebu (1940–1941)*. V: *Bojan Stupica 1910–1970*. Muzej pozorišne umetnosti, Beograd 1985, str. 139–147.

<sup>218</sup> Davor Šošić, *Bojan Stupica u Zagrebu*. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, sezona 1984/1985.

i kazališni entuzijast u posljednjim godinama života, kad mu je već i zdravlje ozbiljno narušeno, u znak protesta opstruira kazališta u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani te 1965. i 1966. godine pretežno režira u inozemstvu. Objašnjavajući taj svoj prosvjed, on u intervjuu u zagrebačkom "Vjesniku" sažeto, ali i pomalo cinično parodira uvjete u kojima je djelovao, ... *radim u teatru trideset i pet godina i izdržao sam za to vrijeme dvostruki broj direktora, upravitelja, kumova, tutora, pandura, babica. Od svih tih možda samo pet direktora nije imalo kompleks svetog Đorđa – spasiti kazalište i probosti kopljem aždaju – redatelja. Gotovo su me svi uvlačili u neprihvatljive kombinacije, nametali mi literaturu za koju nisam imao afiniteta, prijekali mi obaveznim ukusom i stilom po JUS-u, ali naravno u lokalnom koloritu, u skladu s meteorološkim izvještajima. Izdržao sam i nekoliko hajki, pogroma i lova na vještice, naravno, kao gonjena stranka.*<sup>219</sup>

Zašto je Stupičino umjetničko djelovanje bilo podvrgnuto takvom zlostavljanju, kako on predočuje u navedenom intervjuu, u kojem se žali da se prema njemu ponašaju kao prema strancu, te u Ljubljani govore da je odmetnik i da mu je stalno boravište u beogradskoj općini Vračar, dok u Zagrebu ima tranzitnu vizu, a u Beogradu, gdje je ostavio najbolje godine života, kažu mu da je doseljenik i neka se vrati u zavičajnu općinu, neizravno je objasnio već sâm Stupica u jednom drugom razgovoru, objavljenom desetak godina ranije:

*Ja sam poznat redatelj, koji se ne pridržava konvencija (jer smatram, da u umjetnosti nema konvencija), ja sam redatelj, koji mrzi sivi realizam i koji nikako ne smatra da je jedno kazališno djelo što je napisano i fiksirano u stanju jednog apsolutnog mirovanja. Stojim na stanovištu da jedno kazališno djelo mogu prenijeti u život samo glumci-kreatori, a ne redaktori. (Režija nije redakcija jednog djela). Ja vjerujem duboko u fascinirajuću kazališnu imaginaciju, a time vjerujem i u konstantnost ove umjetnosti. Ako s ove polazne točke gledate na mene, onda vam je razumljivo da nužno dolazim u konflikt sa djelatnicima u umjetnosti, jer je umjetnost kojoj se ja divim, strasna, snažna i žarka, ukratko: umjetnost koja izgara.*<sup>220</sup>

Činjenica je da je Stupica svoje teorijske i poetičke postavke razlagao uglavnom samo usput, u prigodnim izjavama, intervjuima i razgovorima te ponekim člancima vezanim za određene predstave ili svoje djelovanje u stanovitim kazalištima. Tek je jednom progovorio nešto opsežnije o svome načinu rada u odlomcima iz neimenovanog referata, za koji se ne zna zašto je napisan i tko ga je i gdje čitao. No u tim odlomcima, nažalost, Stupica ne progovara opušteno već je sputan normativima vladajuće socijalističke ideologije i svojim ljevičarskim opredjeljenjem te osobnim humanističkim optimizmom, tako da se poetička utemeljenost njegova rada više naznačuje nego obrazlaže.<sup>221</sup>

Pozivajući se tako na Romana Jakobsona i njegovo tumačenje da se odnos prema scenskom osjećanju mora temeljito preodgojiti, Stupica apelira da se razmisli i o izražajnim sredstvima, neka treba zauvijek odbaciti, a druga osvojiti. Sredstva naše glume, kako zatim kaže Stupica, ne mogu biti identična s izražajnim sredstvima koji je koristio realizam 19. stoljeća i taj se realizam ne može reprizirati jer se radi o novom sadržaju.

Stupica nadalje ističe da je u svojem radu svjesno usvojio praksu da na autorov tekst gleda u početku samo kao na građu koja u sebi nosi komponente predstave, i da u suvremenim djelima ne vidi u prvom planu riječi autora, nego gleda život koji on slika, osobe, radnju i ideje koje će oživotvoriti na pozornici. Tekst osobe za njega je isprva samo zbroj podataka o toj osobi, a odnosi, napetost i težnje govore mu o ideji djela.

Radeći s glumcem Stupica počinje, prema vlastitim riječima, od fizičkog djelovanja, od opravdanja, od odnosa prema danim okolnostima, prema svemu što sa sobom nosi osoba koju se hoće oživjeti, a tek kad se postigne da glumac fizički osjeća ono što razmišlja, onda se počinje nadograđivati tekst. Stupica zazire od toga da se tekstem izražava ili čak glumi što se zbiva u osobi ili kakav je njezin život sve dok to doista nije usvojeno u predstavi. Funkciju redatelja pritom shvaća kao funkciju vodiča, pratioca i savjetodavca.

Stupičina suzdržanost u pismenom iskazivanju osobnih poetičkih i teorijskih promišljanja nedvojbeno je usporila i otežala i kontekstualiziranje njegove redateljske poetike u europska redateljska kretanja, pa se ono u sadržajnijem komparativnom vidu javlja istom te godine, kad i Stupica objelodanjuje razmatrani tekst o svome radu. Tada, naime, Filip Kalan u studiji *Europeizacija slovenske gledališke kulture* prvi naznačuje recepcijska ishodišta i poticatelje Stupičina redateljskog usmjerenja: slovenskog redatelja i glumca Cirila Debevca, sklonog ekspresionizmu, te anglosaksonke i sovjetske filmske redatelje Griffitha, Mamouliana, Chaplina, Ejzenštejna

<sup>219</sup> Bojan Stupica, Cenzurirani govor iz "Razbojnika". Razgovore vodi: Jozo Puljizević. "Vjesnik", Zagreb, 13. 11. 1966.

<sup>220</sup> B. V., *Razgovor s Bojanom Stupicom*. "Narodni list". Zagreb, 30. siječnja 1955.

<sup>221</sup> Bojan Stupica, *O mome načinu rada (Iz jednog referata)*. "Pozorišni život", god. III, br. 5, str. 17–18. Beograd, 1957. Isto: "Scena", god. XIII, knj. I, br. 2, str. 37–39. Novi Sad, 1977.



**Scenografsko rješenje Bojana Stupice za Gloriju Ranka Marinkovića. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1955.**

**Scenografska rešitev Bojana Stupice za Glorijo Ranka Marinkovića. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1955.**

*Znani režiser sem, ki se ne drži ustaljenih norm (saj menim, da v umetnosti ni ustaljenih norm), sem režiser, ki sovraži sivi realizem in ki nikakor ne meni, da je gledališko delo, ki je napisano, tudi fiksirano v stanju nekega absolutnega mirovanja. Zagovarjam stališče, da gledališko delo lahko prenesejo v življenje samo igralci-ustvarjalci, ne pa uredniki. (Režija ni redakcija nekega dela.) Globoko verjamem v fascinantnost gledališke imaginacije, s tem pa verjamem tudi v konstantnost te umetnosti. Če s te izhodiščne točke gledate name, potem vam je jasno, da neizogibno prihajam v spore z zaposlenimi v umetnosti, saj je umetnost, ki jo občudujem, strastna, močna in plamteča, na kratko: umetnost, zaradi katere izgorevaš.<sup>219</sup>*

Dejstvo je, da je Stupica svoja teorijska, poetska izhodišča razlagal večinoma samo mimogrede, v priložnostnih izjavah, intervjujih in pogovorih ter v nekaterih člankih, povezanih z določenimi predstavami ali njegovim delovanjem v posameznih gledališčih. Samo enkrat je o svojem načinu dela spregovoril malce obsežneje, na kakšnih šestih, sedmih straneh, v odlomkih iz nenaslovljenega referata, za katerega se ne ve, s kakšnim namenom je bil napisan in če je bil kje prebran. Vendar Stupica v teh odlomkih na žalost ne spregovori sproščeno, ampak je omejen z normativi vladajoče socialistične ideologije, tudi s svojo levičarsko opredelitvijo ter osebnim humanističnim optimizmom, tako da je poetična osnovanost njegovega dela bolj nakazana kot razložena.<sup>221</sup>

Sklicujoč se na Romana Jakobsona in njegovo pojmovanje, da je treba odnos do scenskega občutenja temeljito prevzgojiti, Stupica apelira, naj se razmisli tudi o izraznih sredstvih, nekatera je potrebno za vedno zavreči, druga sprejeti. Sredstva naše igre, kot pravi Stupica, ne morejo biti identična z izraznimi sredstvi, ki jih je uporabljal realizem 19. stoletja in tega realizma ne moremo ponavljati, saj gre za nove vsebine.

Stupica v nadaljevanju izpostavi, da je pri svojem delu zavestno osvojil prakso, da na začetku na avtorjevo besedilo gleda samo kot na gradivo, ki v sebi nosi komponente predstave, in da v sodobnih delih v prvem planu ne vidi avtorjeve besede, ampak gleda življenje, ki ga on slika, osebe, dogajanje in ideje, ki bodo oživele na odru. Besedilo lika je zanj najprej samo seštevek podatkov o tej osebi, odnosi, napetost in težnje pa mu govorijo o ideji dela.

Pri delu z igralcem začne Stupica, po lastnih besedah, od fizičnega delovanja, od opravičevanja, od odnosa do danih okoliščin, do vsega, kar s seboj nosi lik, ki naj bi oživel, šele potem, ko je doseženo, da igralec fizično občuti tisto, kar razmišlja, potem se začne besedilo nadgrajevati. Stupica ne prenese, da bi se z besedilom izražalo ali celo igralo, kaj se dogaja v liku ali kakšno je njegovo življenje, vse dokler to v predstavi ni zares usvojeno. Vlogo režiserja pri tem razume kot vlogo vodnika, spremljevalca in svetovalca.

Stupičeva zadržanost pri zapisovanju osebnih poetskih in teorijskih premišljevanj je nedvomno upočasnila in otežila tudi umestitev njegove režiserske poetike v evropska režiserska gibanja, zato se le-to v vsebin-

*me vlačili v nesprejemljive kombinacije, mi vsiljevali literaturo, ki ji nisem bil naklonjen, mi grozili z obveznim okusom in slogom po JUS-u, ampak seveda v lokalnem koloritu, v skladu z vremenskimi napovedmi. Prenesel sem tudi nekaj hajk in lovov na čarovnice, seveda kot preganjena stranka.<sup>219</sup>*

Zaradi česa je bilo Stupičevo umetniško delovanje izpostavljeno tovrstnemu trpinčenju, kakršnega nam predstavlja v prej navedenem intervjuju, v katerem se prav tako pritožuje, da se v Ljubljani do njega obnašajo kot do tujca in da mu govorijo, da je odpadnik ter da je naslov njegovega stalnega bivališča v beograjski občini Vračar, v Zagrebu pa ima tranzitno vizo, v Beogradu, kjer pa je pustil najboljša leta svojega življenja, pa mu pravijo, da je priseljenc in naj se vrne v domačo občino, je posredno pojasnil Stupica sam v nekem drugem intervjuju, ki je bil objavljen deset let pred prej omenjenim.

<sup>219</sup> Bojan Stupica, *Cenzurirani govor iz Razbojnika. Razgovore vodi: Jozo Puljizević*. Vjesnik, Zagreb, 13. 11. 1966.

<sup>220</sup> B. V., *Razgovor s Bojanom Stupicom*. Narodni list, Zagreb, 30. januarja 1955.

<sup>221</sup> Bojan Stupica, *O mome načinu rada (Iz jednog referata)*. Pozorišni život, let. III, šte. 5, str. 17–18. Beograd, 1957. Isto: *Scena*, let. XIII, knj. I, šte. 2, str. 37–39. Novi Sad, 1977.

i Pudovkina, kao i češkog redatelja Emila Františka Buriana, koji ga je, kao i neki drugi avangardistički redatelji prije Drugoga svjetskog rata, svojim kazalištem odvrćao od njegove organske neorealističke opredijeljenosti.<sup>222</sup>

Među tim drugima svakako je i Vsevolod E. Mejerholjd, a ne smije se zanemariti ni recepcija Erwina Piscatora i njegova političkog teatra, kao ni Aleksandra J. Tairova i Bertolta Brechta.



Već i u kritikama na prve Stupičine režije u hrvatskim kazalištima, u Splitu i Zagrebu, može se uočiti, kao što to manje ili više ističu u navedenim radovima Buljan i Batušić, njegovo polemično unošenje osobnih shvaćanja i traženja te eksperimentalnih i avangardnih nastojanja u tadašnju dominantnu tradicionalističku i konvencionalnu kazališnu praksu. U Splitu tako, primjerice, Stupica izaziva konfliktne dileme odvajajući u *Živom lešu* Tolstoja umjetnika od Tostoja moraliste, a u Zagrebu njegovu postavu Schurekovih Uličnih pjevača Milan Begović popraćuje konstatacijom da ni jedan njegov potez nije šablonski, ni jedan stav stereotipan, ni jedna faza precrtana.<sup>223</sup>

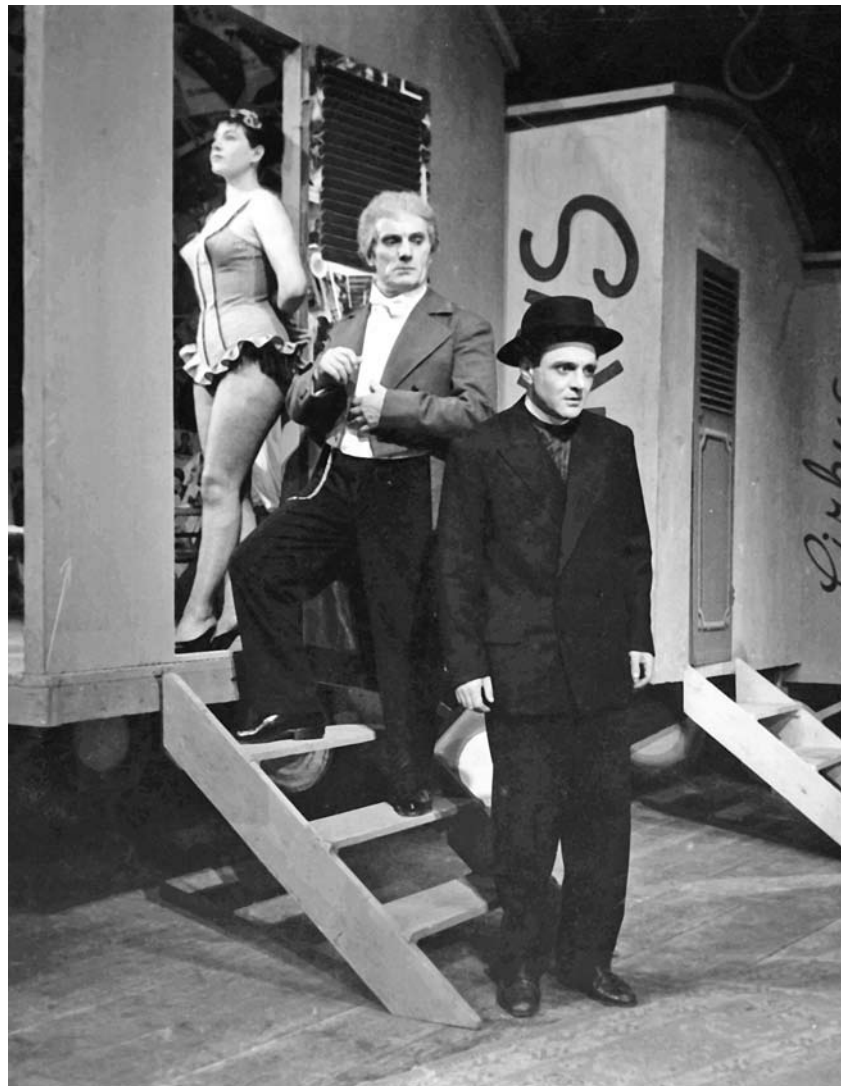
No doba redateljske zrelosti i velikih predstava još uvijek je ispred Stupice i samo se nazrijeva.



Stupičino redateljsko djelovanje u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu od početka 1955. do pred kraj 1957. te 1959. i 1962. godine, Davor Šošić je podijelio u tri faze. U prvoj fazi, prema toj podjeli, Stupica je postavio pet dramskih djela, igru u tri čina / i jedanaest slika / Georgea Kaufmana i Edne Ferber *Večera u osam*, Shawovu dramsku kroniku u šest slika s epilogom *Sveta Ivana*, dramu u dva čina i tri slike *Pobuna na brodu Caine* Hermanna Wouka, napisanu prema vlastitom istoimenom romanu, Marinkovićev mirakl u šest slika *Glorija* i Anouilhev komad u četiri čina *Colombe*. Karakterizirajući Stupičine redateljske postave tih djela, Šošić napominje da su to sve bile velike tzv. spektakl predstave u kojima je sudjelovao gotovo cjelokupni tadašnji ansambl, s Mirom Stupicom u ulogama svete Ivane, Glorije i *Colombe*, koja je osvajala gledalište, ali je u samom ansamblu sve ostalo po starom.

Druga faza počinje Stupičinom režijom Goldonijeve komedije u tri čina i šest slika *Ribarske svađe*, te se nastavlja postavom Brechtove igre u pet činova s prologom *Kavaski krug kredom*, koja zahtijeva niz promjena prostora, i uprizorenjem komada u tri čina Vsevoloda V. Višnjevskog, *Optimistička tragedija*. U drugu fazu Šošić ubraja i Stupičine redateljske realizacije drame u tri čina i četiri slike *Jesenji vrt* Lillian Hellman i tragikomedije u tri čina / s više promjena prostora bez uporabe zastora / *Posjet stare dame* Friedricha Dürrenmatta. Nastojeći ukazati na bitne značajke Stupičina djelovanja u ovoj fazi, Šošić izdvaja i njegovo upotpunjavanje vlastite bujne mašte sa znanstvenom akribijom te funkcionalnu uporabu rotirajuće pozornice u postavama *Kavaskog kruga kredom* i *Optimističke tragedije* kojima se Stupica najviše približava svojoj tadašnjoj ideji o totalnom teatru. Osobito ističe i razigranu riječ u pokretu i istraživanje prostornih mogućnosti riječi, kao i scenske situacije koje izviru iz riječi, te improvizacije u funkciji poetske ideje teksta.

U trećoj fazi Stupica režira Krležinu komediju u četiri čina *Leda* i komediju u pet činova *Šuma* Aleksan-



**Prizor iz  
Glorije Ranka  
Marinkovića  
u režiji i  
scenografskoj  
opremi Bojana  
Stupice. Hrvatsko  
narodno kazalište,  
Zagreb, 1955.**

**Prizor iz  
Glorije Ranka  
Marinkovića  
v režiji in  
scenografski  
opremi Bojana  
Stupice. Hrvatsko  
narodno  
gledalište, Zagreb,  
1955.**

<sup>222</sup> Filip Kalan, *Europeizacija slovenske gledališke kulture*. U: *Linhartovo izročilo*. Drama Slovenskega narodnog gledališča, Ljubljana 1957. Str. 104.

<sup>223</sup> m. b. (Milan Begović), *Premijera "Uličnih pjevača" jedna od najboljih predstava sezone*. "Novosti", Zagreb, 21. 2. 1940.

skem komparativnem vidiku pojavi istega leta, ko tudi Stupica obelodani proučevano besedilo o svojem delu. Tedaj namreč Filip Kalan v študiji *Europeizacija slovenske gledališke kulture* prvi nakaže recepcijska izhodišča in spodbude Stupićeve režiserske usmeritve: slovenskega režiserja in igralca Cirila Debevca, naklonjenega ekspresionizmu, ter anglosaksonske in sovjetske filmske režiserje Griffitha, Mamouliana, Chaplina, Ejzenštejna in Pudovkina, pa tudi češkega režiserja Emila Františka Buriana, ki ga je, prav tako kot nekateri drugi avantgardni režiserji pred drugo svetovno vojno, s svojim gledališčem odvrčal od njegove organske neorealistične opredeljenosti.<sup>222</sup>

Med temi drugimi je vsekakor tudi Vsevolod E. Mejerholjd, ne smemo pa zanemariti niti recepcije Erwina Piscatora in njegovega političnega teatra, prav tako pa tudi ne Aleksandra J. Tairova in Bertolta Brechta.



Že v kritikah prvih Stupićeve režije v hrvaških gledališčih, v Splitu in Zagrebu, lahko opazimo, kot to bolj ali manj izpostavljata v navedenih delih Buljan in Batušić, njegovo polemično vnašanje osebnih razumevanj in iskanj ter eksperimentalnih ter avantgardnih prizadevanj v tedanjo prevladujočo tradicionalistično in konvencionalno gledališko prakso. V Splitu je tako Stupica na primer izzval konfliktne dileme z ločitvijo v *Živem mrtvecu* Tolstoja umetnika od Tostoja moralista, v Zagrebu pa je njegovo uprizoritev Schurekove *Pesmi s ceste* Milan Begović pospremil z ugotovitvijo, da *nobena njegova poteza ni šablonska, nobeno stališče stereotipno, nobena faza prečrtana*.<sup>223</sup>

Vendar pa je obdobje režijske zrelosti in velikih predstav še vedno pred Stupico in ga je mogoče le slutiti.



Stupićevo režisersko delovanje v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu od začetka leta 1955 do konca 1957 ter v letih 1959 in 1962 je Davor Šošić razdelil v tri faze. Po tej delitvi je Stupica v prvi fazi režiral pet dramskih del; igro v treh dejanjih (in enajstih prizorih) Georgea Kaufmana in Edne Ferber *Simfonija 1937*, Shawovo dramsko kroniko v šestih prizorih z epilogom *Sveta Ivana*, dramo v dveh dejanjih v treh prizorih *Zadeva Cain* Hermannu Wouka, napisano po lastnem istoimenskem romanu, Marinkovičev mirakel v šestih prizorih *Gloria* in Anouilhijevo delo v štirih dejanjih *Colomba*. Ko Šošić ocenjuje Stupićeve režiserske uprizoritve teh del, omenja, da *so bile vse velike t. i. spektakel predstave, v katerih je sodeloval skorajda celotni tedanji ansambel, z Miro Stupico v vlogah svete Ivane, Glorie in Colombe*, ki je osvajala gledališče, vendar je v samem ansamblu ostalo vse po starem.

Druga faza se začne s Stupićevo režijo Goldonijeve komedije v treh dejanjih in šestih prizorih *Ribiške zdrahe* in se nadaljuje z uprizoritvijo Brechtove igre v petih dejanjih s prologom *Kavkaški krog s kredo*, ki zahteva vrsto sprememb dogajalnega prostora, in z uprizoritvijo dela v treh dejanjih Vsevoloda V. Višnevskija *Optimistična tragedija*. K drugi fazi Šošić prišteva tudi Stupićeve režiserske realizacije drame v treh dejanjih in štirih prizorih *Jesenskega vrta*, Liliane Hellman in tragikomedije v treh dejanjih (z več spremembami dogajalnega prostora brez uporabe zastorov) *Obisk stare gospe* Friedricha Dürrenmatta. Šošić, ki si prizadeva predstaviti bistvene značilnosti Stupićevega delovanja v tej fazi, izpostavi tudi njegovo dopolnjevanje lastne bujne domišljije z znanstveno akribijo in funkcionalno uporabo vrtečega odra v uprizoritvah *Kavkaškega kroga s kredo* in *Optimistične tragedije*, s katerima se Stupica najbolj približa svoji tedanji ideji o *totalnem teatru*. Posebej izpostavi še razigrano besedo v gibu in raziskovanje prostorskih možnosti besede, kot tudi scenskih položajev, ki izvirajo iz besede, ter improvizacije v vlogi poetične ideje besedila.

V tretji fazi Stupica režira Krležovo komedijo v štirih dejanjih *Leda* in komedijo v petih dejanjih *Gozd* Aleksandra N. Ostrovskega, vendar sta to, kot navaja tudi Šošić, ne zelo pomembni režiji.

Namerno navedene oznake zvrsti dramskih del, ki jih je Stupica režiral v treh fazah svojega delovanja v Hrvaškem narodnem gledališču, kot tudi njihova zgradba, predstavljena s številom dejanj in prizorov, ter dodatnimi sistemskimi oznakami, omogočajo, da oddaljimo od Šošićevega pristopa in proučimo tudi Stupičev izbor postavljenih dramskih uprizoritev na zagrebškem odru, pa tudi njegovo naklonjenost pri tem izboru do besedil s številnimi spremembami dogajalnega prostora. Pri Stupičevem izboru dramskih del, ki jih je brez dvoma izbiral glede na svoja merila in zanimanje, v Zagrebu je na primer režiral tudi štiri dela (*Simfonija 1937*, *Ribiške zdrahe*, *Leda*, *Obisk stare gospe*), ki jih je predhodno že uprizoril v drugih gledališčih, namreč ni bila odločilna njihova

<sup>222</sup> Filip Kalan, *Europeizacija slovenske gledališke kulture*. V: *Linhartovo izročilo*. Drama Slovenskega narodnega gledališča, Ljubljana 1957, str. 104.

<sup>223</sup> m. b. (Milan Begović), *Premijera Uličnih pjevača jedna od najboljih predstava sezone*. *Novosti*, Zagreb, 21. 2. 1940.

dra N. Ostrovskog, no to su već, kako bilježi i Šošić, usputne režije.

Namjerno navedene žanrovske označnice dramskih djela, koja je Stupica režirao tijekom triju faza svoga djelovanja u Hrvatskom narodnom kazalištu, kao i njihovo ustrojstvo iskazano brojem činova i slika, te dodatnim sastavnim određenjima, omogućavaju da se učini pomak od Šošićeva pristupa i da se razmotri i Stupičin izbor postavljenih dramskih ostvarenja na zagrebačkoj pozornici, kao i njegove sklonosti pri tom izboru prema tekstovima s mnogo prostornih promjena. Očito je, naime, da pri Stupičinom izboru dramskih djela, a on ih je nedvojbeno birao prema svojim

mjerilima i zanimanju, te je, primjerice, u Zagrebu, režirao i četiri djela (*Večera u osam*, *Ribarske svađe*, *Leda*, *Posjet stare drame*), koja je prethodno već postavio u drugim kazalištima, nije bila presudna njihova književna kvaliteta, već ono što ona kritički govore o čovjeku u vremenu i prostoru svojeg zbiljanja i kako se to što ona govore može scenski iskazati, neovisno o mogućoj promjeni implicitnoga književnog značenja ili eksplicitnoga kazališnoga, kao polemična i angažirana aktualnost.

Kako se čovjek i njegovi odnosi za Stupicu ostvaruju u prostoru, posve je shvatljivo da kao i George II. Meiningenski i Mejerholjd svoje predstave ostvaruje u zasebno komponiranim slikama i da je sklon realizacijama dramskih djela u kojima ima više prostornih promjena jer je uvjeren da one mogu mnogo pridonijeti dinamici i teatralizaciji izvedbe.

Potvrda takve odluke u oblikovanju arhitektonike izvedbe dobiva se već realizacijom prve predstave s brojnim promjenama, realizacijom *Večere u osam*, u kojoj Stupica kao redatelj i scenograf daje maha svojoj razigranoj fantaziji te projekcijama dvaju klavirista na zelenom zastoru i sintetičkom glazbom uspostavlja most s američkom stvarnošću kakvu je sam polemički doživljava.

Već nakon izvedbe *Večere u osam* oglašava se Zvonimir Berković konstatirajući da su se u Zagrebu našla dva najveća redatelja koja je tadašnja država dala. Nastojeći prikazati koje su glavne karakteristike, odnosno razlike između Gavelline i Stupičine umjetnosti, on ishodišta Gavelline redateljske umjetnosti detektira u poštivanju i analizi dramskoga teksta, u ispitivanju svake rečenice i replike dijaloga, u traženju u svakom od tih infinitezimalnih dijelova poticaja za maštu i pokrića za redateljska rješenja. Stupica nasuprot tome, prema Berkoviću, *smatra da u kazališnoj igri tekst nije dovoljan da podnese težinu gledaočevih traženja. Zato on na liniji dramske radnje nadograđuje mnoštvo invencioznih detalja, duhovitih glumačkih karakterizacija, vanredno slikovitih scenografskih i mizanscenskih momenata, a onda, kada je sve to sačinio, zapali on predstavu u paklensko dinamičan brio događanja.*<sup>224</sup>

Na prostoru, u Stupičinoj kazališnoj praksi i poetici, osobito inzistira Violić, koji u usporedbu Gavelle i Stupice, ali i u fenomenološki pristup Stupičinom redateljskom prostoru, uvodi i glumca.

*Nasuprot Gavelli, Stupica nikada nije glumcu ispravio nijednu rečenicu. Njegovu bih metodu režije nazvao prostornom: on je glumce različitim položajima i pokretima dovodio u stanje u kojem bi dosegli unutarnji doživljaj lica. Imajući beskrajnu prostornu invenciju, Stupica je glumca znao razigrati u prostoru i fizički ga dovesti u stanje iz kojeg je točno govorio. Gavella je oko fiksiranog glumčevog govora gradio prostor. A Stupica je izgradio prostor u koji bi ubacio glumca. Gavella je čuo tijelo, Stupica je vidio rečenicu.*<sup>225</sup>

Prostor koji Stupica gradi za glumca i s glumcem, prostor je, kako pokazuje i postava Shawove *Svete*



**Scenografsko rješenje Bojana Stupice za *Kavkaski krug Bertolta Brechta*. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1957.**

**Scenografska rješenja Kavkaškoga kroga Bertolta Brechta u režiji in scenografski opremi Bojana Stupice. Hrvatsko narodno gledalište, Zagreb, 1957.**

<sup>224</sup> Zvonimir Berković, *Gavella i Stupica*. "Narodni list", Zagreb, 2. 3. 1955.

<sup>225</sup> Božidar Violić, *Lica i sjene*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1989. Str. 172.



literarna kakovost, ampak tisto, kar kritično govorijo o človeku v času in prostoru svojega dogajanja in kako je to, kar govorijo, mogoče scensko prikazati, ne glede na mogočo spremembo implicitnega literarnega pomena ali eksplicitnega gledališkega, kot polemična in angažirana aktualnost.

Ker se po Stupičevem mnenju človek in njegovi odnosi uresničujejo v prostoru, je povsem razumljivo, da tako kot George II. Meiningenski in Mejerholjd svoje predstave uresničuje v ločeno postavljenih prizorih in da je naklonjen uresničitvam dramskih del, v katerih je več sprememb dogajalnega prostora, saj je prepričan, da lahko veliko prispevajo k dinamiki in teatralizaciji izvedbe.

Potrditvev za omenjeno trditvev v oblikovanju arhitektonike izvedbe dobimo že z postavitvijo prve predstave s številnimi spremembami, z uprizoritvijo *Simfonije 1937*, v kateri Stupica kot režiser in scenograf da duška svoji razigrani domišljiji ter s projekcijami dveh pianistov na zeleni zavesi in sintetično glasbo vzpostavi most z ameriško stvarnostjo, kakršno sam polemično doživlja.

Že po izvedbi *Večerje ob osmih* se je oglasil Zvonimir Berković in ugotovil, da sta se v Zagrebu znašla dva največja režiserja, ki ju je dala tedanja država. Prizadeval si je predstaviti, katere so glavne značilnosti oziroma razlike med Gavellovo in Stupičevo umetnostjo. Po Berkovičevem mnenju so izhodišča Gavellove režiserske umetnosti skrita v spoštovanju in analizi dramskega besedila, v preučevanju vsakega stavka in replike dialoga, v iskanju spodbude v vsakem od teh infinitezimalnih delov za domišljijo in upravičenost režiserske rešitve. Kot navaja Berković, pa Stupica v nasprotju z njim *meni, da v gledališki igri besedilo ni dovolj, da bi preneslo težo gledalčevih pričakovanj. Zato dramsko dogajanje nadgrajuje s številnimi invencioznimi detajli, duhovitimi igralskimi karakterizacijami, izredno slikovitimi scenografskimi in mizanscenskimi momenti, potem pa, ko je vse to postoril, prižge predstavo v peklensko dinamičen brio dogajanja.*<sup>224</sup>

Prostor v Stupičevi gledališki praksi in poetiki posebej izpostavi Violić, ki v primerjavo med Gavello in Stupico, pa tudi v fenomenološki pristop k Stupičevemu režiserskemu prostoru vpelje še igralca.

*Stupica v nasprotju z Gavello igralcu ni nikoli popravil nobenega stavka. Njegovo metodo režije bi poimenoval prostorska: Stupica je igralce z različnimi položaji in gibi pripeljal v stanje, v katerem so dosegli notranje doživljanje lika. Posedujoč neskončno prostorsko invencijo, je Stupica znal igralca v prostoru razživeti in ga fizično pripeljati v stanje, v katerem je natančno govoril. Gavella je okoli fiksnega igralčevega govora gradil prostor. Stupica pa je zgradil prostor, v katerega je vrgel igralca. Gavella je slišal telo, Stupica je videl stavek.*<sup>225</sup>

Prostor, ki ga Stupica gradi za igralca in z igralcem, je prostor, kar kaže tudi postavitvev Shawove *Svete Ivane*, literarnega dela v interpretacijski, odrsko preoblikovani viziji, ki izvira iz njegovega osebnega odnosa do režirane besedilne predloge, iz katere si prizadeva izvleči prav tisto, ne glede na to, v kolikšni meri je avtorsko eksponirano, kar je sodobno in aktualno, socialno in humano, kar ozavešča in angažira ter napeljuje h kritičnemu in pozitivnemu spoznanju.

Z vključitvijo igralca v svojo interpretacijsko, odrsko preoblikovano vizijo literarne predloge Stupica igralca maksimalno mobilizira, vendar pa mu znotraj gabaritov lastne režiserke postavitve hkrati ponuja tudi maksimalno svobodo. Ta svoboda pa je vseeno pogojevana svoboda, saj ne dovoljuje individualnega egocentriзма in ekshibicionizma, niti kapricioznosti, čeprav spodbuja igralca, da se kot sestavni del izvajalskega ansambla predstave vodi sam in oblikuje svojo igro v skladu s svojimi psihofizičnimi značilnostmi, ustvarjalnimi nagnjenji in slogom ter izkušnjami ter možnostmi v *okviru režijske ideje in discipline /.../ projekta.*<sup>226</sup>

Stupičeva režijsko-scenografska rešitev prostora, ki v *Sveti Ivani* prevladuje z voluminoznostjo posameznih objektov, pa tudi spektakularnost uprizoritve sta zaintrigirali tudi Boža Kukolja pri postavitvi *Upora na ladji Caine*, v kateri Stupica vztraja pri individualizmu glavnih udeležencev sodnega procesa in pri resnici, ki je lahko, po njegovem mnenju, strašno relativna, odvisno od kota stališča in osvetlitve problema.<sup>227</sup>

O tem, kakšno gledališče je Stupica ponudil zagrebškimi gledalcem, pričajo tudi njegova opažanja o Marinkovičevem miraklu *Gloria*, v katerem vera v človeka, kot razlaga, ni prikazana deklarativno, ampak izvira iz tistega, kar se vidi in sliši, in v katerem se *Gloria* zoperstavi s hipokrizijo in dogmatiko, da bi potrdila

<sup>224</sup> Zvonimir Berković, *Gavella i Stupica*. Narodni list, Zagreb, 2. 3. 1955.

<sup>225</sup> Božidar Violić, *Lica i sjene*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1989. Str. 172.

<sup>226</sup> Jozo Puljizević, *Figure bacaju sjenu*. Scena, šte. 2–3, str. 89. Novi Sad 1974.

<sup>227</sup> Božo Kukolja, *Još jedan uspjeh, Pobuna na brodu Caine H. Wouka* u izvedbi drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Vjesnik, Zagreb, 19. 2. 1956.

*Ivane*, književnoga djela u interpretacijskoj, pozorički transformiranoj viziji ponikloj iz njegova osobnog odnosa prema režiranom tekstovnom predlošku iz kojeg nastoji izvući upravo ono, neovisno o tome koliko je to ono autorski eksponirano, što je suvremeno i aktualno, socijalno i humano, što osvježuje i angažira te navodi na kritičko i pozitivno spoznavanje.

Uključujući glumca u takvu svoju interpretacijsku, pozorički transformiranu viziju književnog predloška, Stupica ga maksimalno mobilizira nudeći mu istodobno i maksimalnu slobodu unutar gabarita vlastite režijske postave. No ta sloboda je ipak *uvjetovana sloboda*, jer ne dopušta individualni egocentrizam i ekshibicionizam, a ni kapricioznost, iako potiče glumca da se kao sastavni dio izvođačkog ansambla predstave sam vodi i oblikuje svoju glumu prema svojim psihofizičkim osobinama i stvaralačkim sklonostima i stilu, te iskustvu i mogućnostima *u okviru režijske ideje i discipline /.../ projekta*.<sup>226</sup>

Stupičino redateljsko-scenografsko rješavanje prostora, koje u *Svetoj Ivani* dominira voluminoznošću pojedinih objekata, kao i spektakularnost izvedbe, zaintrigirali su i Božu Kukulju u postavi *Pobune na brodu Caine*, u kojoj Stupica inzistira na individualizmu glavnih sudionika sudskog procesa i na istini, koja može biti, prema njemu, jezovito relativna ovisno o kutu gledanja i osvjetljavanju problema.<sup>227</sup>

Kakvo je međutim kazalište Stupica ponudio zagrebačkim gledateljima, svjedoče i njegova zapažanja o Marinkovićevu miraklu *Glorija*, u kojemu vjera u čovjeka, kako razlaže, nije iskazana deklarativno već izranja iz onog što se vidi i čuje, i u kojem se *Glorija* sukobljuje s hipokrizijom i dogmatikom da bi potvrdila čovjeku moralno pravo na plemeniti ponos,<sup>228</sup> i misli uz interpretaciju Anouilhove *Colombe*, ali i kritičarska deskripcija Stupičinih redateljskih rješenja u postavama ovih dviju drama što se uklapaju u već ostvarene predodžbe o scenskoj provedbi njegove redateljske poetike.

Spominjući, primjerice, da je Stupica svojom invencijom i temperamentom, a i finim diskretnim nijanširanjima i prelazima obogatio i proširio tekst Marinkovićeva mirakla nizom detalja, Zlatko Matetić između ostaloga bilježi o izvedbi i ovo:

*Čitav posljednji prizor cirkusa izvanredan je po svojoj modernoj slikovitosti i burlesknoj tragičnosti: simbolična igra svječenjaka u sakristiji, inscenacija katedrale, gest brisanja ruke don Jere, stepenište s providnom ogradom u sakristiji, u općem tonu ono neprekidno titranje na ivici tragičnog i smiješnog – osobina majstorskih djela – samo su neki primjeri kreativnih zahvata redatelja i scenografa Stupice...*<sup>229</sup>

O izvedbi *Colombe*, zasnovanoj na Stupičinom uvjerenju da lažni moral pariškoga društva oko slavne tragedkinje Aleksandre u doba fin de sièclea, prema kojemu životu treba mnogo toga oprostiti i treba odbaciti stege i predrasude, ne može trijumfirati, kao što ni Aleksandrin istinoljubivi sin Julien, koji neće prihvatiti život kakav jest, ne može pobijediti i proći bez rana, dvadesetdvogodišnji Georgij Paro zapisuje:

*Bojan Stupica je napravio iz Colombe takav spektakl s grmljavinom, okretanjem bine, rušenjem kulisa, spuštanjem po užetu, tučnjavom, baletom, sviranjem kakav Zagreb već dugo ne pamti.*<sup>230</sup>

Usporede li se samo ova dva kritičarska citata, uspostavljaju se preduvjeti i za razumijevanje različitosti u metodama, koje Stupica primjenjuje i u postavama svojih predstava u drugoj fazi djelovanja u Hrvatskom narodnom kazalištu, u postavama *Ribarskih svađa*, *Kavkaskog kruga kredom* i *Optimističke tragedije*.

O svakoj od njih ostali su kritičarski zapisi usmjereni njihovim realizacijskim i rezultatskim posebnostima, koje tvore Stupičinu poetiku. Pišući tako o izvedbi *Ribarskih svađa* Ivo Hergešić već naslovnom sintagmom svoje kritike *Naš Goldoni* apostrofira tu dosegnutu posebnost predestiniranu Tijardovićevim prijevodom i adaptacijom Goldonijeve ambijentalne komedije na srednjodalmatinsku čakavštinu.<sup>231</sup> Nadovezujući se, naime, na Goldonijevu prilagodbu dosjetki ili lazzi komedije dell'arte oslobođenih glumačkih maski, Stupica maštovito i dosjetljivo impostira prepirke, tučnjave i gungule, koje djeluju kao improvizacije, te udomačuje u našu sredinu Goldonijeve likove.

<sup>226</sup> Jozo Puljizević, *Figure bacaju sjenu*. "Scena", br. 2–3, str. 89. Novi Sad 1974.

<sup>227</sup> Božo Kukulja, *Još jedan uspjeh, Pobuna na brodu "Caine" H. Wouka u izvedbi drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu*. "Vjesnik", Zagreb, 19. 2. 1956.

<sup>228</sup> *Bojan Stupica o djelu*. /Programska knjižica/ Ranko Marinković, *Glorija*. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Godište 1955–56, br. 5, str. 5–6. Zagreb, 29. 12. 1955.

<sup>229</sup> Zlatko Matetić, *"Glorija" premijera drame Ranka Marinkovića u Hrvatskom narodnom kazalištu*, "Vjesnik", Zagreb, 6. 1. 1956.

<sup>230</sup> Georgij Paro, *Colombe. Premijera u Hrvatskom narodnom kazalištu*. "Studentski list", Zagreb, 10. 4. 1956.

<sup>231</sup> Ivo Hergešić, *Naš Goldoni, Uz izvedbu "Ribarskih svađa" u Hrvatskom narodnom kazalištu*. "Vjesnik", Zagreb, 9. 12. 1956.

človekovo moralno pravico do plemenitega ponosa,<sup>228</sup> in misli ob interpretaciji Anouilheve *Colombe*, pa tudi kritiška deskripcija Stupičevih režiserskih rešitev v uprizoritvi teh dveh dram, ki se skladata z že ustvarjenimi predstavami o scenski uresničitvi njegove režiserske poetike.

Zlatko Matetić, ki na primer navaja, da je Stupica s svojo invencijo in temperamentom, pa tudi diskretnim niansiranjem in prehodi obogatil ter razširil besedilo Marinkovičevega mirakla z vrsto detajlov, med drugim o uprizoritvi napiše tudi naslednje:

**Prizor iz Kavkaskog kruga Bertolta Brechta u režiji i scenografskoj opremi Bojana Stupice. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1957.**

*Celoten zadnji prizor cirkusa je po svoji moderni slikovitosti in burleskni tragičnosti izreden: simbolična igra duhovnikov v zakristiji, inscenacija katedrale, gesta brisanja roke don Jera, stopnišče z navidezno ograjo v zakristiji, v splošnem tonu neprekinjeno nihanje na meji med tragičnim in smešnim – lastnost mojstrskih del –, so samo nekateri primeri ustvarjalnih posegov režiserja in scenografa Stupice ...*<sup>229</sup>

O izvedbi *Colombe*, zasnovani na Stupičevem prepričanju, da lažna morala pariške družbe okoli slavne tragedije Aleksandre v obdobju fin de sièclea, po katerem je treba v življenju veliko odpustiti ter odvreči spone in predsodke, ne more triumfirati, prav tako kot Aleksandrin resnicoljuben sin Julien, ki noče sprejeti življenja, takšnega kot je, ne more zmagati in ostati brez ran, dvaindvajsetletni Georgij Paro zapiše:

*Bojan Stupica je napravil iz Colombe takšen spektakel z grmenjem, vrtenjem odra, rušenjem kulis,*

*spuščanjem po vrvi, pretepanjem, baletom, igranjem, kakršnega Zagreb že dolgo ne pomni.*<sup>230</sup>

Že s primerjavo samo teh dveh kritiških citatov se vzpostavijo predpogoji za razumevanje različnosti metod, ki jih Stupica uporablja v uprizoritvah svojih predstav v drugi fazi delovanja v Hrvaškem narodnem gledališču, v uprizoritvah *Ribiških zdrah*, *Kavkaškega kroga s kredo* in *Optimistične tragedije*.

O vsaki od njih so ostali kritiški zapisi, ki obravnavajo njihove realizacijske in rezultatske posebnosti, ki predstavljajo Stupičevo poetiko. Ivo Hergešič, ki piše o uprizoritvi *Ribiških zdrah*, že z naslovno sintagmo svoje kritike *Naš Goldoni* apostrofira to doseženo posebnost, predestinirano s Tijardovičevim prevodom in priredbo Goldonijeve ambientalne komedije v srednjedalmatinsko čakavščino.<sup>231</sup> Navezujoč se namreč na Goldonijevo priredbo domislic ali lazzi komedije



**Prizor iz Kavkaškega kroga Bertolta Brechta v režiji in scenografski opremi Bojana Stupice. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1957.**

dell'arte, osvobojene igralskih mask, Stupica z domišljijo in domiselno impostira zdrahe, pretepe in direndaj, ki delujejo kot improvizacije, ter Goldonijeve like udomači v našem okolju.

Nenavadno inventivna in dinamična Stupičeva uprizoritev *Kavkaškega kroga s kredo*, v kateri se slikoviti in razigrani prizori vrstijo z vrtoglavo hitrostjo in v kateri, kot morda v Hrvaškem narodnem gledališču v nobeni predstavi dotlej, pride do polnega izraza funkcionalna in učinkovita uporaba tehničnih sredstev, posebej

<sup>228</sup> Bojan Stupica o djelu. /Programska knjižica/ Ranko Marinković, *Glorija*. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Letnik 1955–56, šte. 5, str. 5–6. Zagreb, 29. 12. 1955.

<sup>229</sup> Zlatko Matetić, *Glorija premijera drame Ranka Marinkovića u Hrvatskom narodnom kazalištu*, *Vjesnik*, Zagreb, 6. 1. 1956.

<sup>230</sup> Georgij Paro, *Colombe. Premijera u Hrvatskom narodnom kazalištu*. *Studentski list*, Zagreb, 10. 4. 1956.

<sup>231</sup> Ivo Hergešič, *Naš Goldoni, Uz izvedbu Ribarskih svađa u Hrvatskom narodnom kazalištu*. *Vjesnik*, Zagreb, 9. 12. 1956.

Neobično inventivna i dinamična Stupičina postava *Kavaskog kruga kredom* u kojoj se slikoviti i razigrani prizori nižu vrtoglavom brzinom i u kojoj, kao možda ni u jednoj predstavi dotad u Hrvatskom narodnom kazalištu, do punog izražaja dolazi funkcionalno i efektivno korištenje tehničkih sredstava, osobito svjetla i "Drehbühne", potaknut će i vrsnog znalca njemačkoga ekspresionističkog kazališta, pisca, kritičara i redatelja Kalmana Mesarića da ju uspoređi s Brechtovom u izvedbi Berliner Ensembles. Podsjećajući da je Brechtova predstava utemeljena na njegovim teorijskim postavkama, na efektu otuđenja i racionalnom, a ne emocionalnom tumačenju, i da je u njoj uočljiva dominacija ansambla, njegova uravnoteženost i ujednačenost, on ipak zaključuje da berlinska predstava ne zagrijava, iako je dobra i atraktivna, a da se iz zagrebačkog ansambla, koji ima stotinu izvođača i nema tu homogenost, *izdvajaju mnogi pojedinci koji svojim talentom i temperamentom oduševljavaju publiku za Brechta, za svoje kreacije i za čitavu predstavu*<sup>232</sup>

O iznimnoj spektakularnosti Stupičinih redateljskih i scenografskih postava slikovito govori i Berkovićeva heretička kritika o izvedbi *Optimističke tragedije* Vsevoloda V. Višnjevskog u kojoj ponovno mnogi glumci, kao i u prethodnim Stupičinim predstavama, doživljavaju svoj kreativni preporod ili se pak prvi put ili ponovno dokazuju, zahvaljujući danoj uvjetnoj slobodi, vrhunskim kreacijama:

*Na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta marširali su sinoć bataljoni revolucionarne vojske, vijorile su se crvene zastave, plovili brodovi, sukobljavale se vojske, vodile bitke, pjevala "Internacionala", anarhisti su streljali "Bijele", "Crveni" su streljali anarhiste, živjelo se, borilo i umiralo u masama. Bilo je u toj predstavi nevjerojatno mnogo strasti i mnogo stvarnog revolucionarnog zanosa, a masa ovaj puta nije bila uobičajena masa kazališne statisterije, nego jedinstveno živo, žitko tijelo, iz kojeg su se neprestano izdvajali samostalni pokreti pojedinih grupa, da se opet gotovo neprimjetno stope s masom i utonu u njezinoj akciji.*<sup>233</sup>

Unutar repertoara što ga Stupica realizira na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta do *Jesenjeg vrta* Lillian Hellman, ova čeovljevska drama, bez čeovljevske sadržajno istančane profinjenosti, američke spisateljice, prva je koju on režira a u kojoj su akcija, dinamika i konflikti potisnuti, te prevagu imaju intimni odnosi i dijalog.

Sudeći prema kritici Zvonimira Berkovića, Stupica međutim ni u ovoj scenskoj transformaciji književnog predloška ne odustaje od svojih redateljskih uvjerenja dokazujući da nije samo redatelj spektakla i da nije nipošto jednostran, a ni nemoćan u suočenju sa statičnim dijalogom te prosipa *po pozornici čitav pregršt svojih "efektnih" režijskih rješenja, invencioznih detalja, duhovitih mizanscena i, ukratko, svih onih stvarčica, koje mi u duhu dobrog hrvatskog jezika, zovemo "gegovima" ili "štosovima"*.<sup>234</sup>

Svoj humani optimizam kojim je prožeta bajkovita izvedba *Kavaskog kruga kredom* Stupica promiče i u postavi Dürrenmattove tragikomedije *Posjet stare dame*, uprizorene godinu i pol nakon *Optimističke tragedije* i *Jesenjeg vrta*, ublažujući autorov cinični pesimizam naivnim scenografskim elementima koji kao da su rođeni u dječjoj mašti. Spojivši tako, kao i redateljskim pristupom, kako zamjećuje kritika, nespojivo, Stupica dosljedno svojem najustrajnije sprovedenom poetičkom načelu, koje bi se sažeto moglo svesti na stvaranje živog prostora živih ljudi za žive ljude, za gledatelje, scenski pokreće i oživljava Dürrenmattovu dramu gvozdene dramaturške logike, *koja je odjenuta šarenim kostimom granginjolske farse i naivnom fabulom kriminalnog romana za široku potrošnju*.<sup>235</sup> Pritom ideološki ne docira već opušteno, slobodno, ali sustavno razvija priču o vlasti i moći novca maksimalno aktivirajući u mreži svoje redateljske vizije veliki i šaroliki izvođački ansambl.

Ostajući vjeran svojim poetičkim načelima i humanom optimizmu Stupica je u posljednje dvije režije u Zagrebu, realizirane već bez kontinuirane, čvršće i perspektivnije veze s Hrvatskim narodnim kazalištem, donekle iznevjerio oba autora, Krležu i Ostrovskog, a i njihova djela.

Godinama zaokupljen Krležinim glembajevskim ciklusom, Stupica se, kao i u nekim od prethodnih režija, postavljaajući *Ledu* nastoji udaljiti od književnih interpretacija suprotstavljajući im kazališnu, svoju, te

<sup>232</sup> Kalman Mesarić, *Dva "Kavaska kruga kredom". O berlinskoj i zagrebačkoj izvedbi Brechtove drame*. "Vjesnik", Zagreb, 28. 5. 1957.

<sup>233</sup> Zvonimir Berković, "Optimistička tragedija". *Odlični glumci u izvrsnoj režiji i scenografiji Bojana Stupice*, "Studentski list", Zagreb, 10. 4. 1956.

<sup>234</sup> Zvonimir Berković, *U sjeni Čehova. Kritika uz sinočnju premijeru drame "Jesenji vrt" Lillian Hellman u Hrvatskom narodnom kazalištu. Virtuozna režija Bojana Stupice. Neujednačeni glumački ansambl*. "Večernji vjesnik", Zagreb, 20. 11. 1957.

<sup>235</sup> Ivo Hergešić, *Jedna velika predstava. Dürrenmatt na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta*. "Borba", Zagreb, 29. 4. 1959.

luči, in Drehbühne, bo spodbudil tudi izvrstnega poznavalca nemškega ekspresionističnega gledališča, pisca, kritika in režiserja Kalmana Mesarića, da jo bo primerjal z Brechtovo v izvedbi Berliner Ensemblea. Kljub temu da Mesarić opaža, da je bila Brechtova predstava osnovana na njegovih teorijskih postavkah, na učinku odtujitve in racionalnem, ne pa emocionalnem pojmovanju, in da je v njej opazna prevlada ansambla, njegova uravnoteženost in izenačenost, vseeno sklone, da berlinska predstava ne ogreje, čeprav je dobra in atraktivna, da pa iz zagrebskega ansambla, ki ima sto izvajalcev in nima te homogenosti, *izstopajo številni posamezniki, ki s svojim talentom in temperamentom navdušijo občinstvo za Brechta, za svoje kreacije in za celotno predstavo.*<sup>232</sup>

O izjemni spektakularnosti Stupičevih režiserskih in scenografskih postavitev slikovito govori tudi Berkovićeve heretična kritika o uprizoritvi *Optimistične tragedije* Vsevalda V. Višnjevskega, v kateri številni igralci, kot tudi v prejšnjih Stupičevih predstavah, znova doživijo svoj kreativni preporod, se z vrhunskimi stvaritvami prvič ali pa znova dokazujejo, zahvaljujoč dani pogojni svobodi:

*Na odru Hrvaškega narodnega gledališča so sinoči korakali bataljoni revolucionarne vojske, vile so se rdeče zastave, plule so ladje, spopadale so se vojske, potekali boji, pela Internacionala, anarhisti so streljali Bele, Rdeči so streljali anarhiste, živelo se je, borilo in množično umiralo. V tej predstavi je bilo neverjetno veliko strasti in mnogo resničnega revolucionarnega zanosa, množica pa tokrat ni bila običajna masa gledališke statisterije, ampak edinstveno živo, gibko telo, iz katerega so nenehno izstopala samostojna gibanja posameznih skupin, da bi se znova skoraj neopazno stopila z množico in utopila v njeni akciji.*<sup>233</sup>

V sklopu repertoarja, ki ga je Stupica uresničil na odru Hrvaškega narodnega gledališča do *Jesenskega vrta* Liliane Hellman, je ta čehovska drama ameriške pisateljice, brez čehovske vsebinsko pretanjene prefinjenosti, prva od Stupičevih režij, v kateri so akcija, dinamika in konflikti potisnjeni v ozadje, prevladujejo pa intimni odnosi in dialog.

Sodeč po kritiki Zvonimirja Berkovića, Stupica tudi v tej scenski transformaciji literarne predloge ni odstopil od svojih režiserskih prepričanj. Dokaže, da ni samo režiser spektakla in da nikakor ni enostranski niti nemočen v soočanju s statičnim dialogom ter razsipa *po odru celo peščico svojih učinkovitih režijskih rešitev, invencioznih detajlov, duhovitih mizanscen, na kratko, vseh tistih stvarčic, ki jih v duhu dobrega hrvaškega jezika imenujemo "gegi" ali "domislice".*<sup>234</sup>

Svoj humani optimizem, s katerim je prežeta pravljica uprizoritev *Kavkaškega kroga s kredo*, je Stupica izrazil tudi v uprizoritvi Dürremattove tragikomedije *Obisk stare dame*, uprizorjeni leto in pol po *Optimistični tragediji* in *Dekliški uri*, v kateri je bil avtorjev cinični pesimizem ublažen z naivnimi scenografskimi elementi, kot rojenimi v otroški domišljiji. Združujoč tako, tudi z režiserskim pristopom, kot opaža kritika, nezdržljivo, je Stupica dosledno s svojim najvztrajnejše izpeljanim poetičnim načelom, ki bi ga zgoščeno lahko povzeli kot ustvarjanje živega prostora živih ljudi za žive ljudi, za gledalce, scensko zažene in oživi Dürrenmattovo dramo z železno dramaturško logiko, *ki je oblečena v pisani kostum granginjolske farse in naivno fabulo kriminalnega romana za široko potrošnjo.*<sup>235</sup> Pri tem ideološko ne docira, ampak sproščeno, svobodno, vendar sistematično razvija zgodbo o oblasti in moči denarja, pri čemer v mreži svoje režiserske vizije maksimalno aktivira velik in raznovrsten izvajalski ansambel.

Ostajajoč zvest svojim poetičnim načelom in humanemu optimizmu, se je Stupica v zadnjih dveh režijah v Zagrebu, ki sta bili uresničeni že brez kontinuirane, močnejše in perspektivnejše povezave s Hrvaškim narodnim gledališčem, do neke mere izneveril obema avtorjema, Krleži in Ostrovskemu, pa tudi njunima deloma.

Stupica, ki ga je leta okupiral Krležev glembajevski cikel, si je, kot že v nekaterih predhodnih režijah, s postavitvijo *Lede* prizadeval oddaljiti od literarnih interpretacij in jim zoperstavil gledališko, svojo, ter razvil komično razsežnost *Lede* do absurda, Krležovo komedijo karnevalske noči je spremenil v karnevalsko komedijo. Spregle dal je, na kratko, da je *Leda* komedija v tej meri, kot so komedije dramska dela Čehova, in da komično v

<sup>232</sup> Kalman Mesarić, *Dva Kavkaška kroga kredom. O berlinskoj i zagrebačkoj izvedbi Brechtove drame*. Vjesnik, Zagreb, 28. 5. 1957.

<sup>233</sup> Zvonimir Berković, *Optimistička tragedija. Odlični glumci u izvrsnoj režiji i scenografiji Bojana Stupice*, Studentski list, Zagreb, 10. 4. 1956.

<sup>234</sup> Zvonimir Berković, *U sjeni Čehova. Kritika uz sinočnju premijeru drame Jesenji vrt Lilian Hellman u Hrvatskom narodnom kazalištu. Virtuozna režija Bojana Stupice. Neujednačeni glumački ansambl. Večernji vjesnik*, Zagreb, 20. 11. 1957.

<sup>235</sup> Ivo Hergešić, *Jedna velika predstava. Dürrenmatt na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta. Borba*, Zagreb, 29. 4. 1959.

razvija komičnu dimenziju *Lede* do apsurdna i pretvara Krležinu komediju karnevalske noći u karnevalsku komediju. Previđajući, ukratko, da je *Leda* u toj mjeri komedija kao što su to i Čehovljevi dramski tekstovi istovrsne žanrovske kvalifikacije, i da komično u njoj nije dominantno i da ju ne definira, Stupica potencira komične i ljubavne prizore te vizualnim efektima nadglasa suptilnu pređu autorovih riječi.

Stupičina postava *Šume* neodoljivo aktualizira i neke pojedinosti vezane za Mejerholjdovo uprizorenje istoga djela u konstruktivističkom razdoblju njegova redateljskog djelovanja, kad Mejerholjd kreće od uvjerenja da on i glumci nisu dužni igrati upravo ono što je napisao Ostrovski, već kako to zahtijeva nova epoha i publika, te razbija djelo na trideset tri zaokružene epizode primjenjujući prvi put montažu klasičnog teksta. Nadalje zaoštrava klasne sukobe i demaskira njihove nositelje, te analitički profilira sve likove. U usporedbi s Mejerholjdom, koji je režijom *Šume* izazvao oprečne odjeke i stekao nove protivnike, ali i osigurao predstavi četrnaest godina života na pozornici Teatra Mejerholjd i 1328 izvedbi, Stupica je mnogo suzdržaniji i konvencionalniji, a njegova predstava živi samo nešto više od tri mjeseca i doživljava tek devet izvedbi! Neusporedivo manje nego i jedna druga njegova predstava u Hrvatskome narodnom kazalištu od 1955. do *Šume*, 1962. godine.



Djelujući u Zagrebu kao redatelj i scenograf, Stupica je bio i redatelj-scenograf i scenograf-redatelj, te je u jednoj i drugoj funkciji, koje se nisu razdvajale jer se i nisu mogle razdvojiti, bio podređen svojoj jedinstvenoj viziji o scenskom, prostornom transformiranju književnog predloška koja je sadržavala i vizualnu realizaciju, neovisnu od tadašnjih aktualnih likovnih tendencija.

Susljedno tome domet i značajnost Stupičinih scenografija, neovisno o tome jesu li one iluzionistički, antiluzionistički ili konstruktivistički zasnovane, ne iskazuju se primarno njihovom likovnošću ili kontinuitetom likovne samosvojnosti, kao ni suživljenošću s novim tendencijama u likovnoj umjetnosti, već dramaturškim i prostornim udjelom, u kojem presudno može participirati i rasvjeta, a i rotirajuća pozornica (*Kavkaski krug kredom*), u oblikovanju sinteze kazališnog čina.



Stupica je 1955. godine došao u Hrvatsko narodno kazalište, teatar s dugogodišnjom tradicijom i petrificiranom organizacijom, koje su napustili utemeljitelji Zagrebačkoga dramskog kazališta i njihovim vizijama bliski dramski umjetnici predvođeni Brankom Gavellom, i u kojem je zatekao vrlo heterogeni ansambl sastavljen od njegovih prorijedenih članova srednje i starije generacije, kao i članova bivših partizanskih kazališta i kazališnih družina, a sam je još u svoje predstave uključivao akademce. Kao istinski mag scene on je svojim zanosom, temperamentom i energijom, maštom i idejama preporodio taj ansambl i od glumačkih marginalaca i akademaca, zapostavljenih pojedinaca i nesigurnih velikana pozornice stvorio rado gledani i cijenjeni glumački sastav. No iako je u rasponu od 1955. do 1957. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu realizirao neke od svojih najsugestivnijih predstava, on se ipak 1957. vraća u Jugoslovensko dramsko pozorište zaboravljajući da se prošlost ne može vratiti i da njegova redateljska poetika, utemeljena na entuzijazmu, angažiranosti i na pozitivnom, humanom aktiviranju gledatelja kritičkom aktualnošću pozoričkih transformacija književnih predložaka, nailazi na sve manji odjek. Ne uspijeva uostalom ni u dva svoja buduća dolaska u Zagreb, već samo u prvome, kad 1959. postavlja Dürenmattov *Posjet stare dame*, vratiti sjaj i značenje svojeg djelovanja od 1955. do 1957. godine.<sup>236</sup>



Postavljajući monstruožnu Weissovu fresku na temu revolucije *Proganjanje i ubistvo Jean-Paul Marata...* u splitskom kazalištu i na Splitskom ljetu 1967. Stupica ostvaruje i svoju posljednju režiju na hrvatskim pozornicama inzistirajući na kolektivnoj glumi i iskustvu i teoriji Brechtova teatra. Sudeći prema kritikama to najočitije dolazi do izražaja, dosežući groteskni efekt začuđenosti, u prizoru giljotiniranja, kad kaširane glave odskaču ispod sječiva u ruke razularene mase koja se s njima nabacuje, a žrtva se čitava, živa, s glavom na ramenu povlači u pozadinu i ustupa mjesto novom glumcu koji ima da odigra – žrtvu.

U tom povlačenju dekapitiranih žrtava s glavom na ramenima i dolaženju novih žrtava ima i mnogo proračunske autobiografske metaforike. Stupica bespovratno odlazi s hrvatske pozornice – a nadolaze njezine nove žrtve!

<sup>236</sup> Jozo Puljizević, *Bravurozni polemički tempo. B. Stupica preporodio splitsku dramu*. "Vjesnik", Zagreb, 3. 12. 1966.

njej ni prevladujoče in je ne definira. Stupica je potencial komične in ljubezenske prizore ter z vizualnimi učinki preglasil subtilno prejo avtorjevih besed.

Stupičeva postavitev *Gozda* pa je neustavljivo aktualizirala tudi nekatere podrobnosti, povezane z Mejerholjdovo uprizoritvijo istega dela v konstruktivističnem obdobju svoje režiserske dejavnosti, v katerem je Mejerholjd izhajal iz prepričanja, da on in igralci niso dolžni igrati natančno tistega, kar je napisal Ostrovski, ampak kot to zahteva novo obdobje in občinstvo. Delo je razvil v triintrideset zaokroženih epizod, pri čemer je prvič uporabil montažo klasičnega besedila. Prav tako je zaostрил razredne konflikte in demaskiral njihove nosilce te analitično profiliral vse like. V primerjavi z Mejerholjdom, čigar režija *Gozda* je izzvala nasprotujoče si odmeve in mu nakopala nove nasprotnike, vendar je predstavi zagotovil štirinajst let življenje na odru Teatra Mejerholjd in 1328 uprizoritev, je bil Stupica mnogo bolj zadržan in konvencionalen, njegova predstava pa je živela le malce več kot tri mesece in doživela samo devet uprizoritev! Neprimerno manj kot katerakoli druga njegova predstava v Hrvaškem narodnem gledališču od 1955 do *Gozda* leta 1962.



Stupica, ki je v Zagrebu deloval kot režiser in scenograf, bil je namreč tako režiser-scenograf kot scenograf-režiser, v eni in drugi vlogi, ki se nista ločevali, saj se nista mogli ločiti, je bil podrejen svoji edinstveni viziji o scenskem, prostorskem preoblikovanju literarne predloge, ki je vsebovala tudi vizualno uresničitev, neodvisno od tedanjih aktualnih likovnih usmeritev.

V skladu s tem se dosežek in pomen Stupičevih scenografij, ne glede na to, ali so iluzionistično, antiiluzionistično ali konstruktivistično zasnovane, nista primarno izražena s svojo likovnostjo ali kontinuiteto likovne samosvojesti, pa tudi ne s sobivanjem z novimi usmeritvami v likovni umetnosti, ampak z dramaturškim in prostorskim deležem, v katerem pri oblikovanju sinteze gledališkega dejanja lahko odločilno sodelujeta tudi osvetljava ali pa vrteč oder (*Kavkaški krog s kredo*).



Ko je Stupica leta 1955 prišel v Hrvaško narodno gledališče, je prišel v gledališče z dolgoletno tradicijo in nespremenljivo organizacijo, ki so ga zapustili ustanovitelji Zagrebškega dramskega gledališča in njihovim vizijam bližnji dramski umetniki z Brankom Gavello na čelu. V njem je našel zelo heterogeni ansambel, sestavljen iz njegovih razredčenih članov srednje in starejše generacije, kot tudi iz članov bivših partizanskih gledališč in gledaliških skupin, sam pa je v svoje predstave še vedno vključeval študente z akademije. Kot resničen mag scene je s svojim zanosom, temperamentom in energijo, domišljijo in idejami prerodil ta ansambel in iz igralskih marginalcev in študentov, zapostavljenih posameznikov in negotovih velikanov odra ustvaril z veseljem gledani in cenjeni igralski sistem. Čeprav je v obdobju od 1955 do 1957 v Hrvaškem narodnem gledališču uresničil nekatere od svojih najsugestivnejših predstav, se je Stupica 1957 vrnil v Jugoslovansko dramsko gledališče, pri tem pa pozabil, da se preteklosti ne da vrniti in da je njegova režiserska poetika, osnovana na entuziastični angažiranosti in na pozitivnem, humanem aktiviranju gledalca s kritično aktualnostjo odrskih preoblikovanj literarnih predlog, deležna vse manjšega odmeva. Ob svojih dveh prihodnjih vrnitvah v Zagreb, le ob prvi, ko uprizori Dürenmattov *Obisk stare dame*, mu ne uspe vrniti sijaja in pomena svojega delovanja od 1955. do 1957.<sup>236</sup>



S postavitvijo monstroozne Weissove freske na temo revolucije *Zasledovanje in usmrnitev Jeana-Paula Marata* v uprizoritvi igralske skupine charentonskega zavetišča po navodilih gospoda de Sada v splitskem gledališču in na Splitskem poletju 1967, je Stupica uresničil tudi svojo poslednjo režijo na hrvaških odrih, vztrajajoč pri kolektivni igri in izkušnji ter teoriji Brechtovega gledališča. Sodeč po kritikah je to najočitnejše prišlo do izraza in doseglo groteskni učinek začudenja, v prizoru giljotiranja, ko kaširane glave odskakujejo izpod rezila v roke podivjane množice, ki se z njimi poigrava, žrtev pa se cela, živa, z glavo na ramenu umakne v ozadje in odstopi prostor novemu igralcu, ki mora odigrati – žrtev.

V tem umikanju dekapitiranih žrtev z glavo na ramenih in prihajanju novih žrtev je tudi mnogo preračunane avtobiografske metaforike. Stupica je nepovrnljivo odšel s hrvaškega odra – prihajajo pa njegove nove žrtve!

<sup>236</sup> Jozo Puljizević, *Bravurozni polemički tempo. B. Stupica preporodio splitsku dramu*. Vjesnik, Zagreb, 3. 12. 1966.

# Josip Marotti

Maribor, 8. 12. 1922.

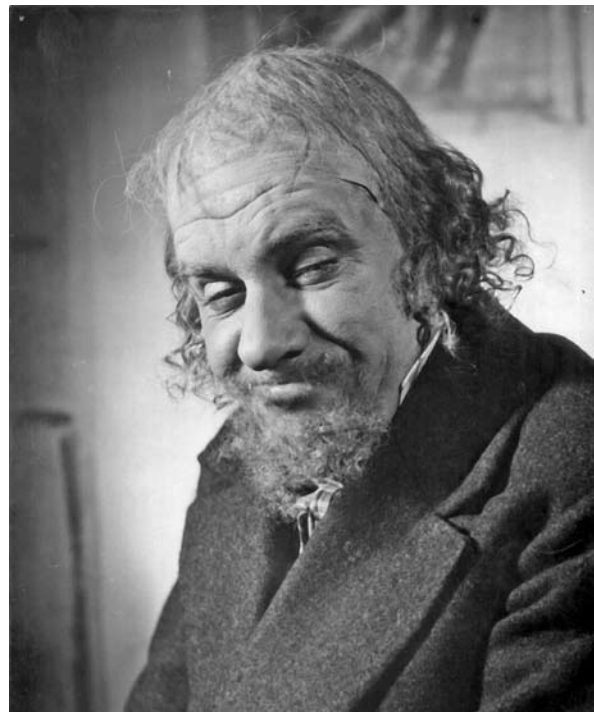
Potisnuvši u osobnom glumačkom djelovanju rašireno poimanje da karijera glumca, kao i njegov status i dosezi, ugled i slava ovise o kategoriji i veličini uloge, kao i glasovitosti autora i djela, Josip Marotti je zadržavajući i razvijajući u vlastitoj glumi stalno nešto od svoje privatnosti i komunikativnosti intenzivnom zastupljenošću na pozornicama različitih kazališta, kao i u radijskim programima, na televiziji i na filmu, zapravo kontinuirano diktirao drugima odnos prema svojoj igri neovisno o tomu što i koga je igrao, o opsegu i eksponiranosti uloge ili pak činjenici da je samo posuđivao glas nekom licu iz crtanoga filma, kao prepoznatljivoj i bliskoj, usvojenoj dugogodišnjim sužvljavanjem.

U uspostavljanju kontakata s publikom i stjecanju popularnosti kod njenih različitih slojeva i dobnih razina, Marottiju su umnogome pomogle njegova karakteristična, pamtljiva fizionomija te glas i govor, u kojemu je znao svrsishodno koristiti i neke elemente iz slovenskoga jezika, kao što su dvoglasni i otvorena razvučenost vokala, ali i izraziti osjećaj za pronalaženje i iskazivanje bitnih značajki igranih likova, kadšto na granici gotovo tipoloških, kao i stanovita nonšalantnost, te nekakva posebna "otkačena" elegancija, te urođeni humor i srdačnost.

Po roditeljima Istranin, te više Slovenac po mjestu rođenja i jeziku djetinjstva nego genetski, Josip Marotti je u rodnome gradu položio malu maturu, završio jednu godinu učiteljske škole, igrao u amaterskoj glumišnoj družini, zavolio glumačke velikane Jožu Koviča i Vladimira Skrbinšeka i oduševio se Gavellom i njegovom režijom Krležine drame *Gospoda Glembajevi* u mariborskom kazalištu. Kad njegovu višečlanu obitelj 1941. Nijemci protjeruju iz Maribora, seli se s njom u Zagreb, upisuje Glumačku školu i počinje nastupati kao epizodist u predstavama Hrvatskoga narodnog kazališta te je već 1943. partner Viki Podgorskoj u izvedbi drame Ruže Lucije Petelinove *Petra*, koju režira četvrti slovenski član predvoditeljskoga autorskoizvođačkog kvarteta predstave, Hinko Nučić. Završivši glumačko školovanje odlazi u partizane, te je članom Glumačke grupe XIII. proleterske brigade, Centralne kazališne družine i Kazališta narodnog oslobođenja Hrvatske. Od 1945. do 1953. godine, s prekidom od tri godine, provedene u novoosnovanom riječkom teatru, 1946.-1949. u kojemu je Marko Fotez uspio okupiti ansambl vrsnih glumaca kao što su: *Marija Crnobori, Asja Vuković-Gligo, Zlata Nikolić, Vera Misita, Marija Dragović, Mihaela Šaričeva, Josip Maričić, Viktor Starčić, Anđelko Štimac, Marijan Lovrić, ...*<sup>237</sup> i u kojem ostvaruje značajnije glumačke domete kao Borov Ferleža (*Noć u Globokom*), Schillerov Wurm (*Spletka i ljubav*) i Shakespeareov Jago (*Othello*), angažiran je u Hrvatskom narodnom kazalištu. Kao glavne Marottijeve kreacije među dvadesetak realiziranih u zagrebačkom kazalištu unutar naznačenoga vremenskog razdoblja, od kojih su gospodar Lukša i Marko pl. Tudizić u Vojnovičevoj *Dubrovačkoj trilogiji* nepobitan dokaz velikoga Gavellina povjerenja u njegove interpretativne mogućnosti, posebno se izdvajaju Vildracov Segard (*Brod Tenacity*), Ibsenov Gregers (*Divlja patka*) i Gogoljev Bobčinski (*Revizor*).

Godine 1953. jedan je od osnivača Zagrebačkoga dramskog kazališta, danas Dramskog kazališta Gavella, u kojem djeluje, trajno umjetnički i osjećajno vezan za njega, i poslije odlaska u mirovinu 1980. sve do naših dana. Već na samom početku rada novoosnovanog kazališta, unutar dramaturški i interpretacijski povezane igre nedostignutog kvarteta vršnjaka, koji s njime čine Drago Krča, Sven Lasta i Ivo Šubić/Đuka Tadić, ostvaruje jednu od svojih vrhunskih uloga – blaziranog Pubu Agramera u Krležinoj drami *U logoru* potvrđujući sa svojim partnerima pripadnost Gavellinoj školi i preuzimajući s njima dominantno mjesto glumca u predstavi i kazalištu, kakvu glumcu kao glavnom čimbeniku kazališnoga čina namjenjuje Gavella u svojem teorijskom promišljanju i stvaralačkoj konkretizaciji.

Zapamćen je i kao Zao duh u Ustinovljevoj komediji *Ljubav četvorice pukovnika* i George u Steinbeckovu djelu *O miševima i ljudima*. Nasuprot uspravnom i ukočenom Sadiju Strahinje Petrovića u Stupičinoj postavi



*Jevgraf Larionović  
Ježevikin.*

*F. M. Dostojevski  
Selo Stepančikovo.  
Zagrebačko  
dramsko kazalište,  
1956.*

*Jevgraf Larionović  
Ježevikin.*

*F. M. Dostojevski,  
Stepančikovo in  
njegovi prebivalci,  
Zagrebačko  
dramsko  
gledalište, 1956.*

<sup>237</sup> Josip Marotti u: Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*. AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995. Str. 165.



# Josip Marotti

Maribor, 8. 12. 1922

Če odrinemo v osebnem igralskem delovanju razširjeno pojmovanje, da so kariera igralca, pa tudi njegov status, dosežki, ugled in slava odvisni od kategorije in pomembnosti vlog, a tudi od slovitosti avtorja in njegovega dela, je Josip Marotti, ki je v svoji igri vedno ohranjal in razvijal del svoje zasebnosti in komunikativnosti z intenzivno zastopanostjo ne le na odrih različnih gledališč, ampak tudi v radijskih programih, na televiziji in na filmu, pravzaprav kontinuirano narekoval drugim odnos do svoje igre, ne glede na to, kaj in koga je igral, kako obsežna ali eksponirana je bila vloga ali dejstvo, da je samo posojal glas kakšnemu liku iz risanke, kot prepoznavne in bližnje, usvojene z dolgoletnim življenjem.

Pri vzpostavljanju stikov z občinstvom in pridobivanju priljubljenosti pri različnih njegovih slojih in starostnih skupin so Marottiju pri marsičem pomagali njegova značilna, zapomnljiva fiziognomija ter glas in govor, v katerem je znal namenu ustrezno uporabiti tudi nekatere elemente iz slovenskega jezika, kot so diftongi in odprta razpotegnjenost vokalov, pa tudi izraziti občutek za odkrivanje in prikazovanje bistvenih lastnosti igranih likov, včasih skorajda na meji tipoloških, ter določena nonšalanca in nekakšna posebna "odštekana" eleganca ter prirojeni humor in prisrčnost.

Po starših Istran ter Slovenec bolj po kraju rojstva in jeziku otroštva kot genetsko, je Josip Marotti v rojstnem mestu opravil malo maturo, končal eno leto učiteljska, igral v amaterski igralski skupini, vzljubil igralska velikana Jožeta Koviča in Vladimirja Skrbinška ter se navdušil nad Gavello in njegovo režijo Krleževe drame *Gospoda Glembajevi* v mariborskem gledališču. Ko so njegovo veččlansko družino leta 1941 pregnali iz Maribora, so se naselili v Zagrebu, on pa se je vpisal na igralsko šolo in začel nastopati kot epizodist v predstavah Hrvaškega narodnega gledališča. Že leta 1943 je bil partner Vike Podgorske v uprizoritvi drame Ruže Lucije Petelinove *Petra*, ki jo je režiral četrti slovenski član predhodniškega avtorsko-izvajalskega kvarteta Hinko Nučič. Po končani igralski šoli je odšel v partizane in postal član igralske skupine XIII. proletarske brigade, osrednje gledališke skupine in Gledališča narodne osvoboditve Hrvaške. Med letoma 1945 in 1953 je bil, s triletno prekinitvijo, ki jih je preživel v novoustanovljenem reškem gledališču, 1946-1949, v katerem je Marko Fotez uspel zbrati ansambel izvrstnih igralcev, kot so bili *Marija Crnobori, Asja Vuković-Gligo, Zlata Nikolić, Vera Misita, Marija Dragović, Mihaela Šaričeva, Josip Maričić, Viktor Starčić, Anđelko Štimac, Marijan Lovrić ...*,<sup>237</sup> in v katerem je uresničil pomembnejše igralske dosežke kot Borov Ferleža (*Noč v Globokem*), Schillerjev Wurm (*Spletkarstvo in ljubezen*) in Shakespearjev Jago (*Othello*), angažiran v Hrvaškem narodnem gledališču. Kot glavne Marottijeve kreacije med dvajsetimi uresničenimi v zagrebškem gledališču znotraj omenjenega časovnega razpona, od katerih sta gospod Lukša in Marko pl. Tudizić v Vojnovičevi *Dubrovniški trilogiji* neizpodbiten dokaz velikega Gavellovega zaupanja v njegove interpretativne možnosti, posebej izstopajo Vildracov Segard (*Ladja Tenacity*), Ibsenov Gregers (*Divja račka*) in Gogoljev Bobčinski (*Revizor*).

Leta 1953 je bil eden od ustanoviteljev Zagrebškega dramskega gledališča, danes Dramskega gledališča Gavella, v katerem deluje, trajno umetniško in čustveno povezan z njim, tudi po odhodu v pokoj leta 1980 pa vse do današnjih dni. Že na samem začetku dela novoustanovljenega gledališča, znotraj dramaturško in interpretacijsko povezane igre nedoseženega kvarteta vrstnikov, ki ga z njim ustvarjajo Drago Krča, Sven Lasta in Ivo Šubić/Đuka Tadić, je uresničil eno svojih vrhunskih vlog – blaziranega Puba Agramerja v Krleževi drami *U logoru*, s čimer je s svojimi partnerji potrdil pripadnost Gavellovi šoli in prevzel skupaj z njimi vodilno mesto igralca v predstavi in gledališču, kakršno igralcu kot glavnemu dejavniku gledališkega dejanja v svoji teorijski podstati in ustvarjalni konkretizaciji namenja Gavella.

Nepozaben je bil tudi kot Zli duh v Ustinovi komediji *Ljubezen štirih polkovnikov* in George v Steinbeckovem delu *O miših in ljudeh*. V nasprotju s pokončnim in zadržanim Sadiju Strahinja Petrovića v Stupičevi uprizoritvi *Dunda Maroja* v Jugoslovanskem dramskem gledališču, je v prvi, Škiljanovi, uresničitvi izvirnega besedila igral njegovo sključeno in ponižno nasprotje. Hvaljen je bil kot Shakespearjev Banquo v *Macbethu*, z groteskno preobrazbo v Beckettovem *Koncu igre* pa se je kot Hamm suvereno vključil v neustavljivi preboj

<sup>237</sup> Josip Marotti v: Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*. AGM – Hrvaško društvo gledaliških kritikov in teatrologov, Zagreb, 1995, str. 165.

*Dunda Maroja* u Jugoslavenskom dramskom pozorištu, u prvoj, Škiljanovoj realizaciji izvornoga teksta tumači njegovu pogrbljenu i poniznu suprotnost. Hvaljen je kao Shakespeareov Banquo u *Macbethu*, a grotesknom preobrazbom u Beckettovu *Svršetku* igre suvereno se uključuje kao Hamm u nezaustavljivi proboj avangardnog repertoara, te Hergešić piše da je Hammom *potvrdio da ima velik raspon mogućnosti, stvorivši impresivan lik, koji u nizu njegovih kreacija, pretpostavlja nešto novo.*<sup>238</sup>

Slijede brojne nove kreacije među kojima osobitu pozornost pobuđuju Plautov Periplekomen (*Hvalisavi vojnik*), Ustinovljev Sam (*Završna trka*), Bajsićev Aurelije (*Varalice*), Mrožekov Stomil (*Tango*) i Ibsenov Hovstad (*Neprijatelj naroda*), te u dramatizaciji *Zločina i kazne* Dostojevskog *tamni* Svidrigajlov, kojeg je Marotti, prema mišljenju Joze Puljizevića *u divnom luku realističke transpozicije oljudio [...] upravo onako kako se na stranicama Dostojevskog i može doživjeti zlo u čovjeku: nikada zlo nije isključivo.*<sup>239</sup>

Zatim u Violicevoj režiji Marotti daje posve drukčije tumačenje Rikarda Kozlovića iliti Floki Fleschea u Marinkovićevoj *Gloriji* nego što ga je dao Emil Kutijaro na prazvedbi u Hrvatskom narodnom kazalištu i antologijski ostvaruje Krležina Štjefca, gumasta, razlivena lica i glomazna ogoljela trbuha opuštenog preko hlača u Radojevićevoj režiji *Kraljeva* i u suigri s Perom Kvrčićem kao Janezom.

Dosljedan Gavellinom uvjerenju da se bez estetskih ali i etičkih kvaliteta glumaca ne može oblikovati dobar ansambl,<sup>240</sup> Marotti se i sâm, tijekom svojega daljnjeg sudjelovanja u predstavama Dramskog kazališta Gavella, podređivao koherentnosti ansambla, vjerujući da se samo u dobrom ansamblu može oblikovati dobar glumac, i preuzimao povjeravane uloge neovisno o njihovu rangiranju unutar igranoga teksta, dokazujući svojim ostvarenjima da finalni dojam o ulogama diktiraju ipak sami glumci.

U suglasju s navedenim shvaćanjem od početka sedamdesetih godina pa do nedavno sudjeluje u raznorodnim izvedbama dramskih djela Erdmana, Feydeaua, Shakespearea, Weissa i Cesarca, tumači Jozu Goranina u Feldmanovoj drami *U pozadini* i Krležina Hadrovića u *Vučjaku*, Čehovljev je Lebedjev u *Ivanovu* i Schillerov Maximilian Moor u *Razbojnicima*. Igra i u postavama dramskih ostvarenja Shaffera i Brešana te proširuje repertoar svojih Shakespeareovih i Krležinih likova, pa zatim i Čehovljevih, Marinkovićeve i Držičevih, a kreira također i Gogoljeve, Kosorove, Brechtove i Büchnerove.

Ne prihvaćajući angažmane u Hrvatskom narodnom kazalištu, a ni u Zagrebačkom dramskom kazalištu, odnosno Dramskom kazalištu Gavella, kao nesavladivu prepreku za suradnju s drugim kazalištima, Marotti je već 1949. počeo nastupati u predstavama Zagrebačkoga pionirskog kazališta, a potom 1957. u Slovenskem narodnem gledališču u Trstu, gdje u Salacrouovoj *Zgodbi za smeh* (*Histoire de rire*, *Priči za smijeh*) igra Julesa Ronalda, a u Kreftovim prizorima o Prešernu *Po brezkončni poti* (*Na beskonačnim putovima*) 1964. tumači kanonika Stelcika. Sudionik je i u više predstava u Teatru ITD. Između ostalih likova interpretira i Generala u Genetovu *Balkonu* i Šoljanova Ribara u *Mototoru*. Nastupao je, nadalje, i u predstavama trešnjevačkog kazališta, kao i Scene revolucije te u Satiričkom kazalištu Kerempuh.

Posebno poglavlje u Marottijevoj umjetničkoj karijeri čini njegovo uključenje 1986. u pučke predstave Glumačke družine Histrion, koje teče sve do ove, 2009. godine i manifestira se u rasponu od složenih komediografskih kreacija, kakva je kreacija Martina Dobroslava u *Diogenešu* Tituša Brezovačkog, do interpretacije posve epizodnih likova, koji se pojavljuju na pozornici gotovo bez riječi, ali kojima Marotti, oduhovljujući ih, osvaja publiku, zaintrigiranu već njegovom pojavom, gestom ili znalački iznađenim gegom.



**Sven Lasta,  
Drago Krča i  
Josip Marotti  
u Krležinoj  
drami *U logoru*.  
Zagrebačko  
dramsko kazalište/  
Dramsko kazalište  
Gavella, Zagreb,  
1954.**

**Sven Lasta,  
Drago Krča in  
Josip Marotti v  
Krleževi drami *U  
logoru*. Zagrebško  
dramsko  
gledališče/  
Dramsko  
gledališče Gavella,  
Zagreb, 1954.**

<sup>238</sup> Ivo Hergešić, *Kolar, Kohout i Beket*. "Borba", Zagreb – Beograd, 5. 5. 1958.

<sup>239</sup> Josip Puljizević, *Snaga glumca*. "Vjesnik", Zagreb, 4. 3. 1968.

<sup>240</sup> Branko Hećimović, isto, str. 168.



**Josip Marotti i  
Pero Kvirgić kao  
Janez i Štjef u  
Krležinu Kraljevu.  
Zagrebačko  
dramsko kazalište/  
Dramsko kazalište  
Gavella, Zagreb,  
1970.**

**Josip Marotti  
in Pero Kvirgić  
kot Janez in  
Štef v Krleževem  
Kraljevu.  
Zagrebsko  
dramsko  
gledališče/  
Dramsko  
gledališče Gavella,  
Zagreb, 1970.**

avantgardnega repertoarja. Hergešić je zapisal, da je s Hammom potrdil, da se odlikuje po velikem razponu možnosti, ustvarjajoč impresiven lik, ki v nizu njegovih kreacij predstavlja nekaj novega.<sup>238</sup>

Sledile so številne nove stvaritve, med katerimi posebno pozornost zbujejo Plavtov Periplekomen (*Hvalisav vojak*), Ustinov Sam (*Photo Finish*), Bajsićev Aurelij (*Prevaranti*), Mrožkov Stomil (*Tango*) in Ibsenov Hovstad (*Sovražnik ljudstva*). V dramtizaciji *Zločina in kazni* Dostojevskega je bil Marotti temni Svidrigajlov, ki ga je po mnenju Joza Puljizevića v *čudovitem loku realistične transpozicije učlovečil /.../, prav tako kot je na straneh Dostojevskega mogoče doživeti zlo v človeku: zlo ni nikoli izključeno.*<sup>239</sup>

Potem je Marotti v Violicevi režiji predstavil povsem drugačno uprizoritev Rikarda Kozlovića oziroma Flokija Flescheja v Marinkovićevo *Glorii*, kot jo je predstavil Emil Kutijaro na praizvedbi v Hrvaškem narodnem gledališču, in antologijsko uresničil Krleževega Štjefa, gumastega, z razlezenim obrazom in ogromnim golim trebuhom, sproščenim nad hlačami, v Radujevićevo režiji *Kraljeva* in v igralskem paru s Perom Kvirgićem kot Janezom.

Dosleden Gavellovemu prepričanju, da se brez estetskih, pa tudi etičnih kakovosti igralcev ne da oblikovati dober ansambel,<sup>240</sup> se je Marotti tudi sam med svojim nadaljnjim sodelovanjem v predstavah Dramskega gledališča Gavella podrejal koherentnosti ansambla s prepričanjem, da se dober igralec lahko oblikuje samo v dobrem ansamblu, in prevzemal zaupane vloge, neodvisno od njihovega rangiranja znotraj igranega besedila, dokazujoč s svojimi uresničitvami, da končni vtis o vlogah kljub vsemu narekujejo igralci sami.

V skladu z navedenim pojmovanjem je od začetka sedemdesetih let pa do pred kratkim sodeloval v raznovrstnih uprizoritvah dramskih del Erdmana, Feydeauja, Shakespearja, Weissa in Cesarca, odigral Joza Goranina v Feldmanovi drami *V zaledju* in Krleževega Hadrovića v *Vučjaku*, je Lebedjev v *Ivanovu* Čehova in Schillerjev Maximilian Moor v *Razbojnikih*. Igral je tudi v uprizoritvah dramskih uresničitvev Shafferja in Brešana ter širil repertoar svojih Shakespearjevih in Krleževih likov, potem pa tudi Čehovih, Marinkovićevo in Držičevih, ustvaril je tudi Gogoljeve, Kosorjeve, Brechtove in Büchnerjeve.

Ne da bi pojmoval angažmaje v Hrvaškem narodnem gledališču ali v Zagrebškem dramskem gledališču oziroma Dramskem gledališču Gavella kot nepremostljivo oviro za sodelovanje z drugimi gledališči, je Marotti že leta 1949 začel nastopati v uprizoritvah Zagrebškega pionirskega gledališča, leta 1957 pa v Slovenskem narodnem gledališču v Trstu, kjer je v Salacrouovi *Zgodbi za smeh* (*Histoire de rire*) igral Julesa Ronalda, v Kreftovih prizorih o Prešernu *Po brezkončni poti* leta 1964 pa tolmačil kanonika Stelcika. Sodeloval je tudi pri več predstavah v Gledališču ITD. Med ostalimi liki je interpretiral tudi Generala v Genetovem *Balkonu* in Šoljanovega Ribiča v *Mototoru*. Nastopal je tudi v predstavah gledališča Trešnjevka, pa tudi na Sceni revolucije in v satiričnem gledališču Kerempuh.

Posebno poglavje v Marottijevi umetniški karieri je predstavljala njegova vključitev leta 1986 v ljudske predstave igralske skupine Histrion, ki je trajala vse do leta 2005 in se manifestirala v razponu od večplastnih komediografskih kreacij, kakršna je upodobitev Martina Dobroslava v *Diogenešu* Tituša Brezovaškega, do interpretacije povsem epizodnih likov, ki se pojavljajo na odru skorajda brez besed, ampak s katerimi je Marotti, tako da jim je vdihnil duha, osvajal občinstvo, katerega zanimanje je zbujeval že s svojo pojavnostjo, gesto ali poznavalsko izpeljano domislivo.

Ker si prizadevamo, da bi se, kolikor je najbolj mogoče, izpopolnila slika o Marottijevi povezanosti z gledališčem, je treba še vsekakor dodati, da je nastopal tudi na Dubrovniških poletnih igranjih in upodobil Shakes-

<sup>238</sup> Ivo Hergešić, *Kolar, Kohout i Beket*. Borba, Zagreb – Beograd, 5. 5. 1958.

<sup>239</sup> Josip Puljizević, *Snaga glumca*. Vjesnik, Zagreb, 4. 3. 1968.

<sup>240</sup> Branko Hećimović, *ibid.*, str. 168.

Nastojeći da se, što je više moguće, upotpuni predodžba o Marottijevoj vezanosti za kazalište, valja još svakako dodati da je nastupao i na Dubrovačkim ljetnim igrama i tumačio Shakespeareova Klaudija (*Hamlet*), Vojnovićeva Dum Marina (*Na taraci*) i Sofoklova Kreonta u Gaskillovim postavama *Kralja Edipa* i *Edipa na Kolonu*. Nezaobilazna je i njegova nastavnička djelatnost na zagrebačkom kazališnom učilištu, na Akademiji.

Među nebrojenim Marottijevim nastupima na radiju najviše priznanja izazvala je i stekla njegova interpretacija naslovne uloge u Marinkovićevoj *Maestrovj smrti*, kao i likova, pisanih prema njemu i za njega u Bajsićevim radiodramskim tekstovima i režiji. Kao najzapaženija pak Marottijeva ostvarenja na malom ekranu izdvaja se ponovno Marinkovićev *Maestro*, ali u posve drugoj dramatisaciji i režiji, te njegovi likovi interpretirani u Bajsićevim dramama *Varalice* i *Prijatelji* i serijama *Dvadeset slavnih*, *Parangal* i *U registraturi*, kojima se mogu pribrojiti i njegove izvanredne sinkronizacije crtanih likova. Prije svega Kremenka. Snimio je i prema nekim izvorima tridesetak filmova od kojih je desetak rađeno u koprodukciji s Talijanima i Nijemcima, a jedan s Kanađanima.

Intenzivnost glumačkih nastupa u različitim medijima, kao i stečena popularnost, nepravedno, međutim, ponekad zakrivljuju Marottijeve vrhunske kreacije, koje ga čine jednim od najosobnijih predstavnika glumačkoga naraštaja stasalog poslije Drugoga svjetskog rata i istinskim velikanom hrvatskog glumišta.

## Mihaela Šarić

*Bjelovar, 24. 9. 1891. – Ljubljana, 14. 7. 1977.*

Među slovenskim dramskim umjetnicima, glumcima i redateljima, zaposlenim u riječkom kazalištu od njegova osnutka do danas, kao što su Ferdo Delak, Branka Verdonik i Edo Verdonik, prva s Josipom Marottijem u njemu djeluje, ali i najkraće, tek jednu i to prvu sezonu njegova postojanja 1946./1947. Mila, odnosno u Rijeci Mihaela Šarić a u Sloveniji Mila Šarić ili Mila Šaričeva.

Svoj prvi angažman, koji ju je sudbinski vezao za slovensko kazalište, ova je glumica, Hrvatica po ocu, časniku, i Slovenka po majci, rodom iz Črnomelja, izborila posve slučajno na improvizirano upriličenoj audiciji 1918. u fotoateljuru Tonka na Tomislavovom trgu u Zagrebu. Tu ju je, naime, kod svoje prijateljice, glasovite fotografkinje Tonke Prut, inače Šarićeve rođakinje, zatekao Hinko Nučić neposredno prije svoga povratka u Ljubljanu, kamo je pozvan da kao budući intendant obnovi slovensko nacionalno kazalište ukinuto početkom Prvoga svjetskog rata. Premda je Mila Šarić, koja je prethodno već apsolvirala dramsku školu u Beču i studirala glumu u Berlinu, Pragu i Münchenu, loše govorila slovenski, a tek nešto bolje hrvatski, jer je bila odgojena u njemačkim školama, njezina interpretacija dvaju odlomaka iz dramskih djela Hofmannsthal i Grillparzera u originalu, uvjerila su Nučića o *bujnom glumačkom talentu "mladenačke heroine"* i on joj je odmah ponudio angažman.<sup>241</sup>

Prvu ulogu u glavnom slovenskom gradu, Grozdanu u Jurčič-Levstikovom *Tugomeru*, Mila Šarić tumači već početkom 1919. na otvorenju današnje zgrade ljubljanske Drame. I otad pa do sezone 1945./1946., koju provodi u mariborskom teatru, jedna je od najosobnijih glumica na središnjoj slovenskoj pozornici. Rekonstruirajući njezinu umjetničku djelatnost toga doba, Dušan Moravec je zanosno naziva svećenicom slovenskoga scenskog govora i predočuje kao krhku osobu, intelektualku i ljepoticu, te je ističe kao simbol lijepog i dobrog, kao vječno mladu umjetnicu, a za njenu erotiku kaže da je bila prije nezemaljska i nerealna nego čulna.<sup>242</sup>

Za glumački razvoj i individualno glumačko oblikovanje Mile Šarić presudna je bila njezina suradnja s redateljem Cirilom Debevcem, koji je u svojim predstavama težio osmozi sadržaja i forme te intelekta i fantazije. Poseban pak afinitet iskazala je za interpretaciju Cankarovih likova, kao i za likove drugih suvremenih slovenskih dramatičara, poput Kraighera i Župančiča, te za Shakespearea. Slovenski kazališni kritičari i povjesničari ukazuju i na njezine uloge u djelima Goethea, Schillera, Dickensa, Yetsa, Strindberga, Čehova, Shawa, Klabunda, Millera...

Obrazlažući u publikaciji tiskanoj povodom desetogodišnjice djelovanja Narodnog kazališta Ivan Zajc da je u prvom ansamblu riječke Drame bilo *nekoliko naših istaknutih kazališnih umjetnika, koji su svojom izgrađenom umjetničkom ličnošću, svojim znanjem i svojim iskustvom, unijeli u mladu, tek osnovanu Dramu,*

<sup>241</sup> Hinko Nučić, *Igračeva kronika*, III. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana 1964., str. 37-38.

<sup>242</sup> Vidi: Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980; Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*, 22 knjiga edicije *Sto slovenskih*, Prešernova družba, Ljubljana 2001.

pearjevega Klavdija (*Hamlet*), Vojnovičevega Duma Marina (*Na taraci*) in Sofoklejevega Kreonta v Gaskillovih postavitvah *Kralja Ojdipa* in *Ojdipa na Kolonu*. Ne smemo tudi mimo njegove pedagoške dejavnosti na zagrebški gledališki šoli, na Akademiji.

Med neštevilnimi Marottijevimi nastopi na radiu je največ priznanj izzvala in dobila njegova interpretacija naslovne vloge v Marinkovičevi *Maestrovi smrti*, kot tudi likov, pisanih po njem in za njega v Bajsićevih radijskih dramskih besedil in režiji. Kot najbolj opažena Marottijeva uresničitev na malem zaslonu znova izstopa Marinkovičev Maestro, vendar v povsem drugi dramatisaciji in režiji, ter njegovi drugi lik, upodobljeni v Bajsićevih dramah *Prevaranti* in *Prijatelji* ter serijah *Dvajset slavnih*, *Parangal* in *V registraturi*, ki jim lahko prištejemo tudi njegove izredne sinhronizacije risanih likov. Predvsem Kremenka. Po nekaterih virih je posnel še okoli trideset filmov, od katerih jih je bilo deset narejenih v koprodukciji z Italijani in Nemci, eden pa s Kanadčani.

Intenzivnost igralskih nastopov v različnih medijih in dosežena priljubljenost ponekod nepravilno zasenčujeta Marottijeve vrhunske kreacije, zaradi katerih sodi med enega najbolj izvirnih predstavnikov igralskega naraščaja, ki je zorel po drugi svetovni vojni, in resničnega velikana hrvaških igralcev.

## Mihaela Šarić

*Bjelovar, 24. 9. 1891 – Ljubljana, 14. 7. 1977*

Med slovenskimi dramskimi umetniki, igralci in režiserji, ki so bili zaposleni v reškem gledališču od njegovega nastanka do danes, kot so Ferdo Delak, Branka Verdonik in Edo Verdonik, je skupaj z Josipom Marottijem prva v njem delovala, pa tudi najkrajše, samo eno, in sicer prvo sezono njegovega obstoja 1946/1947, Mila oziroma na Reki Mihaela Šarić, v Sloveniji pa Mila Šarić ali Mila Šarićeva.

Svoj prvi angažma, ki jo je usodno povezal s slovenskim gledališčem, si je ta igralka, Hrvatica po očetu, častniku, in Slovenka po materi, po rodu iz Črnomlja, izborila povsem naključno na improvizirano organizirani avdiciji leta 1918 v fotografskem ateljeju Tonka na Tomislavovem trgu v Zagrebu. Tam jo je namreč pri svoji prijateljici, sloviti fotografkinji Tonki Prut, sicer sorodnici Šarićeve, odkril Hinko Nučič neposredno pred svojo vrnitvijo v Ljubljano, kamor je bil povabljen, da bi kot bodoči intendant obnovil Slovensko narodno gledališče, ki je bilo ukinjeno po prvi svetovni vojni. Čeprav je Mila Šarićeva, ki je v tem času že absolvirala dramsko šolo na Dunaju in študirala igro v Berlinu, Pragi in Münchnu, slabo govorila slovensko in morda le malce boljše hrvaško, saj je bila vzgojena v nemških šolah, je njena interpretacija dveh odlomkov iz dramskih del Hofmannsthal in Grillparzerja v izvirniku prepričala Nučiča o *bujnem igralskem talentu "mladostne heroine"* in ji je takoj ponudil angažma.<sup>241</sup>

Prvo vlogo v glavnem slovenskem mestu, Grozdano v Jurčič-Levstikovem *Tugomerju*, je Mila Šarićeva interpretirala že na začetku 1919 na otvoritvi današnje stavbe ljubljanske Drame. Vse odtlej pa do sezone 1945/1946, ko je nastopala v mariborskem gledališču, je bila ena najizrazitejših igralk na osrednjem slovenskem odru. Dušan Moravec, ki proučuje njeno umetniško dejavnost v tem obdobju, jo zanosno poimenuje svečenica slovenske odrske besede, predstavi jo kot krhko osebo, intelektualko in lepoticu ter jo izpostavi kot simbol lepega in dobrega, kot večno mlado umetnico, za njeno erotiko pa pravi, da je bila prej nezemeljska in nerealna kot pa čutna.<sup>242</sup>

Za igralski razvoj in individualno igralsko oblikovanje Mile Šarićeve je bilo usodno njeno sodelovanje z režiserjem Cirilom Debevcem, ki je v svojih predstavah težil k osmozi vsebine in forme ter razuma in domišljije. Posebno nagnjenje je umetnica pokazala za interpretacijo Cankarjevih likov, kot tudi drugih sodobnih slovenskih dramatikov, kot sta Kraigher in Župančič, ter za Shakespearjeve. Slovenski gledališki kritiki in zgodovinarji omenjajo tudi njene vloge v delih Goetheja, Schillerja, Dickensa, Yeatsa, Strindberga, Čehova, Shawa, Klabunda, Millerja ...

Ko tedanji direktor reškega gledališča in režiser Leo Tomašić pojasnjuje v publikaciji, ki je bila objavljene-

<sup>241</sup> Hinko Nučič, *Igralčeva kronika*, III. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana 1964., str. 37-38.

<sup>242</sup> Glej Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980; Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. 22 knjiga zbirke *Sto slovenskih*. Prešernova družba, Ljubljana 2001.

potrebnu umjetničku atmosferu i polet, i od samog je početka njena rada uzdigli na nivo dostojan dobrog i velikog teatra, tadašnji ravnatelj Drame i redatelj Leo Tomašić spominje i imena glumaca koji su postavili temelje riječke Drame. A to su, prema njemu: Marija Crnbori, Vera Misita, Zlata Nikolić, Mihaela Šarićeva, Borivoj Šembera.<sup>243</sup> No nakon prve, vrlo uspješne sezone, sljedeća već, kako u nastavku razlaže Tomašić, predstavlja očit nazadak zbog odlaska nekolicine glumaca, koji su bili nosioci glavnih uloga (Crnbori, Starčić, Marijan Lovrić, Šembera, Šarićeva). Odajući, međutim, priznanje istaknutim kazališnim umjetnicima na njihovu udjelu u startnoj sezoni riječkog kazališta, Tomašić ništa ne kaže o tome kako su se to odjednom svi oni našli u Rijeci. Morat će proći još podosta godina da se i o tome progovori i da se javno ustanovi da su jedni među njima premješteni u Rijeku zbog nepodobno okarakteriziranog nastupanja tijekom rata, drugi po partijskom zadatku, a treći, eventualno, iz kadrovskih razloga.

Što je napokon i Milu Šarić, koja dotad, koliko je poznato, nikad nije glumila na hrvatskom jeziku niti igrala u hrvatskim kazalištima, navelo da se uključi u novoutemeljeni dramski ansambl riječkog kazališta, može se samo naslućivati. Indikativno je svakako da je prethodno, poslije dvadeset sedam godina vjernosti ljubljanskom kazalištu, prvu poslijeratnu sezonu, za mnoge umjetnike, i to ne samo kazališne, čistilišnu, a moglo bi se reći i kažnjeničku, odradila u Mariboru, da bi se nakon isto tako kratkotrajnog boravka u Rijeci zauvijek vratila u Ljubljano, te ponovno bila članicom Slovenskega narodnog gledališča, a zatim predavala na Akademiji za igralsku umjetnost odnosno na Akademiji za gledališče, radio, film i televiziju.

U Narodnom kazalištu na Rijeci, kako se tada zvalo današnje Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Mila Šarić sudjeluje u pet predstava. U tročinskoj drami Viktora Cara Emina *Na straži* u režiji Anđelka Štimca igra Lucu Slavić, a suigrači su joj među ostalima Josip Maričić /kao gost/, Marija Crnbori, Vera Misita, Borivoj Šembera i Marijan Lovrić. S Maričićem i u njegovoj režiji nastupa i u Nušićevoj *Ožalošćenju porodice* interpretirajući Vidu, Tanasijevu ženu. Iskusni i priznati pronositelj realističke glume i dugogodišnji član Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu Josip Maričić, partner joj je kao Hasanaga i u Ogrizovićevoj *Hasanaginici*, koju i režira. Tumačeći naslovnu ulogu Mila Šarić je očito najbliža u svojoj riječkoj epizodi ulogama i stilu koji su je obilježavali i proslavili na ljubljanskoj pozornici, što se donekle može nazrijeti na temelju spekulativnog vezivanja značajki Ogrizovićeve *Hasanaginice* i kritičarskih naznaka o njezinu nastupu.

Kritičarka "Glas Istre", primjerice, piše: *U Mihaeli Šarić našao je /Josip Maričić, op. B. H./ dostojnog umjetničkog suigrača i izvrsnog interpreta teške glavne uloge: Hasanaginice. Svojim toplim glasovnim materijalom i svojom duboko proćućenom ulogom pružila je Mihaela Šarić u skladnoj i povezanoj igri s umjetnošću Josipa Maričića sve uslove za najpuniji uspjeh izvedbe. Jer upravo igrom Šarićeve i Maričića stvorena je podloga i ona potresna scenska dinamika koja je sobom povukla cijeli zaposleni glumački kolektiv, tako da su svi glumci poneseni njihovim doživljavanjem mogli u punoj mjeri dati sve od sebe i na taj način svi zajedno stvarati savršenu cjelinu.*<sup>244</sup>

Budući da znatno sažetija i suzdržanija opservacija o interpretaciji *Hasanaginice* unutar jednoga drugog osvrtu, zajedno s prvom, ali i s poznavanjem glavnih karakteristika glume Mile Šarić, upotpunjuju predodžbu o njezinoj *Hasanaginici*, poželjno ju je također upoznati: *Glavna uloga Hasanaginice bila je povjerena Mihaeli Šarić, koja je neobično savjesno proučavala ulogu i vjerno prikazala rastuženu majku, dok su joj manje odgovarale ljubavne scene s mužem.*<sup>245</sup>

Na riječkoj pozornici Mila Šarić kreira još u režiji Marka Foteza lik Ane Filipić u drami iz života krčkih kolona *Plamen pod bedemom* Ive Žica-Klačića, čija djela tavore već desetljećima na krajnjem rubu interesa književne kritike i povijesti, te igra Katarinu Grozd u Cankarovo komediji *Za dobro naroda* u redateljskoj postavi Anđelka Štimca.

No unatoč dvojakoga nacionalnog podrijetla i neospornoj karijeri vrhunske glumice slovenskog kazališta, te unatoč, donekle, i pet ostvarenih uloga na riječkoj pozornici od kojih možda poneku pamte još koji ostarjeli gledatelji u Rijeci, Mila Šarić je danas nepoznanica i za većinu hrvatskih kazališnih povjesničara i leksikografa.



*Mihaela Šarić*

<sup>243</sup> Leo Tomašić, *O radu Drame*. U: *Narodno kazalište "Ivan Zajc", Rijeka 1945-1955*. / Rijeka s. a. /.

<sup>244</sup> Blanka Svečnjak, *Hasanaginica*. "Glas Istre", god. IV, br. 374, str. 3, Rijeka, 12. 11. 1946.

<sup>245</sup> Lj. P., *Hasanaginica*. "Pomorski vjesnik", god. V, br. 398, str. 3, Sušak, 22. 12. 1946.

na ob desetletnici delovanja Narodnega gledališča Ivana Zajca, da je *bilo v prvem ansamblu reške Drame nekaj uveljavljenih gledaliških umetnikov, ki so s svojo oblikovano umetniško osebnostjo, s svojim znanjem in s svojimi izkušnjami vnesli v mlado, komaj osnovano Dramo potrebno umetniško vzdušje in polet ter jo že od samih začetkov njenega delovanja povzdignili na raven, vredno dobrega in velikega gledališča*, omenja tudi imena igralcev, ki so postavili temelje reške Drame. Po njegovem mnenju so to: *Marija Crnobori, Vera Misita, Zlata Nikolić, Mihaela Šarićeva, Borivoje Šembera*.<sup>243</sup> Po prvi, zelo uspešni sezoni pa že naslednja, kot v nadaljevanju pojasnjuje Tomašič, predstavlja očitno nazadovanje *zaradi odhoda nekaj igralcev, ki so bili nosilci glavnih vlog (Crnobori, Starčić, Marijan Lovrić, Šembera, Šarićeva)*. Ob izraženem priznanju odličnim gledališkim umetnikom za njihov delež v začetni sezoni reškega gledališča Tomašič nič ne pove o tem, kako to, da so se vsi naenkrat znašli na Reki. Miniti mora precej let, da se spregovori tudi o tem in da se javno ugotovi, da so bili nekateri med njimi premeščeni na Reko zaradi neprimerno označenega nastopanja med vojno, drugi po partijskem ukazu, tretji pa morebiti zaradi kadrovskih razlogov.

Kaj je Milo Šarićevo, ki ni dotlej, vsaj kolikor je znano, nikoli igrala v hrvaškem jeziku, prav tako pa ne nastopala na hrvaških odrih, napeljala, da se je vključila v novoosnovani dramski ansambel reškega gledališča, lahko samo slutimo. Indikativno je vsekakor, da je prejšnjo, po sedemindvajsetih letih zvestobe ljubljanskemu gledališču, prvo povojno sezono, za številne umetnike, in to ne samo gledališke, v znamenju čistk, lahko bi jo poimenovali tudi kazensko, oddelala v Mariboru in se po prav tako kratkotrajnem bivanju na Reki za vedno vrnila v Ljubljano, kjer je bila znova članica Slovenskega narodnega gledališča, potem pa predavala na Akademiji za igralsko umetnost oziroma na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo.

V Narodnem gledališču na Reki, kot se je tedaj imenovalo današnje Hrvaško narodno gledališče Ivana pl. Zajca, je Mila Šarićeva sodelovala v petih predstavah. V drami v treh dejanjih Viktorja Carja Emina *Na straži* v režiji Anđelka Štimca je igrala Luco Slavić, njeni soigralci pa so bili med drugim Josip Maričić /kot gost/, Marija Crnobori, Vera Misita, Borivoje Šembera in Marijan Lovrić. Z Maričićem in v njegovi režiji je nastopala tudi v Nušičevi komediji *Žalujoči ostali*, upodobila je Vido, Tanasijevo ženo. Izkušeni in priznani prenašalec realistične igre in dolgoletni član Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu Josip Maričić je bil njen partner kot Hasanaga tudi v Ogrizovićevi *Hasanaginici*, ki jo je tudi režiral. Z interpretacijo glavne vloge je Mila Šarićeva v svoji reški epizodi očitno najbližja vlogam in slogu, ki so jo zaznamovali in zaradi katerih je zaslovela na ljubljanskem odru, kar je do neke mere mogoče zaslutiti na osnovi spektakularne povezave med značilnostmi Ogrizovićeve *Hasanaginice* in zapisi kritikov o njenem nastopu.

Kritičarka Glasa Istre na primer piše: *V Mihaeli Šarić je /Josip Maričić, op. B. H./ odkril dostojno umetniško soigralko in izvrstno interpretko težke glavne vloge: Hasanaginice. S svojim toplim glasovnim materialom in s svojo globoko doživeto vlogo je Mihaela Šarić v skladni in povezani igri z umetnostjo Josipa Maričića ponudila vse pogoje za najpopolnejši uspeh uprizoritve. Prav z igro Šarićeve in Maričića je bila namreč ustvarjena osnova in tista pretresljiva scenska dinamika, ki je za seboj povlekla celoten zaposlen igralski kolektiv, tako da so vsi igralci, ki sta jih s svojim doživljanjem navdihnila, lahko v polni meri dali vse od sebe in na takšen način so vsi skupaj ustvarili popolno celoto*.<sup>244</sup>

Ker precej bolj zgoščeno in zadržano opažanje o interpretaciji *Hasanaginice* v okviru nekega drugega mnenja skupaj s prvim, pa tudi s poznavanjem glavnih značilnosti igre Mile Šarićeve, dopolnjuje predstavo o njeni *Hasanaginici*, ga je prav tako zaželeno spoznati: *Glavna vloga je bila zaupana Mihaeli Šarić, ki je neobičajno temeljito naštudirala vlogo in zvesto prikazala užaloščeno mater, manj pa so ji ustrezale ljubezenske scene z možem*.<sup>245</sup>

Mila Šarićeva je na reškem odru v režiji Marka Foteza ustvarila še lik Ane Filipić v drami iz življenja krških kolonov *Plamen pod mandljem* Ive Žica-Klačića, katere dela že desetletja životarijo na skrajnem robu zanimanja književne kritike in zgodovine, odigrala pa je tudi Katarino Grozd v Cankarjevi komediji *Za narodov blagor* v režiserski postavitvi Anđelka Štimca.

Kljub dvojnemu narodnostnemu poreklu in nedvomni karieri vrhunske igralkе slovenskega gledališča ter kljub petim uresničenim vlogam na reškem odru, ki se jih morda spominja še kakšen ostarel gledalec na Reki, je Mila Šarićeva za večino hrvaških gledaliških zgodovinarjev in leksikografov še danes neznanka.

<sup>243</sup> Leo Tomašič, *O radu Drame. V: Narodno kazalište Ivan Zajc, Reka 1945-1955. / Reka s. a. /*.

<sup>244</sup> Blanka Svečnjak, *Hasanaginica*. Glas Istre, let. IV, šte. 374, str. 3. Reka, 12. 11. 1946.

<sup>245</sup> Lj. P., *Hasanaginica*. Pomorski vjesnik, let. V, šte. 398, str. 3. Sušak, 22. 12. 1946.

# Lojze (Alojz) Štandeker

*Gačnik kod Maribora, 8. 7. 1911. – Virovitica, ? 1983.*



*Lojze Štandekar*

Kao i u drugim hrvatskim kazališnim sredinama, poput Osijeka, Varaždina i Rijeke, od posljednjih godina 19. stoljeća pa sve do početka šezdesetih protekloga, tako su i u Puli nazočni, pukim stjecajem okolnosti, samo u jednom vremenskom rasponu, koje se, međutim, malone podudara s vijekom postojanja i rada Istarskoga narodnog kazališta 1948-1971. godine, ali ne i u novije doba, kad je pulsko kazalište ponovno otvoreno. Unutar navedenoga raspona u Istarskom narodnom kazalištu angažirani su redatelji Lojze Štandeker i glumci Jože Zupan<sup>246</sup> i Breda Urbič.<sup>247</sup>

Lojze (Alojz) Štandeker, najčvršće i najduže od njih troje povezan s hrvatskim kazalištem, upamćen je kao svestran kazališni čovjek. Kao glumac, redatelj, kazališni ravnatelj, dramski pisac i prevoditelj te publicist. Podsjećajući u tekstu *Moje uspomene na Jožka Koviča*<sup>248</sup> da je dvije godine polazio privatnu dramsku školu ovoga glumca i redatelja i da je igrao u predstavama koje je Kovič, za kojeg kaže da mu je kao redatelju glavno opredjeljenje bio psihološki realizam prožet poetskim tonom i da je u nekim režijama bio blizak ekspresionizmu, i da je kao glavni i jedini stalno zaposleni redatelj u godinama prije Drugoga svjetskog rata postavljao predstave u mariborskom kazalištu, Štandeker zapravo istodobno naznačuje i uvjete u kojima se umjetnički razvijao na početku svojega kazališnog puta.

U mariborskom kazalištu Štandeker je počeo nastupati kao glumac već 1932. a angažiran je ujesen 1935. godine. Nakon sezone 1939./1940. prelazi u uredništvo gradskog lista "Večernik". Godine 1941. Nijemci ga s obitelji iseljuju u Bosnu, te je i u Banjoj Luci redatelj u Hrvatskom državnom kazalištu do 1944. i realizira književno razmjerno vrlo vrijedan repertoar. Od 1945. do 1948. redatelj je u Mariboru, a od svibnja 1948. godine do odlaska u Pulu ravnatelj i redatelj u Banjoj Luci.

U Puli, gdje također neko vrijeme obnaša i dužnost ravnatelja, Štandeker je prema *Repertoaru hrvatskih kazališta 1840-1860-1980* realizirao pedeset dvije premijerne predstave, te je među ostalim, idući kronološkim slijedom postava, uprizorio djela sljedećih autora: Kreft, Car Emin, Zola, Kosor, Freudreich, Lope de Vega, Shaw, Sterija Popović, Budak, Nušić, Matković, Krleža, Držić, Cankar i Čehov. Od 1962. godine, nakon što je kao redatelj već gostovao u Varaždinu i Bujama, počinje i suradnju s virovitičkim kazalištem, koja se osobito intenzivira ukidanjem pulskoga kazališta i njegovim odlaskom u mirovinu, a traje sve do 1982. godine. U Virovitici Štandeker režira osamnaest predstava uprizorujući dramska ostvarenja Ostrovskeg, Petrović Pecije, Roblèsa Krleža, Nušića, Machiavelija, Božića, Anouilha i Čašule, kao i drugih, manje važnih, pisaca.

Poniknuo iz glumačkih redova i formiran kao redatelj u praksi, te vezan pretežno za manja, regionalna kazališta u kojima je svoje redateljske pretenzije morao podrediti širini i zadacima repertoara, Štandeker se svojim redateljskim djelovanjem uvrstio među one redatelje bez kojih je nezamisliv opstanak kazališta u kakvima je radio, ali ujedno i među one redatelje o kojima se posmrtno svjedoči, ako se uopće i svjedoči, samo na temelju gole faktografije. Bez analiza i teorijskih primjesa.

Štandeker je i autor više dramskih tekstova, prema nekim izvorima napisao ih je čak deset, od kojih su neki igrani, kao *Prijevara*, *U vrtlogu oluje*, *Kova je naša*, *Drugovi*, *Stanko Ilić*, *Buna u Kožljaku* i *Štrajk 1936.* nastao u suautorstvu s Antom Armaninijem, a pojedini i objavljeni. Od hrvatskih kazališta Štandekerova dramska djela, nerijetko u njegovoj režiji, izvođena su u Virovitici, Puli, Šibeniku, Rijeci i Varaždinu.

<sup>246</sup> Glumačku karijeru JOŽE ZUPAN (Zasip kod Bleda, 1921.- Ljubljana !?!, 1991.) započeo je u partizanskoj kazališnoj družini, a kao profesionalac produžio u Mariboru, Kranju i Kopru te od 1958./1959. u Istarskom narodnom kazalištu u Puli, odakle se 1964./1965. vraća u matično, mariborsko kazalište. U Puli, prema *Slovenskem gledališkem leksikonu*, III, Ljubljana 1972., interpretirao je uz ostale likove i Jošta u Kreftovim *Celjskim grofovima*, Mihola u Borovim *Odrpancima* i Milana u Štefančevim slikama iz današnjice *Jučer popodne*.

<sup>247</sup> BREDA URBIČ (Beograd, 1928. – Nova Gorica, 1991.) apsolvirala je na Akademiji za gledališće, radio, film i televiziju u Ljubljani, te bila članicom kazališta u Kopru 1953./1954. – 1955./1956., pa u Bjelovaru 1957.-1959., te u Mostaru 1959.-1961. Od 1961. do 1968. angažirana je u Puli, a od 1969. ima status slobodne umjetnice i nastupa u Novoj Gorici.

<sup>248</sup> Lojze Štandeker, *Moji spomini na Jožka Koviča. Izročila zgodovine. Ob 80-letnici SNG Maribor. 1919./1999. Drama, Drama SNG, sezona 1999./2000., prilog "Gledališkega lista", številka 3, str. 241, Maribor, 2000.*



# Lojze (Alojz) Štandeker

*Gačnik pri Mariboru, 8. 7. 1911 – Virovitica, ? 1983.*

**E**nako kot v drugih hrvaških gledaliških krogih, kot so Osijek, Varaždin in Reka, z izjemo Zagreba, v katerem slovenski dramski umetniki delujejo skorajda kontinuirano od zadnjih let 19. stoletja pa vse do začetka šestdesetih preteklega, so le-ti tudi v Pulju zaradi golega spleta okoliščin prisotni samo v enem časovnem obdobju, ki pa se skoraj pokriva s časom obstoja in delovanja Istrskega narodnega gledališča 1948-1971, ne pa tudi v novejšem obdobju, ko je puljsko gledališče znova odprto. Znotraj omenjenega časovnega razpona so bili v Istrskem narodnem gledališču angažirani režiser Lojze Štandeker ter igralca Jože Zupan<sup>246</sup> in Breda Urbič.<sup>247</sup>

Lojze (Alojz) Štandeker, najtesneje in najdlje med njimi tremi povezan s hrvaškim gledališčem, je v spominih ostal kot vsestranski gledališki človek. Kot igralec, režiser, gledališki ravnatelj, dramski pisatelj in prevajalec ter publicist. Z obujanjem spominov v svojem besedilu *Moji spomini na Jožka Koviča*,<sup>248</sup> da je dve leti obiskoval zasebno dramsko šolo tega igralca in režiserja in da je igral v predstavah, ki jih je Kovič, za katerega navaja, da mu je bila kot režiserju glavna opredelitev psihološki realizem, prežet s poetičnim tonom, in da je bil v nekaterih uprizoritvah blizu ekspresionizmu ter da je kot glavni in edini stalno zaposleni režiser v letih pred drugo svetovno vojno postavljaj predstave v mariborskem gledališču, Štandeker pravzaprav hkrati nakaže tudi razmere, v katerih se je umetniško razvijal na začetku svoje gledališke poti.

V mariborskem gledališču je Štandeker začel nastopati kot igralec že 1932, angažiran pa je bil jeseni 1935. Po sezoni 1939/1940 je prešel v uredništvo mestnega časopisa *Večernik*, 1941. Nemci so ga skupaj z družino izselili v Bosno, tako da je bil tudi v Banja Luki režiser v Hrvaškem državnem gledališču od 1944 in uresničil literarno razmeroma zelo kakovosten repertoar. Od leta 1945 do 1948 je bil režiser v Mariboru, od maja 1948 pa do odhoda v Pulj pa ravnatelj in direktor v Banja Luki.

V Pulju, kjer je nekem obdobju prevzel tudi dolžnosti ravnatelja, je Štandeker, kot je razvidno iz *Reper-toarja hrvaških gledališč 1840-1860-1980*, uresničil dvainpetdeset premiernih predstav. Med drugim je, če jih naštejemo po kronološkem zaporedju, uresničil dela naslednjih avtorjev: Krefta, Carja Emina, Zolaja, Kosorja, Freudenreicha, Lope de Vega, Shawa, Sterije Popovića, Budaka, Nušića, Matkovića, Krleža, Držića, Cankarja in Čehova. Od leta 1962, potem ko je kot režiser že gostoval v Varaždinu in Bujah, je začel sodelovati tudi z virovitiškim gledališčem, to sodelovanje pa se je še posebej intenziviralo z ukinitvijo puljskega gledališča in njegovim odhodom v pokoj, trajalo pa je vse do 1982. V Virovitici je Štandeker uresničil osemnajst predstav z uprizoritvami dramskih del Ostrovskega, Petrovića-Pecije, Roblësa, Krleža, Nušića, Machiavelija, Božića, Anouilha in Čašula, pa tudi drugih, manj pomembnih piscev.

Štandeker, ki prihaja iz vrst igralcev in se je kot režiser oblikoval v praksi ter bil povezan z manjšimi, regionalnimi gledališči, v katerih je svoje režiserske zahteve moral podrediti širini in usmeritvam repertoarjev, se je s svojim režiserskim delovanjem uvrstil med tiste režiserje, brez katerih si obstoja gledališč, v kakršnih je deloval, ne moremo niti predstavljati, po drugi strani pa tudi med tiste režiserje, o katerih se posmrtno priča, če se sploh priča, samo na osnovi gole faktografije. Brez analiz in teorijskih primesi.

Štandeker je avtor tudi več dramskih besedil, po nekaterih virih naj bi jih napisal celo deset, med katerimi so nekatera zaživela tudi na odru, kot na primer *Prevara*, *V vrtincu nevihte*, *Kova je naša*, *Tovariši*, *Stanko Ilić*, *Upor na Kožljaku* in *Štrajk 1936*, ki je nastal v soavtorstvu z Antejem Armaninijem, nekatera pa so tudi objavljena. Od hrvaških gledališč so bila Štandekerjeva dramska dela, neredko v njegovi režiji, uprizorjena v Virovitici, Pulju, Šibeniku, Varaždinu in na Reki.

<sup>246</sup> Svojo igralsko kariero je JOŽE ZUPAN (Zasip pri Bledu, 1921 - Ljubljana, 1991) začel v partizanski gledališki skupini, kot poklicni igralec pa je z igranjem nadaljeval v Mariboru, Kranju in Kopru ter od 1958/1959 v Istrskem narodnem gledališču v Pulju, od koder se 1964/1965 vrača v matično mariborsko gledališče. Kot navaja *Slovenski gledališki leksikon*, III, Ljubljana 1972, je v Pulju poleg ostalih likov interpretiral tudi Jošta v Kreftovih *Celjskih grofih*, Mihola v Borovih *Raztrgancih* in Milana v Štefančevem *Včeraj popoldne*.

<sup>247</sup> BREDA URBIČ (Beograd, 1928 – Nova Gorica, 1991) je absolvirala je na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani ter bila članica gledališča v Kopru 1953/1954-1955/1956, v Bjelovarju 1957-1959 in v Mostarju 1959-1961. Od 1961. do 1968. je angažirana v Pulju, od 1969. pa ima status svobodne umetnice in nastopa v Novi Gorici.

<sup>248</sup> Lojze Štandeker, *Moji spomini na Jožka Koviča. Izročila zgodovine. Ob 80-letnici SNG Maribor. 1919/1999 Drama, Drama SNG, sezona 1999/2000, prispevek v Gledališkem listu, številka 3, str. 241, Maribor, 2000.*

## Edo Verdonik

*Sveti Križ nad Mariborom, 15. 3. 1908. – Rijeka, 11. 7. 1978.*

Nedugo nakon što je umro glumac, operetni i operni pjevač, te redatelj Edo Verdonik, u ljubljanskom časopisu "Dokumenti", Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, tiskan je prilog s uokvirenim nadnaslovom *Namjesto nekrologa*, koji sadrži biografsku noticu s redakcijskim objašnjenjem njegova objavljivanja i slijed nastanka, sveukupno trinaest redaka, te impresivni *Popis uloga i režija Ede Verdonika* na šest stranica.<sup>249</sup>

Iz spomenutoga *Priloga* saznaje se, da je Verdonik u Mariboru, gdje je članom kazališta od 1933. do 1941. i od 1945. kad se vraća iz Ljubljane, gdje je u međuvremenu igrao najprije u Veselom teatru Bože Podkrajška, potom u ljubljanskoj Drami, do 1952. godine tumačio osamdeset osam dramskih uloga, te u Ljubljani dvadeset pet i naposljetku u riječkome teatru četrdeset tri. Osim dramskih uloga u Mariboru je interpretirao i trideset operetnih i opernih, a u Rijeci četiri, što znači da je sveukupno na pozornici predočio sto devedeset različitih uloga! Prema *Popisu* Verdonik je nadalje u mariborskom kazalištu režirao jedanaest dramskih djela i dva operetna, u Ptuju dva dramska te u Rijeci deset dramskih i šest operetnih djela.

Premda *Popis* otkriva da je Verdonik igrao pretežno manje i sporedne uloge, u njemu se uočavaju i one značajnije koje je izdvojila kritika, i o kojima škrto svjedoče povijesni kazališni pregledi i leksikoni kao što su sljedeće uloge ostvarene u Mariboru: Kostja u Škvarkinovu *Tuđem djetetu*, Dauphin u Shawovoj *Sretnoj Ivani*, Mortimer i Ferdinand u Schillerovoj *Mariji Stuart* odnosno u *Spletki i ljubavi*, Maks u Cankarovom *Kralju na Betajni* te Gogoljev Hlestakov u *Revizoru* i naslovna uloga u Držićevu *Plakiru*.

U riječkom kazalištu Verdonik glumi u nešto probranijem repertoaru, ali i u njemu interpretira uglavnom manje i sporedne uloge. Pamti ga se po ulogama Arlecchina u Collatijevoj komediji *Mletački trojci*, koju je i režirao, te Velikog inkvizitora u Schillerovom *Don Carlosu* i Fabriczyja Glembaja u *Gospodi Glembajevima*, kao i po jednoj od njegovih posljednjih uloga prije nego što je zbog bolesti morao napustiti rad u kazalištu, po Valentu Žgancu u scenskom prikazu Krležina romana *Na rubu pameti*.

Usporedba između podataka o Verdonikovim ulogama i režijama s rijetkim i šturim meritornim rečenicama o njegovu umjetničkom djelovanju, još je jedna potvrda o žalosnoj sudbini glumačkih, ali i redateljskih ostvarenja koja većinom nepovratno nestaju spuštanjem zastora ili finalnim gašenjem svjetla na pozornici. Ostaje samo, ako ostaje, teatrografija. Kad je riječ o Verdoniku, on je barem, što se tiče teatrografije, posmrtno dobro prošao.



*Edo Verdonik*

## Branka Verdonik-Rasberger

*Zagreb, 30. 8. 1913. – Rijeka, 17. 7. 1984.*

Kao i Mila Šarić, jedna od njezinih prethodnica na riječkoj pozornici, i Branka Verdonik-Rasberger, **K**supruga mariborskoga glumca, opernog i operetnog pjevača, te redatelja Ede Verdonika, potječe iz mješovitoga hrvatsko-slovenskoga braka. Otac joj je, naime, svestrani slovenski kazališni djelatnik Pavel Rasberger,<sup>250</sup> a majka *Laura Bartoletti, unuka Venecijanca i pomorskog kapetana Vicenca Bartolettija, koji je jednako*

<sup>249</sup> *Edo Verdonik*. "Dokumenti" Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 15, br. 32, str. 87-93, Ljubljana, 1979.

<sup>250</sup> Glumac, pjevač, dirigent, skladatelj, prevodilac i kazališni publicist PAVEL RASBERGER (Ljubljana, 1882. – Maribor, 1967.) djelovao je također u Hrvatskoj. Svoj radni vijek započeo je kao glumac i pjevač u ljubljanskom kazalištu, a potom je kapelnik, zborovođa i orguljaš pjevačkog društva Sklad u Bakru, prema predaji, najstarijega prosvjetnog i kulturnog društva Hrvatskog Primorja, te s tamošnjim diletantima priprema izvođenje dviju opereta, Trifkovićeve jednočinke i nekoliko francuskih dramskih djela i organizira mnogobrojna gostovanja putujućih kazališta i kazališnih družina. Od 1910. do 1912. ponovno je član ljubljanskog kazališta. Slijedi dvogodišnji angažman u Zagrebu, gdje je korepetitor, pjevač i glumac. Igra u Funtekovoju *Tekmi* i u Nithak-Stahnovoju *Kristovoj drami*. Nakon svršetka rata nakratko je član ljubljanskog i osječkog kazališta, te od jeseni 1919. pa do kraja svoje umjetničke karijere mariborskog. U Mariboru, gdje mu se izvode i tri operete, *Prebrisani Amor*, 1935., *Rdeći nageljni*, 1937., i *Zaroka na Jadranu*, 1939., od kojih je posljednja uprizorena i u riječkom kazalištu 1957., do punog izražaja dolazi njegova svestranost. Osim povijesno-memoarskih tekstova s kazališnom tematikom tiskanom u periodici, objavio je i knjigu s istovrsnom orijentacijom *Moji spomini*, Ljubljana 1965., koja sadrži i njegove uspomene i sjećanja na kazališno djelovanje u Hrvatskoj.

## Edo Verdonik

*Sveti Križ nad Mariborom, 15. 3. 1908 – Reka, 11. 7. 1978.*

**K**malu po smrti igralca, operetnega in opernega pevca ter režiserja Eda Verdonika je bil v ljubljanski reviji *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* objavljen članek z uokvirjenim naslovom *Namesto nekrologa*, ki je vseboval biografsko notico z uredniškim pojasnilom o njegovi objavi in sledih nastanka, vsega skupaj trinajstih vrstic, ter impresivni *Popis vlog in režij Eda Verdonika* na šestih straneh.<sup>249</sup>

Iz omenjenega prispevka izvemo, da je Verdonik v Mariboru, kjer je bil član gledališča med letoma 1933 in 1941 in potem od leta 1945, ko se vrača iz Ljubljane, kjer je vmesnem času igral najprej v Veselem teatru Boža Podkrajška, potem pa v ljubljanski Drami, do leta 1952 uprizoril osemindeset dramskih vlog, v Ljubljani petindvajset ter nazadnje v reškem gledališču triinštirideset. Poleg dramskih vlog je v Mariboru interpretiral tudi trideset operetnih in opernih, na Reki pa še štiri, kar pomeni, da je na odru skupaj uprizoril sto dvajset različnih vlog! Glede na seznam je Verdonik v mariborskem gledališču režiral tudi enajst dramskih del in dve operetni, na Ptujju dve dramski, na Reki pa deset dramskih in šest operetnih del.

Čeprav je iz seznama razvidno, da je Verdonik igral pretežno manjše in vzporedne vloge, je na njem opaziti tudi pomembnejše vloge, ki jih je omenjala kritika in o katerih skopo pričajo zgodovinski gledališki pregledi ter leksikoni, kot so naslednje, uresničene v Mariboru: Kostja v Škvarkinovem *Tujem detetu*, Dauphin v Shawovi *Srečni Ivani*, Mortimer in Ferdinand v Schillerjevi *Mariji Stuart* oziroma v *Kovarstvu in ljubezni*, Maks v Cankarjevem *Kralju na Betajnovi* ter Gogoljev Hlestakov v *Revizorju* in naslovna vloga v Držičevem *Plakirju*.

V reškem gledališču je Verdonik igral v malce bolj izbranem repertoarju, vendar je tudi v njem interpretiral večinoma manjše in vzporedne vloge. Spominjamo se ga po vlogah Arlecchina v Collaltijevi komediji *Beneški trojčki*, ki jo je tudi režiral, ter velikega inkvizitorja v Schillerjevem *Don Carlosu* in Fabricija Glembaja v *Gospodi Glembajevih*, kakor tudi po eni od njegovih zadnjih vlog, preden je zaradi bolezni moral zapustiti delo v gledališču, po vlogi Valenta Žganca v scenski predstavitvi Krleževega romana *Na robu pameti*.

Primerjava med podatki o Verdonikovih vlogah in režijah z redkimi ter skopimi meritornimi stavki o njegovem umetniškem delovanju je še ena potrditev o žalostni usodi igralskih, pa tudi režiserskih uprizoritev, ki večinoma nepovrnljivo izginejo, potem ko se spustijo zavese ali ugasnejo odrske luči. Ostaja samo, če sploh ostane, teatrografija. Ko govorimo o Verdoniku, je, kar se tiče teatrografije, posmrtno še kar dobro končal.

## Branka Verdonik-Rasbegerjeva

*Zagreb, 30. 8. 1913 – Reka, 17. 7. 1984*

**P**rav tako kot Mila Šaričeva, ena njenih predhodnic na reškem odru, tudi Branka Verdonik-Rasbegerjeva soproga mariborskega igralca, opernega in operetnega pevca ter režiserja Eda Verdonika, prihaja iz mešanega, hrvaško-slovenskega zakona. Njen oče je bil namreč vsestranski slovenski gledališki delavec Pavel Rasberger,<sup>250</sup> mama pa *Laura Bartoletti, vnučinja Benečana in pomorskega kapitana Vicenca Bartolettija*,

<sup>249</sup> *Edo Verdonik*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 15, št. 32, str. 87-93, Ljubljana, 1979.

<sup>250</sup> Igralec, pevec, dirigent, skladatelj, prevajalec in gledališki publicist PAVEL RASBERGER (Ljubljana, 1882 – Maribor, 1967) je prav tako deloval na Hrvaškem. Na svoji poklicni poti je začel najprej kot igralec in pevec v ljubljanskem gledališču, potem pa je postal kapelnik, zborovodja in organist pevske skupine Sklad v Bakru, po navedbi najstarejšega prosvetnega in kulturnega društva Hrvaškega Primorja in s tamkajšnjimi ljubiteljskimi igralci pripravila izvedbo dveh operet, Trifkovičeve enodejanke in nekaj francoskih dramskih del ter organizira številna gostovanja potujočih gledališč in gledaliških skupin. Med letoma 1910 in 1912 je znova član ljubljanskega gledališča. Sledi dvoletni angažma v Zagrebu, kjer je korepetitor, pevec in igralec. Igra v Funtekovi *Tekmi* in v Nithak-Stahnovi *Kristovi drami*. Po končani vojni je kratek čas član ljubljanskega in osiješkega gledališča, potem pa od jeseni 1919 pa vse do konca svoje umetniške kariere mariborskega. V Mariboru, kjer uprizorijo tudi njegove tri operete, *Prebrisani Amor*, 1935, *Rdeči nageljni*, 1937, in *Zaroka na Jadranu*, 1939, od katerih je bila slednja uprizorjena tudi v reškem gledališču 1957, pride do polnega izraza njegova vsestranskost. Poleg zgodovinsko-memoarskih besedil z gledališko tematiko, objavljeno v periodiki, je objavil tudi knjigo z obširnejšimi spomini od otroških let do svoje osemdesetletnice *Moji spomini*, Ljubljana 1965, v katerih je oživel tudi svoje spomine na gledališko delovanje na Hrvaškem.

*tako u svoje vrijeme, /.../ kao i Pavel Rasberger potom u svoje, /.../ poslom došao u Bakar, a iz njega isplovio kao bračni drug lijepje Bakarke.*<sup>251</sup>

Kad je 1933. završila učiteljsku školu u Mariboru i nije mogla dobiti namještenje u svojoj struci, Branka, tada još samo Rasberger, sudjeluje, kako bi prikratila vrijeme, u jednoj predstavi Saveza mladih intelektualaca. A onda, pod dojmom njezina prethodnoga amaterskog nastupa, ravnatelj mariborskoga kazališta Radovan Brenčić daje joj naslovnu ulogu u komediji Darija Niccodemija *Scampolo*. No angažman prihvaća istom početkom sezone 1935./1936.

Tijekom svoga umjetničkog djelovanja u slovenskim kazalištima, a članica mariborskog je od 1935. do 1941. i od 1945. do 1952. godine, te Veselega teatra u Ljubljani 1941. i ljubljanske Drame od 1942. do 1945. tumači nešto više od sto deset uloga, među kojima je polovica glavnih. Pretežno glumi u klasičnim i suvremenim dramskim djelima, a najcjjenjenije su joj kreacije Viole u Shakespeareovoj komediji *Na tri kralja*, Shawove Judite i Elize u *Đavolovu učeniku* odnosno u *Pygmalionu*, Luize u Schillerovoj *Spletki i ljubavi* te Roksane u Rostandovu *Cyranu de Bergeracu*, kao i Goldonijeve Mirandoline, Cankarove Helene Grudnove u komediji *Za dobro naroda* i Judite u monorecitalu njegove proze *Gospa Judita*, te Vase Železnove u istoimenoj drami Maksima Gorkog. Posebna priznanja dobiva za tumačenje Cankarove Judit povodom kojeg jedan kritičar piše: *Branka Verdonik je već do sada više puta upozorila na svoju igru. Ali nikada još do sada njezina umjetnička potencija nije došla tako do izražaja kao pri ovom nastupu. Bila je očaravajuća i graciozna, opuštena i duboka, žalosna i vesela. U kratka dva sata je provela gledatelje sa sugestivnom moći kroz cijeli burni život gospođe Judit. Završila je tragično – velika, a jednostavna, takva kakvu si je zamislio Cankar.*<sup>252</sup>

Iz zdravstvenih razloga, povinujući se savjetu liječnika da promijeni klimatsku sredinu u kojoj živi, Branka Verdonik-Rasberger 1952. godine s obitelji seli u Rijeku i postaje članicom riječkoga kazališta, te već na samom početku sezone 1952./1953. tumači naslovnu ulogu u praišvedbi Gervaisove komedije *Karolina Riječka* u režiji Ferde Delaka. Otad pa do 1975. kad realizira svoju posljednju ulogu na riječkoj pozornici, nastupa u šezdesetak predstava, te povremeno gostuje i u slovenskim kazalištima, i u Mariboru tumači jednu od svojih značajnijih uloga – Krležinu Lauru Lenbach.

Od uloga, koje je Branka Verdonik-Rasberger interpretirala na riječkoj pozornici, najveći odjek imale su Krležina barunica Castelli Glembay, Shakespeareova kraljica Getruda u *Hamletu* i Lady Macbeth, Ogrizovićeve Hasanaginica, Vojnovićeva Jele u *Ekvinociju*, Rostandova Roksana u *Cyranu de Bergeracu*, Schillerova Eboli u *Don Carlosu*, Jokasta u Sofoklovu *Kralju Edipu*, Gorkijeva Vasa Železnova i Murzavecka u *Vucima i ovcama* Ostrovskega.

Unutar ovih, ali i mnogo širega raspona svih ostalih uloga koje je ostvarila u riječkom kazalištu, među kojima je i nemali broj komediografskih – Držićeva, Goldonijeva, Thomasova, Nušićeva, Gervaisova i Budakova – dominira njena sklonost glumačkom tumačenju dramaturški eksponiranih, jakih ali i tragičnih ženskih likova, neovisno o tomu jesu li one iz klasične dramske baštine ili realističko-naturalističke. Ta se sklonost izrazito manifestira već, kao što se može posredno zaključiti na temelju kritike Vojislava Tomića, i u njezinoj interpretaciji Vojnovićeve Jele u *Ekvinociju* 1955. godine: *Najteži glumački zadatak imala je Branka Verdonik-Rasberger ne samo zato što je imala da ostvari lik Jele, njeno materinstvo i tragičan život, nego zato što je to trebalo prikazati kroz dva dramska sukoba, unutarnji i vanjski, a Vojnovićev tekst traži i realističku intonaciju i patos. Rekli o patosu što mu drago, nazivali ga makar i plemenitim patosom, on uvijek donosi prizvuk neistine, a toga prizvuka u igri Branke Verdonik nije bilo, jednostavno zato što nije bilo ni patosa. Ona je lik Jele riješila takvom igrom u kojoj je dominirala lirika, snažna i potresna. Na taj način igra je bila u skladu s realističkom građom drame, ali i s piščevim načinom kazivanja i djelovala je potresno.*<sup>253</sup>

U ostvarivanju apostrofiranih ženskih likova u klasicima, Branka Verdonik-Rasberger ima i sjajnog, odmjerenog i suzdržanog partnera – legendarnog Hamleta s dubrovačkog Lovrjenca – Veljka Maričića. U suigri s njim kao Macbethom kreira i Lady Macbeth o kojoj je Đuro Rošić ostavio argumentirani kritičarski spomen: *Uloga Lady Macbeth može se igrati ili s mnogo elana i s vrelim temperamentom ili suprotno od toga: kao mramorni kip, ali sa silnom unutarnjom energijom, kako je to činila engleska glumica Sarah Siddons. Izabravši nekako sredinu između ovih krajnosti, Branka Verdonik pošla je putem koji ju je ipak poveo ravno k zavidnom*

<sup>251</sup> Đuro Rošić, *Iz gledališta. Riječki kazališni zapisi*. Riječko književno i naučno društvo, Rijeka 1980. Str. 513.

<sup>252</sup> Pavel Rasberger, *Moji spomini*. Knjižnica Mestnega gledališča, Ljubljana 1965. Str. 207. Preveo B. H.

<sup>253</sup> Vojislav Tomić, "Ekvinocijo". "Riječki list", Rijeka, 19. 1. 1955.



**Branka Verdonik-Rasberger kao Vasa Železnova u istoimenoj drami Maksima Gorkog, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, 1967.**

**Branka Verdonik-Rasberger kot Vasa Železnova v istoimenski drami Maksima Gorkega. Hrvaško narodno gledališče Ivana pl. Zajca, Reka, 1967.**

*ki je v svojem času /.../, kot tudi Pavel Rasberger potem v svojem, /.../ poslovno prišel v Bakar, iz njega pa izplaval kot zakonski tovariš lepe Bakarke.*<sup>251</sup>

Ko je leta 1933 končala učiteljske študije v Mariboru in ni mogla dobiti zaposlitve v svoji stroki, je Branka, tedaj še samo Rasberger, kratek čas sodelovala v eni od predstav Zveze mladih intelektualcev. Potem pa je na povabilo ravnatelja mariborskega gledališča Radovana Brenčiča, ki je bil seznanjen z njenim uspehom predhodnega amaterskega nastopa, prevzela naslovno vlogo v komediji Darija Niccodemija *Scampolo*. Angažma je sprejela na začetku sezone 1935/1936.

V času svojega umetniškega delovanja v slovenskih gledališčih – v letih 1935 in 1941 ter 1945 in 1952 je bila članica mariborskega, 1941 Veselega teatra v Ljubljani ter 1942 in 1945 ljubljanske Drame – je interpretirala nekaj več kot sto deset vlog, med katerimi je bila polovica glavnih. Pretežno je igrala v klasičnih in sodobnih dramskih delih, najbolj cenjene pa so njene uprizoritve Viole v Shakespearjevi komediji *Na tri kralja*, Shawove Judite in Elize v *Hudičevem učencu* oziroma v *Pygmalionu*, Luize v Schillerjevem *Spletkarstvu in ljubezni* ter Roksane v Rostandovem *Cyranu de Bergeracu*, pa tudi Goldonijeve Mirandoline, Cankarjeve Helene Grudnove v komediji *Za narodov blagor* ter Judite v monodrami njegove proze *Gospa Judit* ter Vase Željeznove v istoimenski drami Maksima Gorkega. Posebno priznanje je požela za interpretacijo Cankarjeve Judite, ob kateri neki kritik zapiše: *Branka Verdonik je že do sedaj večkrat opozorila na svojo igro. Še nikoli dosedaj pa ni*

*prišla njena umetniška potencia tako do izraza kakor ob tem nastopu. Bila je očarljiva in graciozna, lahkotna in globoka, žalostna in vesela. V kratkih dveh urah je popeljala gledalca s sugestivno močjo skozi vse burno življenje gospe Judit. Končala je tragično-velika, a preprosta, takšna kot si je zamislil Cankar.*<sup>252</sup>

Iz zdravstvenih razlogov in upoštevaje nasvet zdravnika, naj spremeni podnebno okolje, v katerem živi, se je Branka Verdonik-Rasberger leta 1952 z družino preselila na Reko in postala članica reškega gledališča. Že na začetku sezone 1952/1953 je interpretirala naslovno vlogo v praizvedbi Gervaisove komedije *Karolina Reška* v režiji Ferda Delaka. Od takrat pa do leta 1975, ko je na reškem odru uprizorila svojo poslednjo vlogo, je nastopala v šestdesetih predstavah, občasno pa je gostovala tudi v slovenskih gledališčih in v Mariboru oblikovala eno svojih pomembnejših vlog – Krležovo Lauro Lenbachovo.

Od vlog, ki jih je Branka Verdonik-Rasberger interpretirala na reškem odru, so imele največji odmev in bile najpogosteje omenjane, ko se sešteva njeno umetniško delo, Krleževa baronica Castelli-Glembaj, Shakespearjeva kraljica Getruda v *Hamletu* in Lady Macbeth, Ogrizovičeva Hasanaginica, Vojnovičeva Jele v *Ekvinociju*, Rostandova Roksana v *Cyranu de Bergeracu*, Schillerjeva Eboli v *Don Carlosu*, Jokasta v Sofoklejevem *Kralju Ojdipu*, Gorkijeva Vasa Željeznova in Murzavecka v *Volkovih in ovcah* Ostrovskega.

Znotraj spektralnega razpona teh vlog, pa tudi znotraj mnogo širšega spektralnega razpona vseh preostalih vlog Branke Verdonik-Rasberger, uprizorjenih v reškem gledališču, med katerimi je tudi nemajhno število komediografskih, kot so Držičeve, Goldonijeve, Thomasove, Nušičeve, Gervaisove in Budakove, rezultatsko prevladuje njeno nagnjenje do igralskega oblikovanja dramaturško izpostavljenih, močnih, pa tudi tragičnih ženskih likov, ne glede na to, ali so iz klasične zapuščine ali pa realistično-naturalistične. To nagnjenje se je izrazito manifestiralo že, kot lahko posredno sklepamo na podlagi kritike Vojislava Tomića, tudi v njeni interpretaciji Vojnovičeve Jele v *Ekvinociju* leta 1955: *Najtežjo igralsko nalogo je imela Branka Verdonik-Rasberger, pa ne samo zato, ker je morala oživeti lik Jele, njeno materinstvo in tragično življenje, ampak tudi zato, ker je morala to*

<sup>251</sup> Đuro Rošić, *Iz gledališta. Riječki kazališni zapisi*. Riječko književno i naučno društvo. Reka 1980, str. 513.

<sup>252</sup> Pavel Rasberger, *Moji spomini*. Knjižnica Mestnega gledališča. Ljubljana 1965, str. 207.

uspjehu. Držanjem i kraljica i zločinka, uz prirodni šarm i strasno izraženu želju za kraljevskom krunom, njezina je Lady Macbeth, i bez truna erotske koketerije, svojom ženstvenošću doista mogla natjerati svoga supružnika na zločin, da na koncu, poslije zasićenja u zločinu, dade toliko sugestivnu, ali otmjeno odigranu scenu teške moralne depresije koju možemo ubrojiti u jednu od najbolje odigranih scena posljednjih godina u našem kazalištu.<sup>254</sup>

Slaveći 1967. godine tridesetu obljetnicu svoga glumačkog djelovanja, Branka Verdonik-Rasberger kreira ponovno, nakon što je to već učinila u Mariboru, rezolutnu Vasu Železnovu u istoimenoj drami Maksima Gorkog otkrivajući, kako svjedoči Đuro Rošić, dotad nedostatno zamijećene, ali i nove finese i značajke u svojim tumačenjima dramaturški eksponiranih, jakih i tragičnih ženskih likova: *Vasa Železnova Branke Verdonik nije, namjerno, imala one tvrdoće i oštrine kojima je Gorki htio karakterizirati ovu predstavnicu ruske buržoazije početkom 20. stoljeća, bila je to više autentična ruska žena kojoj su tek bešćutni odnosi nehumanog društva umrtvili toplinu srca. U govoru Branke Verdonik ima elemenata bečke dramske škole, to je prije svega odlična dikcija uz karakterističnu govornu melodiju, ali je ova infiltracija stranog utjecaja u njezin glumački izraz zasjenjena izrazitom ženstvenošću u kojoj prevladavaju somatske i psihološke karakteristike slavenske žene. Verdonikova je svojoj Vasi pružila dovoljno prilika da ne-ljudskim držanjem u konkretnim životnim odnosima razobličiti društvo koje je došlo pod razornu vlast novca i da osobito oboji piščevu kritiku određene društvene epohe, ali je i toj kritici dodala svoju mjeru, i svoju skladnost, dajući osnovnom motivu drame vlastitu notu u kojoj zacijelo nije bilo mržnje.*<sup>255</sup>

Činjenica da se kritičarskim svjedočenjem o tri predočene uloge iz niza srodnih predstavlja zapravo samo jedna iako po značenju samih uloga nedvojbeno najistaknutija karakterološka-tipološka sastavnica glumačkoga repertoara Branke Verdonik-Rasberger, ne umanjuje domet drugih njezinih uloga, ma kakvog žanrovskog opredjeljenja i opsega bila, već ga samo relativizira aktualizirajući pitanje objektivnih mogućnosti njihovog ravnopravnog rekonstruiranja i valoriziranja u odnosu na postojeće izvore i građu.

## Herbert Grün

*Ljubljana, 29. 11. 1925. – Celje, 20. 12. 1961.*

Među razmjerno malim brojem slovenskih kazalištaraca, koji poslije Drugoga svjetskog rata traže i nalaze utočište i angažman u Zagrebu, neophodno je navesti i Gavellina studenta s Akademije za igralsku umetnost u Ljubljani, diplomiranog dramaturga, dramatičara, autora kazališnih kritika, članaka i eseja te prevoditelja Herberta Grūna.

Svoj kratkotrajni radni vijek Grün je započeo kao dramaturg i umjetnički voditelj Prešernova gledališča u Kranju, gdje se zadržava dvije sezone 1951./1952. i 1952./1953. i gdje učvršćuje suradnju i prijateljstvo sa studijskim kolegom, redateljem Dinom Radojevićem. S Radojevićem dolazi i u Zagreb privučen zajedničkim učiteljem



*Branka Verdonik-Rasberger i Veljko Maričić kao Elizabeta i Richard III. u Shakespeareovoj tragediji Richard III. Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, 1959.*

*Branka Verdonik-Rasberger in Veljko Maričić kot Elizabeta in Richard III. v Shakespearjevi tragediji Richard III. Hrvaško narodno gledališče Ivana pl. Zajca, Reka, 1959.*

<sup>254</sup> Đuro Rošić, isto, str. 80.

<sup>255</sup> Đuro Rošić, isto, str. 222.

*prikazati skozi dva dramska konflikta, notranjega in zunanjega, Vojnovičevo besedilo pa kliče tako po realistični intonaciji kot po patosu. Karkoli bi rekli o patosu, četudi bi ga poimenovali plemeniti patos, le-ta s seboj vedno prinaša prizvok neresnice, vendar pa tega prizvoka v igri Branke Verdonik ni bilo, preprosto zato, ker ni bilo patosa. Verdonikova je lik Jele rešila s takšno igro, v kateri je prevladovala lirika, močna in pretresljiva. Na ta način je bila v skladu z realistično zgradbo drame, pa tudi s piščevim načinom prikazovanja, in delovala je pretresljivo.<sup>253</sup>*

Pri uprizorjanju apostrofiranih ženskih likov v klasiki je imela Branka Verdonik-Rasberger sijajnega, uravnoteženega in zadržanega partnerja – legendarnega Hamleta z dubrovniškega Lovrenca – Veljka Maričića. V soigri z njim kot Macbethom je ustvarila tudi Lady Macbeth, o kateri je Đuro Rošić zapustil argumentirani kritiški zapis: *Vlogo Lady Macbeth je mogoče igrati bodisi z veliko elana in z vročim temperamentom bodisi nasprotno od tega: kot marmorni kip, ampak s silno notranjo energijo, kot je to naredila angleška igralka Sarah Siddons. Branka Verdonik, ki si je izbrala nekakšno srednjo pot med tema dvema skrajnostma, pa je stopila na potovanje, ki jo je vseeno pripeljalo naravnost k zavidljivemu uspehu. Z držo tako kraljice kot zločinke ob naravni očarljivosti in strastno izraženi želji po kraljevski kroni je njena Lady Macbeth, čeprav brez trohice erotične spogledljivosti, s svojo ženstvenostjo v resnici lahko napeljala svojega soproga k zločinu, na koncu, po zasičenosti v zločinu, pa prikaže tako sugestivno, vendar uglajeno odigrano sceno težke moralne depresije, da jo lahko uvrstimo med eno najbolje odigranih scen zadnjih nekaj let v našem gledališču.<sup>254</sup>* Leta 1967, ko je praznovala tridesetletnico svojega igralskega delovanja, je Branka Verdonik-Rasberger znova ustvarila, potem ko je to že storila v Mariboru, odločno Vaso Željeznovo v istoimenski drami Maksima Gorkega in odkrila, kot priča Đuro Rošić, ne samo dotlej ne dovolj opažene, ampak tudi nove finese in značilnosti v svojih uprizoritvah dramaturško izpostavljenih, močnih in tragičnih ženskih likov: *Vasa Željeznova Branke Verdonik namerno ni imela tiste trdote in ostrosti, s katerima je Gorki hotel označiti to predstavnico ruske buržoazije na začetku 20. stoletja, to je bila bolj avtentična ruska ženska, ki so ji šele brezčutni odnosi nehumane družbe omrtvili toplino srca. V govoru Branke Verdonik so elementi dunajske dramske šole, vendar pa je to predvsem odlična dikcija z značilno govorno melodijo, ta infiltracija tujega vpliva v njen igralski izraz je namreč zasenčena z izrazito ženstvenostjo, v kateri prevladujejo telesne in psihološke značilnosti slovanske ženske. Verdonikova je svoji Vasi ponudila dovolj priložnosti, da z nečloveško držo v konkretnih življenjskih odnosih razkrije družbo, ki se je znašla pod razdiralno oblastjo denarja, in da posebej obarva pisateljevo kritiko določenega družbenega obdobja, čeprav je tej kritiki dodala tudi svojo mero in svojo skladnost, dajajoč osnovnemu motivu drame lastno noto, v kateri zagotovo ni bilo sovraštva.<sup>255</sup>*

Dejstvo, da je s kritiškim pričevanjem o treh predstavljenih vlogah iz vrste sorodnih predstavljena pravzaprav samo ena, kljub temu da glede na pomen samih vlog nedvomno najbolj izpostavljen značajsko-tipološki element igralskega repertoarja Branke Verdonik-Rasberger, ne zmanjšuje uspeha njenih drugih vlog ne glede na žanrsko opredelitev in obseg, ampak ga samo relativizira z aktualizacijo vprašanja o objektivnih možnostih njihovega enakopravnega rekonstruiranja in vrednotenja glede na obstoječe vire in gradivo.

## Herbert Grün

*Ljubljana, 29. 11. 1925 – Celje, 20. 12. 1961*

**M**ed razmeroma majhnim številom slovenskih gledališčnikov, ki po drugi svetovni vojni iščejo in najdejo zatočišče ter angažma v Zagrebu, je treba nujno navesti tudi Gavellovega študenta z Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, diplomiranega dramaturga, dramatika, avtorja gledaliških kritik, člankov in esejev ter prevajalca Herberta Grūna.

Svoje kratkotrajno delovno obdobje je Grün začel kot dramaturg in umetniški vodja Prešernovega gledališča v Kranju, kjer je ostal dve sezoni, 1951/1952 in 1952/1953, in utrdil sodelovanje ter prijateljstvo s študijskim kolegom, režiserjem Dinom Radojevićem. Z Radojevićem je prišel tudi v Zagreb, kamor ju je pritegnil skupen

<sup>253</sup> Vojislav Tomić, *Ekvinocijo*. Riječki list, Reka, 19. 1. 1955.

<sup>254</sup> Đuro Rošić, *ibid.*, str. 80.

<sup>255</sup> Đuro Rošić, *ibid.*, str. 222.

i uzorom – Brankom Gavellom, koji kotira kao stožerna osobnost novopokrenutoga Zagrebačkoga dramskog kazališta, danas Dramskog kazališta Gavelle, u kojem Grün u sljedeće dvije sezone obnaša dužnost dramaturga. Potom je, do proljeća 1959. godine dramaturg i umjetnički voditelj kazališta u Celju. Osim što je koautor izvorne igre *Mladost pod suncem* i autor drame *Doktor svega zdravilstva*, Grün je dramaturgizirao i prozna djela Aškerca, Levstika i Potrča te se stvaralačkim preoblikovanjem ostvarenja Prežiha Voranca, Gozzija i Schillera, odnosno Deklera dovinuo do ravnopravnoga suautorstva u dramskim inačicama njihovih djela *Pernjakovi*, *Turandot* i *Atomski ples*. Posmrtno su mu tiskane knjige eseja *Pisma iz stolpa*, 1962. i *Radostna Melpomena*, 1964. godine.

Koliki je i kakav bio Grünov udio u radu Zagrebačkoga dramskog kazališta u prve dvije sezone njegova djelovanja, osobito u formiranju i realizaciji repertoara,<sup>256</sup> kad osim Gavelle u ovom kazalištu, koje istodobno sastavlja i oblikuje svoj ansambl i traži svoju fizionomiju, režiraju još Kosta Spaić, Mladen Škiljan, Dino Radojević i Borislav Mrkšić, moguće je ipak samo nazrijeti posrednim putem, stvorenom povijesnom predodžbom o Zagrebačkom dramskom kazalištu, kao i literaturom o njemu, te člancima koje sâm Grün objavljuje u to doba, poput *Privatnih zapisa o jednoj javnoj ustanovi*, tiskanih u "Vjesniku u srijedu", te popratnih tekstova u programskim knjižicama uz izvedbe Millerovih *Vještica iz Salema*, Molièreova *Don Juana* i Axelrodovih *Sedam godina vjernosti*.

Raspredajući prvo u *Privatnim zapisima o jednoj javnoj ustanovi*, nastalim u doba kad još vjerojatno nisu zaredale ni probe a ako i jesu, onda su tek započele, o anarhiji i kolegijalnosti kao pozitivnim pojavama u rađanju novoga kazališnog organizma kao što je Zagrebačko dramsko kazalište, Grün dopire do druge teme svojih četverodijelnih zapisa, do teme *Program generacija i škola*, kojom fiksira *protuslovnu zajednicu* koja u Gavelli ima isti pedagoški izvor: *Mi smo gotovo svi izašli iz jedne te iste "škole" (ma da iz različitih školskih instituta); gotovo svi smo učenici jednog te istog čovjeka – a taj je čovjek sada kad smo se skupili u ansambl "Zagrebačkog dramskog kazališta" – opet među nama, naš "primus inter pares". Utjecaj jedne te iste velike, snažne ličnosti stvara predispoziciju za efikasnu suradnju. Taj je, dakako, utjecaj kod svakog između nas izazvao drugačije rezultate. Daleko smo od duhovne uniforme, čak se i često bijesno "tučemo". Različiti ukusi, različiti stupnjevi obrazovanja, različiti temperamenti – različito su reagirali na isti utjecaj. Ali je metoda mišljenja, metoda umjetničkog suda ipak uvjetovana tim najsnažnijim doživljajem naše mladosti: ličnim utjecajem velikog učitelja.*<sup>257</sup>

Zanemarujući daljnje Grünovo razlaganje na temu eklekticizma, te moderne teatralike i magije pozornice, može se već i na temelju navedenih rečenica ustanoviti da je upravo on, sudjelujući i sâm u formiranju Zagrebačkoga dramskog kazališta, prvi u njemu identificirao magnetsku moć Gavelle i istodobno naznačio zajedničku "školu" gotovo svih članova ansambla, pod kojom podrazumijeva, naravno, Gavellinu "školu", kao ishodište i preduvjet stvaranja novog kazališta, na što će se nadovezati brojni komentatori osnutka Zagrebačkoga dramskog kazališta, a najkonkretnije Georgij Paro s tezom da su *Gavellina škola* i *Gavellin teatar nerazdvojno /.../ povezani* i da je škola *osnova i produžetak* teatra, a teatar *osnova i produžetak* škole.<sup>258</sup>

Grün ostaje veliki poklonik Zagrebačkoga dramskog kazališta i nakon svoga odlaska u Celje, pa kad ono dolazi na gostovanje u celjsko kazalište 1956. godine, oglašava se u Celjskom tedniku dobrodošlicom i komentarom izvedbe Molièreove komedije *Scapinove spletke*, pišući o Zagrebačkom dramskom kazalištu kao jednom od najboljih kazališta i Peri Kvrgiću kao jednom od najvećih glumaca u tadašnjoj Jugoslaviji.<sup>259</sup>

<sup>256</sup> Repertoar Zagrebačkoga dramskog kazališta tvore u prve dvije sezone njegova djelovanja sljedeći autori i djela: Miroslav Krleža, *U logoru*, *Golgota*; Peter Ustinov, *Ljubav četvorice pukovnika*; John Steinbeck; *O miševima i ljudima*; Federico Garcia Lorca, *Krvava svadba*; Arthur Miller, *Vještice iz Salema*; Marijan Matković; *Na kraju puta*; Eshil, *Žrtva na grobu*; Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Bijele noći*; Molière, *Don Juan*; Lilian Hellman; *Djevojačka škola* i Georg Axelrod, *Sedam godina vjernosti*.

<sup>257</sup> Herbert Grün, *Privatni zapisi o jednoj javnoj ustanovi*. Odlomci iz dnevnika jednog člana Zagrebačkog dramskog kazališta. "Vjesnik u srijedu", Zagreb, 4. 11. 1953.

<sup>258</sup> Georgij Paro, *Iz prakse*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Zagreb 1981. Str. 10.

<sup>259</sup> H. Grün, *Scapinove zvijače*. Gostovanje Zagrebškoga dramskega gledališča v Celju. "Celjski tednik", Celje, 27. 11. 1956; H. Grün, *Srečanje z velikim umetnikom Perom Kvrgićem*. (Po gostovanju Zagrebškoga dramskega gledališča). "Celjski tednik", Celje, 7. 12. 1956.



učitelj in vzornik, Gavelle, ki je bil vodilna osebnost novoustanovljenega Zagrebškega dramskega gledališča, danes Dramskega gledališča Gavelle, v katerem je Grün v naslednjih dveh sezonah opravljajal naloge dramaturga. Potem je bil, do pomladi 1959, dramaturg in umetniški vodja gledališča v Celju. Poleg soavtorstva izvirne igre *Mladost pod soncem* in avtorstva drame *Doktor vsega zdravilstva* je Grün dramatisiral tudi prozna dela Aškerca, Levstika in Potrča ter se z ustvarjalnim preoblikovanjem stvaritev Prežihovega Voranca, Gozzija in Schillerja oziroma Deklera povzpel do enakopravnega soavtorstva v dramskih različicah njihovih del *Pernjakovi*, *Turandot* in *Atomski ples*. Posmrtno so objavljene njegove knjige esejev *Pisma iz stolpa*, 1962, in *Radostna Melpomena*, 1964.

Kolikšen in kakšen je bil Grünov prispevek k delu Zagrebškega dramskega gledališča v prvih dveh sezonah njegovega delovanja, še posebej v oblikovanju in uresničevanju repertoarja,<sup>256</sup> ko v tem gledališču poleg Gavelle, ki hkrati sestavlja in oblikuje svoj ansambel ter išče svojo fiziognomijo, režirajo še Kosta Spaić, Mladen Škiljan, Dino Radojević in Borislav Mrkšić, je mogoče le posredno slutiti. Skozi ustvarjeno zgodovinsko sliko o Zagrebškem dramskem gledališču kot tudi literaturo o njem ter članke, ki jih je sam Grün objavjal v tem obdobju, kot so *Privatni zapisi o neki javni ustanovi*, objavljeni v Vjesniku u srijedu, ter spremljevalna besedila v programskih knjižicah ob uprizoritvi Millerjevega *Lova na čarovnice*, Molièrjevega *Don Juana* in Axelrodovih *Sedem let skomin*.

Razpravljajoč najprej v *Privatnih zapisih o neki javni ustanovi*, ki so nastali v obdobju, ko z vajami najverjetneje še začeli niso, če pa so, so bili komaj na začetku, o anarhiji in kolegialnosti kot pozitivnih pojavih v porajanju novega gledališkega organizma, kot je Zagrebško dramsko gledališče, je Grün posegel tudi po drugih temah svojih štiridelnih zapisov, do teme *Program generacije in šole*, s katero je fiksiral *protislovno skupnost*, ki je imela v Gavelli isti pedagoški vir: *Skoraj vsi smo prišli iz iste šole (čeprav iz različnih šolskih ustanov); skoraj vsi smo učenci istega človeka – ta človek pa je zdaj, ko smo se združili v ansambel Zagrebškega dramskega gledališča, spet med nami, naš »primus inter pares«.* Vpliv iste velike, močne osebnosti ustvarja izhodišče za učinkovito sodelovanje. Ta vpliv je seveda pri vsakem med nami izzval drugačne rezultate. Daleč smo od duhovne uniformiranosti, pogosto se celo besno »pretepamo«. Različni okusi, različne stopnje izobrazbe, različni temperamenti – so se na isti vpliv različno odzvali. Kljub temu pa je metoda razmišljanja, metoda umetniške razsodbe vendarle pogojevana s tem najmočnejšim doživetjem naše mladosti: osebni vplivom velikega učitelja.<sup>257</sup>

Če odmislimo Grünovo razpravljanje na temo eklekticizma ter moderne teatralike in čarobnosti odra v nadaljevanju, lahko že na podlagi navedenih povedi ugotovimo, da je prav Grün, ki je tudi sam sodeloval pri oblikovanju Zagrebškega dramskega gledališča, prvi identificiral magnetno moč Gavelle in hkrati označil skupno »šolo« skoraj vseh članov ansambla, kar seveda pomeni Gavellovo »šolo« kot izhodišče in predpogoj za nastanek novega gledališča, na kar se bodo navezovali številni komentatorji osnutka Zagrebškega dramskega gledališča, najkonkretnije pa Georgij Paro s tezo, da sta *Gavellova šola* in *Gavellovo gledališče neločljivo /.../ povezana* in da je šola *osnova in podaljšek* gledališča, gledališče pa *osnova in podaljšek šole*.<sup>258</sup>

Grün ostaja veliki občudovalec Zagrebškega dramskega gledališča. Po svojem odhodu v Celju, potem ko Zagrebčani pridejo na gostovanje v celjsko gledališče leta 1956, se je oglasil v Celjskem tedniku z dobrodošlico in komentarjem uprizoritve Molièrjeve komedije *Scapinove zvijače*, pišoč o Zagrebškem dramskem gledališču kot enem najboljših gledališč ter Peru Kvrgiću kot enem največjih igralcev v tedanji Jugoslaviji.<sup>259</sup>

<sup>256</sup> Na repertoarju Zagrebškega dramskega gledališča so se v prvih dveh sezonah njegovega delovanja znašli naslednji avtorji in dela: Miroslav Krleža, *U logoru*, *Golgota*; Peter Ustinov, *Ljubezni štiri polkovniki*; John Steinbeck, *Ljudje in miši*; Federico Garcia Lorca, *Krvava svatba*; Arthur Miller, *Lov na čarovnice*; Marijan Matković, *Na koncu poti*; Ajshil, *Žrtv na grobu*; Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Bele noči*, Molière, *Don Juan*, Lilian Hellman, *Dekliška ura* in Georg Axelrod, *Sedem let skomin*.

<sup>257</sup> Herbert Grün, *Privatni zapisi o eni javni ustanovi*. Odlomci iz dnevnika jednog člana Zagrebačkog dramskog kazališta. Vjesnik u srijedu, Zagreb, 4. 11. 1953.

<sup>258</sup> Georgij Paro, *Iz prakse*. Hrvatsko društvo gledaliških kritikov in teatrologov.

<sup>259</sup> H. Grün, *Scapinove zvijače*. Gostovanje Zagrebškega dramskega gledališča v Celju. Celjski tednik, Celje, 27. 11. 1956; H. Grün, Srečanje z velikim umetnikom Perom Kvrgićem. (Po gostovanju Zagrebškega dramskega gledališča). Celjski tednik, Celje, 7. 12. 1956.

## Zaključak

Od angažmana bračnog para Borštnik u zagrebačkom kazalištu, gdje će im se 1901. pridružiti operna i operetna pjevačica te glumica Irma Polak, koja će već u prvim godinama svojeg članstva staviti na kušnju osobnu glumačku nadarenost i njezin raspon sudjelujući osim u glazbeno-govornim, operetnim predstavama i u dramskim, brojni slovenski dramski umjetnici, a među njima i Hinko Nučić, Vika Podgorska, Janko Rakuša, Sava Severova, Ferdo Delak, Josip Daneš, Josip Marotti i Bojan Stupica, djelovat će u središnjem hrvatskom kazalištu sve do pedesetih i šezdesetih godina.

Unatoč nemalim problemima oko ovladavanja hrvatskim jezikom, posebno njegovom akcentuacijom, mnogo slovenskih glumaca i redatelja bit će angažirano i u drugim hrvatskim kazalištima. U osječkom će tako, nakon Sofije Borštnik-Zvonarjeve u sezoni 1910./1911., poslije Prvoga svjetskog rata djelovati, uglavnom kraće vrijeme, jednu do tri sezone, Edo Grom, Lojze Drenovec, Josip Povhé, Pavel Golia, Ida Pregarc, Janko Rakuša, Sava Severova i Maks Furijan, te u doba Drugoga svjetskog rata Ferdo Delak.

Slovenski glumci i redatelji imaju zapažen udjel i u splitskom kazalištu, odnosno u Narodnom pozorištu za Dalmaciju, kao i u varaždinskom. Članovi splitskog ansambla su Rade i Ida Pregarc, Janko Rakuša, Vladimir Skrbinšek i Miro Kopač, a varaždinskog Berta Bukšek, Edo Grom, Miro Kopač, Lojze Potokar i Vladimir Skrbinšek, koji je i jedan od glavnih Tepavčevih suradnika u Intimnom teatru, te Poldka (Leopolda) Šturm-Jurišić.

Do uključivanja većeg broja slovenskih dramskih umjetnika u hrvatska kazališta dolazi još samo u prvih petnaestak godina nakon Drugoga svjetskog rata, kad se na primorsko-istarskom području ustaljuju profesionalna kazališta u Rijeci i Puli. U riječkom kazalištu djeluju Mila Šarić, Josip Marotti, Ferdo Delak, Branka i Edo Verdonik te Demetrij Bitenc,<sup>260</sup> a u pulskom Lojze Štandekar, Jože Zupan i Breda Urbič. Osnutak pak Zagrebačkoga dramskog kazališta i Gavellina stožerna magnetska osobnost u njemu privući će nakratko u Zagreb i dramaturga Herberta Grūna.

Posve pak iznimnu suradnju sa slovenskim glumcem Stanom Starešinićem,<sup>261</sup> u Sloveniji već čuvenim Hamletom, uspostavlja 1962. godine Karlovačko kazalište, kada u dogovoru s njim uvježbava u režiji Mirka Merlea i izvodi Shakespeareovu tragediju o danskom kraljeviću u kojoj u naslovnoj ulozi redovito nastupa od premijere 14. listopada pa do posljednje predstave 12. prosinca. Ukupno čak dvadeset i osam puta!

Ovom dijakronijskom rekonstrukcijom i sinkronijskim grupiranjima angažmana slovenskih dramskih umjetnika u hrvatskim kazalištima od dolaska Borštnikovih u Zagreb pa sve do početka sedamdesetih godina, kada u novim teatarsko-organizacijskim uvjetima izborenim pojavom producenstskih ustanova i osnivanjem manjih, mobilnih profesionalnih i alternativnih kazališnih tijela, otpočinje i novo, izmijenjeno doba sudjelovanja



*Sanda Fideršeg, Mato Jelić i Stane Starešinić u Shakespeareovu Hamletu, Karlovačko kazalište, Karlovac, 1962.*

*Sanda Fideršeg, Mato Jelić in Stane Starešinić v Shakespeareovom Hamletu, Karlovaško gledališče, Karlovac, 1962.*

<sup>260</sup> Svoju umjetničku karijeru, kazališni i filmski glumac DEMETRIJ BITENC (Ljubljana, 1922.) započeo je u Novoj Gorici. Potom je član ljubljanske Drame 1943./1944. – 1953./1954., te riječkog kazališta od 1954./1955. do početka sezone 1957./1958. Slijedi angažman u Beogradu, pa nakratko u Celju, i naposljetku u Novoj Gorici 1969./1970. U međuvremenu stječe i status slobodnog umjetnika. U kazalištu uglavnom interpretira mladenačke junake, salonske likove te ljubavnike u klasičnom repertoaru i konverzacijskim dramskim djelima. Igrao je u gotovo svim slovenskim koprodukcijama filmovima, te u brojnim filmovima snimanim u Italiji, Njemačkoj i Francuskoj.

<sup>261</sup> Karlovački interpret Shakespeareova Hamleta STANE STAREŠINIĆ (Preloka kod Vinice, 1921. – Ljubljana, 1995.), započeo je svoj glumački put u Slovenskem gledališču u Trstu prije Drugoga svjetskog rata te nastavio u poraću u Slovenskem narodnem gledališču u Ljubljani. Od 1951. ponovno djeluje u Trstu. Diplomirao je na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo i u sezoni 1964./1965. bio na studijima u Čehoslovačkoj. Nastupao je u brojnim djelima slovenskih dramatičara te igrao Ferdinanda u Schillerovoj *Spletki i ljubavi*, Moscu u Jonsonovom *Volponeu*, Tranja u Shakespeareovoj *Ukroćenju goropadnici*, Kostju u Čehovljevu *Galeb*u, Svidrigajlova u *Zločinu i kazni* Dostojevskog, Millerova Biffa u *Smrti trgovačkog putnika*, Louisa u Sartreovim *Prljavim rukama*, Glumca u *Na dnu* Gorkoga te niz drugih uloga u djelima Shakespearea, Brechta, Marceaua itd.



## Zaključak

Po zaposlitvi zakonskega para Borštnik v zagrebškem gledališču, v katerem se jima bo leta 1901 pridružila operna in operetna pevka ter igralka Irma Polak, ki je že v prvih letih svojega članstva postavila na preizkus osebno igralsko nadarjenost in njen razpon, saj je razen v glasbeno-govornih, sodelovala tudi v opernih in dramskih predstavah, bodo številni slovenski dramski umetniki, med katerimi so tudi Hinko Nučič, Vika Podgorska, Janko Rakuša, Sava Severjeva, Ferdo Delak, Josip Marotti in Bojan Stupica, delovali v osrednjem hrvaškem gledališču vse do petdesetih in šestdesetih let.

Kljub nemajhnim problemom z obvladovanjem hrvaškega jezika, še posebej njegove naglasne podobe, se je mnogo slovenskih igralcev in režiserjev zaposlilo tudi v drugih hrvaških gledališčih. V osiješkem so tako, po Zofiji Borštnik-Zvonarjevi v sezoni 1910/1911, po drugi svetovni vojni delovali, večinoma krajši čas, eno do tri sezone, Edo Grom, Lojze Drenovec, Josip Povh, Pavel Golia, Ida Pregarc, Janko Rakuša, Sava Severjeva in Maks Furijan ter med drugo svetovno vojno Ferdo Delak.

Slovenski igralci in režiserji imajo opazen delež tako v splitskem gledališču oziroma v Narodnem gledališču za Dalmacijo kakor tudi v varaždinskem. Člani splitskega ansambla so bili Rade in Ida Pregarc, Janko Rakuša, Vladimir Skrbinšek in Miro Kopač, varaždinskega pa Berta Bukšek, Edo Grom, Miro Kopač in Vladimir Skrbinšek, ki je bil eden glavnih Tepavčevih sodelavcev v Intimnem teatru, ter Poldka (Leopolda) Šturm-Jurišić.

Do vključitve večjega števila slovenskih dramskih umetnikov v hrvaška gledališča pride samo še v prvih petnajstih letih po drugi svetovni vojni, ko na primorsko-istrskem območju nastaneta poklicni gledališča na Reki in v Pulju. V reškem gledališču so tedaj delovali Mila Šarić, Josip Marotti, Ferdo Delak, Branka Verdonik-Rasbergerjeva in Edo Verdonik ter Demetrij Bitenc,<sup>260</sup> v puljskem pa Lojze Štandekar, Jože Zupan in Breda Urbič. Osnovanje Zagrebškega dramskega gledališča in Gavellova vodilna magnetna osebnost v njem bo za kratek čas v Zagreb pritegnila tudi Herberta Grüna.

Povsem izjemno sodelovanje s slovenskim igralcem Stanetom Starešiničem,<sup>261</sup> v Sloveniji že slovečim Hamletom, pa je leta 1962 vzpostavilo Karloško gledališče, ki je po dogovoru z njim in pripravah v režiji Mirka Merleja uprizorilo Shakespearjevo tragedijo o danskem kraljeviču, v kateri je Starešinič nastopal v naslovni vlogi redno od premiere 14. oktobra pa do zadnje predstave 12. januarja. Skupaj celo osemindvajsetkrat!

S pričujočo diahrono rekonstrukcijo in sinhrono razvrstitvijo zaposlitev slovenskih dramskih umetnikov v hrvaških gledališčih od prihoda Borštnikovih v Zagreb pa vse do začetka sedemdesetih let, ko se v novih gledališko-organizacijskih pogojih, nastalih s pojavom producentskih ustanov in z ustanavljanjem manjših, mobilnih

<sup>260</sup> Svojo umetniško kariero je gledališki in filmski igralec DEMETRIJ BITENC (Ljubljana, 1922) začel v Novi Gorici. Potem je bil član ljubljanske Drame, 1943/1944-1953/1954, ter reškega gledališča od leta 1954/1955 do začetka sezone 1957/1958. Sledil je angažma v Beogradu, potem kratko bivanje v Celju in nazadnje v Novi Gorici 1967/1970. V tem času je pridobil tudi status svobodnega umetnika. V gledališčih večinoma interpretira mladostne junake, salonske like in ljubimce v klasičnem repertoarju in konverzacijskih dramskih delih. Igral je v skorajda vseh slovenskih koprodukcijskih filmih ter številnih filmih, ki so bili posneti v Italiji, Nemčiji in Franciji.

<sup>261</sup> Karloški interpret Shakespearjevega Hamleta STANE STAREŠINIČ (Preloka pri Vinici, 1921 – Ljubljana, 1995) je začel svojo igralsko pot v Slovenskem gledališču v Trstu pred drugo svetovno vojno ter nadaljeval po vojni v Slovenskem narodnem gledališču v Ljubljani. Od 1951 je znova deloval v Trstu. Diplomiral je na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo in bil v sezoni 1964/1965 študijsko na Čehoslovaškem. Nastopal v številnih delih slovenskih dramatikov, igral je Ferdinanda v Schillerjevem *Kovarstvu in ljubezni*, Mosca v Jonsonovom *Volponeju*, Trania v Shakespearjevi *Ukročeni trmoglavki*, Kostjo v Čehovi *Utvi*, Svidrigajlova v *Zločinu in kazni* Dostojevskega, Millerjevega Biffa v *Smrti trgovskega potnika*, Louisa v Sartovih *Umazanih rokah*, igralca *Na dnu* Gorkega ter vrsti drugih vlog v delih Shakespearja, Brechta, Marceauja itd.

slovenskih dramskih umjetnika u hrvatskim kazalištima, koje se od tada svodi uglavnom na gostovanja vrhunskih redatelja, kao što su Dušan Jovanović, Janez Pipan, Vito Taufer i Eduard Miler, na realizacijama pojedinih predstava, nisu, naravno, obuhvaćeni svi slovenski glumci i redatelji koji su djelovali u hrvatskim kazalištima, a niti svi angažmani i sva kazališta.

Ovim pregledom sudjelovanja slovenskih dramskih umjetnika u hrvatskim kazalištima svjesno nisu obuhvaćeni i neki dramski umjetnici, unatoč tomu što su rođeni u Sloveniji ili što su im oba ili jedan od roditelja Slovenci, ako su se oni sami naturalizirali u Hrvatskoj ili deklarirali kao Hrvati ili Hrvatice, te djelovali isključivo u hrvatskim kazalištima, kao što su to djelovali Bogumila Vilhar,<sup>262</sup> Mila Nučić-Vojković,<sup>263</sup> Miro Marotti<sup>264</sup> i Nada Nučić.<sup>265</sup>

Zahvaljujući manjim, mobilnim profesionalnim i alternativnim kazalištima i kazališnim sastavima, koji u sedamdesetim godinama tragajući za novom publikom i novim izvođačkim kontaktima, te za nasljedstvom građanskoga konverzacijskog teatra i korijenima pučkog, počinju programski izvoditi svoje predstave i u mjestima u koja nisu dolazila kazališta, a niti kazališne družine i grupe, ili, ako su eventualno dolazila, dolazila su slučajno i neredovito, obnavlja se hrvatski etnički i kulturalni kazališni prostor nalik na neinstitucionalni predstavljajući prostor u doba fin de siècle, kada ga multinacionalne putujuće družine umrežuju i protežu izvan nacionalnih granica. No u tim novim putujućim kazalištima i kazališnim sastavima neće svoje mjesto tražiti niti naći ni jedan slovenski dramski umjetnik, kao što ni ta nova putujuća, mobilna kazališta i kazališni sastavi nemaju ni svojega beletrističko-dokumentarnog životopisca kao što ga imaju putujuća kazališta u Josipu Danešu.

Pozivajući se na povijesne pouke i iskustvo mogla bi se namjesto bilo kojega drugog zaključka upotrijebiti kolokvijalna izreka: *sve u svoje vrijeme*, koja je primjenjiva kako na jedinstveno i neponovljivo vrijeme fin de siècle i angažmana prvih slovenskih glumaca u Hrvatskoj, uključujući među njih i Daneša, tako i na vrijeme izmijenjenih dodira i veza između hrvatskog i slovenskog kazališta, svedenih isključivo na pojedinačna gostovanja, koje se proteže do danas, te pojave autohtonih ustroja hrvatskih putujućih, mobilnih kazališta i kazališnih sastava.\*

<sup>262</sup> Svoju kazališnu karijeru BOGUMILA VILHAR (Karlovac, 1882. – Zagreb, 1962.), kći skladatelja slovenskog podrijetla Franje S. Vilhara Kalskog i Hrvatice Marije Hajek, okušala se prvo kao operna pjevačica, a zatim je više od četrdeset godina glumica Hrvatskoga narodnog kazališta s dva kraća prekida 1919. – 1921. i 1922. – 1924., kada je angažirana u Osijeku odnosno u Splitu. Tijekom dugogodišnje glumačke djelatnosti interpretirala je, kako piše u *Enciklopediji Hrvatskoga narodnog kazališta* Slavko Batušić, opširan repertoar od klasičnih junakinja preko zrelih žena do dobrodušnih komičnih starica.

<sup>263</sup> Kćerka glumca i redatelja Hinka Nučića i Josipe, rođene u Omišlju, MILA NUČIĆ-VOJKOVIĆ (Ljubljana, 1912. – Varaždin, 1982.) učila je glumu u privatnoj školi svojega oca i debitirala u Hrvatskom narodnom kazalištu te je potom naizmjenice radila u kazalištima Banje Luke, Zagreba, Splita, Subotice, Varaždina, Pule i Mostara da bi se od pozornice oprostila 1976. u Varaždinu. Osim što je bila glumica, na hrvatskom je pisala i objavljivala prozu, poeziju i drame.

<sup>264</sup> Stariji brat Josipa Marottija, diplomirani povjesničar umjetnosti i absolvent zagrebačke Akademije za kazališnu umjetnost MIRO MAROTTI (Obrovo u Istri, 1920. – Zagreb 2009.) režijom se počeo baviti još u partizanima. Suosnivač je Centralnoga studentskog kazališta u Zagrebu te redatelj i ravnatelj od 1954. Narodnog kazališta u Zadru, a od 1959. do mirovine 1983. redatelj Radio-Zagreba. Za radijsko izvođenje priredio je brojna prozna i dramska djela, a pisao je i stručne članke i objavio knjigu *Novostvorena glumačka osobnost*, Atresor naklada, Zagreb 2003.

<sup>265</sup> Kćerka Hinka Nučića i Vike Podgorske, glumica NADA NUČIĆ (Zagreb, 1932.), udana Hojnik, diplomirala je na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu i nastupila u nekoliko uloga u Hrvatskome narodnom kazalištu. Preselivši se u Maribor napustila je glumačku profesiju.

\* NAPOMENA.

Pregled *Slovenski dramski umjetnici na hrvatskim pozornicama* rezultat je dugotrajnog istraživanja, koje se zbog velikog broja kazališta u kojima su bili angažirani slovenski dramski umjetnici, kao i zbog neproučene i teško dostupne građe i ograničenih mogućnosti uvida u relevantne arhivalije, te zbog mnogih obveza i bolesti, neplanirano otegnulo na uštrb dvoje suautora ove monografije, Marije Barbieri i Henrika Neubauera, koji su već prije nekoliko godina, u dogovorenom roku, dovršili i predali svoje radove. Ovom prilikom im se ispričavam kao i nakladniku Slovenskom domu.

Nužno je još napomenuti i da opseg tekstova o pojedinim slovenskim dramskim umjetnicima nije uvijek i jedino diktiran njihovom umjetničkom razinom i značenjem njihova udjela u hrvatskom kazalištu već i nekim posebnostima u njihovom djelovanju u stanovitim sredinama, kao i teatrološkom vjerodostojnošću i količinom raspoloživih izvora i građe.

Pri izradi ovog pregleda nezaobilaznu pomoć ukazali su mi znanstvena savjetnica, prof. dr. sc. Antonija Bogner-Šaban, arhivski i administrativni djelatnici Marica Bugarin, Jasna Đurđević i Tatjana Skendrović, svi iz Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, voditelji arhiva Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, Rijeka, Miroslav Špajh i Josipa Brbora te stručna savjetnica Slovenskega gledališkega muzeja u Ljubljani Francka Slivnik. Hvala im, kao i svim ostalima koji su mi svojim savjetima i podacima omogućili upotpunjavanje ovog pregleda.

B. H. 2006.

poklicnih in alternativnih gledaliških teles, začne tudi novo, spremenjeno obdobje sodelovanja slovenskih dramskih umetnikov v hrvaških gledališčih, ki je od tedaj v glavnem omejeno na gostovanje vrhunskih režiserjev, kot so Dušan Jovanovič, Janez Pipan, Vito Taufer in Eduard Miler, na uprizoritve posameznih predstav, seveda niso zajeti vsi slovenski igralci in režiserji, ki so delovali v hrvaških gledališčih, pa niti vsi angažmaji in vsa gledališča.

V tem pregledu slovenskih dramskih umetnikov, ki so sodelovali v hrvaških gledališčih, namenoma niso navedeni tisti dramski umetniki, ki so se, kljub temu da so rojeni v Sloveniji ali pa je bil eden ali oba starša Slovenca, na Hrvaškem naturalizirali ali pa se opredelili kot Hrvati ali Hrvatice ter delovali edino v hrvaških gledališčih. Med njimi so Bogumila Vilhar,<sup>262</sup> Mila Nučić-Vojković,<sup>263</sup> Miro Marotti<sup>264</sup> in Nada Nučić.<sup>265</sup>

Zahvaljujoč manjšim, mobilnim poklicnim in alternativnim gledališčem in gledališkim skupinam, ki so v sedemdesetih letih, iščoč novo občinstvo in nove izvajalske stike ter po sledih meščanskega konverzacijskega gledališča in koreninah ljudskega, začela programsko uprizarjati svoje predstave tudi v krajih, v katera gledališča in gledališke skupine ter društva sicer niso prihajala, če pa so morebiti vseeno prišla, so bila ta gledališka gostovanja naključna in neredna, se je obnovil hrvaški etični in kulturni gledališki prostor, ki je podoben ne-institucionalnemu uprizoritvenemu prostoru v obdobju fin de sičcla, ko ga multinacionalne potujoče skupine umrežijo in razširijo zunaj nacionalnih meja. No, v teh novih potujočih gledališčih in gledaliških skupinah svojega prostora ne bo iskal niti našel nobeden slovenski dramski umetnik, ta nova potujoča, mobilna gledališča in gledališke skupine pa nimajo niti svojega leposlovno-dokumentarnega življenjepisca, kot ga imajo potujoča gledališča v Josipu Danešu.

Sklicevaje se na zgodovinske nauke in izkušnje bi namesto kakšnega drugega zaključka lahko uporabili pogovorni izrek: *vse ob svojem času*, ki je uporaben tako v edinstvenem in neponovljivem času fin de sičcla in zaposlitev prvih slovenskih igralcev na Hrvaškem, med katerimi je bil tudi Daneš, kakor v času spremenjenih stikov in vezi med hrvaškim in slovenskim gledališčem, omejenih edino na posamezna gostovanja, ki se nadaljujejo do danes, ter pojava avtohtonih oblik hrvaških potujočih, mobilnih gledališč in gledaliških skupin.\*

<sup>262</sup> Svojo gledališko kariero je BOGUMILA VILHAR (Karlovac, 1882 - Zagreb, 1962), hči skladatelja slovenskega porekla Franja S. Vilharja Kalskega in Hrvatice Marije Hajek, okusila najprej kot operna pevka, potem pa je bila več kot štirideset let igralka Hrvaškega narodnega gledališča z dvema kratkima prekinitvama 1919-1921 in 1922-1924, ko je bila angažirana v Osijeku oziroma Splitu. Med dolgoletnim igralskim delovanjem je interpretirala, kot v *Enciklopediji Hrvaškega narodnega gledališča* navaja Slavko Batušić, obširen repertoar od klasičnih junakinj prek zrelih žena do dobrodušnih komičnih stark.

<sup>263</sup> Hči igralca in režiserja Hinka Nučića in Josipe, rojene v Omišlju, MILA NUČIČ-VOJKOVIĆ (Ljubljana, 1912 - Varaždin, 1982) se je učila igranja v zasebni šoli svojega očeta in debitirala v Hrvaškem narodnem gledališču ter potem izmenično delala v gledališčih Banja Luke, Zagreba, Splita, Subotice, Varaždina, Pulja in Mostarja, da bi se od odra poslovila 1976 v Varaždinu. Poleg tega da je bila igralka, je v hrvaščini pisala in objavljala pravljice, prozo, poezijo in drame.

<sup>264</sup> Starejši brat Josipa Marottija, diplomirani umetnostni zgodovinar in absolvent zagrebške akademije za gledališko umetnost, MIRO MAROTTI (Obrovo v Istri, 1920 - Zagreb, 2009) se je začel z režijo ukvarjati že v partizanih. Je soustanovitelj študentskega gledališča v Zagrebu in režiser ter ravnatelj od 1954 Narodnega gledališča v Zadru, od 1959 pa do upokojitve 1938 pa režiser Radio Zagreba. Za radijsko uprizarjanje/izvajanje je priredil številna prozna in dramska dela, pisal pa je tudi strokovne članke in objavil knjigo *Novostvorena glumačka osebnost*, Atresor naklada, Zagreb 2003.

<sup>265</sup> Hči Hinka Nučića in Vike Podgorske, igralka NADA NUČIČ (Zagreb, 1932), poročena Hojnik, je diplomirala na Akademiji za gledališko umetnost v Zagrebu in nastopila v nekaj vlogah v Hrvaškem narodnem gledališču. Po preselitvi v Maribor je zapustila poklic igralka.

\* OPOMBA.

Pregled *Slovenski dramski umetniki* na Hrvaškem je plod dolgotrajnega raziskovanja, ki se je zaradi velikega števila gledališč, v katerih so bili angažirani slovenski dramski umetniki, pa tudi zaradi neraziskanega in težko dostopnega gradiva in omejenih možnosti vpogleda v relevantne arhive ter zaradi številnih obveznosti in bolezni, nenačrtovano zavleklo v škodo dvoje soavtorjev te monografije, Marije Barbieri in Henrika Neubauerja, ki sta že pred nekaj leti, v dogovorjenem roku, končala in oddala svoje delo. Ob tej priložnosti se jima opravičujem, prav tako založniku, Slovenskemu domu.

Nujno je navesti še, da obseg besedila o posameznih slovenskih dramskih umetnikih ni vedno tudi edino narekovan z njihovo umetniško ravni in pomenom njihovega deleža v hrvaškem gledališču, ampak tudi nekaterim posebnostim v njihovem delovanju v določenih krogih, pa tudi teatrološki verodostojnosti in količino razpoložljivih virov in gradiva.

Pri izdelavi tega pregleda so mi precejšno pomoč pokazali znanstvena svetovalka prof. dr. Antonija Bogner-Šaban, arhivske in administrativne uslužbenke Marica Bugarin, Jasna Đurđević in Tatjana Skendrović, vse z oddelka za zgodovino hrvaškega gledališča Zavoda za zgodovino hrvaške književnosti, gledališča in glasbe HAZU, vodji arhiva Hrvaškega narodnega gledališča v Osijeku in Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca, Reka, Miroslav Špajh in Josipa Brbora, ter strokovna svetovalka Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani Francka Slivnik. Hvala jim, pa tudi vsem drugim, ki so mi s svojimi nasveti in podatki omogočili dopolnitev tega pregleda.

B. H. 2006

O autoru

## Branko Hećimović

Povjesničar hrvatske dramske književnosti, teatrolog i kritičar Branko Hećimović rođen je 1934. u Zagrebu, gdje je diplomirao i 1964. doktorirao obranivši na Filozofskom fakultetu radnju *Hrvatska dramska književnost između dva rata* (Rad JAZU, knj. 353, 1968). Od 1956. do 1972. zaposlen je u Radio Zagrebu, s jednogodišnjim prekidom 1958/1959. kada služi vojsku, kao kazališni kritičar i urednik Kulturno-umjetničke redakcije, te u zlatnim godinama zagrebačke radio dramske škole kao šef Dramskog studija i urednik Umjetničkog programa. Zatim je urednik za opću kulturu u Školskoj knjizi, te između ostalog uređuje antologijsku biblioteku književnih djela «Dobra knjiga». U kolovozu 1977. primljen je u Akademijin Zavod za književnost i teatrologiju i izabran za višega znanstvenog suradnika, a 1982. za znanstvenog savjetnika. U međuvremenu 1978. prihvaća i vođenje kolegija pod naslovom Teatrološki praktikum na Akademiji za kazalište, film i televiziju, danas Akademiji dramske umjetnosti. Dužnost pak upravitelja Odsjeka za teatrologiju obnaša od 1979, a u prosincu 1990. imenovan je voditeljem Zavoda. Nakon utemeljenja Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU 1993, voditelj je nadalje dvaju odsjeka, za književnost i kazalište, do početka 1996. Od tada pa do umirovljenja krajem 2001, voditelj je Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta, kojeg i danas honorarno vodi. Godine 1980. izabran je člana suradnika Akademije.

Objavljivati je počeo 1954. godine. Isprva piše uglavnom kazališne kritike te članke, feljtone i eseje o recentnoj kazališnoj problematici. Potom se sve više posvećuje proučavanju hrvatske dramske književnosti, posebice 19. i 20. stoljeća, te ona postaje, zajedno s kazališnom umjetnošću navedenih stoljeća, glavnim područjem njegova zanimanja. Autor je više knjiga (suautor M. Flegar, *Dva komediografa*, 1971; *Velika imena hrvatskog glumišta*, 1975; *13 hrvatskih dramatičara*, 1976; *Dramaturški triptihon*, 1979; *Može li se Lauri vjerovati?* 1982; *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*, 1995; *Pod Krležinim kišobranom*, 1997; *U zagrljaju kazališta*, 2004) i antologija (*Pometova družba, Komediografija od Nalješkovića i Držića do danas*, 1973; *Antologija suvremene hrvatske drame*, «Vidik», br. 16-18, 1973; *Das kroatische Drama des 20. Jahrhunderts*, «Die Brücke», br. 51-53, 1977; *Izabrane slovenske drame*, 1982; suautor B. Pavlovski, *Suvremene makedonske drame*, 1982; *Antologija hrvatske drame*, 1-3 knjiga, 1998; suautori N. Batušić i R. Marinković, *Il teatro croato del dopoguerra*, «La battana», br. 91-92, 1989; *Antologio de kroataj unuaktaj dramoj*, 1997), te većinski autor i priređivač monografije *Dragica Krog Radoš, glumica i subreta*, 2006. Sastavljač je i dvaju izdanja, koja sadrže CD-e i popratne knjižice. *Kupleti, šaljivi monolozi i prizori, Gramofonski zapisi članova Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i izvodača zagrebačkih kabareta 1906-1930 i Recitacije, kazivanja, dramski monolozi i prizori, Fonogramski zapisi članova Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 1909-1952*, Zagreb 2005.

Inicijator je, priređivač i urednik kapitalnoga teatrografskog izdanja u dvije knjige *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1990*, 19990 za koje je dobio Nagradu za znanstveni rad Bartol Kašić i Nagradu Marko Fotez, kao i treće knjige *Repertoara hrvatskih kazališta*, 2002.

Više godina član je uredništva biblioteke Pet stoljeća hrvatske književnosti za koju je priredio izabrana djela petnaestorice pisaca, među kojima i izabrana djela Tita Brezovačkog i Milana Begovića. Za tisak je nadalje pripremio i prokomentirao neobjavljene ili u periodici i ostavštinama zagubljene dramske i kritičarske tekstove Milana Begovića, Zlate Kolarić-Kišur, Marka Foteza, Marijana Matkovića i Zvonimira Bajsića, a priređivač je i Matkovićeve *Izabranih djela*, 2001. u osam knjiga. Priredio je i više zbornika i časopisa posvećenih radio-drami, kazališnoj građi i teatrološkoj problematici kao što su zbornici *Praha – Warszawa – Zagreb, Nagrađene radio-drame*, 1968, *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, 1987. i *Karlovačka kazališna stoljeća*, 1995, te zbornici pripoćenja sa znanstvenih skupova održanih u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku. Obuzetost kazališnom građom, te zanimanje za scenografiju i kostimografiju potiču ga i na pripremanje brojnih izložbi za koje sastavlja i potpisuje (*Scenografije Aleksandra Augustinčića*, 1997, *Kazališni portreti i scenografije Zlatka Kauzlarića Atača*, 1997, 2 iz. pod naslovom *Od crteža do scene*, 1998), priređuje i uređuje kataloge.

Bavi se i leksikografskim radom. Suradnik je i urednik struka više enciklopedijskih i leksikografskih izdanja. Prevodi s ruskog (V. V. Majakovski, *Stjenica*) i slovenskog jezika, adaptira dramska djela i dramatizira prozna ostvarenja za radijska izvođenja, objavljuje feljtonsko-esejističke i memoarske zapise, kao i refleksije o događajima i pojedincima iz umjetničkog miljea.

Član je Društva hrvatskih književnika od 1963. i jedan od utemeljitelja Društva hrvatskih kazališnih kritičara i teatrologa. Biran je i za njegova predsjednika. U dva početna mandata predsjednik je Odbora Fonda Miroslav Krleža. Među malobrojnim je pokretačima i Krležinih dana u Osijeku i predsjednik njihova Odbora od osnutka ove kazališno-teatrološke manifestacije 1990. godine.

*O avtorju*

## Branko Hećimović

Zgodovinar hrvaške dramske književnosti, teatrolog in kritik Branko Hećimović se je rodil leta 1934 v Zagrebu, kjer je diplomiral in leta 1964 doktoriral na Filozofski fakulteti z delom *Hrvaška dramska književnost med dvema vojnama* (Rad JAZU, knjiga 353, 1968). Med letoma 1956 in 1972 je bil zaposlen na Radiu Zagreb, z enoletno prekinitvijo zaradi služenja vojaškega roka v obdobju 1958/1959. Na radiu je bil gledališki kritik in urednik Kulturno-umetniškega uredništva, v zlatih letih zagrebške šole radijske drame pa vodja Dramskega studia in urednik Umetniškega programa. Pozneje je postal urednik za splošno kulturo pri Šolski knjigi, kjer je med drugim urejal antologijsko zbirko književnih del Dobra knjiga. Avgusta leta 1977 so ga sprejeli v Akademijin Zavod za književnost in teatrologijo in imenovali za višjega znanstvenega sodelavca, leta 1982 pa za znanstvenega svetnika. V tem obdobju je leta 1978 sprejel tudi vodenje kolegija z naslovom Teatrološki praktikum na Akademiji za gledališče, film in televizijo, današnji Akademiji dramske umetnosti. Dolžnost upravnika Oddelka za teatrologijo je opravljal od leta 1979, decembra leta 1990 pa je postal vodja Zavoda. Po ustanovitvi Zavoda za zgodovino hrvaške književnosti, gledališča in glasbe HAZU leta 1993 je vodil dva oddelka, za književnost in gledališče, do začetka leta 1996. Od takrat in do upokojitve konec leta 2001 je bil vodja Oddelka za zgodovino hrvaškega gledališča, ki ga še danes vodi honorarno. Leta 1980 je bil izvoljen za člana sodelavca Akademije.

Objavljati je začel leta 1954. Najprej predvsem gledališke kritike ter članke, feljtone in eseje o sodobni gledališki problematiki. Potem se je vse bolj posvečal preučevanju hrvaške dramske književnosti, zlasti 19. i 20. stoletja, ki je postala, skupaj z gledališko umetnostjo v navedenih stoletjih, glavno področje njegovega zanimanja. Je avtor več knjig (soavtor M. Flegar, *Dva komediografa*, 1971; *Velika imena hrvatskog glumišta*, 1975; *13 hrvatskih dramatičara*, 1976; *Dramaturški triptihon*, 1979; *Može li se Lauri vjerovati?* 1982; *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*, 1995; *Pod Krležinim kišobranom*, 1997; *U zagrljaju kazališta*, 2004) in antologij (*Pometova družba, Komediografija od Nalješkovića i Držića do danas*, 1973; *Antologija suvremene hrvatske drame*, »Vidik«, št. 16-18, 1973; *Das kroatische Drama des 20. Jahrhunderts*, »Die Brücke«, št. 51-53, 1977; *Izabrane slovenske drame*, 1982; soavtor B. Pavlovski, *Suvremene makedonske drame*, 1982; *Antologija hrvatske drame*, 1.-3. knjiga, 1998; soavtorja N. Batušić in R. Marinković, *Il teatro croato del dopoguerra*, »La battana«, št. 91-92, 1989; *Antologio de kroataj unuaktaj dramoj*, 1997) ter večinski avtor in sodelavec v pripravi monografije *Dragica Krog Radoš, glumica i subreta*, 2006. Pripravil je tudi dve izdaji s CD-jema in spremnima knjižicama: *Kupleti, šaljivi monolozi i prizori, Gramofonski zapisi članov Hrvatskega narodnega gledališča v Zagrebu in izvajalcev zagrebskih kaberejev 1906–1930 ter Recitacije, kazivanja, dramski monolozi i prizori, Fonogramski zapisi članov Drame Hrvatskega narodnega gledališča v Zagrebu 1909–1952*, Zagreb 2005.

Je pobudnik, organizator in urednik kapitalne teatrografske izdaje v dveh knjigah *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1990*, 1999, za kateri je prejel nagrado za znanstveno delo Bartol Kašić in nagrado Marko Fotez, kot tudi tretje knjige *Repertoara hrvatskih kazališta*, 2002.

Več let je član uredništva zbirke *Pet stoletij hrvaške književnosti*, za katero je pripravil izbrana dela petnajstih pisateljev, med njim izbrana dela Tita Brezovačkega in Milana Begovića. Za tisk je pripravil in pokomentiral neobjavljene ali v periodiki in zapuščinah izgubljene dramske in kritične tekste Milana Begovića, Zlate Kolarić-Kišur, Marka Foteza, Marijana Matkovića in Zvonimirja Bajsića. Je tudi urednik Matkovičevih *Izbranih djela* v osmih knjigah iz leta 2001. Pripravil je več zbornikov in časopisov, posvečenih radijski drami, gledališkemu gradivu in teatrološki problematiki, med njimi zbornike *Praha – Warszawa – Zagreb, Nagrađene radio-drame*, 1968, *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, 1987 in *Karlovačka kazališna stoljeća*, 1995, ter zbornike sporočil z znanstvenih srečanj, pripravljenih v okviru gledališko-teatrološke prireditve Krleževi dnevi v Osijeku. Prevtetost z gledališkim gradivom in zanimanje za scenografijo in kostimografijo ga spodbujata k pripravi številnih razstav, za katere sestavlja in podpisuje kataloge (*Scenografije Aleksandra Augustinčića*, 1997, *Kazališni portreti i scenografije Zlatka Kauzlarića Atača*, 1997, 2. izdaja z naslovom *Od crteža do scene*, 1998) oziroma jih pripravlja in ureja.

Ukvarja se tudi z leksikografskim delom. Je sodelavec in urednik več enciklopedijskih in leksikografskih izdaj. Prevaja iz ruščine (V. V. Majakovski, *Stjenica*) in slovenskega jezika, pripravlja adaptacije dramskih del in dramatizira prozne stvaritve za radijske izvedbe, objavlja feljtonsko-esejistične in memoarske zapise, a tudi refleksije o dogodkih in posameznikih iz umetniških krogov.

Je član Društva hrvaških književnikov od leta 1963 in eden od ustanoviteljev Društva hrvaških gledaliških kritikov in teatrologov. Izvoljen je bil tudi za njegovega predsednika. V prvih dveh mandatih je predsednik Odbora Sklada Miroslav Krleža. Je eden od maloštevilnih pobudnikov Krleževih dni v Osijeku in predsednik Odbora te gledališko-teatrološke prireditve, vse od njene ustanovitve leta 1990.

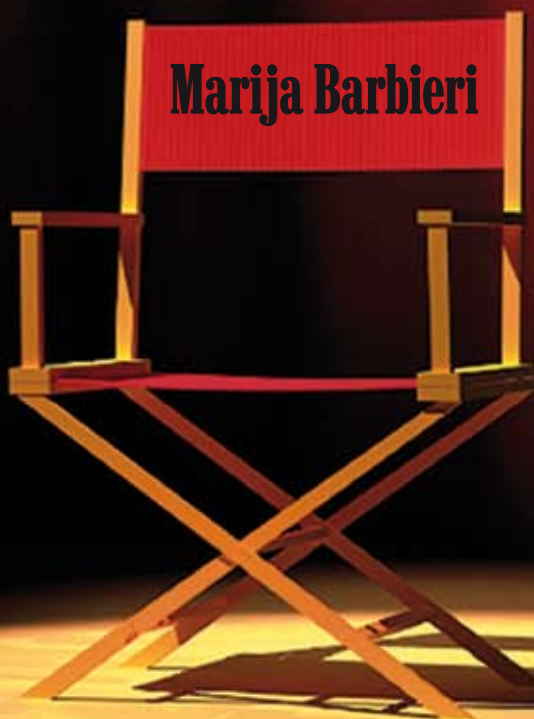




# OPERA

|           |                          |
|-----------|--------------------------|
| 174 • 175 | <u>Fran Gerbič</u>       |
| 178 • 179 | <u>Josip Nolli</u>       |
| 182 • 183 | <u>Irma Polak</u>        |
| 190 • 191 | <u>Josip Križaj</u>      |
| 198 • 199 | <u>Ivan Levar</u>        |
| 200 • 201 | <u>Rudolf Bukšek</u>     |
| 204 • 205 | <u>Josip Rijavec</u>     |
| 212 • 213 | <u>Robert Primožič</u>   |
| 216 • 217 | <u>Mario Šimenc</u>      |
| 222 • 223 | <u>Josip Gostič</u>      |
| 230 • 231 | <u>Božidar Vičar</u>     |
| 232 • 233 | <u>Erika Druzovič</u>    |
| 234 • 235 | <u>Marjan Rus</u>        |
| 236 • 237 | <u>Ivan Francel</u>      |
| 240 • 241 | <u>Marija Podvinec</u>   |
| 244 • 245 | <u>Josip Šutej</u>       |
| 248 • 249 | <u>Noni Žunec</u>        |
| 252 • 253 | <u>Rudolf Francel</u>    |
| 254 • 255 | <u>Attilio Planinšek</u> |
| 256 • 257 | <u>Janez Lotrič</u>      |
| 266 • 267 | <u>Dirigenti</u>         |

**SLOVENSKI  
UMETNIKI  
NA HRVAŠKIH  
ODRIH**



**SLOVENSKI  
UMJETNICI  
NA HRVATSKIM  
POZORNICAMA**

Djelovanje hrvatske Opere uopće se ne može prikazati bez potankoga opisa slovenskih umjetnika. Od samoga njezina osnutka godine 1870., pod ravnateljstvom istaknutoga hrvatskog skladatelja i dirigenta Ivana pl. Zajca, oni su bili nositelji repertoara, istinski stupovi zagrebačkoga opernog života. Bez slovenskih tenora Zagrebačka Opera cijelo stoljeće uopće ne bi mogla postojati, a posve izniman i jedinstven glazbeno-scenski umjetnik Josip Križaj bio je pak više od četiri desetljeća temeljem njezina basovskoga repertoara. Niz slovenskih tenora na zagrebačkoj pozornici počinje s *Franom Gerbičem*. Za njim je nakon stanke od četrdesetak godina došao Josip Rijavec i u Zagrebu započeo karijeru koja ga je odvela u svijet, zatim Mario Šimenc, prvi tumač naslovne uloge u *Eri s onoga svijeta* Jakova Gotovca, te Ivan Francel, koji će nakon operacije grla postati dramskim baritonom. Godine 1937. dolazi Josip Gostič koji, unatoč međunarodnim uspjesima i angažmanu u Bečkoj državnoj operi, do smrti 1963. ostaje stalnim članom Opere Hrvatskoga narodnog kazališta<sup>1</sup> u Zagrebu i njezinim apsolutnim prvakom. Noni Žunec bio je dug niz godina nositelj repertoara u Zagrebu, a Josip Šutej dijelio je svoju bogatu aktivnost između Zagreba i Rijeke.

Mlađi brat Ivana Francela Rudolf Francel svojim je nezaboravnim kreacijama našao trajno mjesto u srcima ljubitelja opere premda je u Zagrebu djelovao vrlo kratko. Jedan od stupova Zajčeva razdoblja bio je i bariton Josip Nolli kojemu je maestro povjerio naslovnu ulogu na praizvedbi svoje opere *Nikola Šubić Zrinjski*. Sasvim posebna umjetnička osobnost Irma Polak bila je prva tri desetljeća prošloga stoljeća omiljena i neponovljiva operetna primadona, ali je s istim uspjehom tumačila i operne likove. Nju je naslijedila Erika Druzovič. U svojem jedanaestogodišnjem djelovanju nakon Prvoga svjetskog rata nezamjenjiv je bariton bio Robert Primožič. No u Hrvatskome narodnom kazalištu djelovalo je još nekoliko slovenskih pjevača i pjevačica čiji doprinos njegovim sjajnim razdobljima nije nimalo zanemariv. Za Zajčeve ere pjevao je bas Ferdo Terček (Fernando Tercuzzi). U doba Prvoga svjetskog rata istaknuti bariton bio je Ivan Levar. Između dva svjetska rata bariton Rudolf Bukšek bio je jedan od nositelja repertoara, a u dugogodišnjem angažmanu bio je tenor Božidar Vičar. Između svojega ljubljanskog i bečkog angažmana nekoliko je godina član zagrebačke Opere bio bas Marjan Rus. Prerana smrt spriječila je Mariju Podvinec da dulje bude stupom sopranskoga repertoara. Privlačna operetna umjetnica bila je Marica Lubejeva, koja se osobito istaknula kao protagonistica operete Ive Tijardovića *Mala Floramye*. Šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća u stalnom angažmanu u Operi HNK-a u Splitu bio je tenor neponovljive glasovne ljepote i jedan od najvećih ljubimaca publike u cijeloj splitskoj kazališnoj tradiciji Attilio Planinšek.

Od sedamdesetih godina prošloga stoljeća zastupljenost slovenskih opernih umjetnika na hrvatskoj pozornici sve je manja. Bas Ivan Sancin je krajem sedamdesetih i osamdesetih godina bio protagonistom nekih važnijih produkcija u Zagrebu i Splitu, a desetak godina gotovo da nije bilo važnijeg opernog događaja u Hrvatskoj bez tenora Janeza Lotriča. U novije vrijeme uspostavlja se suradnja s još jednim tenorom, Brankom Robinšakom, a najmlađa slovenska umjetnica koja djeluje u Hrvatskoj je sopranistica Mihaela Komočar.

Nemjerljiv doprinos dali su i dirigenti: Mirko Polič u Osijeku, te Demetrij Žebre i Samo Hubad u Zagrebu.

Ovo je tek kraći pregled djelovanja slovenskih opernih umjetnika u Hrvatskoj, jer bi za potpuniji prikaz, za popis njihovih uloga i premijernih realizacija u kojima su sudjelovali, bilo potrebno barem još toliko prostora. Neki od njih zaslužuju posebnu monografiju. Josip Gostič i Josip Rijavec već ju imaju<sup>2</sup>, u pripremi je monografija veličanstvenog Josipa Križaja, a i Irma Polak bi ju svakako zaslužila.

Kada je na nagovor biskupa Josipa Jurja Strossmayera<sup>3</sup> i na poticaj pjesnika Petra Preradovića<sup>4</sup> Ivan pl. Zajc<sup>5</sup> došao godine 1870. u Zagreb, napustivši blistavu operetnu karijeru u Beču da bi preuzeo tešku za-

<sup>1</sup> Hrvatsko narodno kazalište - HNK - u svojoj je bogatoj povijesti nekoliko puta mijenjalo naziv. U doba Ivana pl. Zajca zvalo se *Narodno zemaljsko kazalište*, od 1894. *Hrvatsko zemaljsko kazalište*, od 1909. *Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište*, od 1919. *Narodno kazalište*, od 1941. *Hrvatsko državno kazalište*, od 1945. *Hrvatsko narodno kazalište*. No, i unutar tih naziva dolazilo je do promjena u skladu s državno-pravnim promjenama na tom prostoru.

<sup>2</sup> Marija Barbieri/Marjana Mrak: Josip Gostič, Kulturno društvo Jože Gostič, Homec, 2000. Josip Rijavec, slovenski tenorist međunarodnega slovesa, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2006

<sup>3</sup> Strossmayer, Josip Juraj (1815.-1905.), hrvatski biskup i političar sa sjedištem u Đakovu. Svojim se je imetkom služio za kulturno uzdizanje svojega naroda. Osnivač je i pokretač Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti te utemeljitelj Hrvatskoga sveučilišta.

<sup>4</sup> Preradović, Petar (1818.-1872.), hrvatski pjesnik, austrijski general. Pisao je rodoljubne i ljubavne pjesme, pjesme slavenstvu i jeziku, epske i refleksivne. Znatno je utjecao na razvoj novijega hrvatskog pjesništva. Često uglazbljivan.

<sup>5</sup> Zajc pl., Ivan (1832.-1914.), hrvatski skladatelj i dirigent, ravnatelj Opere i Hrvatskoga glazbenog zavoda (HGZ), najistaknutiji uglednik sustavnoga profesionalnoga glazbenog života u Hrvatskoj. Razdoblje od 1870. do njegove smrti - tzv. Zajčeva era - nosi snažan pečat njegove osobnosti. Skladateljski mu opus sadrži 1200 djela, među kojima su opere, operete, oratoriji, orkestralne i komorne skladbe, popijevke. Važna je i njegova djelatnost kao dirigenta i pjevačkoga pedagoga.

Operi na Hrvaškem ni mogoče natančno predstaviti, ne da bi podrobno opisali prispevek slovenskih umetnikov. Ti so bili vse od ustanovitve zagrebške Opere leta 1870, ko je bil njen ravnatelj priznan hrvaški skladatelj in dirigent Ivan pl. Zajc, nosilci repertoarja in resnični stebri zagrebškega opernega življenja.

Brez slovenskih tenoristov zagrebška Opera celo stoletje sploh ne bi mogla obstajati. Izjemen in enkraten glasbeno-odrski umetnik Josip Križaj je bil več kot štiri desetletja temelj njenega basovskega repertoarja. Prvi v vrsti slovenskih tenoristov na zagrebškem odru je bil Fran Gerbič. Za njim je – štirideset let pozneje – prišel Josip Rijavec; v Zagrebu je začel kariero, ki ga je popeljala v svet. Sledila sta Mario Šimenc, prvi izvajalec naslovne vloge v *Eru z onega sveta*<sup>1</sup> Jakova Gotovca, in Ivan Francl, ki je po operaciji grla postal dramski baritonist. Leta 1937 je prišel Josip Gostič, ki je kljub mednarodnim uspehom in angažmaju v dunajski Državni operi vse do svoje smrti leta 1963 ostal stalni član Opere Hrvaškega narodnega gledališča<sup>2</sup> v Zagrebu in njen absolutni prvak. Noni Žunec je bil dolga leta nosilec repertoarja v Zagrebu, Josip Šutej pa je svojo bogato ustvarjalnost razdelil med Zagreb in Reko.

Mlajši brat Ivana Francla Rudolf Francl si je z nepozabnimi stvaritvami za vedno zagotovil prostor v srcih ljubiteljev opere, čeprav je v Zagrebu deloval le kratek čas. Eden od stebrov Zajčevega obdobja je bil tudi baritonist Josip Nolli, ki mu je maestro v prazvedbi svoje opere *Nikola Šubić Zrinjski* zaupal naslovno vlogo. Prav posebna umetniška osebnost je bila Irma Polak, ki je bila prva tri desetletja prejšnjega stoletja priljubljena in neponovljiva operetna primadona, enako uspešno pa je izvajala tudi operne vloge. Njena naslednica je bila Erika Druzovič. Po 1. svetovni vojni je bil celih enajst let nenadomestljiv baritonist Robert Primožič. V Hrvaškem narodnem gledališču je delovalo še nekaj slovenskih pevcev in pevk, katerih prispevek k sijajnim obdobjem gledališča je bil vse prej kot zanemarljiv. V Zajčevem obdobju je bil tak basist Ferdo Terček (Fernando Tercuzzi). Med 1. svetovno vojno je izstopal baritonist Ivan Levar. Med dvema svetovnima vojnama je bil baritonist Rudolf Bukšek eden od nosilcev repertoarja. Dolga leta je ustvarjal tenorist Božidar Vičar. Med ljubljanskim in dunajskim angažmajem je bil nekaj časa član zagrebške Opere basist Marjan Rus. Prezgodnja smrt je preprečila Mariji Podvinec, da bi bila dalj časa steber sopranskega repertoarja. Privlačna operetna umetnica je bila Marica Lubejeva, ki se je posebej izkazala kot pevka nosilne vloge v opereti Iva Tijardovića *Mala Floramye*. V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je bil v Operi HNK-ja v Splitu stalno zaposlen tenorist nenavadne glasovne lepote in eden največjih ljubljencev občinstva v celotni splitski gledališki tradiciji Attilio Planinšek.

Od sedemdesetih let minulega stoletja je bilo na hrvaških odrih slovenskih opernih umetnikov čedalje manj. Basist Ivan Sancin je bil konec sedemdesetih let in v osemdesetih letih nosilec nekaterih pomembnejših produkcij v Zagrebu in Splitu, v minulih dveh desetletjih pa skorajda ni bilo pomembnejšega opernega dogodka na Hrvaškem brez tenorista Janeza Lotriča. V zadnjem času se krepi sodelovanje s še enim tenoristom, Brankom Robinšakom, najmlajša slovenska umetnica, ki ustvarja na Hrvaškem pa je sopranistka Mihaela Komočar.

Neprecenljiv prispevek so dali dirigenti, in sicer Mirko Polič v Osijeku ter Demetrij Žebre in Samo Hubad v Zagrebu.

To je le kratek pregled delovanja slovenskih opernih umetnikov na Hrvaškem, saj bi za podrobnejši oris in popis njihovih vlog in premiernih izvedb, v katerih so sodelovali, potrebovali vsaj še enkrat več prostora. Nekateri bi si zaslužili kar svojo monografijo. Josip Gostič in Josip Rijavec jo že imata<sup>3</sup>, v tisku je monografija o Josipu Rijavcu, v pripravi je monografija o veličastnem Josipu Križaju, pa tudi Irma Polak bi si jo vsekakor zaslužila.

Ivan pl. Zajc<sup>4</sup> je v Zagreb prišel leta 1870 na prigovarjanje škofa Josipa Juraja Strossmayerja<sup>5</sup> in na pobudo

<sup>1</sup> Vsi naslovi oper in opernih junakov v slovenskem jeziku so prevzeti iz del Smiljana Samca *Operne zgodbe* (Založba Mladinska knjiga, Ljubljana, 1996) in Jožeta Sivca *Opera skozi stoletja* (DZS, Ljubljana, 1976). Op. p.

<sup>2</sup> Hrvaško narodno gledališče (*Hrvatsko narodno kazalište, HNK*) je v svoji bogati zgodovini nekajkrat spremenilo ime. V času Ivana pl. Zajca se je imenovalo Narodno deželno gledališče (*Narodno zemaljsko kazalište*), od leta 1894 Hrvaško deželno gledališče (*Hrvatsko zemaljsko kazalište*), od leta 1909 Kraljevsko deželno hrvaško gledališče (*Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište*), od leta 1919 Narodno gledališče (*Narodno kazalište*), od leta 1941 Hrvaško državno gledališče (*Hrvatsko državno kazalište*), od leta 1945 pa Hrvaško narodno gledališče (*Hrvatsko narodno kazalište*). V okviru vsakega od navedenih imen so se pojavljale še spremembe v skladu z državno-pravnimi spremembami na tem območju.

<sup>3</sup> Marija Barbieri in Marjana Mrak: Josip Gostič, Kulturno društvo Jože Gostič, Homec, 2000, in Josip Rijavec, slovenski tenorist mednarodnega slovesa, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2006.

<sup>4</sup> Zajc pl., Ivan (1832–1914), hrvaški skladatelj in dirigent, ravnatelj Opere in Hrvaškega glasbenega zavoda (Hrvatski glazbeni zavod, HGZ), najbolj izrazit predstavnik sistematičnega profesionalnega glasbenega življenja na Hrvaškem. Obdobje od leta 1870 do njegove smrti – t. i. Zajčeva era – nosi močan pečat njegove osebnosti. Zajčev skladateljski opus šteje 1200 del, med njimi opere, operete, oratorije, orkestralne in komorne skladbe, popevke. Pomembna je tudi njegova vloga dirigenta in glasbenega pedagoga.

<sup>5</sup> Strossmayer, Josip Juraj (1815–1905), hrvaški škof in politik s sedežem v Đakovu. Svoje premoženje je vlagal v kulturno rast hrvaškega naroda. Bil je ustanovitelj in gonilna sila Jugoslovanske akademije znanosti in umetnosti ter ustanovitelj Hrvaškega vseučilišča.

daću organizatora glazbenoga života i osnovao hrvatsku Operu, u zagrebačkome glazbenom životu djelovali su, prema riječima Marijana Derenčina<sup>6</sup>, predstojnika Odjela za pravosuđe i u to doba intendanta Narodnoga zemaljskog kazališta, *mladi Hrvat divna glasa i nepobitne ženijalnosti Kašman*<sup>7</sup>, *mladi slovenski učitelj Grbić i mlada gospojica svježa glasa Lesićka*<sup>8</sup>.

## Fran Gerbić

*Cerknica, 5. 10. 1840. - Ljubljana, 29. 3. 1917.*

Sfranom Gerbićem, u Zagrebu poznatom kao Franjo Grbić, počinje sjajna Tradicija slovenskih tenora u zagrebačkoj Operi. Veliku pjevačku nadarenost Gerbić je pokazivao još kao dječak pa je, nakon učiteljske službe u Trnovom, godine 1865. otišao na Konzervatorij u Prag gdje je uz pjevanje studirao glasovir i kompoziciju. Za vrijeme studija upoznao se je i zbližio s budućim velikim književnikom i iznimnom ličnošću hrvatskoga kulturnog života Augustom Šenoom<sup>9</sup> te povjesničarom i političarom Tadijom Smičiklasom<sup>10</sup>. Oni su vrlo dobro shvatili da bi takav vrstan pjevač, koji je osim toga kao skladatelj i orguljaš bio svestrano glazbeno naobražen, bio prijeko potreban Ivanu pl. Zajcu u stvaranju nove stalne hrvatske Opere, i kada je godine 1868. Šenoa postao umjetničkim ravnateljem zagrebačkoga kazališta, predložio je Kazališnom odboru da pozove Gerbića, tada člana praškoga Národnog divadla. Sam ga je nagovarao da prekine pjevačku karijeru u Pragu i dođe u Zagreb. To je Gerbić i učinio. Zagreb je tada imao oko 20 tisuća stanovnika. Središte glazbenoga života bio je Narodni zemaljski glazbeni zavod (danas Hrvatski glazbeni zavod)<sup>11</sup>, društvo glazbenih amatera koje je od 1829. imalo svoju glazbenu školu. Djelovalo je i Pjevačko društvo "Kolo" i Pjevačko društvo zagrebačkih bogoslova "Vijenac". U kazalištu na Markovu trgu na Gornjemu gradu<sup>12</sup>,



*Fran Gerbić*

<sup>6</sup> Derenčin, Marijan (1830.-1908.), hrvatski književnik, publicist i političar. Osnovao je Mirovinski fond za kazališno osoblje, pokrenuo gradnju nove kazališne zgrade i poveo za nju akciju prikupljanja dobrovoljnih priloga. Članak s naslovom "Zemaljsko kazalište u proračunskom odboru", *Narodne novine*, 48/1882, br. 64.

<sup>7</sup> Kašman, Josip, u svijetu poznat kao *kralj baritona* Giuseppe Kaschmann (1850.-1925.), najveći hrvatski operni pjevač. Pjevao je naslovnu ulogu u Zajčevu *Mislavu* s kojim je 2. listopada 1870. počela hrvatska Opera. U njoj je u pet sezona nastupio oko 280 puta. Zatim je odabrao Italiju za mjesto boravka. Svjetsku je karijeru počeo 1876. Nakon golemih uspjeha u Italiji, poglavito u milanskoj Scali, Španjolskoj i Portugalu, nastupio je u prvoj sezoni Metropolitana 1883./84. Budući da je godine 1878. dezertirao iz austro-ugarske vojske tek se je 1907. mogao vratiti u Zagreb nakon što je car Franjo Josip na molbu pape Pia X. proglasio opću amnestiju. Ljepotu svojega fenomenalnoga glasa i majstorstvo interpretacije Kašman je zadržao i nakon nekoliko desetljeća blistave karijere o čemu svjedoče tonski zapisi.

<sup>8</sup> Lesić, Matilda (1845.-1909.), pravim imenom Matilda Kreutzer zu Immertreu, umjetničkim Dubois, udana za glumca Vilima Lesića, preudana Kindersberger, rođena u Lavovu, došla je u Hrvatsku 1865. i najprije je nastupala u opereti. *Zvano najljepšeg organa, što je ikada Zagrebom zaorio*, kako je pisala *Hrvatska pozornica* u br. 18 od 28. prosinca 1909., bila je Zajčev oslonac. Iako visoki mezzosopran, pjevala je i sopranske uloge. Vrlo muzikalna i kreativna ostvarila je dugu i plodnu karijeru te bila voljena i poštovana.

<sup>9</sup> Šenoa, August (1838.-1881.), hrvatski pjesnik i romanopisac, pisac povjestica, feljtona, književnih i kazališnih kritika, prevoditelj opernih libreta, autor kulturno-povijesnih članaka, novinar, začetnik književnoga realizma, sjajan stilist. Od 1868.-1871. umjetnički ravnatelj Narodnoga zemaljskog kazališta, a od 1874. do smrti urednik časopisa *Vienac*. Razvio je tako veliko književno i kulturno djelovanje da se razdoblje od 1860. do 1880. zove Šenoino doba. Ima velikih zasluga i za osnutak hrvatske Opere.

<sup>10</sup> Smičiklas, Tadija (1843.-1914.), hrvatski povjesničar i političar, tvorac *Poviesti hrvatske*, prve hrvatske povijesti s hrvatskim i znanstvenim tendencijama. Predsjednik Matice hrvatske, član JAZU (danas HAZU).

<sup>11</sup> Hrvatski glazbeni zavod – HGZ – najstarija glazbena ustanova u Hrvatskoj, utemeljen je godine 1827. pod nazivom *Societas filharmonica Zagradiensis*. Od godine 1861. zove se *Narodni zemaljski glazbeni zavod*. Godine 1876. društvo je preselilo svoje sjedište u vlastitu novosagrađenu zgradu u Gundulićevoj ulici, gdje je i danas, i Zagreb je time dobio svoju prvu koncertnu dvoranu. Godine 1829. HGZ je otvorio svoju glazbenu školu. Od 1895. *Hrvatski zemaljski glazbeni zavod*. Iz njegove je škole 1916. izrastao *Konzervatorij* koji 1922. postaje *Muzička akademija*. Od 1925. naziv mu je *Hrvatski glazbeni zavod*.

<sup>12</sup> Staro kazalište na Markovu trgu otvoreno je 4. listopada 1834. tragedijom *Niklas Graf von Zriny* Theodora Körnera u izvedbi njemačke družine. Imalo je tri reda loža, balkon i galeriju i moglo je primiti 750 posjetitelja. Godine 1860. njemački su glumci protjerani i otada se u njemu prikazuju samo predstave na hrvatskome jeziku. Zgrada je jako oštećena u potresu 1880. Nakon preseljenja ansambla 1895. u novu zgradu na današnjem Trgu Maršala Tita, unutarnja je kazališna konstrukcija srušena.

Petra Preradovića<sup>6</sup>. Zapustil je bleščečo operetno kariero na Dunaju, prevzel težko nalogo organizatorja glasbenega življenja v Zagrebu in ustanovil hrvaško Opero. Tisto leto so po besedah Marijana Derenčina<sup>7</sup>, tedanjega predstojnika Oddelka za pravosodje in intendanta Narodnega deželnega gledališča, v zagrebškem glasbenem življenju delovali *mladi Hrvat s čudovitim glasom in neizpodbitne genialnosti Kašman*<sup>8</sup>, *mladi slovenski učitelj Grbić in mlada gospodična svežega glasu Lesička*<sup>9</sup>.

## Fran Gerbić

*Cerknica, 5. 10. 1840 - Ljubljana, 29. 3. 1917.*

S Franom Gerbičem, ki so ga v Zagrebu poznali kot Franja Grbića, se je začela sijajna tradicija slovenskih tenoristov v zagrebški Operi. Veliko pevsko nadarjenost je Gerbić kazal že kot otrok. Po nekaj letih učiteljevanja v Trnovem se je leta 1865 odločil oditi na konservatorij v Prago, kjer je ob petju študiral še igranje na klavir in kompozicijo. Med študijem je spoznal bodoča velika književnika in izjemni osebnosti hrvaškega kulturnega življenja Augusta Šenoa<sup>10</sup> ter zgodovinarja in politika Tadijo Smičiklasa<sup>11</sup> in se z njima tudi zblížal. Oba sta se dobro zavedala, da bi tako imeniten pevec, ki je bil kot skladatelj in organist tudi vsestransko glasbeno izobražen, prišel zelo prav Ivanu pl. Zajcu pri ustanavljanju nove stalne hrvaške Opere. Ko je leta 1868 Šenoa postal umetniški ravnatelj zagrebškega gledališča, je gledališkemu odboru predlagal, da povabijo Gerbića, ki je bil tedaj član praškega *Národnega divadla*. Tudi sam ga je pregovarjal, naj prekine pevsko kariero v Pragi in pride v Zagreb, kar je Gerbić naposled tudi storil. Zagreb je imel tedaj okoli 20 tisoč prebivalcev. Središče glasbenega življenja je bil Narodni deželni glasbeni zavod (danes Hrvaški glasbeni zavod<sup>12</sup>), društvo glasbenih amaterjev, ki je imelo od leta 1829 svojo glasbeno šolo. Delovali sta tudi pevsko društvo Kolo in pevsko društvo zagrebških bogoslovcev Vjienac. V gledališču na Markovem trgu na Gornjem gradu<sup>13</sup>,

<sup>6</sup> Preradović, Petar (1818–1872), hrvaški pesnik, avstrijski general. Pisal je rodoljubne in ljubezenske pesmi, pesmi o slovanstvu in jeziku, epske in refleksivne pesmi. Pomembno je vplival na razvoj novejšega hrvaškega pesništva. Več njegovih pesmi je uglasbenih.

<sup>7</sup> Derenčin, Marijan (1830–1908), hrvaški književnik, publicist in politik. Ustanovil je pokojninski sklad za gledališko osebje, spodbudil gradnjo nove gledališke stavbe in za to sprožil akcijo zbiranja prostovoljnih prispevkov. Citat iz članka z naslovom "Zemaljsko kazalište u proračunskom odboru", *Narodne novine*, 48/1882, št. 64.

<sup>8</sup> Kašman, Josip (1850–1925), v svetu znan kot *kralj baritona* Giuseppe Kaschmann, največji hrvaški operni pevec. Pel je naslovno vlogo v Zajčevem *Mislavu*, s katerim je 2. oktobra leta 1870 začela delovati hrvaška Opera. V njej je v petih sezonah nastopal okoli 280-krat. Potem se je preselil v Italijo. Svetovno kariero je začel leta 1876. Po velikih uspehih v Italiji, predvsem v milanski Scali, v Spaniji in na Portugalskem je nastopal tudi v prvi sezoni Metropolitan-ske opere 1883/84. Ker je leta 1878 dezertiral iz avstro-ogrske vojske, se je v Zagreb lahko vrnil šele leta 1907, ko je cesar Franc Jožef na prošnjo papeža Pija X. razglasil splošno amnestijo. Lepoto izjemnega glasu in mojstrstvo interpretacije je Kašman ohranil tudi po nekaj desetletjih bleščeče kariere, o čemer pričajo zvočni zapisi.

<sup>9</sup> Lesić, Matilda (1845–1909), s pravim imenom Matilda Kreutzer zu Immertreu, umetniško Dubois, se je poročila z igralcem Vilimom Lesićem, po razvezi pa s Kindersbergerjem. Rodila se je v Lvovu, na Hrvaško pa je prišla leta 1865 in najprej nastopala v opereti. Z *zvenom najlepšega organa, ki se je kadar koli razlegal v Zagrebu*, kot je 28. decembra leta 1909 v št. 18 pisala *Hrvatska pozornica*, je bila Zajčeva opora. Čeprav visoki mezzosopran, je pela tudi sopranske vloge. Bila je zelo muzikalična in kreativna in je ustvarila dolgo in plodno kariero. Bila je ljubljena in spoštovana.

<sup>10</sup> Šenoa, August (1838–1881), hrvaški pesnik in romanopisec, pisec zgodb, feljtonov, književnih in gledaliških kritik, prevajalec opernih libretov, avtor kulturno-zgodovinskih člankov, novinar, začetnik književnega realizma, sijajen stilist. V letih 1868–71 je bil umetniški ravnatelj Narodnega deželnega gledališča, od leta 1874 do smrti pa urednik časopisa *Vienac*. Njegovo književno in kulturno delovanje je bilo tako obsežno, da se obdobje od leta 1860 do leta 1880 imenuje Šenoovo obdobje. Ima veliko zaslug za ustanovitev hrvaške Opere.

<sup>11</sup> Smičiklas, Tadija (1843–1914), hrvaški zgodovinar in politik, avtor *Poviesti hrvatske*, prvega zgodovinskega dela s hrvaškimi in znanstvenimi težnjami. Bil je predsednik Matice hrvaške in član Jugoslovanske akademije znanosti in umetnosti (danes Hrvaške akademije znanosti in umetnosti).

<sup>12</sup> Hrvaški glasbeni zavod (Hrvatski glazbeni zavod, HGZ) je najstarejša glasbena ustanova na Hrvaškem, ustanovljena leta 1827 pod imenom *Societas filharmonica Zagradiensis*. Leta 1861 se je preimenovala v *Narodni deželni glasbeni zavod*. Leta 1876 se je društvo preselilo v lastno novozgrajeno stavbo v Gundulićevo ulici, kjer deluje še danes. Zagreb je tako dobil svojo prvo koncertno dvorano. Leta 1829 je Hrvaški glasbeni zavod odprl svojo glasbeno šolo. Leta 1895 se je preimenoval v *Hrvaški deželni glasbeni zavod*. Iz njegove glasbene šole je leta 1916 nastal *Konservatorij*, ki je leta 1922 postal *Glasbena akademija*. Od leta 1925 se imenuje *Hrvaški glasbeni zavod*.

<sup>13</sup> Staro gledališče na Markovem trgu so odprli 4. oktobra leta 1834 s tragedijo *Niklas Graf von Zriny* Theodorja Körnerja v izvedbi nemške igralske skupine. Gledališče je imelo tri vrste lož, balkon in galerijo. Sprejelo je lahko 750 obiskovalcev. Leta 1860 so nemške igralce izgnali in odtlej so v njem igrali le še predstave v hrvaškem jeziku. Zgradba je bila hudo poškodovana ob potresu leta 1880. Po preselitvi ansambla v novo zgradbo na današnjem Trgu maršala Tita leta 1895 so notranjo gledališko konstrukcijo podrli.

koje je godine 1834. sagradio zagrebački trgovac Kristofor Stanković novcem što ga je dobio osvojivši glavni zgoditak - 30 tisuća dukata - na bečkoj lutriji, izvodile su se operete. U doba Gerbičeva dolaska u Zagreb stožerna ličnost glazbenoga života bio je Ivan pl. Zajc.

Gerbič je došao u Zagreb 1869. godine, i prvi njegov nastup bio je u Zajčevoj opereti *U Meku*. Do kraja sezone 1869./70. nastupao je u opereti, a 2. listopada 1870. bio je jedan od sudionika najvažnijeg dana u povijesti hrvatske Opere - njezina početka praizvedbom Zajčeva *Mislava*. U prvoj sezoni Gerbič je nastupao u operetama, a kako su u repertoar ulazile opere, posvetio se je samo njima. Kao Manrico u *Trubaduru*, prvoj Verdijevoj operi pjevanoj na hrvatskome jeziku 14. veljače 1871., postao je ljubimac publike i kritike.

Nepotpisani kritičar časopisa *Vienac* (vjerojatno Šenoa) napisao je:

"G.Grbič u svakom nas je pogledu iznenadio, i kao Hrvatom bilo nam se je njime upravo ponositi. U njem ne imaš pred sobom pjevača obične talijanske bagre, nego umjetnika od oka koji sva sredstva umjetnosti posjeduje, da grlom svojim upravlja i vlada. Grbič svakokrat umije radjati liep glas i prema vrsti odabirati primjerenu mu boju, da izreče ono, što je komponista htio. Kod njega lasno ćeš opaziti, da ulogu svoju skroz dokučuje, te žarom umjetničkim vazda nastoji stvoriti živu muzikalnu sliku. Dao Bog, te nas još dugo zatravljivao ubavim i zvonkim svojim grlom, jer tenora sa takovim glasbenim naobraženjem neće Zagreb tako lahko dobiti."<sup>13</sup>

Gerbiču se opraštalo i kad nije bio u punoj glasovnoj formi - što nije bilo neobično s obzirom na to da su pjevači bili izmoredni dugim pokusima, a često prisiljeni pjevati i kada nisu bili posve zdravi i u neprikladnim uvjetima - jer je pjevao s puno zanosa i vatre i jer se cijnila njegova temeljita glazbena naobrazba, čist, pun glas, jasnoća izgovora, a po svemu sudeći i njegova narav. Kada se zajedno s pet drugih članova zagrebačke Opere 15. svibnja 1878. oprostio od zagrebačke publike predstavom Meyerbeerovih *Hugenota*, Šenoa je pisao da je *svojom solidnosti, svojim karakterom, omilio cielom občinstvu i kao priznanje uručen mu je dekret, odobren od Vlade, prema kojemu je za svoje zasluge imenovan začasnim članom Hrvatskoga zemaljskog kazališta*.<sup>14</sup> Gerbič se odužio svojemu prijatelju Šenoi za lijepe oprostajne riječi i uglazbio njegovu pjesmu *Zagreb*. Kako je temeljito istražila muzikologinja Nada Bezić<sup>15</sup>, Gerbič je u Zagrebu nastupio u 22 opere, među njima su četiri bile praizvedbe hrvatskih autora: Zajčevi *Mislav*, *Ban Leget* i *Nikola Šubić Zrinjski* te *Sejслав ljuti* Đure Eisenhutha<sup>16</sup>. Gerbič je bio prvi hrvatski tumač Verdijeve *Ernanija*, i *Vojvode od Mantove* u *Rigolettu*, *Don Ottavija* u Mozartovu *Don Juanu*<sup>17</sup>, *Polliona* u Bellinijevoj *Normi*, Meyerbeerova *Roberta* Đavla, *Raoula* u *Hugenotima* i niza drugih opernih junaka. Nastupio je i u osam opereta, a na koncertima je pjevao i odlomke iz opera koje nisu bile na repertoaru. Njegovo se djelovanje nije ograničavalo samo na nastupe u kazalištu. Sudjelovao je na koncertima Glazbenoga zavoda. Na prvome u novoj zgradi 4. prosinca 1876. nastupio je u oratoriju *Godišnja doba* Josepha Haydna, a 1877. imenovan je i njegovim počasnim članom. Nastupao je i s Pjevačkim društvom "Kolo". Prema Nadi Bezić koja se poziva na Dragotina Cvetka, godine 1870. sudjelovao je na savjetovanju u zagrebačkoj Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti.

Zbog bolesti<sup>18</sup> Gerbič je sa suprugom Milkom<sup>19</sup> godine 1878. napustio Zagreb i otišao na odmor na *svoje dobarce u Kranjskoj*<sup>20</sup>. U Zagreb je ponovno došao 1879. kako bi na Eisenhuthov nagovor nastupio, i to bez honorara, u dvjema predstavama njegove opere *Sejслав ljuti*. Publika ga je srdačno primila i bio je *tečajem čitave predstave predmetom simpaticna povladjivanja*<sup>21</sup>. Nakon dvije godine boravka u domovini nastavio je pjevačku karijeru godine 1880. u Ulmu i zatim u Lavovu, gdje je nakon jednogodišnjeg angažmana u Operi i sinovljeve smrti<sup>22</sup> preuzeo mjesto profesora na tamošnjemu konzervatoriju. Bio je čest gost najuglednijih poljskih velikaša, omiljen i cijenjen na Konzervatoriju koji mu je pružao sjajne uvjete rada.<sup>23</sup> Godine 1886. vratio se je u Ljubljanu

<sup>13</sup> *Vienac*, g. 1871., br.41, str. 657-660

<sup>14</sup> *Vienac*, g. 1878., br.21

<sup>15</sup> Nada Bezić: Fran Gerbič v Zagrebu, neobjavljeno.

<sup>16</sup> Eisenhuth, Đuro (1841.-1891.), hrvatski violinist, dirigent i skladatelj. Od godine 1867. profesor violine na školi HGZ-a, od 1881. koncertni majstor kazališnog orkestra.

<sup>17</sup> Mozartova se opera izvodila pod tim naslovom do premijere 18.V.1986. kad je uporabljen izvorni naziv *Don Giovanni*.

<sup>18</sup> *Male novine*, 2. IV.1917.

<sup>19</sup> Gerbič, Milka, rođena Daneš (1854.-1933.), počela je karijeru godine 1875. u praškom Národnom divadlu ali je već iste godine došla u Zagreb. Bila je prva Jelena u *Nikoli Šubiću Zrinjskom*. Od 1885. zajedno je sa suprugom Franom potaknula u Ljubljani stvaranje temelja slovenske opere. Kći Jarmila bila je pjevačica, sopran i pjevački pedagog, a sin Hugo glumac i publicist, autor libreta za očevu operu *Nabor*.

<sup>20</sup> *Narodne novine*, 7.V.1879.

<sup>21</sup> *Narodne novine*, 7.V.1879.

<sup>22</sup> † *Male novine*, 2. IV.1917.

<sup>23</sup> † *Obzor*, 1.IV.1917., Listak

ki ga je zagrebški trgovec Kristofor Stanković leta 1834 zgradil z denarjem, ki ga je zadel na dunajski loteriji (30 tisoč dukatov), so uprizarjali operete. V času Gerbičevega prihoda v Zagreb je bila osrednja osebnost glasbenega življenja Ivan pl. Zajc.

Gerbič je v Zagreb prišel leta 1869, prvič pa je nastopil v Zajčevi opereti *V Meko*. Do konca sezone 1869/70 je nastopal v opereti, 2. oktobra leta 1870 pa je sodeloval pri najpomembnejšem dogodku v zgodovini hrvaške Opere – začetku njenega delovanja s praizvedbo Zajčevega *Mislava*. V prvi sezoni je Gerbič nastopal v operetah, z vključevanjem oper v repertoar pa se je posvetil le še njim. Kot Manrico v *Trubadurju*, prvi Verdijevi operi, ki so jo peli v hrvaščini (14. februarja leta 1871), je postal ljubljenec občinstva in kritike.

Nepodpisani kritik časopisa *Vienac* (verjetno Šenoa) je napisal:

"G. Grbić nas je v vseh pogledih presenetil. Kot Hrvati smo bili nanj naravnost ponosni. V njem imaš pred seboj pevca, ki ne sodi med italijanske malovredneže, umetnika, ki ima vsa sredstva umetnosti, ki svoje grlo upravlja in ga obvladuje. Grbiću vsakokrat uspe roditi lep glas, vsakokrat mu izbere primerno barvo, da izreče tisto, kar je komponist hotel. Pri njem boš brž opazil, da svojo vlogo pozna, z umetniškim žarom pa vselej skuša ustvariti živo muzikalno podobo. Bog daj, da bi nas še dolgo vznemirjal s čudovitim in zvonkim grlom, kajti tenorista s takno glasbeno izobrazbo Zagreb ne bo dobil tako zlahka."<sup>14</sup>

Gerbiču so oprostili, ker ni bil v najboljši glasovni formi – kar ni bilo nič nenavadnega, saj so bili pevci utrujeni od dolgih vaj in pogosto prisiljeni peti, tudi ko niso bili popolnoma zdravi, in v neprimernih razmerah. Pel je namreč zanosno in ognjevito. Cenili so njegovo glasbeno izobrazbo, čist in poln glas, jasnost izgovorjave, bržkone pa tudi njegov značaj. Ko se je 15. maja leta 1878 skupaj s še petimi člani poslovil od zagrebške Opere z vlogo v Meyerbeerjevih *Hugenotih*, je Šenoa napisal, da *se je s svojo solidnostjo, s svojim značajem priljubil celotnemu občinstvu. V priznanje so mu izročili dekret, ki ga je odobrila vlada, s katerim je za svoje zasluge postal častni član Hrvaškega deželnega gledališča*.<sup>15</sup> Gerbič se je svojemu prijatelju Šenoi za lepe poslovilne besede oddolžil tako, da je uglasbil njegovo pesem Zagreb. Kot je razvidno iz temeljite raziskave muzikologinje Nade Bezić<sup>16</sup>, je Gerbič v Zagrebu nastopil v 22 operah, med katerimi so bile štiri praizvedbe hrvaških avtorjev. To so bile Zajčeve opere *Mislav*, *Ban Leget* in *Nikola Šubić Zrinjski* ter *Sejслав jezni* Đura Eisenhutha<sup>17</sup>. Gerbič je bil prvi hrvaški interpret Ernaniija v istoimenski Verdijevi operi in vojvode Mantovskega v *Rigolettu*, Don Ottavia v Mozartovem *Don Juanu*<sup>18</sup>, Polliona v Bellinijevi *Normi*, Meyerbeerjevega Raoula de Nangesa v *Hugenotih* in vrste drugih opernih junakov. Nastopal je tudi v osmih operetah, na koncertih pa je pel odlomke iz oper, ki niso bile na repertoarju. Njegovo delovanje ni bilo omejeno le na nastope v gledališču. Sodeloval je tudi na koncertih Glasbenega zavoda. Na prvem koncertu v novi zgradbi 4. decembra leta 1876 je nastopil v oratoriju *Letni časi* Josepha Haydna, leta 1877 pa je postal častni član zavoda. Nastopal je tudi s pevskim društvom Kolo. Nada Bezić, ki se sklicuje na Dragotina Cvetka, piše, da je leta 1870 sodeloval na posvetu v zagrebškem oddelku Jugoslovanske akademije znanosti in umetnosti.

Zaradi bolezni<sup>19</sup> je Gerbič s soprogo Milko<sup>20</sup> leta 1878 zapustil Zagreb in odšel na dopust na *svojo zemljico na Kranjskem*<sup>21</sup>. V Zagreb se je vrnil leta 1879, ko je na Eisenhuthovo prošnjo nastopil (in to brez denarnega nadomestila) v dveh predstavah njegove opere *Sejслав jezni*. Občinstvo ga je prisrčno sprejelo; med predstavo je bil *deležan simpatičnih pohval*<sup>22</sup>. Po dveh letih življenja v domovini je pevsko kariero nadaljeval leta 1880 v Ulmu, nato pa v Lvovu, kjer je po enoletni zaposlitvi v Operi in po sinovi smrti<sup>23</sup> prevzel položaj profesorja na tamkajšnjem konservatoriju. Pogosto je bil gost najuglednejših poljskih velikašev, bil je priljubljen in cenjen na konservatoriju, kjer je imel

<sup>14</sup> *Vienac*, leto 1871, št. 41, str. 657–660.

<sup>15</sup> *Vienac*, leto 1878, št. 21.

<sup>16</sup> Nada Bezić: Fran Gerbič v Zagrebu; neobjavljeno.

<sup>17</sup> Eisenhuth, Đuro (1841–1891), hrvaški violinist, dirigent in skladatelj. Od leta 1867 profesor violine na šoli Hrvaškega glasbenega zavoda, od leta 1881 koncertni mojster gledališkega orkestra.

<sup>18</sup> Mozartovo opero so pod tem imenom izvajali do premiere 18. 5. 1986, ko je bil uporabljen izvirni naslov *Don Giovanni*.

<sup>19</sup> *Male novine*, 2. 4. 1917.

<sup>20</sup> Gerbič, Milka, rojena Daneš (1854–1933), je kariero začela leta 1875 v praškem *Národnem divadlu*, že isto leto pa je prišla v Zagreb. Bila je prva Jelena v *Nikoli Šubiću Zrinjskem*. Od leta 1885 je skupaj s soprogom Franom spodbudila ustanovitev Opere v Ljubljani. Njuna hči Jarmila je bila pevka, sopranistka in pevka pedagoginja, sin Hugo pa igravec in publicist, avtor libreta za očetovo opero *Nabor*.

<sup>21</sup> *Narodne novine*, 7. 5. 1879.

<sup>22</sup> *Narodne novine*, 7. 5. 1879

<sup>23</sup> † *Male novine*, 2. 4. 1917.

gdje je bio jedna od glavnih ličnosti glazbenoga života i položio temelje slovenskoj Operi. Poznat je kao autor *Metodike pevskega pouka*, zatim opera *Nabor* i *Kres*, mnogih pretežito vokalnih i vokalno-orkestralnih skladba te *Albuma slovenskih narodnih napevov*.

Gerbič je iz Lavova pisao kazališnoj upravi da bi želio ponovno pjevati u Zagrebu neku predstavu, ali dobio je niječan odgovor. Ipak je 1885. nastupio u glavnoj ulozi u *Faustu* (koji se je po njemačkom običaju izvodio pod naslovom *Margareta*), koju je u Zagrebu najviše pjevao.

Fran Gerbič bio je i istaknuti pjevački pedagog. U Zagrebu je besplatno podučavao Josipa Kašmana u pjevanju i korepeticiji.<sup>24</sup> Odgojio je nekoliko vrsnih slovenskih pjevača, među njima Josipa Nollija i Irmu Polak, te međunarodno poznate Franju Verhunc<sup>25</sup> i Julija Betetta<sup>26</sup>.

Gerbič je u Zagrebu bio voljen i cijenjen pa glazbeni časopis *Sv. Cecilija* završava opsežan mu nekrolog riječima: *Čast takovim muževima, čast neumorno radinom, nedavno umrlom slovenskom i hrvatskom glazbeniku Franji Gerbiču!*<sup>27</sup>

Gerbič je umro na svojem posjedu nakon kratke bolesti.<sup>28</sup>

## Josip Nolli

Ljubljana, 13. 11. 1841. - 11. 1. 1902.

Kada je veliki Josip Kašman 1875. godine otišao iz Zagreba, trebalo je pronaći vrsna baritona kako bi Opera uopće mogla nastaviti djelovati. Njegova zamjena bio je Josip Nolli. Publici se predstavio 29. svibnja 1875. na korisnici<sup>29</sup> prvakinje Matilde Lesić u ulozi Krispina u operi Luigija (1805.-1859.) i Federica (1809.-1877.) Riccija *Krispino i Kuma*. Bivši odvjetnik iz Ljubljane, sin Talijana i Slovenke, tridesetčetverogodišnji Nolli nakon drugoga čina otpjevao je cijeli prizor grofa Lune iz *Trubadura* - i odmah je postalo jasno da je u zagrebačku Operu došao verdijanski bariton krasne boje glasa i sjajnih visina. U rujnu 1875. Nolli je kao gost nastupio u *Trubaduru*, *Faustu* i *Ernaniju*, a 23. listopada kao angažirani član pjevao je naslovnu ulogu u Mozartovu *Don Juanu*.

Dotadašnje pjevačko iskustvo Josipa Nollija, a pogotovo operno, nije bilo osobito. Nakon završena studija prava u Grazu vratio se je 1865. u rodnu Ljubljanu i otvorio odvjetničku pisarnicu. Pisao je za razne slovenske, hrvatske i češke novine i isticao se kao izvrstan govornik. Sudjelovao je u osnutku slovenskoga *Dramskog društva*, na raznim je priredbama pjevao arije i prizore iz opera, postavljao je na scenu igrokaze, prevodio dramske tekstove s češkog, poljskog, njemačkog i francuskog jezika. Izdao je prvo slovensko djelo o kazalištu *Priročno knjigo za gledališke diletante*. Zajc je odmah opazio nesvakidašnje Nollijeve pjevačke vrijednosti i potrudio se izobraziti ga u vrsnoga baritona. Nolli je već prve sezone ostvario osam uloga i imao 35 nastupa, što je za ono doba vrlo mnogo. Dne 4. studenoga 1876. zlatnim se je slovima upisao u povijest hrvatske opere kao prvi tumač

**Program  
praižvedbe opere  
Nikola Šubić  
Zrinjski Ivana pl.  
Zajca 4. studenoga  
1876. u Hrvatskom  
narodnom  
kazalištu u  
Zagrebu**

**Predstava 25.**

**Izvan Nepar. Opera. predbrojko.**

Narodno zemaljsko kazalište u Zagrebu.

Danas u subotu dne 4. studenoga 1876.

pjevati će se:

**Nikola Šubić-Zrinjski.**

laskana tragedija u 3 čina (8 slikah), napisao Hugo Badalić, glasbotvorio Ivan pl. Zajc.

Ravnatelj g. Ivan pl. Zajc.

U prizore stavio nadredatelj g. Josip Freudenreich.

| L I C A:  |                 |
|---|-----------------|
| kola Šubić-Zrinjski, ban hrvatski, zapovjednik Sigeta | G. Nolli.       |
| a, njegova žena                                       | Gja. Lesićeva.  |
| lena, njihova kći                                     | Gja. Gerbičeva. |
| špar Alapić   | G. Kratošvil.   |
| vro Juranić   | G. Grbić.       |
| ik Papratović   | G. Rangl.       |
| lejman Veliki, turski car                             | G. Chlostik.    |
| hmed Sokolović, veliki vezir                          | G. Kompit.      |
| stafa, bosanski paša                                  | G. Plemenčić.   |
| i Portuk, zapovjednik topništva                       | G. Kazil.       |
| rahim Begler-beg                                      | G. Novak.       |
| vi, liečnik Sulejmanov                                | G. Anton ml.    |

vatski fastući i vojnici. — Turki vojnici. — Bule, Otalisko, Koni, čuvari saraja. — Zbor vila. — Događaji se god. 1566. Iva slika u Biogradu, ostale u gradu Sigetu i pred njim u taboru turakom.

ršetnu veliku živu sliku „Pad Sigetski“, od preko 50 osobah izvedenu, udesio nadredatelj g. J. Freudenreich.

Sborovi pojačani su članovi sl. pjevačkih društava „Kolo“ i „Merkur“.

I 4. slici dolazeće ple-ove sastavila gđa. Ivana Freisinger i to: „Turski ples“, plesati će ga gđa. Freisinger i baletni sbor, „Adagio“ plesati će ga gđe. v. Singer i Helena Vormastini, „Arabski ples“ plesati će gđe. Vormastini, Stroinger, Cerovac Karzevin, „Ples bajaderah“, plesati će ga gđa. Freisingerova sa gđama, Frasinelli, Rosenberg, Alviz i Malalup.

Novu dekoraciju staroga grada Sigeta naslikao je g. Domeniko d' Andrea.

djelo je većom stranom po izvornih starinskih slikah novo nabavljeno i po kaz. garderobiera F. Prikrilu sgotovljeno.

lazne cijene, kafa u I. katu 5 fr., razi zemlje 4 fr., u drugom katu 3 fr. Fotelji u prvom redu 1 fr., 40 novčić. Zastorova stolica u parteru zajedno s ulaznicom 1 fr., 20 novčića za boje i parter 60 novčić. za častnike 50 novčić za poličastnike 30 novčić. — Za dječak, koji njihova stolica u lože vodi, polovina ulazne cijene za boje. — Zastorova stolica na galeriji u I. redu 60 novčić. u II. i III.

**Program  
praižvedbe opere  
Nikola Šubić  
Zrinjski Ivana pl.  
Zajca. Hrvatsko  
narodno kazalište,  
Zagreb, 4.  
november 1876.**

<sup>24</sup> *Jutro*, Ljubljana, 1925., št. 58, str. 14

<sup>25</sup> Verhunc (Verhunc), Franja (Franchette ili Fanchette) (1874.-1944.), slovenska sopranistica. Solistica Dvorske opere u Berlinu. Nastupala na Bayreuthskim svečanim igrama. Vrlo atraktivna umjetnica, poznata osobito kao Saloma.

<sup>26</sup> Betetto, Julij (1885.-1963.), slovenski bas i pjevački pedagog. Član Dvorske opere u Beču i Državne opere u Berlinu. Od 1922. jedan od glavnih stupova ljubljanske Opere, ravnatelj Konzervatorija, rektor Akademije za glasbo, jedan od najvećih slovenskih pjevača koji je i svojim pedagoškim djelovanjem znatno pridonio da se ljubljanska Opera uzdigne na europsku razinu.

<sup>27</sup> † *Sv. Cecilija*, 1917., br. 3, str. 109.

<sup>28</sup> † *Male novine*, 2. IV. 1917. Podatci o Franu Gerbiču uzeti su i iz članka Slavka Batušića: FRAN GERBIČ V ZAGREBU, DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA, Ljubljana, 6(1970) 16, str. 107-122

<sup>29</sup> Korisnica ili benefice (lat. beneficus) - predstava od koje je sav utržak išao umjetniku u čiju se korist održala.



odlične delovne razmere.<sup>24</sup> Leta 1886 se je vrnil v Ljubljano, kjer je bil ena od glavnih osebnosti glasbenega življenja in kjer je postavil temelje slovenski Operi. Uveljavil se je tudi kot avtor *Metodike pevskega pouka*, oper *Nabor* in *Kres*, številnih pretežno vokalnih in vokalno-orkestralnih skladb ter *Albuma slovenskih narodnih napevov*.

Gerbič je iz Lvova pisal gledališki upravi, da bi rad znova pel v kakšni predstavi v Zagrebu, vendar je prejel odklonilen odgovor. Pa vendar je leta 1885 nastopil v glavni vlogi v *Faustu* (ki so ga po nemškem zgledu izvajali pod naslovom *Margareta*); to vlogo je v Zagrebu največkrat pel.

Fran Gerbič je bil ugleden pevski pedagog. V Zagrebu je Josipa Kašmana brezplačno poučeval petje in korepeticijo.<sup>25</sup> Vzgojil je nekaj odličnih slovenskih pevcev, med njimi Josipa Nollija in Irmo Polak ter mednarodno priznana Franjo Verhunc<sup>26</sup> in Julija Betetta<sup>27</sup>.

Gerbič je bil v Zagrebu priljubljen in cenjen. Glasbeni časopis *Sv. Cecilija* je obsežen nekrolog sklenil z besedami: *Čast takšnim možem, čast neumorno delavnemu, nedavno umrlemu slovenskemu in hrvaškemu glasbeniku Franju Gerbiču!*<sup>28</sup>

Gerbič je umrl<sup>29</sup> na svojem posestvu po kratki bolezni.<sup>30</sup>

## Josip Noll

*Ljubljana, 13. 11. 1841 - Zagreb, 11. 1. 1902.*

**K**o je veliki Josip Kašman leta 1875 odšel iz Zagreba, je bilo treba najti dobrega baritonista, saj drugače Opera sploh ne bi mogla delovati. Kašmana je zamenjal Josip Noll. Občinstvo ga je spoznalo 29. maja leta 1875 na benefici<sup>31</sup> prvakinje Matilde Lesić. Predstavil se je v vlogi Krišpina v operi Luigijska (1805–1859) in Federica (1809–1877) Riccija *Krišpin in njegova botra*. Nekdanji odvetnik iz Ljubljane, sin Italijana in Slovenke, 34-letni Noll je po drugem dejanju odpel tudi celoten prizor grofa Lune iz *Trubadurja* – in brž je postalo jasno, da je v zagrebško Opero prišel verdijevski baritonist krasne barve glasu in sijajnih višin. Septembra leta 1875 je Noll kot gost nastopil v *Trubadurju*, *Faustu* in *Ernaniju*, 23. oktobra pa je kot gostujoči baritonist odpel naslovno vlogo v Mozartovem *Don Juanu*.

Dotedanje pevske izkušnje Josipa Nollija, zlasti operne, niso bile prav bogate. Po končanem študiju prava v Gradcu se je leta 1865 vrnil v rodno Ljubljano, kjer je odprl odvetniško pisarno. Pisal je za različne slovenske, hrvaške in češke časopise in se uveljavil kot izvrsten govornik. Sodeloval je pri ustanavljanju slovenskega *Dramskega društva*, na različnih prireditvah je pel arije in prizore iz oper, na oder je postavljaj igrokaze in prevajal dramska besedila iz češkega, poljskega, nemškega in francoskega jezika. Izdal je prvo slovensko delo o gledališču *Priročno knjigo za gledališke diletante*. Zajc je takoj opazil izredne Nollijeve pevske adute in se potrudil, da ga je izobrazil v imenitnega baritonista. Noll je že v prvi sezoni ustvaril osem vlog in imel 35 nastopov, kar je bilo za tiste čase veliko. 4. novembra leta 1876 se je z zlatimi črkami vpisal v zgodovino hrvaške Opere kot prvi izvajalec naslovnega lika v operi *Nikola Šubić Zrinjski*. Zajc je vlogo sigetskega junaka skladal po meri Josipa Nollija, zato je njegov visoki bariton lepe barve in plemenite fraze prišel do popolnega izraza. Po igralski plati ni naredil enakega vtisa<sup>32</sup>. Opera in nosilec glavne vloge sta dosegla ogromen uspeh. Noll je Zrinjskega pel dvajsetkrat. Leta

<sup>24</sup> *Obzor*, 1. 4. 1917, priloga.

<sup>25</sup> *Jutro*, Ljubljana, leto 1925, št. 58, str.14.

<sup>26</sup> Verhunc (Verhunk), Franja (Franchette ali Fanchette) (1874–1944), slovenska sopranistka. Solistka Dvorne opere v Berlinu. Nastopala na Bayreuthskih slavnostnih igrah. Zelo atraktivna umetnica, znana predvsem kot Saloma.

<sup>27</sup> Betetto, Julij (1885–1963), slovenski basist in pevski pedagog. Član Dvorne opere na Dunaju in Državne opere v Berlinu. Od leta 1922 eden od glavnih stebrov ljubljanske Opere, ravnatelj Konservatorija, rektor Akademije za glasbo, eden od največjih slovenskih pevcev, ki je s svojim pedagoškim delovanjem veliko prispeval, da se je ljubljanska Opera dvignila na evropsko raven.

<sup>28</sup> † *Sv. Cecilija*, leto 1917, št. 3, str. 109.

<sup>29</sup> † *Male novine*, 2. 4. 1917.

<sup>30</sup> Podatki o Franu Gerbiču so iz članka Slavka Batušiča: Fran Gerbič v Zagrebu, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, Ljubljana, 6 (1970), št. 16, str. 107–122.

<sup>31</sup> Benefica (iz lat. *beneficus*, hr. *korisnica*) – dobrodela predstava v korist igralca oz. umetnika, ki mu je bila prireditelj posvečena.

<sup>32</sup> August Šenoa o prazvedbi *Nikole Šubića Zrinjskega*, *Vienac*, leto 1876, št. 46.

naslovnoga lika u operi *Nikola Šubić Zrinjski*. Zajc je ulogu sigetskoga junaka skladao po mjeri Josipa Nollija, i njegov visoki bariton lijepe boje i plemenite fraze došao je u njoj do potpunoga izražaja. S glumačke strane bio je manje dojmljiv<sup>30</sup>. Opera i njezin protagonist postignuli su golem uspjeh. Nolli je Zrinjskoga pjevao dvadesetak puta. Godine 1878. postao je tumačem još jednoga naslovnog lika hrvatske opere, Sejslava ljutog Đure Eisenhutha. U međuvremenu je pjevao sav baritonski repertoar od Verdijevih *Lune*, *Rigoletta*, *Karla V.* u *Ernaniju* i *Renata* u *Krabuljnome plesu* (koji se do 1912. u Zagrebu izvodio kao *Čuvidski ples*), Donizettijevih *Alfonsa* u *Favoritkinji* (koja se tada izvodila pod naslovom *Milostnica*) i *Ashtona* u *Luciji di Lammermoor*, *Valentina* u Gounodovu *Faustu* i grofa *Rodolfa* u Bellinijevoj *Mjesečarki* (koja se izvodila pod naslovom *Mjesečnica*), do *Obrena* u operi hrvatskoga skladatelja *Vatroslava Lisinskog*<sup>31</sup>. Nolli se 1878. ulogom grofa *Neversa* u *Hugenotima* oprostio od zagrebačke publike i nastavio školovati se u Udinama i Milanu. U travnju i svibnju 1880. došao je na gostovanje kao bariton iz Milana, nastupio je jedanaest puta, pjevao je Zrinjskog, *Renata*, *Valentina*, *Nelusca* u *Afrikanki* i *Rigoletta*. Oduševio je publiku i kritiku koja je primijetila da je znatno uznapredovao. U onodobnom tisku čitamo da *g. Nolli nije bez koristi boravio na kazalištu u Milanu, da pjeva i kreće se sada puno sigurnije i elegantnije nego prije dvije godine, da se većom sigurnošću izvježbao napredno i njegov krasni milozvučni glas*. Velikim pohvalama o njegovu pjevanju nisu slijedile i pohvale što se tiče *dramatičkoga diela* interpretiranih uloga u čemu je bio *srednje ruke*. Tisak sa žaljenjem ističe da ga se nije moglo angažirati jer je još godinu vezan ugovorom u Italiji.<sup>32</sup> Oduševljenje ponovnoga susreta bilo je obostrano i Nolli je poslao uglednome dnevnom listu *Narodne novine* odgovor:

"S Bogom! Prilikom povratka moga u Milan kličem srdačno s Bogom svim prijateljem i poznatim mojim kao i veleštovanom p.n. občinstvu za prijazan doček, koji mi ostaje u veoma ugodnoj uspomeni. Da se skoro opet vidimo!"<sup>33</sup>

Nolli je došao u Zagreb samo još jedanput, 1886., da bi u povodu proslave 25. obljetnice umjetničkoga rada Đure Eisenhutha pjevao u *Sejslavu ljutom*. Istaknuti povjesničar, književnik i muzikolog Vjekoslav Klaić pohvalio je u *Viencu njegov ugodan glas, ukusnu i promišljenu igru*, ali je primijetio da su *niži glasovi izgubili nešto malo predašnje gibkosti i izrazitosti*.<sup>34</sup>

Nakon usavršavanja u Milanu kod Giovanninija, Nolli je samostalno ili kao član talijanskih opernih stagiona putovao po svim većim talijanskim gradovima od Venecije do Sicilije, a onda se otisnuo dalje u Europu - u Bukurešt, Budimpeštu, Barcelonu, Madrid, Odesu, Kijev, Prag, Lavov.<sup>35</sup> U Ljubljani se vratio 1890. i postao urednikom *Slovenskog naroda*. Redovito je nastupao na koncertima, a kada je izgrađeno novo kazalište, postao je glavnim stupom slovenske Opere, prvi slovenski kazališni umjetnik velikog formata, kako ističe Smiljan Samec u *Slovenskom gledališkom leksikonu*, izdanom u Ljubljani 1972. godine. Nolli je djelovao kao redatelj i pjevački pedagog, bio je cijenjen kao rodoljub i umjetnik, ali i kao čovjek dobra srca i iskren prijatelj. Glas ga je dobro služio do kratko pred smrt, koja je bila posljedicom moždane kapi.<sup>36</sup>

U Zagrebačkoj je operi od godine 1870. do 1874., te od 1881. do 1889. i od 1894. do 1896. djelovao bas *Fernando Tercuzzi* (Ferdo Terček ili Trček), rođen u Gorici 1847. *Glas mu nije bio silan, nu dovoljno obsežan i školovan, intonacija posve korektna, a hrvaštinu je izgovarao vrlo dobro*, kako

<sup>30</sup> August Šenoa o praizvedbi *Nikole Šubića Zrinjskog*, *Vienac*, g.1876., br.46

<sup>31</sup> Lisinski, Vatroslav (1819.-1854.), jedan od najvećih i najvažnijih hrvatskih skladatelja, autor prve hrvatske nacionalne opere *Ljubav i zloba* te niza drugih vokalnih, vokalno-instrumentalnih i instrumentalnih skladba od kojih su neki zborovi i popijevke osobito popularni. Zbog nemilih političkih događaja i nebrige sredine njegova druga opera *Porin*, nastala u Pragu sredinom stoljeća, praizvedena je tek pri njegovu kraju, 1897. Uz *Eru s onoga svijeta* i *Nikolu Šubića Zrinjskog*, *Porin* je treća kulturna hrvatska opera.

<sup>32</sup> *Narodne novine*, 7. IV.1880., 29. IV.1880. i 1.V.1880.

<sup>33</sup> *Narodne novine*, 15.V.1880.

<sup>34</sup> *Vienac*, g. 1886., br.47

Klaić, Vjekoslav (1849.-1928.), urednik *Vienca* 1882.-1889., profesor opće povijesti na Sveučilištu u Zagrebu od 1893.-1922., veliko ime hrvatske znanosti i autor nedovršene *Povijesti Hrvata*, gotovo je četrdeset godina aktivno djelovao u Hrvatskome glazbenom zavodu, reorganizirao je njegovu školu, pa je razdoblje u radu HGZ-a od 1890. do 1920. nazvano njegovim imenom.

<sup>35</sup> Dr. Ivan Esih u *Hrvatskoj pozornici* 16. I.1944. navodi da je Nolli bio član milanske Scale, ali njegova imena nema u monografiji Scale.

<sup>36</sup> *Narodne novine*, 15. I. 1902. Podatci o Josipu Nolliju uzeti su i iz članka Slavka Batušića: JOSIP NOLLI V ZAGREBU, DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA, Ljubljana 3(1967) str. 298-309



Josip Nolli

1878 je pel naslovno vlogo v še eni hrvaški operi, v *Sejstvu jeznem* Đura Eisenhutha. Med obema predstavama je pel celoten baritonski repertoar – od Verdijevih grofa Lune, Rigoletta, Karla V. v *Ernaniju* in Renata v *Plesu v maskah* (ki so ga do leta 1912 v Zagrebu izvajali pod naslovom *Čuvidski ples*, pozneje pa pod naslovom *Krabuljin ples*), Donizettijevih Alfonsa v *Favoritinji* (ki so jo tedaj izvajali pod naslovom *Milostnica*, pozneje pa *Favoritkinja*) in Ashtona v *Luciji Lammermoorski*, Valentina v Gounodovem *Faustu* in grofa Rodolfa v Bellinijevi *Mesečnici* (tedaj so jo izvajali pod naslovom *Mjesečnica*, pozneje se je na Hrvaškem uveljavil naslov *Mjesečarka*) do Obrena v operi hrvaškega skladatelja Vatroslava Lisinskega<sup>33</sup>. Nolli se je leta 1878 z vlogo grofa Neversa v *Hugenotih* poslovil od zagrebškega občinstva in nadaljeval šolanje v Vidmu in Milanu. Aprila in maja leta 1880 je gostoval kot baritonist iz Milana. Nastopal je enajstkrat. Pel je Zrinjskega, Renata, Valentina, Nelusca v *Afričanki* in Rigoletta. Navdušil je tako občinstvo kot kritiko, ki je opazila, da je precej napredoval. V tedanjem tisku beremo, da g. Nolli ni brez koristi deloval v gledališču v Milanu, da zdaj poje in se giblje veliko bolj prepričljivo in bolj elegantno kot pred dvema letoma in da se je z večjo gotovostjo izkazal in precej napredoval tudi njegov krasni milozvočni glas. Velikim pohvalam njegovemu petju pa niso sledile pohvale dramske interpretacije vlog, ki je bila nekaj srednjega. Tisk je z obžalovanjem poudarjal, da ga ni bilo mogoče angažirati za dalj časa, saj je bil še za leto dni pogodbeno obvezan v Italiji.<sup>34</sup> Navdušenje nad ponovnim srečanjem je bilo obojestransko in Nolli je uglednemu dnevniku *Narodne novine* pisal:

"Z Bogom! Ob priliki mojega povratka v Milano kličem pristrčno z Bogom vsem

prijateljem in znancem pa tudi nadvse spoštovanemu občinstvu za prijazen sprejem, ki mi bo ostal v zelo prijetnem spominu. Da bi se skoraj zopet videli!"<sup>35</sup>

Nolli je v Zagreb prišel samo še enkrat, leta 1886, ko je na slovesnosti ob 25-letnici umetniškega delovanja Đura Eisenhutha pel v *Sejstvu jeznem*. Ugledni zgodovinar, književnik in muzikolog Vjekoslav Klaić<sup>36</sup> je v *Vienca* pohvalil njegov prijeten glas, okusno in premišljeno igro, opazil pa je tudi, da so nižji glasovi izgubili nekaj malega od prejšnje gibkosti in izrazitosti.<sup>37</sup>

Po izpopolnjevanju pri Giovanniniju v Milanu je Nolli samostojno ali kot član italijanskih opernih skupin potoval po vseh večjih italijanskih mestih od Benetk do Sicilije, nato pa se je odpravil po vsej Evropi – v Bukarešto, Budimpešto, Barcelono, Madrid, Odeso, Kijev, Prago, Lvov.<sup>38</sup> V Ljubljano se je vrnil leta 1890 in postal urednik *Slovenskega naroda*. Redno je nastopal na koncertih. Ko je bilo dograjeno novo gledališče, je postal oporni steber slovenske Opere, prvi slovenski gledališki umetnik velikega formata, kot ugotavlja Smiljan Samec v *Slovenskem gledališkem leksikonu*, izdanem v Ljubljani leta 1972. Nolli je deloval tudi kot režiser in pevski pedagog, bil je cenjen kot domoljub in umetnik pa tudi kot človek dobrega srca in iskren prijatelj. Glas mu je dobro služil skoraj vse do smrti, ki je bila posledica možganske kapi.<sup>39</sup>

V zagrebški Operi je v letih 1870–74, 1881–89 in 1894–96 deloval basist Fernando Tercuzzi (Ferdo Terček ali Trček), rojen v Gorici leta 1847. Njegov glas je bil silen, vendar dovolj obsežen in šolan, s popolnoma korektno intonacijo, hrvaščino pa je izgovarjal zelo dobro, so pisali ob izvedbi Fausta, ko se je izkazal za neprekosljivega Mefista hrvaške Opere. Njegov repertoar je bil velik in je obsegal vse basovske vloge v operah, ki so

<sup>33</sup> Lisinski, Vatroslav (1819–1854), eden od največjih in najpomembnejših hrvaških skladateljev, avtor prve hrvaške nacionalne opere *Ljubezen in hudobija* ter vrste drugih vokalnih, vokalno-instrumentalnih in instrumentalnih skladb; nekatere zborovske skladbe in popevke so posebej priljubljene. Zaradi neljubih političnih dogodkov in zanemarjanja operne umetnosti je bila njegova druga opera *Porin*, ki je nastala v Pragi sredi stoletja, prvič izvedena šele pri koncu stoletja, leta 1897. Ob *Eru z onega sveta* in *Nikoli Šubiću Zrinjskem* je *Porin* tretja kulturna hrvaška opera.

<sup>34</sup> *Narodne novine*, 7. 4. 1880, 29. 4. 1880 in 1. 5. 1880.

<sup>35</sup> *Narodne novine*, 15. 5. 1880.

<sup>36</sup> Klaić, Vjekoslav (1849–1928), urednik *Vienca* v letih 1882–89, profesor zgodovine na Vseučilišču v Zagrebu v letih 1893–1922, veliko ime hrvaške znanosti in avtor nedokončane *Povijesti Hrvata (Zgodovine Hrvatov)*. Skoraj štiri desetletja je aktivno deloval v Hrvaškem glasbenem zavodu, kjer je tudi reorganiziral glasbeno šolo. Po njem je imenovano obdobje v delovanju Hrvaškega glasbenega zavoda med letoma 1890 in 1920.

<sup>37</sup> *Vienac*, 1886, št. 47.

<sup>38</sup> Dr. Ivan Esih je 16. januarja leta 1944 v *Hrvatski pozornici* zapisal, da je bil Nolli član milanske Scale, vendar njegovega imena v monografiji Scale ni.

<sup>39</sup> † *Narodne novine*, 15. 1. 1902. Podatki o Josipu Nolliju so iz članka Slavka Batušića: Josip Nolli v Zagrebu, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, Ljubljana 3 (1967), str. 298–309.

su napisale novine prigodom izvedbe *Fausta* za njegova *nenadkriljivog Mefista hrvatske opere*<sup>37</sup>. Repertoar mu je bio velik i obuhvaćao sve basovske uloge u operama tada na repertoaru. Pjevao je, među ostalima, Sulejmana u *Nikoli Šubiću Zrinjskom*, Branka u *Ljubavi i zlobi*, Orovesa u *Normi*, te Alvisea, Banqua i Dalanda na prvim hrvatskim izvedbama opera *Gioconda*, *Macbeth* i *Ukleti Holandez*. Bio je savjestan pjevač s vrlo korektnim odnosom prema radu i dobar glumac pa se na njega moglo potpuno osloniti u kreaciji velikih i malih uloga. Nastupao je u Nizzi, Genovi i Lavovu. Umro je u Zagrebu u kojemu se potpuno udomio 1906. godine.

## Irma Polak

*Ljubljana, 11. 6. 1875. - Zagreb, 30. XI. 1931.*

Prvo sustavno razdoblje djelovanja Zagrebačke Opere završilo je godine 1889., i operni je ansambl bio raspušten. Do novog ustroja Opere 1894. želju opernih ljubitelja pokušale su bar makar malo nadoknaditi tri Hreljanović<sup>38</sup>-Fallerove<sup>39</sup> stagione. A onda je intendantom Narodnoga zemaljskog kazališta postao Stjepan Miletić<sup>40</sup>, iznimna i neponovljiva ličnost hrvatskoga kazališnog života. On je još u staroj zgradi na Markovu trgu godine 1894. ponovno uspostavio stalnu Operu. Pozvao je stare članove koji su joj ostali vjerni i neke češke umjetnike. Od Slovenaca ostao je Tercuzzi-Terček. Miletić je 1898. odstupio i na njegovo je mjesto došao Ivo Hreljanović. A onda je 18. studenoga 1900. u opereti *Geisha* engleskoga skladatelja Sidneya Jonesa (1861.-1946.) prvi put u Zagrebu zapjevala jedna kazališna umjetnica koja je ubrzo postala ljubimicom svekolikog općinstva. Ono je hrlilo na njezine predstave, obasipalo ju cvijećem i darovima. Njezin lik u različitim ulogama tiskan je na razglednicama. Njezin je osmijeh ulijevao radost, a činjenica da je pjevala gotovo danomice davala je poticaj. Pritom je njezin privatni život bio nepristupačan javnosti. Bila je to najveća hrvatska operetna diva i cijenjena operna umjetnica – Irma Polak<sup>41</sup>.

U *Geishi* je nastupila je još tri puta, i 1. veljače 1901. bila je angažirana. Pjevala je naslovnu ulogu u opereti *Lijepa Jelena* Jacquesa Offenbacha i naslovnu ulogu u *Boccacciu* Franza von Suppéa. Kritika je pisala da je *mlada, liepa, vrlo darovita*, da ima *ugodan, ne preobsežan, ali neobično mekan i čist organ, sladakog i čeznutljivog tona i timbra, uzornu vokalizaciju i pristalu igru*. Osobito se isticalo da je



*Irma Polak kao Cho-Cho-San u Madame Butterfly Giacoma Puccinija u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu*

*Irma Polak kot Cho-Cho-San v Madame Butterfly Giacoma Puccinija. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.*

<sup>37</sup> *Narodne novine*, 3.XII. 1881.

<sup>38</sup> Hreljanović, Ivo (1864.-1908.), hrvatski pjevač, bariton, od 1884. član Zagrebačke Opere. Organizirao je dvije stagione godine 1891. i 1893. na kojima su se prvi put u Hrvatskoj izvele Mascagnijeva *Cavalleria rusticana*, Bizetova *Carmen* i Wagnerov *Lohengrin* kao prvo djelo tog autora u Zagrebačkoj Operi.

<sup>39</sup> Faller, Nikola (1862.-1938.), dirigent i od godine 1896. do 1902. ravnatelj Zagrebačke Opere. Izvrsno školovan u Zagrebu, Beču, Parizu i Londonu. Poticao je hrvatske skladatelje na stvaranje novih djela, izveo je 1897. gotovo pola stoljeća zakašnjelu praiizvedbu *Porina* Vatroslava Lisinskog i obogatio repertoar mnogim vrsnim prvim hrvatskim izvedbama važnih djela svjetske operne literature. Prvi je počeo sustavno sabirati građu za povijest repertoara HNK-a u Zagrebu. Bio je izvrstan pratitelj na glasoviru.

<sup>40</sup> Miletić, Stjepan (1868.-1908.), hrvatski književnik i reformator kazališta, redatelj, od godine 1894.-1898. intendant Narodnog zemaljskog kazališta. Kako je bio prilično imućan pa zbog toga i neovisan, putovao je Europom, stjecao nova iskustva i spoznaje i sve je to svoje duhovno i materijalno bogatstvo tako iskoristio da je kazališni život pod njegovom upravom upravo procvjetao. Četiri godine njegove intendanture nedostižne su godine zagrebačkoga kazališta. U nj je unio nov duh, uspostavio stalnu operu, utemeljio balet kao samostalnu umjetničku granu, uselio ansambl godine 1895. u novu, sjajnu zgradu i osnovao prvu glumačku školu. Obogatio je dramski i operni repertoar i unio u kazalište visok profesionalizam. Zadužio je hrvatsku kulturu i knjigom *Hrvatsko glumište* (1904.) u kojoj je prikazao svoj kazališni rad i iznio vlastita stajališta.

<sup>41</sup> Pravim imenom Marija Fabiani, kako piše u Slovenskom biografskom leksikonu, str. 431. U knjizi krštenih Marijinog Oznanjenja 1865-78. za 11. lipnja 1875. na str. 664 pod brojem 112 navedena je Maria Helena Josefa, mati Marija Fabiani, udovica, kraj Gradičće, Vorstadt 38. Dakle, bila je izvanbračno dijete. Poslije je uzela umjetničko ime Irma Polak. U ugovoru koji je 1.IV.1904. sklopila s Hrvatskim zemaljskim kazalištem na dvije godine piše Polak-Bohinec.

bile na sporedu v tistih letih. Med drugim je pel Sulejmana v Nikoli Šubiću Zrinjskem, Branka v Ljubezni in hudobiji, Orovesa v Normi ter Alvisa, Banqua in Dalanda v prvih hrvaških izvedbah oper Gioconda, Macbeth in Večni mornar. Bil je vesten pevec z zelo korektnim odnosom do dela in dober igravec. Zato so se lahko nanj vselej zanesli pri ustvarjanju tako velikih kot majhnih vlog. Nastopal je v Nici, Genovi in Lvovu. Umrli je v Zagrebu, kjer se je popolnoma udomačil, leta 1906.<sup>40</sup>

## Irma Polak

*Ljubljana, 11. 6. 1875 - Zagreb, 30. 11. 1931.*

Prvo obdobje sistematičnega delovanja zagrebške Opere se je končalo leta 1889, ko je bil operni ansambel razpuščen. Do ustanovitve nove Opere leta 1894 so želje opernih ljubiteljev vsaj malo potolažile tri Hreljanović<sup>41</sup>-Fallerjeve<sup>42</sup> sezone. Potem je intendant Hrvaškega deželnega gledališča postal Stjepan Miletić<sup>43</sup>, izjemna in neponovljiva osebnost hrvaškega gledališkega življenja. Še v stari gledališki zgradbi na Markovem trgu je leta 1894 znova vzpostavil stalno Opero. Povabil je stare člane, ki so ji ostali zvesti, in nekaj čeških umetnikov. Med Slovenci je ostal Tercuzzi – Terček. Miletić je leta 1898 odstopil in njegov položaj je prevzel Ivo Hreljanović.

18. novembra leta 1900 je v opereti *Gejša* angleškega skladatelja Sidneyja Jonesa (1861–1946) prvič v Zagrebu zapela gledališka umetnica, ki je kmalu postala ljubljanka vsega občinstva. Ljudje so množično obiskovali njene predstave in jo obsipali s cvetjem in darili. Njeno podobo v različnih vlogah so natisnili na razglednicah. Njen nasmeh je prinašal radost, njena priljubljenost pa je bila tem večja, ker je pela skoraj brez premora. Ob tem je njeno zasebno življenje ostalo nedostopno javnosti. Bila je največja hrvaška operetna diva in cenjena operna umetnica. Irma Polak<sup>44</sup>.

V *Gejši* je nastopila še trikrat, nato pa so jo 1. februarja leta 1901 zaposlili. Pela je naslovno vlogo v opereti *Lepa Jelena* Jacquesa Offenbacha in naslovno vlogo v *Boccacciu* Franza von Suppéja. Kritika je pisala, da je *mlada, lepa, zelo nadarjena*, da ima *prijeten, ne preobsežen, a nenavadno mehak in čist organ, sladkega in nostalgičnega tona in zvoka, vzorno vokalizacijo in primerno igro*. Posebej so poudarjali, da je *od prvega trenutka svoje vloge pela v hrvaščini, in to tako jasno, da je bilo mogoče razumeti vsako besedo*, navdušeni so bili nad njenim angažmajem in napovedovali, da bo *postala magnet, kakršnega nujno potrebuje vsaka gledališka blagajna*.<sup>45</sup> In napovedi so se uresničile! Med 25-letno Ljubljančanko in hrvaško prestolnico se je vnela ljubezen



**Irma Polak  
kao Mařenka u  
Prodanoj nevjesti  
Bedřicha Smetane  
u Hrvatskom  
narodnom  
kazalištu u  
Zagrebu**

**Irma Polak  
kot Marinka v  
Prodani nevesti  
Bedřicha Smetane.  
Hrvatsko narodno  
kazalište, Zagreb.**

<sup>40</sup> *Narodne novine*, 3. 12. 1881.

<sup>41</sup> Hreljanović, Ivo (1864–1908), hrvaški pevec, baritonist, od leta 1884 član zagrebške Opere. Organiziral je dve sezoni, leta 1891 in leta 1893, v katerih so prvič na Hrvaškem izvedli Mascagnijevo *Cavalleriarusticano*, Bizetovo *Carmen* in Wagnerjevega *Lohengrina*. Lohengrin je bil hkrati prvo delo tega avtorja, ki so ga izvedli v zagrebški Operi.

<sup>42</sup> Faller, Nikola (1862–1938), dirigent in od leta 1896 do leta 1902 ravnatelj zagrebške Opere. Izvrstno je bil izšolan v Zagrebu, na Dunaju, v Parizu in Londonu. Spodbujal je hrvaške skladatelje k ustvarjanju novih del. Leta 1897 je po skoraj 50 letih od nastanka postavil prazvedbo *Porina* Vatroslava Lisinskega in obogatil repertoar s številnimi izjemnimi prvimi hrvaškimi izvedbami pomembnih del svetovne operne literature. Prvi je začel sistematično zbirati gradivo za zgodovino repertoarja Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu. Bil je imeniten spremljevalec na klavirju.

<sup>43</sup> Miletić, Stjepan (1868–1908), hrvaški književnik in reformator gledališča, režiser, v letih 1894–98 intendant Narodnega deželnega gledališča. Ker je bil precej premožen, je bil tudi neodvisen. Potoval je po Evropi, si nabiral izkušnje in spoznanja, vse duhovno in gmotno bogastvo pa je vložil v gledališko življenje, ki je pod njegovo upravo vzcvetelo. Štiri leta njegove intendanture so neponovljiva leta gledališča. Vanj je vnesel nov duh, vzpostavil je stalno Opero, utemeljil balet kot samostojno umetniško vejo, ansambel je leta 1895 vselil v novo, krasno zgradbo in ustanovil prvo igralsko šolo. Dramski in operni repertoar je obogatil in v gledališče vnesel visok profesionalizem. Je avtor knjige *Hrvatsko glumište* (Hrvaško igralstvo, 1904), v kateri je povzel svoje gledališko delo in predstavil svoja stališča.

<sup>44</sup> Njeno pravo ime je bilo Marija Fabiani. Tako piše v Slovenskem biografskem leksikonu, SAZU, 1949, str. 431. V krstni knjigi cerkve Marijinega oznanjenja za obdobje 1865–78 najdemo na strani 664, pod zaporedno številko 112 naslednji podatek z datumom 11. junij 1875: Maria Helena Josefa, mati Marija Fabiani, vdova, kraj Gradišče, Vorstadt 38. Rodila se je torej zunaj zakona. Pozneje si je nadela umetniško ime Irma Polak. V pogodbi o dveletnem sodelovanju, ki jo je 1. aprila leta 1904 sklenila s Hrvaškim deželnim gledališčem, piše, da je njen priimek Polak - Bohinec.

<sup>45</sup> *Narodne novine*, 27. 2. 1901.

od prvoga časa pjevala svoje partije hrvatski, i to tako jasno da se mogla razumijeti svaka riječ, radosno se pozdravljalo njezin angažman i predviđalo da će postati magnetom, kakav nužno treba kazališnoj blagajni.<sup>42</sup> I to se ispunilo! Ljubav između dvadesetpetogodišnje Ljubljančanke i hrvatske prijestolnice planula je na prvi pogled. Bila je toliko čvrsta i snažna, toliko duboka i postojana da je *Polakica*, kako su je zvali od milja, postala ponos i idol Zagrepčana. Za njom i njezinom umjetnošću ludovalo je staro i mlado. Kad je ona nastupala, predstave su bile rasprodane. Jednostavno, bila je obožavana. Veliki hrvatski bariton Marko Vušković<sup>43</sup> napisao je za nju u autobiografiji "Moj životni put" da je *glasom i stasom bila prirodni fenomen na pozornici*<sup>44</sup>.

Irma Polak došla je u Zagreb kao već oblikovana umjetnica glazbene scene, koja je u Beču imala blistave operetne uspjehe. Došla je kada se primicalo kraju drugo sustavno djelovanje Zagrebačke Opere. Golemom snagom svoje scenske osobnosti pomogla je da se zagrebačka opereta već u prvome desetljeću dvadesetoga stoljeća uzdigne do europske razine. Na svojim je plećima iznijela glazbeni život Zagreba u razdoblju bez stalne Opere od 1902. do 1909. i stvorila zdravu podlogu za njezino treće i do danas neprekinuto djelovanje, koje je počelo 1. listopada 1909. sa Zajčevim *Nikolom Šubićem Zrinjskim* u kojemu je kao Jelena i sama sudjelovala.

Irma Polak (ili Pollak) je kao izvanbračno dijete odgojena u uršulinskom samostanu u Škofjoj Loki. Nije još navršila ni šest godina kada je u nekom dječjem društvu nastupila u glavnoj ulozi tada vrlo popularne drame *Mlinar i njegovo dijete* njemačkoga pjesnika Ernsta Raupacha (1784.-1852.). Tako je sjajno glumila da je postala senzacija u Ljubljani. Čežnja za kazalištem bila je toliko jaka da je Irma, ne navršivši šesnaest godina, pobjegla iz samostana i prijavila se u kazališnu družinu u Ljubljani. Najprije je nastupala u opernom zboru, a od 1892. glumila je salonske i seljačke naivke. Tu je njezin pjevački talent otkrio Ignjat Borštnik<sup>45</sup> i uputio je da uči pjevanje kod Frana Gerbiča i ravnatelja *Glasbene matice* Mateja Hubada<sup>46</sup>. Kada joj se 1893. pružila prigoda da nastupi u ulozi Esmeralde u Smetaninjoj *Prodanoj nevjesti*, njezin je životni i umjetnički put bio određen. Unatoč Borštnikovim nastojanjima da ju privoli dramu, odabrala je glazbu. Počela je nastupati u manjim ulogama u operi, a 18. listopada 1894. uloga Denise u opereti *Mam'zelle Nitouche* francuskoga skladatelja Florimonda Hervéa (1825.-1892.) bila je sudbonosna za njezinu budućnost. Gledao ju je bečki skladatelj Charles Weinberger (1861.-1939.), odveo u Beč i 1895. pod imenom Fabiani<sup>47</sup> predstavio publici Carltheatra kao zamjenu oboljeloj divi Julie Kopacsi-Karczag (1867.-1957.). Irma Polak je tako zašla u bečku operetnu arenu, održala se, nastavila usavršavati se u pjevanju, pjevala je u Josefstädter Theatru, a i pred carem Franjom Josipom. Nastupala je uz glasovitoga komičara Alexandra Girardija (1860.-1918.) Poznati glumac i budući ravnatelj Theatra in der Josefstadt, Joseph Jarno (1866.-1932.) za nju je 1895. zajedno s Hansom Fischerom (1869.-1934.) napisao operetu-farsu *Der Rabenvater* (Okrutni otac)<sup>48</sup>. Tri je godine djelovala u Beču, a onda se je 1898. vratila u Ljubljanu i bila prvom



**Irma Polak**

<sup>42</sup> *Narodne novine*, 27. II.1901.

<sup>43</sup> Vušković, Marko (1877.-1960.), hrvatski bariton. Pjevač europskoga formata koji je hrvatsku opernu reprodukciju doveo do vrhunaca glazbeno-scenske umjetnosti. Izvršno školovan u Beču kod glasovitoga pedagoga Josepha Gänsbachera, 1904. angažiran je u Opavi. Pjevao je u Berlinu i Würzburgu i 1908./09. u praškom Národnom divadlu. Napustio je sjajnu prašku karijeru i godine 1909. došao u Zagreb gdje je postao stožernom ličnošću ponovnog ustroja Opere 1909., protagonistom svih velikih uloga dramskoga baritona i na praižvedbama djela hrvatskih skladatelja. Od 1917.-1921. bio je članom bečke Volksopere. Vratio se u Zagreb i nastavio djelovati kao pjevač i redatelj.

<sup>44</sup> Marko Vušković: *Moj životni put*, Rad JAZU, Zagreb, 1962.

<sup>45</sup> Vidi: Dr. Branko Hećimović: *Slovenski dramski umjetnici u Hrvatskoj*.

<sup>46</sup> Hubad, Matej (1866.-1937.), slovenski pjevački pedagog i dirigent. Nakon završena studija na Konzervatoriju u Beču 1898. vratio se je u Ljubljanu gdje je svojim djelovanjem kao uređivač izdanja, profesor pjevanja i voditelj zbora *Glasbene matice* postao središnjom ličnošću slovenskoga glazbenog života. Zahvaljujući njemu škola *Glasbene matice* postala je godine 1919. konzervatorij. Otac je dirigenta Sama Hubada.

<sup>47</sup> Podatak je vrlo dvojben. U *Kronici Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU* br. 12/13, 1979. u članku Slavko Batušić: Irma Polak, str. 92-111 piše da je 1896. kratko vrijeme bila udana za uglednog ljubljanskog arhitekta Fabianija. Na upit o tome upućen Austrijskom kazališnom muzeju (Österreichisches Theater Museum) stigao je odgovor kako kod njih nema podataka da bi umjetnica s imenom Fabiani nastupala tih godina u bečkim kazalištima. U dopisu su poslali i vrlo opširan životopis arhitekta Maxa Fabianija u kojemu je kao njegova žena navedena Francesca di Rochi.

<sup>48</sup> *Dom i svijet*, g.1921., br.8, str.128-129. U Slovenskom biografskom leksikonu ne spominje se prezime Fabiani i navodi se drukčiji redoslijed nastupa: najprije Theater an der Wien, pa Carlstheater, u kojemu je ostala dvije godine i učila pjevanje kod dirigenta Dvorske opere Fuchsa, i od 1897. Josefstädter Theater. Spominje se i da je ljeti nastupala u Ischlu.

na prvi pogled. Bila je tako čvrsta in močna, tako globoka, da je *Polakica*, kot so jo ljubkovalno imenovali, postala ponos in idol Zagrebčanov. Za njo in njeno umetnostjo so dobesedno noreli stari in mladi. Vsak njen nastop je pomenil razprodano predstavo. Bila je preprosto oboževana. Velik hrvaški baritonist Marko Vušković<sup>46</sup> je v avtobiografiji *Moja življenjska pot* zanjo zapisal, da je bila z *glasom in stasom naravni fenomen na odru*<sup>47</sup>.

Irma Polak je v Zagreb prišla že kot oblikovana umetnica glasbenega prizorišča, saj je imela za seboj bleščeče operetne uspehe na Dunaju. Prišla je ravno v času, ko se je končevalo drugo obdobje sistematičnega delovanja zagrebske Opere. Z izredno močjo svoje odrske osebnosti je prispevala, da se je opereta v Zagrebu že v prvem desetletju 20. stoletja dvignila na evropsko raven. Na svojih plečih je nosila glasbeno življenje Zagreba v obdobju brez stalne Opere v letih 1902–09. Tako je ustvarila zdrave temelje za tretje obdobje zagrebske Opere, ki traja še danes, začelo pa se je 1. oktobra leta 1909 z Zajčevim *Nikolo Šubićem Zrinjskim*, v katerem je tudi sama sodelovala, in sicer kot Jelena.

Irma Polak so kot zunajzakonskega otroka vzgajali v uršulinskem samostanu v Škofji Loki. Ko še ni napolnila niti šest let, je v nekem otroškem društvu v Ljubljani že nastopila v glavni vlogi v tedaj zelo priljubljeni drami *Mlinar in njegov otrok* nemškega pesnika Ernsta Raupacha (1784–1852). Vlogo je odigrala tako prepričljivo, da je postala prava senzacija v Ljubljani. Hrepenenje po gledališču je bilo tako močno, da je Irma, ko še ni napolnila 16 let, pobegnila iz samostana in se prijavila v gledališče v Ljubljani. Najprej je nastopala v opernem zboru, od leta 1892 pa je že igrala salonske in vaške naivke. Tu je njeno pevsko nadarjenost odkrillkrio Ignacij Borštnik<sup>48</sup>, ki jo je napotil k pevskim vajam pri Franu Gerbiču in ravnatelju *Glasbene matice* Mateju Hubadu<sup>49</sup>. Njena življenjska pot je bila določena, ko se ji je leta 1893 ponudila priložnost, da nastopi v vlogi Esmeralde v Smetanovi *Prodani nevesti*. Kljub Borštnikovim prizadevanjem, da bi vzljubila dramo, je izbrala glasbo. Začela je nastopati v manjših vlogah v Operi, vloga Denise v opereti *Mamselle Nitouche* francoskega skladatelja Florimonda Hervéja (1825–1892), v kateri se je predstavila 18. oktobra leta 1894, pa je bila usodna za njeno prihodnost. Videl jo je dunajski skladatelj Charles Weinberger (1861–1939), jo popeljal na Dunaj in jo leta 1895 pod imenom Fabiani<sup>50</sup> predstavil občinstvu *Carltheatra*, in sicer kot zamenjavo za divo Julio Kopacsi - Karczag (1867–1957), ki je zbolela. Irma Polak je tako vstopila v dunajsko operetno areno, se obdržala in se še naprej izpopolnjevala v petju. Pela je v *Josefstädter theatru*, tudi pred cesarjem Francem Jožefom. Nastopila je ob slovitem Alexandru Girardiju (1860–1918). Znani igravec in prihodnji direktor Theatra in der Josefstadt, Joseph Jarno (1866–1932), je skupaj s Hansom Fischerjem (1869–1934) zanjo leta 1895 napisal opereto-farso *Der Rabenvater* (Okrutni oče)<sup>51</sup>. Tri leta je pela na Dunaju, nato pa se je leta 1898 vrnila v Ljubljano, kjer je postala prva pevka. Nikoli se ni izvedelo, zakaj je prekinila dunajsko in nato še ljubljansko kariero in zakaj se je za vselej nastanila v Zagrebu. Ves čas je skrbno skrivala svojo zasebnost. Vedelo se je le, da je bila ob njeni smrtni uri z njo vnukinja, hči pokojne hčere.

Obdarjena z lepim zvonkim in gibkim glasom, vrhunsko muzikalnostjo in vzorno dikcijo ter popolnim odrskim nastopom je Irma Polak nizala vlogo za vlogo. Dovolj je prebrati katero koli kritiko o katerem koli njenem nastopu, da bi razumeli, kako velika umetnica je bila in koliko je pomenila hrvaškemu gledališču. Ko je

<sup>46</sup> Vušković, Marko (1877–1960), hrvaški baritonist. Pevec evropskega slovesa, ki je hrvaško operno poustvarjanje privedel do vrhunca glasbeno-odrske umetnosti. Izšolan na Dunaju pri znamenitem pedagogu Josephu Gänsbacherju. Leta 1904 angažiran v Opavi. Pel je v Berlinu in Würzburgu, v sezoni 1908/09 tudi v praškem *Národnem divadlu*. Od sijajne praške kariere se je poslovil leta 1909, ko je prišel v Zagreb, kjer je postal vodilna osebnost znova ustanovljene Opere. Bil je protagonist vseh velikih vlog dramskega baritona in praizvedb del hrvaških avtorjev. V letih 1917–21 je bil član dunajske *Volksopere*. Po vrnitvi v Zagreb je deloval kot pevec in režiser.

<sup>47</sup> Marko Vušković: *Moj životni put*, Rad JAZU, Zagreb, 1962.

<sup>48</sup> Glej Branko Hećimović: *Slovenski dramski umjetnici u Hrvatskoj/Slovenski dramski umetniki na Hrvaškem*.

<sup>49</sup> Hubad, Matej (1866–1937), slovenski pevski pedagog in dirigent. Po končanem študiju na konservatoriju na Dunaju se je leta 1898 vrnil v Ljubljano, kjer je kot urednik izdaj, profesor petja in vodja zbora *Glasbene matice* postal osrednja osebnost slovenskega glasbenega življenja. Po njegovi zaslugi je *Glasbena matica* leta 1919 postala konservatorij. Je oče dirigenta Sama Hubada.

<sup>50</sup> Podatek je zelo nejasen. V Kroniki Zavoda za književnost in teatrologijo JAZU št. 12/13, 1979, str. 92–111, v članku Slavka Batušića o Irmi Polak piše, da je bila leta 1896 kratek čas poročena z uglednim ljubljanskim arhitektom Fabianijem. Iz Avstrijskega gledališkega muzeja (Österreichisches Theater Museum) so na naše vprašanje odgovorili, da nimajo podatka o tem, da bi v tem obdobju v dunajskih gledališčih nastopala umetnica s priimkom Fabiani. Pač pa so nam poslali zelo obsežen življenjepis arhitekta Maksa (Maxa) Fabianija, v katerem je kot njegova žena navedena Francesca di Rochi.

<sup>51</sup> *Dom i svijet*, leto 1921, št. 8, str. 128–129. Slovenski biografski leksikon nastopov pod priimkom Fabiani ne omenja in navaja drugačen vrstni red nastopov, in sicer najprej v Theatru an der Wien, nato v Carlstheatru, kjer je nastopala dve leti in se učila petja pri dirigentu Dvorne opere Johannu Fuchsu, od leta 1897 pa v Josefstädter Theatru. Piše tudi, da je poleti nastopala v Ischlu.

pjevačicom. Nikada se nije saznalo koji su ju razlozi naveli da napusti najprije bečku a zatim ljubljansku karijeru i da se zauvijek nastani u Zagrebu. Uvijek je brižljivo krila svoju privatnost. Znalo se tek da je u času smrti uz nju bila njezina unučica, kći pokojne joj kćeri.

Obdarena lijepim zvonkim i podatnim glasom, vrhunskom muzikalnošću i uzornom dikcijom te savršenim scenskim nastupom Irma Polak je nizala ulogu za ulogom. Dovoljno je pročitati bilo koju kritiku o bilo kojem njezinu nastupu da se shvati kakva je velika umjetnica bila i što je značila za hrvatsko kazalište. Kada je mladi Josip Rijavec prvi put nastupio kao Rodolfo (tada se u Zagrebu pisalo Rodolpho) u *La Bohème*, pjevala je Musettu. *Obzor* je pisao: *O gdji Polak ne ćemo ni govoriti. Konstatiramo samo, da ta rijetka pojava, kao operetna diva, zauzima također jedno od prvih mjesta i u operi. Svakako je ona najkorektnije pjevala.*<sup>49</sup> Kritičari su često u osvrtima žalili što ne nastupa više u operi. I kada je 1921. proslavila 25. obljetnicu umjetničkoga rada, kroničari su, nazivajući ju "*starom*" *ensemblea*, zabilježili da je ostvarila 152 uloge, od toga 40 opernih, i imala otprilike tisuću i petsto nastupa! Pisali su da je *nepresušna i neiscrpljiva, vragoljasta i gracijozna, šarmantna i temperamentna, a uzato savjesna i rigorozna, s velikim glumačkim i parodističkim darom prave pozorišne krvi*. Hvalili su njezinu *čuvstvenost i toplinu, muzikalnu inteligenciju i ekonomsko upravljanje glasom.*<sup>50</sup> Pisali su da je *prava pozorišna krv, bujni temperamenat, prirodjeni pozorišni instinkt, pa svježi, metalno-srebrnasti glas*, koji su učinili da *među našim najpopularnijim umjetnicima zauzime prvo mjesto Polakica.*<sup>51</sup> Neponovljivim je šarmom kreirala Lehárove, Albinijeve, Kálmánove, Suppéove i Straussove operetne junakinje, kao što je velikom umjetničkom serioznošću i ukusom interpretirala operne heroine Lisinskoga, Leoncavalla, Smetane, Mascagnija, Puccinija, Bizeta. Njezina velika kreacija bila je Zorka u *Porinu*, slavljena je bila kao Nedda u *Pagliaccima* i Lola u *Cavalleriji rusticani*. U *Prodanoj nevjesti* bila je *izvanredna Mařenka, koja umije u jedro i vedro češko djevojče unijeti pravi narodni, ali nadasve fini i neprisiljeni ton.*<sup>52</sup> Premda su joj više odgovarale blještave operetne uloge poput Rosalinde u *Šišmišu*, Hanne Glavary u *Veseloj udovici* ili Suppéov Boccaccio, u operi je *otkrivala sasvim novu stranu svoje ličnosti – veliku umjetničku serioznost, strogu discipliniranost, ukus i ravnovjesje*. Njezina Micaela u *Carmen* *bijaše jedna idealna kreacija, prožeta nježnom liričnošću i dubokom pročišćenošću.*<sup>53</sup>

Teško je nabrojiti sve uloge koje je Irma Polak ostvarila u Zagrebu. Bila je sudionicom niza praizvedaba hrvatskih opera i opereta. Godine 1901. pjevala je Cvijetu na praizvedbi opere *Maričon* i 1907. Henriette na praizvedbi operete *Madame Troubadour* Srećka Albinija, 1911. tumačila je Martu na praizvedbi *Povratka* Josipa Hatzea, 1912. Glad u scenskoj izvedbi Zajčeva oratorija *Prvi grijeh*, 1914. Sreću na praizvedbi *Postolara od Delfta* Blagoja Berse. Bila je prva hrvatska Cho-Cho-San u *Madame Butterfly*, Giulietta u *Hoffmannovim pričama*, Puck u *Oberonu* Carla Marije von Webera, Lidija u Albinijevu *Barunu Trenku*, Suzana u *Suzaninoj tajni* Ermanna Wolf-Ferrarija i Maliella u njegovoj operi *Bogorodičin nakit*. U malom Fallerovom opernom repertoaru godine 1908. iznenadila je svojom toplom interpretacijom Puccinijeve Mimì. Godine 1914. pjevala je Helenu u opereti *Poljačka krv* Oscara Nedbala pod ravnanjem autora. Pjevala je Oscara u *Krabuljnom plesu*, Bizetovu Djamileh, Veneru u Wagnerovu *Tannhäuseru* i Herodijadu u *Salomi* Richarda Straussa.

Što je bila Irma Polak u hrvatskoj glazbenoj reprodukciji najbolje svjedoče riječi njezina prvog opernog ravnatelja Srećka Albinija u njegovim neobjavljenim zapisima što ih je susretljivošću sina mu profesora Alberta Albinija godine 1970. pripremio dr. Krešimir Kovačević.

"Što se tiče zasluga oko opstanka hrvatske opere, morali bismo od solista na prvom mjestu spomenuti - a to je u mnogom pogledu karakteristično - našu operetnu divu *Irmu Polak*. U cijeloj mojoj praksi nisam poznavao takav medium za osjećaje dirigenta kao ovu umjetnicu, koja se pod jakom njegovom voljom znade pretvarati u fine gusle pod gudalom umjetnika. A tu ne treba znakova i mahanja, to se događa nekako telepatski. To podnipošto neće reći, da ova umjetnica nije samostalno stvarala i interpretirala, ali kako je svoje sposobnosti za to stekla, tako bi se ovakovim vodstvom i dalje razvijala u pravcu isključivo ozbiljne umjetnosti, opere, do vrlo zamašne, njezinim vanrednim svojstvima odgovarajuće visine. Nu publika ju je već volila u opereti, pa joj nije dala mira, da pripravi svoj prelaz sasma u operu. Ona sama pako bojala se izgubiti kontakt s našom, prema operi tako kritičnom publikom,

<sup>49</sup> *Obzor*, 11. X. 1916.

<sup>50</sup> *Obzor*, 2.IV.1921.

<sup>51</sup> *Novosti*, 7. IV.1921.

<sup>52</sup> *Narodne novine*, 16.XI.1915.

<sup>53</sup> *Jutarnji list*, 2.XII.1931.



mladi Josip Rijavec prvič nastopil kot Rudolf (takrat so v Zagrebu pisali Rodolpho) v *Bohème*, je pela Musetto. *Obzor* je pisal: *O gospe Polak ne bomo govorili. Ugotavljamo le, da je izjemna pojava, kot operetna diva zaseda tudi eno od prvih mest v operi. Vsekakor je pela najbolj korektno.*<sup>52</sup> Kritiki so pogosto obžalovali, ker je malo nastopala v opernih vlogah. Ko je leta 1921 slavila 25-letnico umetniškega delovanja, so jo kronisti imenovali "starosta" ansambla. Dotlej je ustvarila že 152 vlog, med njimi 40 opernih. Za njo je bilo že okoli 1500 nastopov! Pisali so, da je *izvirna in neizčrpna, hudomušna in graciozna, šarmantna in temperamentna, ob tem vestna in stroga, z velikim igralskim in parodističnim darom prave gledališke krvi*. Hvalili so njeno *čustvenost in toplino, muzikalno inteligenco in gospodarno upravljanje glasu*.<sup>53</sup> Pisali so, da *ima pravo gledališko kri, bujen temperament, prirojen gledališki čut in sveži kovinkosrebrni glas*, kar je prispevalo, da *med našimi najbolj priljubljenimi umetnicami prvo mesto zaseda Polakica*.<sup>54</sup> Z neponovljivim šarmom je kreirala Lehárjeve, Albinijeve, Kálmánove, Suppéjeve in Straussove operetne junakinje. S prav tako umetniško resnostjo in okusom je pela tudi vloge opernih heroin Lisinskega, Leoncavalla, Smetane, Mascagnija, Puccinija, Bizeta. Njena velika stvaritev je bila Zorka v *Porinu*, slavljena je bila kot Nedda v *Glumačih* in Lola v *Cavallerii rusticani*. V *Prodani nevesti* je bila izredna Marinka, ki je sposobna v krepko in vedro češko deklico vnesti pravi narodni, vendar nadvse prefinjen in neprisiljen ton.<sup>55</sup> Čeprav so ji najbolj ustrezale bleščeče operetne vloge, kakršne so Rosalinda v *Netopirju*, Hanna Glavary v *Veseli vdovi* ali Suppéjev Boccaccio, je v operi odkrivala *popolnoma novo plat svoje osebnosti – veliko umetniško serioznost, strogo discipliniranost, okus in ravnovesje*. Njena Micaela v *Carmen* je bila *idealna kreacija, prežeta z nežno liričnostjo, s stilsko strogostjo in globoko čistostjo*.<sup>56</sup>

Težko je naštetii vse vloge, ki jih je Irma Polak ustvarila v Zagrebu. Sodelovala je v praižvedbah številnih hrvaških oper in operet. Leta 1901 je pela Cvijeto v praižvedbi opere *Maričon*, leta 1907 Henriette v praižvedbi operete *Madame Troubadour* Srečka Albinija, leta 1911 Marto v praižvedbi *Vrnitve* Josipa Hatza, leta 1912 Glad v odrski izvedbi Zajčevega oratorija *Prvi greh*, leta 1914 pa Srečo v praižvedbi *Čevljarja iz Delfta* Blagoja Berse. Bila je prva hrvaška Čo-Čo-San v *Madame Butterfly*, Giulietta v *Hoffmannovih pripovedkah*, Puck v *Oberonu* Carla Marie von Webra, Lidija v Albinijevem *Baronu Trenku*, Suzana v *Suzanini tajnosti* Ermanna Wolf-Ferrarija in Maliella v njegovi operi *Madonin nakit*. V okviru majhnega Fallerjevega opernega repertoarja je leta 1908 presenetila s toplo izvedbo Puccinijeve *Mimi*. Leta 1914 je pela Heleno v opereti *Poljska kri* Oscarja Nedbala pod taktirko samega avtorja. Pela je Oscarja v *Plesu v maskah*, Bizetevo Djamileh, Venero v Wagnerjevem *Tannhäuserju* in Herodiado v *Salomi* Richarda Straussa.

O pomenu Irme Polak za hrvaško glasbeno poustvarjanje najbolje pričajo besede njenega prvega opernega ravnatelja Srečka Albinija; ljubeznivosti njegovega sina prof. Alberta Albinija gre zahvala, da je leta 1970 njegove zapiske za objavo pripravil Krešimir Kovačević.<sup>57</sup>

"Ko govorimo o zaslugah za obstoj hrvaške Opere, bi morali med solisti na prvem mestu omeniti – in to je še kako značilno – našo operetno divo *Irmo Polak*. V svoji celotni praksi nisem srečal takšnega medija za občutke dirigenta, kakršen je bila ta umetnica, ki se pod njegovo močno voljo lahko spremeni v občutljive gosli pod godalom umetnika. Tu niso potrebni ne znaki ne zamahi, vse se dogaja nekako telepatsko. Nikakor nočem reči, da ta umetnica ni ustvarjala in interpretirala samostojno. Ker pa je za to že imela sposobnosti, bi se s takšnim vodstvom še naprej razvijala v smeri izključno resne umetnosti, opere, do zelo obsežne, njenim izjemnim lastnostim ustrezne višine. No, občinstvo jo je že vzljubilo v opereti in ji ni dalo miru, da bi se pripravila za prehod izključno v opero. Zelo se je bala izgubiti stik z našim do opere kritičnim občinstvom, zato se je vedno rada vračala k opereti, ki ji je tako podaljševala življenje v Kraljevskem hrvaškem deželnem gledališču."

Irma Polak je bila leta 1927 po sili zakona upokojena. To je bil zanjo velik udarec, saj je njen glas ohranil svežino in sijaj, petje pa je bilo zanjo to, kar je za druge smrtnike dihanje – normalna življenjska funkcija. Nova uprava je hotela popraviti napako in ji je dala priložnost, da je nastopala v vlogah, ki so ustrezale njenemu življenjskemu obdobju. Tako so izrazili priznanje izjemni umetnici, ki je leta in leta zaznamovala repertoar, včasih nastopala kar 25-krat na mesec in izključno z močjo svoje umetniške osebnosti izpeljala nekatera dela, ki bi brez

<sup>52</sup> *Obzor*, 11. 10. 1916.

<sup>53</sup> *Obzor*, 2. 4. 1921.

<sup>54</sup> *Novosti*, 7. 4. 1921.

<sup>55</sup> *Narodne novine*, 16. 11. 1915.

<sup>56</sup> *Jutarnji list*, 2. 12. 1931.

<sup>57</sup> Časopis *Hrvatsko narodno kazalište*, sezona 1970/71, št. 2.

pa se je uvijek opet rado vratila opereti, produljujući joj tako život na kr.hrv.zem.kazalištu."<sup>54</sup>

Irma Polak je godine 1927. po sili zakona umirovljena. To je za nju bio velik udarac jer joj je glas zadržao svježinu i sjaj, a pjevanje je za nju bilo kao za druge smrtnike disanje - normalna životna funkcija. Nova je uprava željela ispraviti pogrješku i dala joj je mogućnost da nastupa u ulogama koje su joj odgovarale životnoj dobi. Bio je to znak priznanja iznimnoj umjetnici koja je godinama *vukla* repertoar nastupajući ponekad i 25 puta u mjesecu, te isključivo snagom svoje umjetničke osobnosti iznosila na scenu neka djela koja bi bez nje propala. Nastupala je do posljednjeg dana života. Dne 28. studenoga 1931. pjevala je *jednako svježim, neuništivim, kao srebrasto zvonce zvučnim glasom* Martu u *Koštani* Petra Konjovića.<sup>55</sup> Na kazališnim plakatima pisalo je da će 1. prosinca pjevati Karolinu u popularnom igrokazu *Graničari* Josipa Freudenreicha<sup>56</sup>, a već je bila mrtva. Umrla je dan prije trenutačnom smrću, od kapi.

Tuga u Zagrebu zbog smrti velike umjetnice, koja je uz to bila i jedna od prvih dama u društvenome životu, bila je velika. Nije bilo tiskovine bez opširnoga nekrologa. Pisale su ih najuglednije ličnosti iz glazbenoga života želeći ponovno istaknuti njezine vrline kao umjetnice i kao čovjeka. Evo samo dijelova iz nepotpisanog nekrologa u uglednom *Obzoru*.<sup>57</sup>

"Savjesna i požrtvovna fanatičarka svojega zvanja ona je uvijek bila na mjestu, uvijek pripravna da pjeva, da preuzme uloge, da uskoči i da pomogne gdje god i kada god je to bilo potrebno. Indispozicije ili čak otkazi predstava su kod nje bili nepoznati pojmovi, njezin zdravi glas izdržao je s lakoćom svaki napor - njezina jaka volja prebrodila je sve teškoće - njezin talenat(...).

Da, njezin talenat, taj je bio poglavlje za sebe. Teatarska krv u najčišćoj kulturi, scenski temperamenat, kakav se rijetko kada pojavljuje, samorodan, zamaman i šarmantan, bila je Irma Polak rođena glumica kojoj je pozornica bila kvintesenca života, čiji je izražaj bio uvijek iskren i istinit bez i trunka namještenosti i afektacije. Zvonki, neobično umiljati sopran i apsolutno sigurna muzikalnost uz nadasve srdačni i topli pjevački izražaj - suvereno dominiranje pozornicom, dražesna pojava - i uz sve ove odlike prava, nepatvorena 100-postotna ženskost, to je bila u glavnim crtama skicirana umjetnička fizionomija Irme Polak.

Odlična drugarica, dobroga srca i sućutna, pažljiva i uvijek pripravna da pomogne nije čudo da je ona kod svojih kolega bila jednako omiljena kao kod općinstva.

Neka je vječno časna uspomena čestitoj Slovenki, vjernoj, požrtvovnoj i nadasve zaslužnoj službenici hrvatske Talije, umjetnici Irmi Polak!"

Spuštao se sumrak snježnog 2. prosinca 1931. a golemo mnoštvo Zagrepčana došlo je na Mirogoju odati posljednju počast svojoj omiljenoj Polakici. Redali su se govornici, među njima i Hinko Nučić, a umjetničina kći Vjera Vovk je zapjevala: *Prišla bo s pomlad*



Stjepan Miletić uzdigao je Narodno zemaljsko kazalište na razinu visoko profesionalnih europskih teataru. U Operi je to, kao njezin ravnatelj, učinio Nikola Faller. Intendant Vladimir Tresčec Branjski<sup>58</sup> i Srećko Albini<sup>59</sup>, koji je preuzeo operno ravnateljstvo u trećem i do sada neprekinutom djelovanju Opere, nastavili su istim putem. Oduševljenje kojim se 1909. krenulo u ponovnu uspostavu Opere i ansambl sastavljen od izvrsnih pjevača privlačili su nadarene mlade pjevače iz susjedne Slovenije. Taj se trend nastavio punim zamahom do Drugoga svjetskog rata, a zadržao se i nekoliko godina nakon njega.

Od godine 1913. do 1923. u Zagreb je došlo sedam slovenskih opernih umjetnika: 1913. bas Josip Križaj, 1914.

<sup>54</sup> Časopis *Hrvatsko narodno kazalište*, sezona 1970/71, br. 2

<sup>55</sup> †*Obzor*, 2.XII. 1931.

<sup>56</sup> Freudenreich, Josip (1827.-1881.) potomak češke obitelji koja je imala golemo značenje u hrvatskome kazališnom životu. Svestran glumac i redatelj, neumoran organizator, ustrajan pedagog, plodan dramski pisac i prvi redatelj hrvatske opere.

<sup>57</sup> †*Obzor*, 2.XII. 1931.

<sup>58</sup> Tresčec Branjski, Vladimir (1870.-1936.), književnik, intendant Narodnoga zemaljskog kazališta u Zagrebu od godine 1909. do 1917. Uspostavio je po treći put hrvatsku Operu, okupio je vrsne hrvatske pjevače iz inozemstva, osnovao je 1909. prvi hrvatski tjednik *Hrvatska pozornica*, koju je uređivao Ivo Vojnović. Organizirao je nekoliko turneja ansambla u Hrvatskoj, pa i izvan granica Austro-Ugarske Monarhije. Za njegove intendanture Zagrebačka je opera 1913. i 1914. nekoliko puta gostovala u Ljubljani i 1918. u Trstu.

<sup>59</sup> Albini, Srećko (1869.-1933.), skladatelj i dirigent. Glazbu je studirao u Grazu, u kojemu je počeo umjetničku karijeru. Od 1895. dirigent Zagrebačke Opere, a od 1909. do 1919. njezin ravnatelj. U međuvremenu je djelovao kao skladatelj u Beču, a poslije je u Zagrebu vodio autorsko-pravno zastupništvo. Zaslužan je za treću uspostavu Opere 1909. i za visoku razinu izvedaba. Autor je nekoliko opereta među kojima je najpoznatija *Barun Trenk*, praižvedena 1908. u Leipzigu, i opere *Maričon*.

nje propadla. Nastopala je do zadnjega dne življenja. 28. novembra leta 1931 je pela s *svežim, neuničljivim, kot srebro zvonkim glasom* Marto v *Koštani* Petra Konjovića.<sup>58</sup> Na gledaliških plakatih je pisalo, da bo 1. decembra pela Karolino v priljubljeni igri *Graničarji* Josipa Freudenreicha<sup>59</sup>, vendar je bila tega dne že mrtva. Umrla je dan prej, v hipu, od kapi.

V Zagrebu je ob smrti velike umetnice, ki je bila tudi ena od prvih dam družabnega življenja, zavladovala velika žalost. Ni bilo časopisa, ki ne bi objavil obširnega nekrologa. Pisali so jih najuglednejši predstavniki glasbenega življenja. Ponovno so poudarili njene vrline – tako umetniške kot človeške. Nekaj odlomkov iz nepodpisanega nekrologa v uglednem *Obzoru*<sup>60</sup>:

"Vestna in požrtvovalna, fanatično privržena svojemu poklicu. Vselej je bila tu, vedno pripravljena peti, prevzeti vlogo, vskočiti in pomagati, kjer koli in kadar koli je bilo to potrebno. Zamujanje, kaj šele odpoved predstave sta bila zanjo neznana pojma. Njen zdrav glas je z lahkoto prenesel vsakršen napor. Njena močna volja je premagala vsak napor. Njen talent (...)

Da, njen talent. Bil je poglavje zase. Gledališka kri v izčiščeni kulturi, odrski temperament, kakršen se pojavi le redko, samoroden, mamljiv, šarmanten. Irma Polak je bila rojena igralka. Oder je bil njeno življenje. Njena izraznost je bila vedno iskrena in resnična, brez trohice narejenosti in afektiranosti. Zvonek, nenavadno mil sopran in absolutno zanesljiva muzikalnost ob nadvse prisrčnem in toplem pevskemu izrazu – suvereno dominiranje na odru, privlačna pojava – in ob vseh teh odlikah prava, resnična, 100-odstotna ženskost. To je bila v glavnih črtah skica umetniške fizionomije Irme Polak.

Odlična tovarišica, dobrega srca in sočutna, pazljiva, vedno pripravljena pomagati. Nič nenavadnega ni, da je bila enako priljubljena med kolegi in med občinstvom.

Naj bo večna častna slava poštenim Slovenki, verni, požrtvovalni in nadvse zaslužni uslužbenki hrvaške Talije, umetnici Irmi Polak!"

Čeprav se je zasneženega 2. decembra 1931 že spuščal mrak, so številni Zagrebčani prišli na Mirogoj izkazat poslednjo čast svoji priljubljeni Polakovi. Govorniki so se vrstili, med njimi je bil tudi Hinko Nučič, umetničina hči Vera Vovk pa je zapela: *Prišla bo pomlad*.



Stjepan Miletić je Hrvaško deželno gledališče dvignil na raven visokoprofesionalnih evropskih gledališč. V Operi je to storil njen ravnatelj Nikola Faller. Intendant Vladimir Tresčec Branjski<sup>61</sup> in Srečko Albin<sup>62</sup>, ki je ravnateljstvo v Operi prevzel v tretjem obdobju, ki traja še danes, sta nadaljevala po isti poti. Navdušenje, s katerim so leta 1909 ponovno ustanavljali Opero, in ansambel, sestavljen iz odličnih pevcev, sta privlačila nadarjene mlade pevce iz sosednje dežele Slovenije. Tako je bilo vse do 2. svetovne vojne in še kakšno leto po njej.

Od leta 1913 do leta 1923 je v Zagreb prišlo sedem slovenskih opernih umetnikov: leta 1913 basist Josip Križaj, leta 1914 baritonista Ivan Levar in Rudolf Bukšek, leta 1916 tenorist Josip Rijavec, ki je v Zagrebu debitiral, leta 1917 baritonist Robert Primožič, leta 1923 tenorista Mario Šimenc in Božidar Vičar. Nato je nastopil nekajletni premor. Leta 1930 je debitirala sopraniska Erika Druzovič, študentka zagrebške Glasbene akademije, leta 1935 je prišel basist Marjan (Marijan) Rus, leta 1937 tenorist Josip Gostič, leta 1938 pa sta prvič nastopila študenta zagrebške Glasbene akademije tenorist Ivan Francl in sopranistka Marija Podvinec. Takoj po koncu vojne so prišli tenoristi Josip Šutej (1946), Rudolf Francl (1947) in Noni Žunec (1948).

<sup>58</sup> † *Obzor*, 2. 12. 1931.

<sup>59</sup> Freudenreich, Josip (1827–1881), potomec češke družine, ki je odigrala izjemno vlogo v hrvaškem gledališkem življenju. Vsestranski igravec in režiser, neutruden organizator in vztrajen pedagog, ploden dramski pisec in prvi režiser hrvaške Opere.

<sup>60</sup> † *Obzor*, 2. 12. 1931.

<sup>61</sup> Tresčec Branjski, Vladimir (1870–1936), književnik, intendant Narodnega deželnega gledališča v Zagrebu v letih 1909–17. V tretje je ustanovil hrvaško Opero, zbral izvrstne hrvaške pevce iz tujine, leta 1909 ustanovil prvi hrvaški tednik *Hrvatska pozornica*, ki ga je urejal Ivo Vojnović. Organiziral je nekaj turnej ansambla po Hrvaški in tudi zunaj meja avstro-ogrske monarhije. V času njegove intendanture je zagrebška Opera v letih 1913 in 1914 nekajkrat gostovala v Ljubljani, leta 1918 pa v Trstu.

<sup>62</sup> Albin, Srečko (1869–1933), skladatelj in dirigent. Glasbo je študiral v Gradcu, kjer je začel umetniško kariero. Od leta 1895 je bil dirigent zagrebške Opere, v letih 1909–19 pa tudi njen ravnatelj. Medtem je deloval kot skladatelj na Dunaju, pozneje pa je v Zagrebu vodil avtorskopravno zastopništvo. Bil je zaslužen za tretjo ustanovitev Opere leta 1909 in za visoko raven izvedb. Je avtor nekaj operet, med katerimi je najbolj znana *Baron Trenk*, prvič izvedena leta 1908 v Leipzigu, in opere *Maričon*.

baritoni Ivan Levar i Rudolf Bukšek, 1916. tenor Josip Rijavec debitirao je u Zagrebu, 1917. bariton Robert Primožič, 1923. tenori Mario Šimenc i Božidar Vičar. Onda je nastao malen zastoj. Godine 1930. debitirala je sopranistica Erika Druzovič, studentica zagrebačke Muzičke akademije, 1935. došao je bas Marjan (Marijan) Rus, 1937. tenor Josip Gostič, 1938. prvi su put nastupili studenti zagrebačke Akademije tenor Ivan Francel i sopranistica Marija Podvinec. Neposredno nakon rata došli su tenori Josip Šutej 1946., Rudolf Francel 1947. i Noni Žunec 1948. godine.

## Josip Križaj

*Vevče kraj Ljubljane, 5. 3. 1887. - Zagreb, 30. 7. 1968.*

**K**ad je riječ o dubokim muškim glasovima na hrvatskoj opernoj pozornici, jedno ime sjaji posebnim sjajem. To je Josip Križaj, jedna od najvećih umjetničkih osobnosti koje su na njoj djelovale u cijeloj njezinoj 140 godina dugoj povijesti. Križaj je došao u Zagreb kada je tadašnji bas Zagrebačke Opere Čeh Rudolf Kaulfus otišao na angažman u češku Operu u Pragu. Tražio se novi prvi bas. Križaj je prvi put nastupio u Zagrebu 23. travnja 1913. u ulozi Mefistofeala u *Faustu*. *Narodne novine* pisale su sutradan: *Mefisto g. Križaja "venit, cantavit, vicit"* (Došao, pjevao, pobjedio, pr. M.B.). *To bijaše elegantan, zloban i šaljiv, glumački živ i okretan Mefisto. U njega je sonorant bas, čist pijev, okretna škola, ali u dubini mu manjka jedrina. On je sjajno uspio.*<sup>60</sup> *Obzor* ga je istoga dana vrlo kratko ali precizno opisao ovako: *glas mu je jak, zvonak i svjež, pjeva vanrednom lakoćom, igra vrlo otmeno, a pojava pristala.*<sup>61</sup> *Hrvatska* je napisala da je *djavolskim jurišem osvojio publiku*<sup>62</sup>, a *Pokret* je bio opširniji. Premda i on primjećuje da se Križajev *neveliki, do oblosti i ponoće školovani materijal gubi u basovskoj dubini* i dodaje s ogradom *bar za sada*, ovako nastavlja: *Njegov Mefisto je originalan, kavalir iz pakla što se salonskom elegancijom koprca pred djelotvornošću Krista i vrti kao šestilo. Njegova nečastiva zburadost više je duhovita no demonska i imade čitave registre smijeha i smijanja. Takav pozorišni inteligent, koji se razvija i koji će se očito znatno razviti, mirne duše može da bude uvršten u naš operni ansambl.*<sup>63</sup>

Križaj je odmah osvojio publiku i kritiku. Nastupio je još kao Hermann u *Tannhäuseru* i dobio angažman. Na zagrebačku je opernu pozornicu došla iznimna pjevačko-scenska osobnost, umjetnik koji je u punoj mjeri imao sve što ju takvom čini. Njegove kreacije ostale su uzorom koji je teško dostići, ako je uopće i moguće.

Josip Križaj je po želji oca Antuna, majstora sale u poznatoj tvornici papira u Vevču, trebao postati inženjer, ali to ga nije zanimalo jer je od djetinjstva njegovao ljubav prema glazbi. Prvu glazbenu naobrazbu stekao je u školi *Glasbene Matice* kod Mateja Hubada, a prva scenska iskustva u družini velikoga dramskog umjetnika Ignjata Borštnika. Kazališnu karijeru nije počeo kao pjevač nego kao glumac u prosincu 1907. u Ljubljani ulogom Hahna u drami *Rose Bernd* Gerharta Hauptmanna (1862.-1946.) na proslavi 25. obljetnice Borštnikova umjetničkoga rada i odmah postao članom Slovenskoga deželnog gledališča. Nepunih mjesec dana poslije, 2. siječnja 1908., na predstavi Gounodove opere *Romeo i Julija* zamijenio je oboljela Rudolfa Bukšeka i tako postao članom Opere. U njoj je ostao do dolaska u Zagreb. Njegovo djelovanje u Zagrebu od godine 1913. do odlaska u mirovinu 1957., s kratkim prekidima od četiri sezone: 1919./20. proveo je u Osijeku, 1927./28. u Beogradu, te 1928./29. i 1929./30. u Ljubljani, epoha je magistralnih basovskih kreacija. Često su ga pozivali u



*Josip Križaj kao Marko u operi Ero s onoga svijeta Jakova Gotovca u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu*

*Josip Križaj kot Marko v operi Ero z onega sveta Jakova Gotovca. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.*

<sup>60</sup> *Narodne novine*, 24. IV.1913.

<sup>61</sup> *Obzor*, 24. IV.1913.

<sup>62</sup> *Hrvatska*, 24. IV.1913.

<sup>63</sup> *Pokret*, 25. IV.1913.

*Josip Križaj kao  
Kecal u operi  
Prodana nevjesta  
Bedřicha Smetane  
u Hrvatskom  
narodnom  
kazalištu u  
Zagrebu*

*Josip Križaj koto  
Kecal v operi  
Prodana nevesta  
Bedřicha Smetane.  
Hrvatsko narodno  
kazalište, Zagreb.*

## Josip Križaj

*Vevče pri Ljubljani, 5. 3. 1887 - Zagreb, 30. 7. 1968.*

Ko govorimo o globokih moških glasovih na hrvaškem opernem odru, eno ime sije s še prav posebnim sijajem. To je Josip Križaj, ena od največjih umetniških osebnosti, ki so delovale v 140-letni hrvaški operni zgodovini. Križaj je v Zagreb prišel, potem ko je zagrebško Opero zapustil tedanji basist, Čeh Rudolf Kaulfus, ki je dobil zaposlitev v praški Operi. Zato so morali poiskati novega prvega basista. Križaj je v Zagrebu prvič nastopil 23. aprila leta 1913 v vlogi Mefista v *Faustu*. *Narodne novine* so naslednji dan zapisale: *Mefisto g. Križaja "venit, cantavit, vicit"*<sup>63</sup>. *To je bil eleganten, zloben in šaljev, igralsko živahen in okreten Mefisto. V njem so sonoren bas, čisti zvok, gibljiva šola, vendar z zmerno krepkostjo v globini. Odlično mu je uspelo*<sup>64</sup>. *Obzor* ga je istega dne opisal zelo na kratko, a natančno: *Njegov glas je močan, zvonek in svež, poje z izredno lahkoto, igra zelo prefinjeno, njegova pojava je prijetna*<sup>65</sup>. V časopisu *Hrvatska* so zapisali, da je z *vražjim jurišem osvojil občinstvo*<sup>66</sup>. *Pokret* je bil obširnejši. Tudi *Pokretov* kritik ugotavlja, da se Križajev *ne prav velik, do oblosti in polnosti izšolan material izgublja v basovski globini, vendar previdno dodaja, da je tako vsaj*

*za zdaj. Kritik nadaljuje takole: Njegov Mefisto je originalen. Kavalir iz pekla, ki se s salonsko eleganco trese pred učinkovitostjo Kristusa in se vrti kot šestilo. Njegova nečastna zloba je bolj duhovita kot demonska in ima polne registre smeha in smejanja. Takšna gledališka inteligenca, ki se razvija in ki se bo očitno še razvijala, je lahko mirne duše uvrščena v naš operni ansambel*<sup>67</sup>.

Križaj je takoj osvojil občinstvo in kritiko. Nastopal je še kot Hermann v *Tannhäuserju* in dobil zaposlitev. Na zagrebško operno prizorišče je prišla izjemna pevsko-odrska osebnost, umetnik, ki je imel prav vse, kar tako osebnost tvori. Njegove stvaritve so ostale vzor, ki ga je težko doseči, če je to sploh mogoče.

Josip Križaj bi, če bi poslušal očeta Antona, delovodjo v znani tovarni papirja v Vevčah, moral postati inženir, vendar ga to ni zanimalo, saj je že od otroštva čutil ljubezen do glasbe. Osnovno glasbeno izobrazbo si je pridobil v šoli Glasbene matice pri Mateju Hubadu, prve odrske izkušnje pa v skupini velikega dramskega umetnika Ignacija Borštnika. Gledališke kariere ni začel kot pevec, ampak kot igravec. Decembra leta 1907 je v Ljubljani nastopil v vlogi Hahna v drami *Rose Bernd* Gerharta Hauptmanna (1862-1946) na proslavi 25-letnice Borštnikovega umetniškega delovanja. Takoj nato je postal član Slovenskega deželnega gledališča. Slab mesec pozneje, 2. januarja leta 1908, je v predstavi Gounodove opere *Romeo in Julija* zamenjal Rudolfa Bukšeka, ki je zbolel, in tako postal član ljubljanske Opere. V njej je ostal vse do odhoda v Zagreb. Obdobje njegovega delovanja v Zagrebu od leta 1913 do leta 1957, ko se je upokojil, je doba magistrálnih basovskih stvaritev. To obdobje je na kratko prekinil v štirih sezonah: sezono 1919/20 je prebil



<sup>63</sup> Prišel, pel, zmagal.

<sup>64</sup> *Narodne novine*, 24. 4. 1913.

<sup>65</sup> *Obzor*, 24. 4. 1913.

<sup>66</sup> *Hrvatska*, 24. 4. 1913.

<sup>67</sup> *Pokret*, 25. 4. 1913.

inozemstvo i nudili mu primamljive angažmane ali on je prihvaćao samo gostovanja. Zagreb je bio njegov grad, a Hrvatsko narodno kazalište pozornica njegova života. Za sve koji su ga doživjeli, za mlade koji su uz njega stasali, bio je nedodirljiva veličina kojoj su se divili i od kojega su učili.

Visok umjetnički domet, a prema vlastitim riječima tajna njegova uspjeha bila je studij, rad i opet samo rad, Križaj je postignuo već na prvim nastupima, a vrlo je brzo tumačio najsloženije uloge. Kada je pjevao Don Basilija u *Seviljskome briaču* u rujnu 1913., *Narodne novine* su napisale da je *svoju težku, ali zahvalnu ulogu prekrasno odglumio i odpjevao*,<sup>64</sup> a *Jutarnji list* da se je *opet iztaknuo preliepim timbrom svoga basa*.<sup>65</sup> Nakon Ramfisa u *Aidi* u studenome 1913., *Agramer Tagblatt* zaključuje da je *očevidno izvanredno upotrebljiv pjevač*.<sup>66</sup> Za Hundinga u *Walküri* u svibnju 1914. *Jutarnji list* navodi da je *bio glasom, mimikom i maskom izvrstan te bi bio na ponos i većoj pozornici, nego što je naša*<sup>67</sup>, a *Narodne novine* da je *sjajio ljepotom svoga mekanoga i čistoga basa*.<sup>68</sup>

U lipnju godine 1914. Križaj je već bio jedan od protagonista velikoga kazališnog događaja. Od omiljena zagrebačkog basa Toše Lesića preuzeo je ulogu Sveslava na svečanoj predstavi opere *Porin* u povodu 60. godišnjice smrti Vatroslava Lisinskog. Bio je to Križajev prvi susret s djelom hrvatskog autora u Hrvatskoj. A prvi njegov susret uopće s djelom hrvatskog autora bio je još 1908. u Slovenskom deželnom gledališću u Ljubljani u *Nikoli Šubiću Zrinjskom* Ivana pl. Zajca. Nije navršio ni 22 godine! Najprije je dva puta otpjevao manju ulogu Gašpara Alapića a onda je 8. prosinca pjevao sultana Sulejmana. U rujnu 1915. pjevao je Sulejmana i u Zagrebu, a u listopadu glavnu ulogu Stanca na praizvedbi opere *Novela od Stanca* Božidara Širole.

Nastavljaju se nizati Križajeve velike uloge. *Obzor* u rujnu 1915. hvali njegovu *sjajnu kreaciju* uloge demona u Offenbachovim *Hoffmannovim pričama* u kojoj mu je *istančanim promišljenim i otmjenim pjevanjem, brižnom deklamacijom i nadasve prodahnutom karakterizacijom uspjelo vanredno srećno iznijeti sasvim u skladu sa strahovitim fantazmagorijama pravoga pjesnika E. T. A. Hoffmanna svu groznu skurilnost tih četiriju grotesknih tipova* i sretan je da je Križaj *najposlije kod pozvanih faktora naišao na onu cijenu koja ga po njegovim umjetničkim kvalitetama ide*.<sup>69</sup> *Hrvatska* piše da je *koliko igrom, toliko glasom i inteligentnim pjevanjem odnio palmu večeri* i napominje da su se u toj ulozi istaknule *sve odlike ovoga liepoga glasa u svim nijansama, u jačini i pianu, u liepim prelazima*<sup>70</sup>, a *Jutarnji list* dalekovidno zaključuje da *mu se može prorēci izvanredna budućnost*.<sup>71</sup>

Prvi Križajev umjetnički vrhunac bio je barun Ochs na prvoj hrvatskoj izvedbi glazbene komedije *Kavalir s ružom* Richarda Straussa 29. travnja 1916. Jedva je navršio dvadeset i devet godina a tumačio je ulogu koje se obično prihvaćaju pjevači u punoj stvaralačkoj zrelosti, pa i kasnije. *Iznenadjuje nas, kako se taj mladi pjevač umije preobražavati, kao što iznenadjuje i njegova muzikalna sigurnost i izdrživost*, pisala je *Hrvatska*.<sup>72</sup> Zanimljiva je opservacija kritičara *Narodnih novina* kako je posve svladao sve poteškoće uloge *nekom posebnom umjetničkom lakoćom*.<sup>73</sup> Kad je Richard Strauss 11. listopada 1916. u Zagrebu sam dirigirao svojim djelom i *opera dobila jedan novi stil*, kritičar *Jutarnjega lista* je utvrdio da Križaj *ima eminentnu glazbenu sigurnost da se može u labirintu te uloge slobodno kretati i iznijeti sa mnogo dragocjenih detalja propadajućeg Landjunkera sa svim njegovim seljačkim lukavstima i glupostima*.<sup>74</sup> Richard Strauss najviše je bio zadovoljan Križajevom kreacijom baruna Ochs. *Agramer Tagblatt* prenio je njegovu izjavu: *G. Križaj je muzikalan i ritmički vrlo siguran pjevač, kojega čeka lijepa budućnost*.<sup>75</sup> *Hrvatska pozornica* je 1941. opširnije pisala o Straussovu odnosu prema Križajevom dostignuću. Strauss je smatrao njegovu kreaciju baruna Ochs dostojnom najvećih scena. Odmah nakon predstave otišao je po njega u garderobu da ga dovede pred zastor. Svidala mu se njegova mirna i staložena gluma, glas, čista intonacija, muzikalnost, ritmička sigurnost i glazbeno korektno prostudirana i u najmanjim pojedinostima donesena uloga, upravo onako

<sup>64</sup> *Narodne novine*, 22.IX. 1913.

<sup>65</sup> *Jutarnji list*, 23.IX.1913.

<sup>66</sup> *Agramer Tagblatt*, 14. XI.1913.

<sup>67</sup> *Jutarnji list*, 28.V.1914.

<sup>68</sup> *Narodne novine*, 30.IV.1914.

<sup>69</sup> *Obzor*, 5.IX.1915.

<sup>70</sup> *Hrvatska*, 6.IX.1915.

<sup>71</sup> *Jutarnji list*, 5.IX.1915.

<sup>72</sup> *Hrvatska*, 1.V.1916.

<sup>73</sup> *Narodne novine*, 1.V.1916.

<sup>74</sup> *Jutarnji list*, 12.X.1916.

<sup>75</sup> *Agramer Tagblatt*, 14. X.1916.

v Osijeku, sezono 1927/28 v Beogradu, sezoni 1928/29 in 1929/30 pa v Ljubljani. Pogosto so ga vabili v tujino in mu ponujali privlačne zaposlitve, vendar se je odločal le za gostovanja. Zagreb je bil njegovo mesto, Hrvaško narodno gledališče pa oder njegovega življenja. Za vse, ki so ga poznali, za mlade, ki so odraščali ob njem, je bil nedotakljiva veličina, ki so jo občudovali in se od nje učili.

Visok umetniški domet, in kot je sam dejal, skrivnost njegovega uspeha sta izhajala iz študija, dela in samo dela. Vse to je Križaj dosegel že na prvih nastopih, ki so jim kmalu sledile izvedbe najzahtevnejših vlog. Ko je septembra leta 1913 pel Bazilia v *Seviljskem brivcu*, so *Narodne novine* napisale, da je *svojo težko, vendar hvaležno vlogo prekrasno odigral in odpel*<sup>68</sup>, v *Jutarnjem listu* pa so zapisali, da je *zopet izstopal s prelepim timbrom svojega basa*.<sup>69</sup> Po Ramfisu v *Aidi* novembra leta 1913 je *Agramer Tagblatt* ugotovil, da je *očitno izredno uporaben pevec*.<sup>70</sup> Za Hundinga v *Walküri* je maja leta 1914 *Jutarnji list* zapisal, da je *bil z glasom, mimiko in masko izvrsten in da bi bil v ponos tudi večjemu odru, kakršen je naš*.<sup>71</sup> *Narodne novine* so za isto vlogo zapisale, da je *blestel z lepoto svojega mehkega in čistega basa*.<sup>72</sup>

Junija leta 1914 je bil Križaj že eden od nosilcev velikega gledališkega dogodka. Od priljubljenega zagrebškega basista Toša Lesića je prevzel vlogo Sveslava v slovesni izvedbi opere *Porin* ob 60. obletnici smrti Vatroslava Lisinskega. Tedaj se je Križaj prvič srečal z delom kakšnega hrvaškega avtorja na Hrvaškem. Prvo njegovo srečanje z delom hrvaškega avtorja sploh pa se je zgodilo že leta 1908 v Slovenskem deželnem gledališču v Ljubljani v Nikoli Šubiću Zrinjskem Ivana pl. Zajca. Takrat ni dopolnil niti 22 let! Najprej je odpel dvakrat manjšo vlogo Gašperja Alapića, potem je 8. decembra pel sultana Sulejmana. Septembra leta 1915 je pel Sulejmana tudi v Zagrebu, oktobra pa glavno vlogo Stanca v praiizvedbi opere *Pripoved o Stancu (Novela od Stanca)* Božidarja Širole.

Križajeve velike vloge so si kar sledile. *Obzor* je septembra leta 1915 hvalil njegovo *sijajno kreacijo* četverne vloge demona v Offenbachovih *Hoffmannovih pripovedkah*, v kateri mu je *s pretanjeno preišljenim in prefinjenim petjem, skrbno deklamacijo in nadvse navdahnjeno karakterizacijo uspelo izredno uspešno izpeljati vso grozotnost teh štirih grotesknih tipov, v skladu s strahotnimi fantazmagorijami pravega pesnika E. T. A. Hoffmanna*. Kritik pravi, da ga veseli, ker je Križaj *naposled pri odgovornih dejavnikih dosegel ceno, ki mu po njegovih umetniških kvalitetah tudi gre*.<sup>73</sup> V časopisu *Hrvatska* so zapisali, da je *tako z igro kot z glasom in inteligentnim petjem ponesel lovoriko večera*, in dodali, da so v tej vlogi prišle do izraza *vse odlike tega lepega glasu v vseh odtenkih, v jakosti in pianu, v lepih prehodih*.<sup>74</sup> *Jutarnji list* je daljnovidno sklenil, da *mu je mogoče prerokovati izredno prihodnost*.<sup>75</sup>

Prvi Križajev umetniški vrhunec je bil vloga barona Ochsa v prvi hrvaški izvedbi glasbene komedije *Kavalir z rožo* Richarda Straussa 29. aprila leta 1916. Napolnil je komaj 29 let in že je ustvaril vlogo, ki jo sicer dodeljujejo pevcem v največji ustvarjalni zrelosti ali celo pozneje. *Preseneča nas, kako se je ta mladi pevec sposoben preobraziti. Preseneča pa tudi njegova muzikalna pravilnost in vzdržljivost*<sup>76</sup>, je pisala *Hrvatska*. Zanimivo je opažanje kritika *Narodnih novin*, da je vse pasti te vloge obvladal *z nekakšno posebno umetniško lahkoto*.<sup>77</sup> Ko je Richard Strauss 11. oktobra leta 1916 v Zagrebu sam dirigiral izvedbi svojega dela, je *opera dobila neki nov stil*, kritik *Jutarnjega lista* pa je ugotavljal, da ima Križaj *očitno glasbeno trdnost in da se v labirintu te vloge lahko svobodno giblje in predstavlja številne dragocene detajle propadajočega barona z vsemi njegovimi vaškimi potegavščinami in neumnostmi*.<sup>78</sup> Richard Strauss je bil najbolj zadovoljen s Križajevo izvedbo barona Ochsa. *Agramer Tagblatt* je takole povzel njegovo izjavo: *G. Križaj je muzikalno in ritmično zelo zanesljiv pevec, ki ga čaka lepa prihodnost*.<sup>79</sup> *Hrvatska pozornica* je leta 1941 obširno pisala o Straussovem odnosu do

<sup>68</sup> *Narodne novine*, 22. 9. 1913.

<sup>69</sup> *Jutarnji list*, 23. 9. 1913.

<sup>70</sup> *Agramer Tagblatt*, 14. 11. 1913.

<sup>71</sup> *Jutarnji list*, 28. 5. 1914.

<sup>72</sup> *Narodne novine*, 30. 4. 1914.

<sup>73</sup> *Obzor*, 5. 9. 1915.

<sup>74</sup> *Hrvatska*, 6. 9. 1915.

<sup>75</sup> *Jutarnji list*, 5. 9. 1915.

<sup>76</sup> *Hrvatska*, 1. 5. 1916.

<sup>77</sup> *Narodne novine*, 1. 5. 1916.

<sup>78</sup> *Jutarnji list*, 12. 10. 1916.

<sup>79</sup> *Agramer Tagblatt*, 14. 10. 1916.

kako je sam zamislio Ochs. Nije mogao vjerovati da taj toliko kompletan umjetnik ima tek dvadeset i devet godina! Čak mu je rekao da mu se javi kad god ga bude trebao. I ubrzo nakon Straussova odlaska stiglo je na Križajevu adresu nekoliko brzoglasa njemačkih menedžera s pozivima na gostovanje, ali Križaj ih uglavnom nije prihvatio.<sup>76</sup> Kao barun Ochs Križaj je 15. prosinca 1932. proslavio 25. obljetnicu umjetničkoga rada.

Koliko je Josip Križaj ušao u srca Zagrepčana i glazbenih kritičara najbolje potvrđuje oduševljeni usklik kritičara Milana Grlovića: *Gospodine Križaju, Vi pjevate sve ljepše i ljepše!* u *Novostima* prigodom njegova ponovljenog nastupa u *Hoffmannovim pričama* u srpnju 1917.<sup>77</sup> A prije toga, u prosincu 1916., kada je pjevao Vodenjaka u obnovi Dvořakove *Rusalka* i opet bio *izvanredan*, *Jutarnji list* je pisao: *Kod toga umjetnika (koji to ime zaslužuje potpunim pravom) djeluje sve na način, kojemu nema prigovora. Pjevanje, izražaj, igra i dramatska snaga.*<sup>78</sup> U travnju 1917. pisalo se povodom njegove kreacije manje uloge - Lotarija u Thomasovoj *Mignon* - da *pjeva umjetnički*<sup>79</sup> te da je *lijepo svoje tonove zaodjeo u posebnu, proćućenu toplinu, a glumom ispričao iskreno boli tajanstvenog svirača*<sup>80</sup> i *bio najugodnije glazbeno iznenađenje večeri.*<sup>81</sup> Na prvoj hrvatskoj izvedbi Mozartova *Figarova pira*, 26. listopada 1917., u ulozi Figara dao je *uzornu kreaciju*,<sup>82</sup> bio je *junak večeri*<sup>83</sup> i *kralj dana* kojega se *pratilo sa općim udivljenjem.*<sup>84</sup> Kada je u prosincu iste godine nastupio u naslovnoj ulozi Zajčeva *Bana Legeta* - u prvoj izvedbi opere u XX. stoljeću, koju ni u Širolinoj glazbenoj preradbi ni u cjelokupnosti izvedbe kritika nije dobro ocijenila - bio je jedini koji *zaslužuje ozbiljnu pažnju*, jer je ulogu *izveo nekom rigoroznošću, koja je uvijek odlikom ovog solidnog pjevača*<sup>85</sup> i jer je *Zajčevu krasnu kantilenu pjevao upravo divno velikim modulacijama podajući im prave boje i plastičnu formu.*<sup>86</sup>

Potkraj siječnja 1918. Križaj je otišao na samostalno gostovanje u Dresden, a u lipnju i srpnju bio je jedan od protagonista iznimno uspješna gostovanja ansambla zagrebačke Opere u Trstu. Slovenske novine *Edinost* pišu o njemu kao *o dobrom znancu iz boljih vremena našega tršćanskoga slovenskoga kazališta*, a njegova Sparafucilea u *Rigolettu* ocijenjuju u superlativima u vrlo opširnu prikazu.<sup>87</sup> *Obzor* prenosi pisanje *Edinosti* o izvedbi *Prodane nevjestice*, koja je bila *umjetnička senzacija prve vrste*, a Križaj kao *Kecal samo jedno, on je majstor.*<sup>88</sup> Križajevom besmrtnom Kecalu u Smetaninoj komičnoj operi divio se Stanislavski<sup>89</sup> za svojega gostovanja u Zagrebu godine 1922. Čestitao mu je na *grandioznoj kreaciji* koju može pjevati po cijelome svijetu. Kada je dvije godine poslije Križaj tu ulogu tumačio u Bratislavi, poznati češki skladatelj i dirigent Oskar Nedbal izjavio je da je najbolji Kecal nakon slavnoga Hescha<sup>90</sup> kojega se smatralo najvećim

<sup>76</sup> *Hrvatska pozornica*, br. 36, god.1940./41. od 8.V.1941.

<sup>77</sup> *Novosti*, 9.VII.1917.

<sup>78</sup> *Jutarnji list*, 19.XII.1916.

<sup>79</sup> *Jutarnji list*, 5.IV.1917.

<sup>80</sup> *Narodne novine*, 4. IV.1917.

<sup>81</sup> *Agrarier Tagblatt*, 5. IV.1917.

<sup>82</sup> *Narodne novine*, 27.X.1917.

<sup>83</sup> *Novine*, 27.X.1917.

<sup>84</sup> *Male Novine*, 27.X.1917.

<sup>85</sup> *Hrvatska država*, 27.XII.1917.

<sup>86</sup> *Narodne novine*, 24.XII.1917

<sup>87</sup> *Edinost*, 21.VI. 1918.

<sup>88</sup> *Obzor*, 4.VII.1918.

<sup>89</sup> Stanislavski, Konstantin Sergejevič (pravo ime Konstantin Sergejevič Aleksejev) (1863.-1938.) glumac, redatelj, kazališni intendant i teoretičar, utemeljitelj Moskovskog umjetničkoga kazališta. Slavan pedagog razvio je novu metodu oblikovanja glumaca i rada s njima (t.j. sistem Stanislavskog) čime je snažno utjecao na europsku i američku kazališnu umjetnost XX. stoljeća.

<sup>90</sup> Wilhelm Hesck, pravim imenom Vilém Heš (1860.-1908.), u glazbi uglavnom samouk, skrenuo je na sebe pozornost međunarodne javnosti za vrijeme svjetske izložbe u Beču 1892. svojom kreacijom Kecala u predstavi ansambla Praške opere. Od 1895. bio je član bečke Dvorske opere. Pjevač izvanredne ljepote glasa, sonornih dubina i velike pokretljivosti osobito se isticao u komičnim ulogama.

## Kralj. zemaljsko hrvatsko kazalište

U srijedu 11. listopada 1916. - Predstava 45. Izvan predbrojke.

**Početak u 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> sati**

Pod osobnim ravnanjem skladatelja dr. Richarda Straussa

# Kavalir s ružom

(Der Rosenkavalier) od 1/2 1921

Komedija za glazbu u tri čina. Napisao Hugo von Hofmannsthal, preveo M. Nehajev. Glazba od Richarda Straussa.

Dirigent skladatelj: dr. Richard Strauss — Redatelj: Ivo Raić-Lonjski.

### OSOBE:

|  |                        |                          |                   |
|--|------------------------|--------------------------|-------------------|
| Feldmarschal, kraljević Wardenburg                         | Kralja Graber-Burić    | Plemićka odova           | Josipa Tribuhović |
| Baron Ochs auf Ledenham                                    | Josip Križaj           | Tri plemićke sestre      | Justina Štork     |
| Oktavian, ovan Quintaplan, mladi plemić gospodski kate     | Vika Engel             | Modistica                | Slava Omškina     |
| Gospodin von Faninal, bogat plemić skotjević               | Ivan Levar             | Prodavač životinja       | Oliva Ferenčević  |
| Sopran, njegova žena                                       | Paula Tauschner-Kramer | Četiri martašćina lakaja | Dragutin Horvat   |
| Djeca Marianna Leitostetterin, doznata Valarechi, sploškar | Aleksander Rutički     | Četiri konobara          | Ivo Oberksi       |
| Amnina, njegova pratilica                                  | Maria Popović-Ivanova  | Skor deca                | Ivan Čojanović    |
| Pobeglući komesar  | Hindolf Hakček         | Laeppl, bajlićaj Othovon | Pavao Potuži      |
| Kuruz nečitar u Feldmarschalco                             | Mak Še Jurić           | Ljebek                   | Konrad Repušin    |
| Kuruz nečitar u Faninala                                   | Ivan Čojanović         | Mali ormar               | Stanko Velje      |
| Notar  | Tom Lezić              | Milodijar                |                   |
| Kvartar  | Valentin Šindler       |                          |                   |
| Opasnik  | Josip Bijović          |                          |                   |
| Lovčak   | Mirko Giga             |                          |                   |
| Plasidita  | Dragutin Krebić        |                          |                   |
| Frućar   | Franjo Stjepić         |                          |                   |
| Njegova pratilica  | Vlado Jurić            |                          |                   |

Lokala, zadržati, kraljevi, kuhinjski sluga i slatkinja, muzičari, petoro male djeca, dva strahara, razlika samnjiva lica. Događaji se u Beču, prvih godina vladavine Marije Terezije.

Poslije svakoga čina dolazi interakcija.

Činjak 12. „San ljepše noći“ A. 14. (su 13.)

### Povišene cijene:

|             |      |                            |        |                             |         |
|-------------|------|----------------------------|--------|-----------------------------|---------|
| Prva red    | 50 k | Stolice u prvom i II. katu | 1 K 50 | Prvi balkon I. red          | 4 K — 1 |
| Druga red   | 40   | Stolice u prvom i II. katu | 3      | Balkon II. red              | 3       |
| Četvrti red | 30   | Četvrti i V. red           | 10     | Balkon III. i V. red        | 2       |
| Četvrti red | 20   | Četvrti i V. red           | 6      | Balkon VI. red (dijel)      | 1       |
| Četvrti red | 15   | Četvrti i V. red           | 4      | Stolice u galeriji za djake | 1       |
| Četvrti red | 12   | Četvrti i V. red           | 3      | Otvorena galerija           | 1       |
| Četvrti red | 10   | Četvrti i V. red           | 3      |                             |         |

Blagajna se otvara u 7, početak u 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> a svršetak oko 11 sati.

**Program predstave**  
**Kavalira s ružom**  
**11. listopada 1916.**  
**u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu** kojom je **dirigirao Richard Strauss**

**Program predstave**  
**Kavalir s ružom,**  
**dirigent Richard Strauss.** **Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 11. oktobra 1916.**



Križajeva dosežka. Menil je, da je Križajeva kreacija barona Ochsa dosegala izvedbe na največjih svetovnih odrih. Takoj po predstavi je odšel ponj v garderobo in ga sam popeljal pred zastor. Všeč so mu bili njegova mirna in preišljena igra, glas, čista intonacija, muzikalnost, ritmična trdnost in glasbeno korektno preštudirana in do najmanjše podrobnosti postavljena vloga, ki je bila prav takšna, kot si je sam zamislil Ochs. Ni mogel verjeti, da ima tako celovit umetnik komaj 29 let! Povabil ga je celo, naj se mu oglasi, kadar koli bi ga potreboval. Brž po Straussovem odhodu je na Križajev naslov prispelo nekaj brzojavk nemških menedžerjev z vabili na gostovanje, ki pa jih v glavnem ni sprejel.<sup>80</sup> Z vlogo barona Ochsa je Križaj 15. decembra leta 1932 proslavil tudi 25-letnico svojega umetniškega delovanja.

Kako močno je bil Josip Križaj pri srcu Zagrebčanom in glasbenim kritikom, še najbolj potrjuje navdušen vzklik kritika Milana Grlovića: *Gospod Križaj, Vi požete vse lepše in lepše!* S tem stavkom je v *Novostih* pospremil njegov vnovičen nastop v *Hoffmannovih pripovedkah* julija leta 1917.<sup>81</sup> Pred tem, decembra leta 1916, ko je pel Povodnega moža v Dvořakovi *Rusalki* in bil zopet *izreden*, je *Jutarnji list* pisal: *Pri tem umetniku (do takšnega poimenovanja ima vso pravico) vse deluje tako, da ni mogoče ničemur oporekati. Petje, izraz, igra in dramska moč.*<sup>82</sup> Aprila leta 1917 so o njegovi izvedbi manjše vloge – Lotharia v Thomasovi *Mignon* – zapisali, da *poje umetniško*<sup>83</sup> in da je *svoje lepe tone odel v posebno, prečiščeno toplino, z igro pa je izpričal iskreno bolečino skrivnostnega glasbenika*<sup>84</sup> in bil *najprijetnejše glasbeno presenečenje večera*.<sup>85</sup> V prvi hrvaški izvedbi Mozartove *Figarove svatbe* 26. oktobra leta 1917 je bila njegova izvedba Figara *vzorna kreacija*<sup>86</sup>, bil je *junak večera*<sup>87</sup> in *kralj dneva*, ki ga je občinstvo *spremljalo s splošnim občudovanjem*.<sup>88</sup> Ko je decembra istega leta nastopil v naslovni vlogi Zajčevega *Bana Legeta* – tej prvi izvedbi opere v 20. stoletju kritika ni namenila dobre ocene, ne Širolovi glasbeni priredbi ne izvedbi v celoti –, je bil edini, ki *zasluži resno pozornost*, saj je vlogo *izvedel z nekakšno strogostjo, ki je vedno odlika tega solidnega pevca*,<sup>89</sup> in je *Zajčevo krasno kantileno pel naravnost krasno, z velikimi modulacijami, ki jim je podarjal prave barve in plastično formo*.<sup>90</sup>

Konec januarja leta 1918 je Križaj odšel na samostojno gostovanje v Dresden, junija in julija pa je bil eden od nosilcev izjemno uspešnega gostovanja ansambla zagrebške Opere v Trstu. Slovenski časopis *Edinost* je o njem pisal kot *o dobrem znancu iz boljših časov našega tržaškega slovenskega gledališča*, njegovega Sparafucila v *Rigolettu* pa v zelo obširnem članku ocenil s presežniki.<sup>91</sup> *Obzor* je povzel pisanje *Edinosti* o izvedbi *Prodane neveste*, ki je bila *umetniška senzacija prve vrste*, o Križaju kot Kecalu pa *samo eno – on je mojster*.<sup>92</sup> Križajeva nesmrtnega Kecala v Smetanovi komični operi je občudoval tudi Stanislavski<sup>93</sup> med svojim gostovanjem v Zagrebu leta 1922. Čestital mu je za *grandiozno kreacijo*, ki bi jo lahko pel kjer koli v svetu. Ko je dve leti pozneje Križaj to vlogo pel v Bratislavi, je znani češki skladatelj in dirigent Oskar Nedbal izjavil, da je najboljši Kecal po slavnem Heschu<sup>94</sup>, ki je veljal za največjega izvajalca tega lika. Enako sta menili tudi slavni češki pevki, dolgoletni prvakinja Metropolitanske opere, Ema Destinnová (Emmy Destinn, 1878–1930) in Jarmila Novotná (1907–1994), s katerima je nastopal v *Prodani nevesti*. Kecala je Križaj pel okoli 250-krat, v 17 mestih, s to vlogo je 17. oktobra leta 1953 tudi proslavil 45-letnico svojega umetniškega delovanja.

<sup>80</sup> *Hrvatska pozornica*, 1940/41, št. 36, 8. 5. 1941.

<sup>81</sup> *Novosti*, 9. 7. 1917.

<sup>82</sup> *Jutarnji list*, 19. 12. 1916.

<sup>83</sup> *Jutarnji list*, 5. 4. 1917.

<sup>84</sup> *Narodne novine*, 4. 4. 1917.

<sup>85</sup> *Agramer Tagblatt*, 5. 4. 1917.

<sup>86</sup> *Narodne novine*, 27. 10. 1917.

<sup>87</sup> *Novine*, 27. 10. 1917.

<sup>88</sup> *Male novine*, 27. 10. 1917.

<sup>89</sup> *Hrvatska država*, 27. 12. 1917.

<sup>90</sup> *Narodne novine*, 24. 12. 1917.

<sup>91</sup> *Edinost*, 21. 6. 1918.

<sup>92</sup> *Obzor*, 4. 7. 1918.

<sup>93</sup> Stanislavski, Konstantin (pravo ime Konstantin Sergejevič Aleksejev, 1863–1938), igravec, režiser, gledališki intendant in teoretik, ustanovitelj Moskovskega umetniškega gledališča. Bil je pomemben pedagog; razvil je nove metode vzgoje in dela z igralci (t. i. sistem Stanislavskega), s katerim je močno vplival na evropsko in ameriško igralsko umetnost 20. stoletja.

<sup>94</sup> Hesch, Wilhelm (s pravim imenom Vilém Heš, 1860–1908), v glasbi prejkone samouk, je pozornost mednarodne javnosti pritegnil med svetovno razstavo na Dunaju leta 1892 s kreacijo Kecala v predstavi ansambla praške Opere. Od leta 1895 je bil član dunajske Dvorne opere. Pevac izredne lepote glasu, sonornih globin in velike glasovne gibkosti je posebej izstopal v komičnih vlogah.

tumačem toga lika. Isto su mislile i dvije slavne češke pjevačice, dugogodišnje prvakinja Metropolitana, Ema Destinnová (Emmy Destinn)(1878.-1930.) i Jarmila Novotná (1907.-1994.), s kojima je nastupio u *Prodanoj nevjesti*. Kecala je Križaj pjevao oko 250 puta, u sedamnaest gradova, i s njim je 17. listopada 1953. proslavio 45. obljetnicu umjetničkoga rada.

I tako su tijekom dugih godina Križajeve nastupe pratili oduševljeni kritički osvrti, najljepši što ih je jedan umjetnik imao u povijesti zagrebačke Opere. Zamjerki je bilo jako malo, bile su vrlo rijetke, sitne i zane-marive. Njegov Boris Godunov postao je pojam kao poslije Gostičev Otello. Kritičar *Jutarnjega lista* napisao je 1930. da je naš Šaljapin<sup>91</sup> g. Križaj iskočio kao "Boris Godunov" opet iz svoje okoline za cijelu jednu klasu.<sup>92</sup>

U osvrtu na obnovu *Majstora pjevača* 1931. uz opasku da je donio Hansa Sachsa *glasovno, pjevački i stilski kakovoga nam moraju zavidjati i najuglednije pozornice*, kritičar zaključuje da je *najjači umjetnički individualitet u našem solističkom enembleu*. A u njemu je tada bila buduća velika Zinka Milanov! Kad je u *Parsifalu* 1932. pjevao Gurnemanz toplina *njegovog glasa podala je toj ulozi čar i poeziju*.

U osvrtu na izvedbu Charpentierove *Louise* 1936. *Narodne novine* su pisale: *velik, nedostiživ, u glumi i pjevanju bio je g. Križaj kao otac. Svaka čast ovakovu pjevaču-glumcu. Treba samo pogledati posljednji čin: posljednju majstorsku glumu g. Križaja. Takvog dramatika u glumačkom izražaju ne poznaje ni naša drama*.<sup>93</sup> Bio je idealan Galicki u *Knezu Igoru* Aleksandra Borodina. Kao Gurnemanz u *Parsifalu* bio je *kao iz kamena isklesan, klasično suveren*.<sup>94</sup> U *Siegfriedu* je *kao uvijek vanredan u svojem dostojanstvu i snazi, suverenom dominiranju scenom i odličnoj stilskoj interpretaciji bio naš ponos i prvak kao Putnik-Wotan*.<sup>95</sup> Kada je 1943. izvedeno *Rajnino zlato* prigodom 60. godišnjice smrti Richarda Wagnera, Ivan Brkanović je, hvaleći njegov *siguran umjetnički ukus*, napisao da je bio *Wotan pun dostojanstva, uzvišen, nedostiživ, da krasni, tamni, blagi baršun njegova glasa posjeduje onu potrebnu osjećajnost i sposobnost karakterizacije, da ostvari promjenljivi, nestalni lik toga boga, razapetog između zla i dobra*.<sup>96</sup>

Nemoguće je nabrojiti sve Križajeve velike kreacije zlatnim slovima upisane u povijest hrvatske glazbe, a kamo li sve uloge koje je pjevao u Zagrebu. Bilo ih je više od stotinu i trideset, a nastupa tri tisuće, kako su pedantno zabilježile *Kazališne vijesti* prigodom njegove upravo nevjerojatno visoke 45. umjetničke obljetnice.<sup>97</sup> Bio je jednako velik u dramskim ulogama poput Borisa Godunova Musorgskog ili kralja Filipa u Verdijevu *Don Carlosu*, kojih je bio prvi hrvatski tumač, te u Wagnerovim ulogama, kao i u komičnima kakvi su bili njegov neodoljiv Kecal u *Prodanoj nevjesti*, Don Basilio u *Seviljskom brijaču* ili Figaro u *Figarovu piru*. Sve su Križajeve interpretacije, od najveće do najmanje uloge i koncertnog nastupa, bile velike i nezaboravne. Redom nastupanja spomenut ćemo još neke uloge koje je tumačio na premijerama ili prvim hrvatskim izvedbama: Kralj Marke u *Tristanu i Isoldi*, Wotan u *Walkiiri*, Kralj Henrik u *Lohengrinu*, Dosifej u *Hovanščini* Musorgskog, Rocco u Beethovenovu *Fideliju*, Boitov Mefistofele, Hadži-Toma na praiizvedbi *Koštane* Petra Konjovića, Hans Sachs u *Majstorima pjevačima*, Gremin u *Evgeniju Onjeginu*, Agamemnon u *Ifigeniji u Aulidi* Christoph Willibalda Glucka, Lunardo u Wolf-Ferrarijevoj operi *Četiri grubijana*, Marcel u *Hugenotima*, Boris u *Katarini Izmajlovoj* Šostakovića, Tomski u *Pikovoj dami*, Daland u *Ukletom Holandezu*, Ivan Susanjn Mihaila Glinke, Leporello u Mozartovu *Don Juanu* i posljednju Trulove u *Životu razvratnika* Stravinskog 1954. godine.

Križajev doprinos hrvatskoj glazbenoj reprodukciji bio je neobično važan i poticajan. Živo se zauzimao za izvedbe djela hrvatskih skladatelja, pogotovo suvremenih, u kojima je redovito nastupao na praiizvedbama. Valja ih

<sup>91</sup> Šaljapin, Fjodor (1873.-1938.), ruski bas, jedan od najvećih pjevača svih vremena. Kao sedamnaestogodišnjak priključio se jednoj ukrajinskoj kazališnoj družini i tu stjecao prva glazbena i scenska iskustva. Pjevanje je učio u pjevačkoj školi nekadašnjeg tenora Boljšoj teatra D.A. Usatova u Tbilisiju i u sezoni 1892./1893. pjevao svoje prve velike uloge. Od 1894. nastupa u Petrogradu, od 1896. do 1899. član je Mamontovljeva privatnog kazališta u kojemu je ostvario svoje prve velike kreacije Ivana Susanjina (Glinka), Borisa Godunova (Musorgski), Ivana Groznog (Rimski-Korsakov) i druge. Godine 1898. počinje njegova svjetska slava. Nastupa u najvećim svjetskim opernim kućama Scali, Metropolitana, pariškoj Operi. Massenet je za njega skladao Don Quijotea kojega je glumio i na filmu. Glasa velikog raspona jedinstvenog po zvučnosti i bogatstvu boja, ljepoti timbra i gipkosti, nevjerojatne interpretativne snage ostaje uzor savršene kreativnosti. Podigao je rusku glazbeno-scensku umjetnost na najveću razinu i ostao nedosegnut.

<sup>92</sup> *Jutarnji list*, 12.I.1930.

<sup>93</sup> *Narodne novine*, 13. I.1936.

<sup>94</sup> *Jutarnji list*, 20.IV.1938.

<sup>95</sup> *Jutarnji list*, 28.V.1938.

<sup>96</sup> *Hrvatski narod*, 17.II.1943.

<sup>97</sup> *Kazališne vijesti*, god. IV., br. 3, listopad 1953.



**Josip Križaj kao Boris Godunov Modesta Petroviča Musorgskog u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu**

**Josip Križaj kot Boris Godunov, Modesta Petroviča Musorgskega. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.**

Dolga leta so Križajeve nastope spremljali navdušeni zapisi kritikov, najboljši, kar jih je bil deležen kateri koli umetnik v zgodovini zagrebške Opere. Očitkov je bilo zelo malo, bili so redki, obrobni in zanemarljivi. Njegov Boris Godunov je postal pojem kakor pozneje Gostičev Othello. Kritik *Jutarnjega lista* je leta 1930 napisal, da je naš Šaljapin<sup>95</sup> g. Križaj v vlogi Borisa Godunova zopet izstopal iz okolice za en cel razred.<sup>96</sup> V prispevku o obnovitvi *Mojstra pevca* iz 1931 je ob opombi, da je oživil Hansa Sachsa *glasovno, pevsko in slogovno, takšnega, da nam ga lahko zavidajo tudi najuglednejši odri, kritik zaključil, da je najmočnejši umetniški individuum v našem solističnem ensembleu.* V njem pa je bila tedaj bodoča velika Zinka Milanov! Ko je v *Parsifalu* leta 1932 pel Gurnemanza je *toplina njegovega glasu vdihnila tej vlogi čar in poezijo.*

V kritiki izvedbe Charpentiereve *Luize* leta 1936 so *Narodne novine* zapisale: *Velik, nedosegljiv. V igri in petju je bil g. Križaj kot oče. Vsa čast takšnemu pevcu-igralcu. Samo zadnje dejanje si je treba ogledati: to je najnovejša mojstrska igra g. Križaja. Takšnega dramatika v igralskem izrazu naša drama ne pozna.*<sup>97</sup> Bil je idealen Galicki v *Knezu Igorju* Aleksandra Borodina. Kot Gurnemanz v *Parsifalu* je bil *kot iz kamna izklesan, klasično suveren.* Za vlogo v *Siegfriedu* so zapisali: *Kot vselej izreden v svojem dostojanstvu in moči, suverenem dominiranju na odru in odlični stilski interpretaciji. Naš prvak nam je bil kot popotnik Wotan v ponos.*<sup>98</sup> Ko so leta 1943 izvedli *Rensko zlato* ob 60. obletnici smrti Richarda Wagnerja, je Ivan Brkanović hvalil njegov *popoln umetniški okus* in napisal, da je bil Wotan *poln dostojanstva, vzvišen, nedosegljiv*

in da *krasen, temen, blagi žamet njegovega glasu vsebuje tisto potrebno občutljivost in sposobnost karakterizacije, da ustvari spremenljiv, nestalen lik tega boga, razpetega med dobrim in zlom.*<sup>99</sup>

Nemogoče je naštetati vse Križajeve velike stvaritve, ki so se z zlatimi črkami vpisale v zgodovino hrvaške glasbe, kaj šele vse vloge, ki jih je pel v Zagrebu. Bilo jih je prek 130, nastopov pa tri tisoč, kot so pedantno zapisale *Kazališne vijesti* ob njegovi naravnost neverjetno visoki 45-letnici umetniškega delovanja.<sup>100</sup> Velik je bil v dramskih vlogah, kakršni sta Boris Godunov Musorgskega ali kralj Filip v Verdijevem *Don Carlosu*, ki ju je pel kot prvi hrvaški pevec ter v Wagnerjevih vlogah, kot tudi v komičnih, kakršne so bile vloge njegovega očarljivega Kecalala v *Prodani nevesti*, Don Basilia v *Seviljskem brivcu* ali Figara v *Figarovi svatbi*. Vse Križajeve izvedbe, od največje do najmanjše vloge in koncertnega nastopa, so bile velike in nepozabne. Po vrstnem redu nastopov bomo navedli še nekaj vlog, ki jih je pel na premierah ali prvih hrvaških izvedbah: kralj Marke v *Tristanu in Izoldi*, Wotan v *Walküri*, kralj Henrik v *Lohengrinu*, Dosifej v *Hovanščini* Musorgskega, Rocco v Beethovnovem *Fideliju*, Boitov Mefistofeles, Hadži Toma v praiizvedbi *Koštane* Petra Konjoviča, Gremin v *Evgeniju Onjeginu*, Agamemnon v *Ifigeniji na Avlidi* Christoph Willibald Glucka, Lunardo v Wolf-Ferrarijevi operi *Štirje grobijani*, Marcel v *Hugenotih*, Boris v *Katarini Izmajlovi* Šostakoviča, Tomski v *Pikovi dami*, Daland v *Večnem mornarju*, Ivan Susanin Mihaila Glinke in Leporello v Mozartovem *Don Juanu*. Njegova poslednja vloga je bil Trulov v *Razuzdančevem življenju* Stravinskega leta 1954.

Križajev prispevek k hrvaškemu glasbenemu poustvarjanju je bil izjemno pomemben in spodbuden. Močno si je prizadeval za izvedbe del hrvaških skladateljev, zlasti sodobnih. Redno je nastopal tudi v njihovih praiizvedbah. Velja jih omeniti vsaj nekaj: leta 1920 je pel Kluka v *Morju* Frana Lhotke, leta 1930 Filipa v Širolovi operi *Citre in boben*, leta 1932 Vraga v operi *Striženo-košeno* Krešimirja Baranoviča, leta 1934 Balantača v operi *Vdova Rošlinka* Antuna Dobronića, 2. novembra leta 1935 nepozabnega gospodarja Marka v operi *Ero z onega*

<sup>95</sup> Šaljapin, Fjodor (1873–1938), ruski basist, eden največjih pevcev vseh časov. S sedemnajstimi leti se je pridružil neki ukrajinski gledališki družini, kjer si je pridobival prve glasbene in odrske izkušnje. Peti se je učil v pevski šoli nekdanjega tenorista Bolšoj teatra D. A. Usatova v Tiflisu (zdaj Tbilisi v Gruziji), kjer je v sezoni 1892/93 pel svoje prve velike vloge. Od leta 1894 je pel v Sankt Peterburgu, v letih 1896–99 je bil član Mamontovega zasebnega gledališča, kjer je ustvaril svoje prve velike stvaritve Ivana Susanina (Glinka), Borisa Godunova (Musorgski), Ivana Groznega (Rimski-Korsakov) in druge. Leta 1898 se je začela njegova svetovna slava. Nastopal je v največjih svetovnih opernih hišah Scali, Metropolitanski operi, pariški Operi. Massenet je zanj zložil Don Kihota, ki ga je igral tudi v filmu. Z glasom velikega razpona, enkratnega po zvočnosti in bogastvu barve, lepoti timbra in gibkosti, z neverjetno močjo interpretacije ostaja vzor popolne kreativnosti. Rusko glasbeno-odrsko umetnost je povzdignil na najvišjo raven in ostal nedosegljiv.

<sup>96</sup> *Jutarnji list*, 12. 1. 1930.

<sup>97</sup> *Narodne novine*, 13. 1. 1936.

<sup>98</sup> *Jutarnji list*, 20. 4. in 28. 5. 1938.

<sup>99</sup> *Hrvatski narod*, 17. 2. 1943.

<sup>100</sup> *Kazališne vijesti*, letnik IV., št. 3, oktober 1953.

spomenuti samo nekoliko: pjevao je godine 1920. Kluka u *Moru* Frana Lhotke, 1930. Filipa u Širolinoj operi *Čitara i bubanj*, 1932. Đavla u operi *Striženo-Košeno* Krešimira Baranovića, 1934. Balantača u operi *Udovica Rošlinka* Antuna Dobronića, 2. studenog 1935. nezaboravnoga gazdu Marka u operi *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca, kojega je do kraja duge karijere pjevao oko stotinu i pedeset puta, 1938. Marka u Dobronićevu *Rkaću*, 1948. Franju Tahija u operi *Matija Gubec* Ive Lhotke-Kalinskog, 1950. kapetana Franu u *Ekvinociju* Ivana Brkanovića, 1952. Kolumbata u Gotovčevoj *Mili Gojsalića*. A pjevao je i Vornića u operi *Adel i Mara* Josipa Hatzea te Velimira u operi *Ljubav i zloba* Lisinskog i antologijskog Sveslava u njegovu *Porinu*. Golem uspjeh doživio je na praizvedbi oratorija *Život Ćirila i Metoda* Božidara Širole na velikom međunarodnom festivalu u Frankfurtu 1927. godine.

U Zagrebu je Križaj bio i cijenjen koncertni pjevač profinjene muzikalnosti i velike pjevačke kulture. Pjevao je basovsku dionicu u Beethovenovoj *Devetoj simfoniji* i *Missi solemnis* i u Verdijevu *Requiemu*. Bio je i operni redatelj, režirao je deset opera. U dokolici se bavio slikarstvom i filatelijom, bio je strastveni lovac, pecao je i planinario. Zadržao je svježinu, vedrinu i mladenački zanos do pozne dobi pa je bio rado viđen i toplo dočekan, cijenjen kao dobar prijatelj i čestit čovjek. U povijesti hrvatske glazbene reprodukcije zabilježen je, prema potpuno točnoj tvrdnji njegova mlađeg kolege Tomislava Neralića, kao *operni umjetnik ispred svojega vremena*.

## Ivan Levar

*Rakek, 8. 9. 1888. - Ljubljana 20. 11. 1950.*

Kad je postajalo jasno da će bariton Marko Vušković, na kojemu se temeljilo djelovanje zagrebačke Opere u njezinoj trećoj uspostavi od 1909., potražiti veće kazalište, otvorilo se pitanje tko će ga naslijediti, točnije, tko će preuzeti njegov repertoar, jer bilo je posve jasno da pjevača i umjetnika njegove vrсноće neće biti lako naći. Ipak, netko je morao pjevati prvi baritonski fah da bi Opera uopće mogla djelovati. Tako su godinel1914. u Hrvatsko narodno kazalište došla dva slovenska baritona, Ivan Levar i Rudolf Bukšek.

Levar je bio i pjevač i dramski glumac. Pjevanje i glumu studirao je u Beču. Opernu karijeru počeo je 1912. u Moravskoj Ostravi i nastavio u Aachenu. Od godine 1914. do 1918. bio je članom zagrebačke Opere. Levar je prvi put u Zagrebu nastupio 3. studenoga 1914., kao Amonasro u *Aidi*. Kritika ga je različito prihvatila. Dok je *Jutarnji list* ustvrdio da je *segnuo po svoj prilici predaleko*<sup>98</sup>, *Obzor* ocijenjuje da je *zreo, prokušan i vrlo otmjen umjetnik*<sup>99</sup>. Kritičar *Novosti* piše da je *pjevanjem i glasom postigao vrlo lijep uspjeh*. Levarov glas opisuje kao *obao, mekan i veoma simpatičan* i zaključuje da smo u njemu stekli *dobrog pjevača, o kojemu se nadamo izraziti se još pohvalnije u budućnosti*.<sup>100</sup> Nakon sljedećeg Levarova nastupa u velikoj ulozi, kao Scarpije u *Tosci*, pisalo se da je *inteligentan i promišljen pjevač, ali s premalo boje*<sup>101</sup> te da je *smetala neka rezerviranost*<sup>102</sup>. Njegov nastup kao Tonija u *Pagliaccima* u siječnju 1915. već ga svrstava u vodeće zagrebačke operne pjevače, a i kao čovjek pridobiva simpatije svojom skromnošću i diskretnošću. *Obzor* i *Jutarnji list* proglašavaju ga *senzacijom večeri*,<sup>103</sup> a *Hrvatska* *vriednim nasljednikom i zamjenikom Marka Vuškovića*. Ona piše kako je *prekrasno otpjevao Prolog* koji je *morao na obći burni zahtjev opetovati* i ističe da *nijanse, lijepi prelazi i postamenti, dobra igra i predavanje čini tog umjetnika vrlo simpatičnim*.<sup>104</sup> Kritika je na njegovim zagrebačkim početcima isticala kako *pedantno, lijepo i oprezno raspolaže glasom i nastoji vrlo savjesno iznijeti svu skalnu dinamskih izražaja, podavajući tako svojim*



Ivan Levar

<sup>98</sup> *Jutarnji list*, 4.XI.1914.

<sup>99</sup> *Obzor*, 4.XI.1914.

<sup>100</sup> *Novosti*, 5.XI.1914.

<sup>101</sup> *Jutarnji list*, 21.XII.1914.

<sup>102</sup> *Obzor*, 19.XII.1914.

<sup>103</sup> *Obzor*, 3. I.1915. i *Jutarnji list*, 19.I.1915.

<sup>104</sup> *Hrvatska*, 18.I.1915.

sveta Jakova Gotovca, ki ga je do konca dolge kariere pel približno 150-krat, leta 1938 Marka v Dobroničevem Gorjancu, leta 1948 Franja Tahija v operi *Matija Gubec* Iva Lhotke - Kalinskega, leta 1950 kapetana Frana v *Ekvinokciju* Ivana Brkanovića, leta 1952 Kolumbata v Gotovčevi *Mili Gojsaličevi*. Pel je tudi Vorniča v operi *Adel in Mara* Josipa Hatza, Velimirja v operi *Ljubezan in hudobija* Lisinskega ter antologijskega Sveslava v njegovem Porinu. Ogromen uspeh je doživel na praznovodbi oratorija *Življenje Cirila in Metoda* Božidarja Širole na velikem mednarodnem festivalu v Frankfurtu leta 1927.

V Zagrebu je bil Križaj cenjen koncertni pevec zelo izostrene muzikalnosti in velike pevske kulture. Pel je basovski odlomek v Beethovnovi *Deveti simfoniji* in *Missi solemnis* ter v Verdijevev *Requiemu*. Bil je tudi operni režiser, režiral je deset oper. V prostem času se je ukvarjal s slikarstvom in filatelijo, bil je strasten lovec, ribaril je in planinril. Svežino, vedrost in mladostni zanos je ohranil do pozne starosti in je bil vedno dobrodošel in toplo sprejet ter cenjen kot dober prijatelj in časten človek. V zgodovino hrvaške glasbene poustvarjalnosti se je vpisal – kot je zelo dobro povedal njegov mlajši kolega Tomislav Neralić – kot *operni umetnik, ki je bil pred svojim časom*.

## Ivan Levar

*Rakek, 8. 9. 1888 - Ljubljana, 20. 11. 1950.*

Ko je postalo jasno, da bo baritonist Marko Vušković, na katerem je slonelo delovanje zagrebške Opere v njenem tretjem obdobju po letu 1909, odšel v večje gledališče, se je zastavilo vprašanje, kdo ga bo nasledil oziroma kdo bo prevzel njegov repertoar, saj je bilo popolnoma jasno, da pevca in umetnika njegovih kvalitete ne bodo zlahka našli. Pa vendar, nekdo je moral peti prvi bariton, saj brez njega Opera sploh ne bi mogla delovati. Tako sta leta 1914 v Hrvaško narodno gledališče prišla dva slovenska baritonista, Ivan Levar in Rudolf Bukšek.

Levar je bil pevec in dramski igralec. Petje in igro je študiral na Dunaju. Operno kariero je začel leta 1912 v Moravski Ostravi, nadaljeval pa jo je v Aachnu. Član zagrebške Opere je bil od leta 1914 do leta 1918. Levar je v Zagrebu prvič nastopil 3. novembra leta 1914 kot Amonasro v *Aidi*. Kritika ga je sprejela z mešanimi občutki. Medtem ko je *Jutarnji list* pisal, da je *verjetno posegel predaleč*<sup>101</sup>, ga je *Obzor* razglasil za *zrelega, izkušenega in zelo prefinjenega umetnika*.<sup>102</sup> Kritik *Novosti* je zapisal, da je *s petjem in glasom dosegel zelo lep uspeh*. Levarjev glas je opisal kot *obel, mehak in zelo simpatičen*. Oceno je sklenil z besedami, da so *v njem dobili dobrega pevca, o katerem si v prihodnosti obetamo izraziti še pohvalnejše mnenje*.<sup>103</sup> Po naslednjem Levarjevem nastopu v veliki vlogi, ko je bil Scarpio v *Tosci*, so pisali, da je *inteligenten in premišljen pevec, vendar s premalo barve*<sup>104</sup>, in da je bila *moteča določena rezerviranost*.<sup>105</sup> Njegov nastop v vlogi Tonija v *Glumacih* januarja leta 1915 ga je že uvrstil med vodilne zagrebške operne pevce, kot človek pa si je pridobil naklonjenost s skromnostjo in diskretnostjo. *Obzor* in *Jutarnji list* sta ga razglasila za *senzacijo večera*<sup>106</sup>, *Hrvatska* pa ga je opisala kot *zaslužnega naslednika in namestnika Marka Vuškovića*. V istem časopisu so zapisali, da je *prekrasno odpel Prolog*, ki ga je moral *na splošno burno zahtevo ponoviti*, in poudarili, da je zaradi *odtenkov, lepih prehodov in postamentov, dobre igre in izreke ta umetnik zelo simpatičen*.<sup>107</sup> Kritika je ob njegovih zagrebških začetkih poudarjala, da *pedantno, lepo in previdno upravlja glas in si prizadeva vestno predstaviti vso lestvico dinamičnih izrazov, pri čemer je svojim kantilenam zadajal pravo plastično formo*<sup>108</sup>. In ta, po oceni kritike *imenitni pevec*<sup>109</sup>, *umirjen kot vedno, gentlemen po videzu in drži*<sup>110</sup>, *poln in dobro šolan bariton v službi plastičnega igralca, z veliko temperamenta in celotnim razponom različnih občutkov*<sup>111</sup>, *očitni ljubljenec zlate*

<sup>101</sup> *Jutarnji list*, 4. 11. 1914.

<sup>102</sup> *Obzor*, 4. 11. 1914.

<sup>103</sup> *Novosti*, 5. 11. 1914.

<sup>104</sup> *Jutarnji list*, 21. 12. 1914.

<sup>105</sup> *Obzor*, 19. 12. 1914.

<sup>106</sup> *Obzor*, 3. 1. 1915, in *Jutarnji list*, 19. 1. 1915.

<sup>107</sup> *Hrvatska*, 18. 1. 1915.

<sup>108</sup> *Narodne novine*, 24. 9. 1915.

<sup>109</sup> *Pokret*, 20. 1. 1915.

<sup>110</sup> *Jutarnji list*, 29. 1. 1915.

<sup>111</sup> *Narodne novine*, 3. 3. 1915.

kantilenama pravu plastičnu formu.<sup>105</sup> I taj, po navodima kritike, *fin pjevač*,<sup>106</sup> *umjeren kao uvijek, gentleman po izgledu i držanju*,<sup>107</sup> *puni, dobro školovani bariton u službi plastičnog glumca, s mnogo temperamenta i s cilom skalom raznih osjećaja*,<sup>108</sup> *očiti ljubimac zlatne mladeži*<sup>109</sup> nizao je ulogu za ulogom - Verdijeve Rigoletta, Renata u *Krabuljnome plesu* i Lunu u *Trubaduru*, Puccinijeve Marcella u *La Bohème* i Sharplessa u *Madame Butterfly*, Jochanaana u prvoj hrvatskoj izvedbi *Salome* Richarda Straussa, gdje je *postigao jednostavnim velikim gestama učinke uzvišene veličine*<sup>110</sup> i Nikolu Šubića Zrinskog<sup>111</sup>, u kojem je također imao velik uspjeh. Godine 1916. pjevao je šerifa Rancea na prvoj hrvatskoj izvedbi Puccinijeva *Čeda zapada* i Faninala na prvoj hrvatskoj izvedbi Straussova *Kavalira s ružom*. *Agramer Tagblatt* je tu njegovu kreaciju epizodista u libretu ocijenio kao *tipa, u čijem se ocrtaivanju nije izgubila ni jedna karakterna crta u igri i pjevanju pa je u nekim prizorima bio u središtu pozornosti*.<sup>112</sup> Repertoaru je dodao i Alfija u Mascagnijevoj *Cavalleriji rusticani*. Ali, grlo mu očito nije moglo izdržati pjevačke napore, snašla ga je bolest i tisak u proljeće 1917., nakon njegova nastupa kao Germonta u *Traviati* i Rigoletta, konstatira kako se *na tome nekad tako snažnom i zdravom glasu osvećuje sad ono vikanje koje smo mi vazda označivali kao škodljivo*, te mu preporučuje da svojom inteligencijom *spasi ono što se još spasiti daje*.<sup>113</sup> Levar je u listopadu 1917. pjevao Grofa u prvoj hrvatskoj izvedbi Mozartova *Figarova pira*, u ožujku 1918. Valentina u *Faustu*, i zagrebački angažman toga, kako ga tisak naziva, *vječnog rekonvalescenta* je završio. Levar je otišao u Ljubljano i od godine 1918. do 1924. bio je članom ljubljanske Opere. Nakon toga ostavio je pjevanje i u razdoblju između dva rata uvrstio se u najveće slovenske dramske umjetnike. U Zagrebu je u sezoni 1930./1931. gostovao kao Ignjat Glembaj u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi*.

## Rudolf Bukšek

*Šentjur kraj Celja, 7. 4. 1882. - Zagreb, 7. 11. 1933.*

Rudolf Bukšek (ili Bukšeg) došao je u zagrebačku Operu godine 1914. kad i Ivan Levar. Ali dok je 26-godišnji Levar odmah pjevao glavne uloge, šest godina stariji Bukšek prvi je put nastupio 10. rujna u maloj ulozi ciganina Jarnoa u Thomasovoj *Mignon*. Pokazao je *dobar materijal*,<sup>114</sup> *zvučni i simpatični glas*.<sup>115</sup> Već je za dva tjedna pjevao veću ulogu Vlaha na praznoj operi *Lopudska sirotica* Franje Vilhara-Kalskog.<sup>116</sup> Zanimljivo je koliko je pozornosti kritika posvetila njegovu nastupu kao Lescautu u Massenetovoj *Manon* navodeći da se *iztakao krasnim glasom i degažiranim igrom*,<sup>117</sup> da *raspolože krieplikim, jošte neizrabljenim baritonom, koji doduše jošte treba škole*,<sup>118</sup> da se na pozornici kreće velikom sigurnošću te da je *djavočku i slikovitu siluetu Lescauta iznijeo zamjernom umjetničkom slobodom*.<sup>119</sup>

Rudolf Bukšek išao je u školu u Zagrebu i u Celju, gdje je 1901. počeo kazališnu karijeru u amaterskom

<sup>105</sup> *Narodne novine*, 24.IX.1915.

<sup>106</sup> *Pokret*, 20.I.1915.

<sup>107</sup> *Jutarnji list*, 29.I.1915.

<sup>108</sup> *Narodne novine*, 3.III.1915.

<sup>109</sup> *Jutarnji list*, 1.VI.1915.

<sup>110</sup> *Jutarnji list*, 17.V.1915.

<sup>111</sup> *Zrinjski i Zrinski* - u razna vremena različito se pisalo prezime sigetskog junaka. U izvornoj Zajčevoj partituri je *Zrinjski*.

<sup>112</sup> *Agramer Tagblatt*, 1.V.1916.

<sup>113</sup> *Jutarnji list*, 15.III.1917.

<sup>114</sup> *Hrvatska*, 11.IX.1914.

<sup>115</sup> *Obzor*, 12.IX.1914.

<sup>116</sup> Franjo Serafin Vilhar-Kalski, sin slovenskoga skladatelja, pjesnika i političara Miroslava Vilhara, rođen je u Senožecu kraj Postojne 5. I. 1852., a umro u Zagrebu 4. III. 1928. Glazbeno oblikovan na Orguljaškoj školi u Pragu, nakon kraćeg djelovanja u Beloj Crkvi i Temišvaru došao je 1881. u Karlovac gdje je bio ravnatelj Muzičke škole i zborovođa pjevačkog društva *Zora*. Kao zborovođa nastavio je djelovati u Sisku i Splitu. U Gospiću je pak bio gradski kapelnik. U Zagreb je došao 1891. i uz nastavnički rad njegovao je orguljašku djelatnost u crkvi Sv. Marka. Bio je i zborovođa Pjevačkoga društva *Zvonimir*. Skladatelj kasnoromantičnoga stila u svojim se je djelima oslanjao na narodnu glazbu, pretežito hrvatsku. Najveću su mu popularnost stekli zborovi. Autor je dviju opera *Smiljane* (1897.) i *Lopudske sirotice* (1914.) te operete *Gospođa Pokondirovička* (1905.). Skladao je i crkvenu glazbu.

<sup>117</sup> *Narodne novine*, 16.X.1914.

<sup>118</sup> *Jutarnji list*, 17.X.1914.

<sup>119</sup> *Obzor* 17.X.1914.

*mladine*<sup>112</sup> je nizal vlogo za vlogo – Verdijeve Rigoletta, Renata v *Plesu v maskah* in Luno v *Trubadurju*, Puccinijevega Marcella v *Bohème* in Sharplessa v *Madame Butterfly*, Jochanaana v prvi hrvaški izvedbi *Salome* Richarda Straussa, kjer je *s preprostimi, a velikimi gestami dosegel učinek vzvišene veličine*,<sup>113</sup> in Nikolo Šubića Zrinskega<sup>114</sup>, s katerim je dosegel prav tako velik uspeh. Leta 1916 je pel šerifa Rancea v prvi hrvaški izvedbi Puccinijevega *Dekleta z Zahoda* in Faninala v prvi hrvaški izvedbi Straussovega *Kavalirja z rožo*. *Agramer Tagblatt* je to njegovo vlogo epizodista v libretu ocenil kot *junaka, v čigar izrisu se ni izgubila niti ena značajska poteza, v igri in petju pa je bil v nekaterih prizorih v središču pozornosti*.<sup>115</sup> Repertoarju je dodal tudi Alfija v Mascagnijevi *Cavallerii rusticani*. Vendar njegovo grlo očitno ni moglo zdržati pevskih naporov. Nadenj se je zgrnila bolezen in tisk je spomladi leta 1917, po nastopih v vlogah Rigoletta in Germonta v *Traviati* menil, da se *temu nekoč tako močnemu in zdravemu glasu maščuje vse tisto kričanje, ki smo ga vselej označevali za škodljivo*, in mu priporočil, da s svojo inteligenco reši, *kar se še rešiti da*.<sup>116</sup> Levar je oktobra leta 1917 pel še grofa v prvi hrvaški izvedbi Mozartove *Figarove svatbe*, marca leta 1918 pa Valentina v *Faustu*. In s tem se je končalo zagrebško obdobje umetnika, ki so ga časopisi že označevali za *večnega rekonvalescenta*. Levar je odšel v Ljubljano in bil od leta 1918 do leta 1924 član ljubljanske Opere. Potem je opustil petje in se v obdobju med obema svetovnima vojnama uvrstil med največje slovenske dramske umetnike. V Zagrebu je v sezoni 1930/31 gostoval v vlogi Nacija Glemбая v Krleževi drami *Gospoda Glembajevi*.

## Rudolf Bukšek

Šentjur pri Celju, 7. 4. 1882 - Zagreb, 7. 11. 1933-



Rudolf Bukšek

**R**udolf Bukšek (ali Bukšeg) je v zagrebško Opero prišel leta 1914, takrat kot Ivan Levar. 26-letni Levar je takoj pel glavne vloge, šest let starejši Bukšek pa je prvič nastopil 10. septembra v majhni vlogi Jarna v Thomasovi *Mignon*. Pokazal je *dober material*<sup>117</sup>, *zvočen in simpatičen glas*.<sup>118</sup> Dva tedna pozneje je že pel večjo vlogo, in sicer Vlaha v praižvedbi opere *Lopudska sirota* Franja Vilharja – Kalskega.<sup>119</sup> Zanimivo je, kolikšno pozornost je kritika posvetila njegovemu nastopu v vlogi Lescauta v Massenetevi *Manon*. Pisali so, da je *izstopal s krasnim glasom in ustrezno igro*<sup>120</sup>, da *ima krepak, še neizrabljen bariton, ki pa resnici na ljubo še potrebuje šole*<sup>121</sup>, da se na odru giblje z veliko samozavesti in da je *vražji in slikovit lik Lescauta odigral z zmerno umetniško svobodo*.<sup>122</sup>

Rudolf Bukšek se je šolal v Zagrebu in Celju, kjer je leta 1901 začel gledališko kariero v ljubiteljskem gledališču. V Ljubljani je obiskoval dramsko šolo, ki sta jo vodila Fran Govekar in Anton Verovšek. Leta 1902 je dobil zaposlitev v Drami in Operi. Petja se je učil pri Mateju Hubadu, izpopolnjeval pa se je v Pragi in na Dunaju. V sezoni 1913/14 je bil član osiješke Opere in operete, kjer si je že s prvim

<sup>112</sup> *Jutarnji list*, 1. 6. 1915.

<sup>113</sup> *Jutarnji list*, 17. 5. 1915.

<sup>114</sup> *Zrinjski* in *Zrinski*. Na Hrvaškem so priimek sigetskega junaka v različnih obdobjih pisali različno. V izvorni Zajčevi partituri piše *Zrinjski*.

<sup>115</sup> *Agramer Tagblatt*, 1. 5. 1916.

<sup>116</sup> *Jutarnji list*, 15. 3. 1917.

<sup>117</sup> *Hrvatska*, 11. 9. 1914.

<sup>118</sup> *Obzor*, 12. 9. 1914.

<sup>119</sup> Vilhar, Franjo Serafin – Kalski, sin slovenskega skladatelja, pesnika in politika Miroslava Vilharja, rojen v Senožečah 5. januarja leta 1852, umrl v Zagrebu 4. marca leta 1928. Glasbeno se je izobraževal na orgelski šoli v Pragi, po krajšem delovanju v Beli Crkvi in Temišvaru je leta 1881 prišel v Karlovec, kjer je bil ravnatelj glasbene šole in zborovodja v pevskem društvu *Zora*. Kot zborovodja je deloval tudi v Sisku in Splitu. V Gospiću je bil mestni kapelnik. V Zagreb je prišel leta 1891, kjer je poučeval, obenem pa negoval orglarsko dejavnost v cerkvi sv. Marka. Bil je tudi zborovodja pevskega društva *Zvonimir*. Kot skladatelj s poznoromantičnim stilom se je v svojih delih opiral na ljudsko glasbo, predvsem hrvaško. Največjo priljubljenost je dosegel z zborovskimi skladbami. Je avtor dveh oper, in sicer *Smiljane* (1897) in *Lopudske sirote* (1914), ter operete "*Gospođa Pokondirovička*" (1905). Skladal je tudi cerkveno glasbo.

<sup>120</sup> *Narodne novine*, 16. 10. 1914.

<sup>121</sup> *Jutarnji list*, 17. 10. 1914.

<sup>122</sup> *Obzor*, 17. 10. 1914.

kazalištu. U Ljubljani je polazio dramsku školu koju su u ono doba vodili Fran Govekar i Antun Verovšek. Godine 1902. angažiran je u drami i operi. Pjevanje je učio kod Mateja Hubada, a usavršavao se je u Pragu i u Beču. U sezoni 1913./1914. bio je članom osječke Opere i operete i već je prvim nastupom stekao simpatije općinstva i postao ljubimac publike.<sup>120</sup> U angažman u zagrebačku Operu stupio je u kolovozu 1914. i ostao do smrti 1933., s prekidom od 1919. do 1926. kada je ponovno djelovao u Osijeku. Kako je bio vrlo dobro školovan pjevač, glasa velikog opsega, a k tomu i istaknut scenski umjetnik, Bukšek je bio pouzdan član zagrebačkog opernog ansambla na kojega se uvijek moglo osloniti i povjeravati mu sve veće i odgovornije zadaće, na što je češće upućivala i kritika. Prvih godina uglavnom je nastupao u srednje velikim baritonskim ulogama poput Silvija u *Pagliaccima* i Levija u *Nikoli Šubiću Zrinskom*. Kritika je ustvrdila da je kao Levi bio *briljantan* na predstavi u kojoj je *Vušković nakon devet mjeseci na frontu briljirao kao Zrinski*. No pjevao je i Alfija u *Cavalleriji rusticani*, nastupio na prvoj hrvatskoj izvedbi opere Chopin talijanskoga skladatelja Giacomina Oreficea (1865.-1922.) s glazbom prema melodijama Frédérica Chopina i bio Reich u nanovo uvježbanim *Veselim ženama windsorskim* Otta Nicolaia. Tada je kritika istaknula njegov *lijep, sonorant glas*, ali i ustvrdila da *ne zna s njim zgodno da barata*, te u njegovom pjevu *nema nikada finog legata, što je najljepša osobina baritona*.<sup>121</sup> Godine 1917. Bukšek je pjevao Kurwenala na prvoj hrvatskoj izvedbi *Tristana i Isolde* i Tomskog na premijeri *Pikove dame*. Tada je kritika ustvrdila da je *bio najsimpatičniji muški glas* večeri. Taj je glas opisala kao *sonorni, topli i meki bas-bariton*,<sup>122</sup> a istodobno je porazno ocijenila drugoga slovenskog baritona interpreta Jeleckog, Roberta Primožiča.<sup>123</sup> Ali za Bukšekov nastup kao Alberta u Massenetovu *Wertheru*, *Jutarnji list* je ispravno ustvrdio kako ga se *ne smije siliti da pjeva baritonske uloge koje zahtijevaju gipku kantilenu i slobodnu visinu glasa jer to ne može izvesti dok će u bas-baritonskim partijama uvijek imati uspjeha*.<sup>124</sup>

I to je bilo točno. Iako je Bukšekov repertoar bio vrlo bogat i raznolik u široku rasponu od lirsko baritonskoga Figara u *Seviljskom brijaču* do basovskog Mefistofelea u *Faustu*, od Mozartova Grofa u *Figarovu piru* do Verdijeva Rigoletta i Wagnerova Ukletog Holandeza, od komičnoga Fra Melitonea u Verdijevoj operi *Moć sudbine* do velikog svećenika Nilakanthe u operi *Lakmé* Lea Delibesa, najveće je uspjehe postizao u fahu dramskoga baritona u kojemu je najbolje dolazila do izražaja ljepota i snaga njegova glasa te scenska kreativnost. Poznate su bile i njegove interpretacije takvih likova u hrvatskim operama - Kocelina u *Porinu* Lisinskog i Hellwinga u *Ognju* Blagoja Berse s kojim je u svibnju 1921. slavio 20. obljetnicu umjetničkoga djelovanja. Valja istaknuti da je Bukšek i za nastupe u manjim ulogama dobivao izvrsne kritike, kao primjerice za prvi nastup u ulozi Lescauta u Puccinijevoj *Manon Lescaut*. *Obzor* je napisao da je *naš odlični bariton dodao bogatoj galeriji svojih uloga novu u svakom pogledu uspjelu kreaciju* i nastavio kako je *u zahvalnoj Puccinijevoj kantileni došao u jednu ruku njegov bujni, plemeniti glas, u drugu ruku njegova sigurna muzikalnost i njegovo ustaljeno pjevačko umijeće do potpunog izražaja* te da kod njega *valja istaknuti plastiku interpretacije, koja se osniva na izradjenoj frazi i vanredno jasnoj deklamaciji*, i naposljetku zaključio da se *g. Bukšek opet jednom afirmirao kao mnogostrano upotrebivi scensko-pjevački umjetnik, koji ima sve simpatije naše publike*.<sup>125</sup>

Valja spomenuti još neke važnije uloge koje je Rudolf Bukšek pjevao na prvim hrvatskim izvedbama: Beckmessera u Wagnerovim *Majstorima pjevačima*, Gojena u Gotovčevoj *Morani*, Sirienxa u *Fedori* Umberta Giordana i deset dana prije iznenadne smrti Přemysla u *Libuši* Bedřicha Smetane. Na praznim izvedbi *Koštane* Petra Konjovića pjevao je Mitkea. Između *Fedore* i *Libuše* na obnovi je *Tosce* pod ravnanjem Lovre Matačića, pjevao Scarpiju uz glasovitu mađarsku sopranisticu, dugogodišnju prvakinja Bečke državne opere Mariju Németh (1899.-1967.) i Josipa Rijavca.

Umro je u Zagrebu 7. studenoga 1933. godine.

<sup>120</sup> *Ilustrovani list*, 27.II.1915.

<sup>121</sup> *Novosti*, 19.XI.1916.

<sup>122</sup> *Hrvatska država*, 24. IX.1917.

<sup>123</sup> *Hrvatska*, 25.IX.1917.

<sup>124</sup> *Jutarnji list*, 14.XI.1917.

<sup>125</sup> *Obzor*, 19.I.1930.



nastopom pridobil naklonjenost in je postal ljubljenelec občinstva.<sup>123</sup> V zagrebško Opero je prišel avgusta leta 1914 in ostal do smrti leta 1933, z eno samo prekinitvijo med letoma 1919 in 1926, ko je vnovič pel v Osijeku. Ker je bil zelo dobro izšolan pevec, z glasom velikega obsega, pri tem pa še opazen odrski umetnik, je postal pomemben član zagrebškega opernega ansambla, na katerega so se lahko vedno zanesli in mu zaupali čedalje večje in odgovornejše naloge, na kar je pogosto opozarjala tudi kritika. V prvih letih je v glavnem nastopal v srednje velikih baritonskih vlogah, kakršni sta Silvio v *Glumačih* in Levi v *Nikoli Šubiću Zrinjskem*. Za zadnjo je kritika ugotovila, da je bil *briljanten* v predstavi, v kateri je Vušković *po devetih mesecih na fronti briljiral kot Zrinski*. Bukšek je pel tudi Alfija v *Cavallerii rusticani*, nastopal v prvi hrvaški izvedbi opere *Chopin* italijanskega skladatelja Giacoma Oreficea (1865–1922) z glasbo po melodijah Frédérica Chopina in bil Reich v obnovljeni izvedbi *Veselih žen windsorskih* Otta Nicolaia. Tedaj je kritika poudarjala njegov *lep, sonoren glas*, vendar tudi ugotovila, da *z njim ne zna dobro ravhati* in da *v njegovem petju nikoli ni izbrušenega legata, kar je najslabša lastnost baritonista*.<sup>124</sup> Leta 1917 je Bukšek pel Kurwenala v prvi hrvaški izvedbi *Tristana in Izolde* in Tomskega na premieri *Pikove dame*. Tedaj je kritika ugotovila, da je bil *najbolj simpatičen moški glas večera*. Ta glas je opisala kot *sonoren, topel in mehak basbariton*<sup>125</sup>, hkrati pa je porazno ocenila drugega slovenskega baritonista, izvajalca Jeleckega, Roberta Primožiča.<sup>126</sup> Vendar je za Bukšekov nastop v vlogi Alberta v Massenetevem *Wertherju* *Jutarnji list* pravilno ugotovil, da ga *ne bi smeli siliti k petju baritonskih vlog, ki zahtevajo gibko kantileno in prosto višino glasu, saj tega ni mogoče izvesti*, medtem ko *v basbaritonskih delih pa bo vedno dosegal uspehe*.<sup>127</sup>

In to je bilo res. Bukšekov repertoar je bil zelo bogat, v razponu od lirskobaritonskega Figara v *Seviljskem brivcu* do basovskega Mefista v *Faustu*, od Mozartovega grofa v *Figarovi svatbi* do Verdijevega Rigoletta in Wagnerjevega Holandca v *Večnem mornarju*, od komičnega fratra Melitona v Verdijevi operi *Moč usode* do velikega svečenika Nilakante v operi *Lakmé* Lea Delibesa. Pa vendar je največje uspehe dosegal kot dramski bariton, ko so do izraza prišle lepota in moč njegovega glasu ter odrska kreativnost. Znale so bile tudi njegove izvedbe likov v hrvaških operah – Kocelina v *Porinu* Lisinskega in Hellwinga v operi *Ogenj* Blagoja Berse, s katero je Bukšek maja leta 1921 slavil 20-letnico umetniškega delovanja. Poudariti je treba, da je Bukšek tudi za nastope v manjših vlogah dobival izvrstne kritike, na primer za prvi nastop v vlogi Lescauta v Puccinijevi *Manon Lescaut*. *Obzor* je zapisal, da je *naš odličen baritonist v bogato galerijo svojih vlog dodal novo, v vseh pogledih uspelo kreacijo*, in dodal, da je *v hvaležni Puccinijevi kantileni prišel do popolnega izraza njegov bujen, plemenit glas, po drugi strani pa tudi njegova prepričljiva muzikalnost in njegovo ustaljeno pevsko znanje*, ter da je pri njem *treba poudariti plastičnost interpretacije, ki sloni na dodelani frazi in izredno jasni deklamaciji*. In naposled – kritik ugotavlja, da se je *g. Bukšek še enkrat uveljavil kot vsestransko uporaben odrsko-pevski umetnik, ki ima vse simpatije našega občinstva*.<sup>128</sup>

Treba je omeniti še nekatere pomembnejše vloge, ki jih je Rudolf Bukšek pel v prvih hrvaških izvedbah. Bil je Beckmesser v Wagnerjevih *Mojstrih pevcih nürnberških*, Gojen v Gotovčevi *Morani*, De Sirienx v *Fedori* Umberta Giordana in enajst dni pred nenadno smrtjo Přemysl v *Libuši* Bedřicha Smetane. Pri prvi izvedbi *Koštane* Petra Konjovića je pel Mitka. Med *Fedoro* in *Libušo* je v obnovljeni *Tosci* pod dirigentsko palico Lovra Matačića pel Scarpia ob sloviti madžarski sopranistki, dolgoletni prvakinja dunajske Državne opere Mariji Németh (1899–1967) in Josipu Rijavcu.

Umrli je 7. novembra leta 1933 v Zagrebu.

<sup>123</sup> *Ilustrovani list*, 27. 2. 1915.

<sup>124</sup> *Novosti*, 19. 11. 1916.

<sup>125</sup> *Hrvatska država*, 24. 9. 1917.

<sup>126</sup> *Hrvatska*, 25. 9. 1917.

<sup>127</sup> *Jutarnji list*, 14. 11. 1917.

<sup>128</sup> *Obzor*, 19. 1. 1930.

# Josip Rijavec

(Gradiška ob Soči, 10. 2. 1890. - Beograd, 30. 12. 1959.)



**Josip Rijavec**

Na kazališnoj cedulji osme izvedbe *Kavalira s ružom* Richarda Straussa 24. svibnja 1916. zagrebački operni posjetitelji pročitali su: Pjevač(...)Josip Rijavec (poslije, 11. listopada, ulogu je pjevao pod skladateljevim ravnanjem). Note je dobio tek u pet sati popodne - i uspio spasiti predstavu uskočivši umjesto oboljela Armana Armidija<sup>126</sup>. Nitko nije čuo za njegovo ime, ali nakon otpjevane teške arije bilo je jasno da se našao tenor koji će ne samo zamijeniti neumorna Ernesta Cammarotu<sup>127</sup>, prvoga tenora u talijanskom i francuskom repertoaru, već ga i nadmašiti. *Osvojio je občinstvo upravo na juriš. On ima onakav riedki glas, koji u svim položinama jednako liepo zvuči, muževno liepo u srednjim registrima, zvonak i sjajan u visini do visokog ces. Kod toga on pjeva besprikorno muzikalno i otpjevao je taj arioso posve u stilu.*<sup>128</sup> Debut je ocijenjen senzacijom. Njegov se tenor razliegao kao parfumski miris po terezijanskom boudoiru feldmaršalice. Njegova se pjesma uzvinula sa posljednjom frazom kao "fuoco ad astra"<sup>129</sup>. Tisak je naveo da je Rijavec učitelj nauka o harmoniji i kontrapunkta u Ljubljani. Doživljen je kao gotov pjevač krasnoga glasa, velike muzikalnosti, kristalno čiste intonacije, *simpatična pojava, muzikalna natura, ritmički vanredno siguran i osjeća što pjeva.*<sup>130</sup> Oduševljeni se prijam nastavio i nakon nastupa - kao Pinkertona u Puccinijevoj *Madame Butterfly* na reprizi opere, koji mu je bio predviđen za debut. Primljen je *sa posve neobičnim simpatijama, pa je već iza nekoliko časova, što se pojavio na pozornici u I. činu, bio obasut pljeskom na otvorenoj pozornici. Kad je zastor pao izazvalo ga je občinstvo neko deset puta, zajedno sa gdjom. Trautner.*<sup>131</sup> Upravo je nevjerojatno da pjevač bez ikakva iskustva, debitant u pravom smislu riječi, u svojemu prvome nastupu pokaže takvu vrhunsku pjevačku kakvoću. Zamjerke su mu se pronalazile u kretanju pozornicom i u najdubljim glasovnim položajima, ali je odmah bilo jasno da je 26-godišnji Rijavec pjevač velike budućnosti. I predviđanja su se ispunila!

Josip Rijavec rano je pokazivao izrazitu pjevačku nadarenost. Glazbu je počeo učiti u školi *Glasbene matice* u Gorici, gdje je 1909. završio klasičnu gimnaziju, i nastavio u Ljubljani. Pjevanje je učio kod Mateja Hubada, a teoriju kod Antona Lajovica. Godine 1911. upisao se je na Pravni fakultet u Beču i istodobno je studirao na Konzervatoriju na kojemu je učio pjevanje kod Philipa Forstena, harmoniju kod Hermana Grädenera i kontrapunkt kod Franza Schrekera. Za studija je pjevao na društvenim koncertima u Beču, Gorici, Ljubljani i Trstu. Obje visoke škole završio je 1914. i postao nastavnikom na školi *Glasbene matice* u Ljubljani. Začudo, u Ljubljani nisu opazili njegov talent, i bio je potreban nastup u Zagrebu da bi se otkrio jedan od najljepših glasova i jedan od najvećih pjevača koji su pjevali u ovim krajevima. Rijavec je u Zagrebačkoj Operi bio u angažmanu od godine 1916. do 1921. i od 1924. do 1927., ali je u međuvremenu, premda je bio član Beogradske opere, redovito nastupao kao gost. Na gostovanja je dolazio i poslije, od 1933. do 1937., najčešće kao sudionik premijera.

Nevjerojatno je i s kakvom je brzinom na samome početku karijere Josip Rijavec nizao uloge, jednu težu od druge, i kako je osvajao svojim *srebrnim ljupkim tenorom, koji zna primamiti sva srca*, kako je ljeti 1918. pisao Marko Vušković nakon gostovanja zagrebačke Opere u Trstu na kojemu je Rijavec bio prvi pjevač i

<sup>126</sup> Armidi, Arman (1885.-1954.) školovao se je u New Yorku, Milanu i Beču. Godine 1914. pjevao je u bečkoj Volksoperi a onda je došao u Zagreb. Nakon nekoliko godina zagrebačkog angažmana otišao je u Beograd.

<sup>127</sup> Cammarota, Ernesto (1861.-1934.) došao je godine 1887. u Zagreb gdje je kao operni prvak nastupao do 1924. Bio je prvi hrvatski tumač mnogih glavnih tenorskih likova svjetske operne literature, među njima i Verdijeva Otella, i prvi interpret kultnoga lika hrvatske opere Porina Vatroslava Lisinskog. Jedan je od utemeljitelja Pjevačkoga društva *Lisinski*. Njegov doprinos hrvatskoj glazbenoj reprodukciji vrlo je velik.

<sup>128</sup> *Jutarnji list*, 25.V.1916.

<sup>129</sup> *Hrvatska*, 25.V.1916. „Fuoco ad astra“ mogli bismo prevesti „plamenom do zvijezda“.

<sup>130</sup> *Novosti*, 28.V.1916.

<sup>131</sup> *Novine*, 30.V.1916. Trautner, udana Kramer, preudana Križaj, Paula (1888.-1976.). Solistica Zagrebačke Opere od 1910. do 1927. s kraćim prekidima (1919./1920. u Osijeku). Pjevačica topla i dobro školovana lirskog soprana, prirodne muzikalnosti, ljupke scenske pojave i neposredne nježnosti u izrazu.

# Josip Rijavec

(Gradišče ob Soči, 10. 2. 1890 - Beograd, 30. 12. 1959)

**Josip Rijavec  
kao Cavaradossi  
u operi Tosca  
Giacoma  
Puccinija u  
Hrvatskom  
narodnom  
kazalištu u  
Zagrebu**



**Josip Rijavec  
kot Cavaradossi  
v operi Tosca  
Giacoma  
Puccinija.  
Hrvatsko narodno  
kazalište, Zagreb.**

V gledališkem listu za osmo izvedbo *Kavalirja z rožo* Richarda Straussa 24. maja leta 1916 so zagrebški operni obiskovalci lahko prebrali: Pevec ... Josip Rijavec. Note je prejel šele ob petih popoldne – in uspelo mu je rešiti predstavo. Nadomestil je namreč Armana Armidija<sup>129</sup>, ki je zbolel. Dotlej ni še nihče slišal zanj, vendar pa je bilo, brž potem ko je odpel zahtevno arijo, jasno, da gre za tenorista, ki ne bo zgolj zamenjal neutrudnega Ernesta Cammarota<sup>130</sup>, prvega tenorista v italijanskem in francoskem repertoarju, ampak ga bo celo presegel. *Občinstvo je osvojil na juriš. Ima zelo redek glas, ki v vseh položajih zveni enako lepo, možato v srednjih registrih, zvonko in svetlo v visokih, vse do visokega cesa. Pri tem poje brezhibno muzikalno, in to arijo je odpel čisto v stilu.*<sup>131</sup> Debi so označili za senzacijo. Njegov tenor se je *razlegal kot parfumski vonj po terezijanskem budoarju feldmaršalke. Njegova pesem se je z zadnjo frazo dvignila kot "fuoco ad astra".*<sup>132</sup> V tisku so poročali, da je Rijavec učitelj harmonije in kontrapunkta v Ljubljani. Doživeli so ga kot pevca s krasnim glasom, veliko muzikalnostjo, kristalno čisto intonacijo, *simpatične pojave, muzikalne nature, izredno ritmično trdnostjo in občutkom za to, kar poje.*<sup>133</sup> Navdušenje se je nadaljevalo tudi po nastopu v vlogi Pinkertona v Puccinijevi *Madame Butterfly*, na ponovitvi opere, v kateri naj bi – kot je bilo sprva načrtovano – debitiral. Sprejeli so ga *s popolnoma neobičajno naklonjenostjo. Že nekaj trenutkov potem ko se je v prvem dejanju pojavil na odru, so ga pozdravili s ploskanjem na odprtem odru. Ko je zastor padel, je občinstvo njega in gospo Trauttner*<sup>134</sup> *predenj priklicalo nekaj desetkrat.*<sup>135</sup>

Naravnost neverjetno je, da je pevec brez kakršne koli izkušnje, debitant v pravem pomenu besede, že v svojih prvih nastopih pokazal takšno vrhunsko pevsko kakovost. Zamerili so mu le gibanje na odru in najnižje glasovne lege, vendar je bilo takoj jasno, da je 26-letni Rijavec pevec velike prihodnosti. In napovedi so se uresničile! Že 11. oktobra leta 1916 je to vlogo pel pod skladateljevo taktirko, ko je Richard Strauss gostoval v Zagrebu.

Josip Rijavec je že zgodaj pokazal izrazito pevsko nadarjenost. Glasbe se je začel učiti v šoli Glasbene matice v Gorici, kjer je leta 1909 končal klasično gimnazijo, pozneje pa je šolanje nadaljeval v Ljubljani. Petja se je učil pri Mateju Hubadu, teorijo pa pri Antonu Lajovcu. Leta 1911 se je vpisal na pravno fakulteto na Dunaju, hkrati pa je študiral na konservatoriju, kjer se je petja učil pri Philipu Forstnu, harmonije pri Hermanu Grädenerju, kontrapunkt pa pri Franzu Schrekerju. V času študija je pel na društvenih koncertih na Dunaju, v Gorici, Ljubljani in Trstu. Obe visoki šoli je končal leta 1914, ko je postal učitelj na šoli Glasbene matice v Ljubljani. Presenetljivo je, da v Ljubljani niso opazili njegove nadarjenosti; moral je nastopiti v Zagrebu, da so odkrili enega najlepših glasov in enega največjih pevcev, ki so ustvarjali v teh krajih. Rijavec je bil v zagrebški Operi zaposlen od leta 1916 do leta 1921 ter v letih 1924–27. Tudi v vmesnem obdobju, ko je postal član beograjske Opere, je redno nastopal kot gost. Na gostovanja je prihajal tudi še pozneje, med letoma 1933 in 1937, najpogosteje kot pevec v premiernih izvedbah.

Neverjetno je, s kakšno hitrostjo je Josip Rijavec že na samem začetku kariere nizal vloge, drugo težjo od druge, in kako je osvajal s svojim *srebrnim ljubkim tenorjem, ki premami vsako srce*, kakor je poleti leta 1918 zapisal Marko Vušković po gostovanju zagrebške Opere v

<sup>129</sup> Armidi, Arman (1885–1954), šolal se je v New Yorku in Milanu ter na Dunaju. Leta 1914 je pel v dunajski *Volksoperi*, nato pa je prišel v Zagreb. Po nekaj letih zagrebškega angažmaja je odšel v Beograd.

<sup>130</sup> Cammarota, Ernesto (1861–1934), leta 1887 prišel v Zagreb, kjer je kot operni prvak nastopal do leta 1924. Bil je prvi hrvaški interpret številnih glavnih tenorskih likov svetovne operne literature, med njimi Verdijevega Othella, bil je tudi prvi interpret kulturnega lika hrvaške opere Porin Vatroslava Lisinskega. Bil je eden od ustanoviteljev pevskega društva *Lisinski*. Njegov prispevek k hrvaškemu glasbenemu poustvarjanju je bil zelo velik.

<sup>131</sup> *Jutarnji list*, 25. 5. 1916.

<sup>132</sup> *Hrvatska*, 25. 5. 1916. *Fuoco ad astra* bi lahko prevedli kot *s plamenom do zvezd*.

<sup>133</sup> *Novosti*, 28. 5. 1916.

<sup>134</sup> Trauttner, Paula (prvič poročena Kramer, drugič Križaj, 1888–1976), solistka zagrebške Opere v letih 1910–27, s kratko prekinitvijo (sezona 1919/20 v Osijeku). Pevka s toplim in dobro šolanim lirskim sopranom, s prirojeno muzikalnostjo, ljubko odrsko pojavo in neposredno nežnostjo v izrazu.

<sup>135</sup> *Novine*, 30. 5. 1916.

na kojemu je, po Vuškovićevoj ocjeni, *polučio takav uspjeh da bi mu mogao zavidjeti i Caruso*<sup>132</sup>, kad je u Trstu započeo svoju karijeru.<sup>133</sup>

Ni mjesec dana nakon debuta Rijavec je pjevao Rodolfa u *La Bohème* uz izvrsnu gošću Hedvigu pl. Debicku iz bečke Volksopere. *Narodne novine* posvećuju mu opširan prikaz, hvale *ljepotu njegova glasa i kantilene, veliku muzikalnu nadarenost*, ali upozoravaju da *u interesu njegovog razvitka bit će najpodesnije da zasad, dok mu se gluma nikako još ne može prirodno razvijati, nastupa samo iza duljih solidnih priprema što će koristiti čitavoj cjelini njegovog umjetničkog razvijanja kako glumca, tako i pjevača*.<sup>134</sup> Ali u tadašnjim prilikama kad su u angažmanu bili jedan lirski i jedan dramski tenor, oni su morali pjevati ne samo sve uloge za njihov glas nego i sve predstave. Gostovanja su bila vrlo rijetka. Tako je Rijavec u novu sezonu 1916./1917. ušao s Hoffmannom u Offenbachovim *Hoffmannovim pričama*. Očito je da su dirigent Milan Sachs i redatelj Ivo pl. Raić imali veliko povjerenje u njega kad su mu povjerali tako kompleksnu ulogu na samome početku karijere. Iako nije bio dobar glumac, a taj će nedostatak u zamahu karijere samo ublažiti, Rijavec je bio tako savršeno muzikalan i toliko pjevački pouzdan da je i kao početnik mogao svladati najteže pjevačke zahtjeve uloge što je bilo najvažnije, u ono doba ponekad i dostatno.

U studenome 1916. Rijavec pjeva na svojoj prvoj premijeri - Fentona u operi *Vesele žene windsorske* Otta Nicolaia. Osvrti nisu bili baš najpovoljniji. Glas mu neke novine opisuju kao *lirski tenorić*, druge pišu da u njemu nema *muževne boje*, sve se slažu da u njemu ima *topline i miline*,<sup>135</sup> ali zamjerke na glumu su velike, čak je *Hrvatska* ironična kad piše da se *mora konačno odlučiti ili za pjevača ili za - dirigenta, jer pjevati i ujedno desnicom dirigitirati, to je doduše novost, ali na pozornici uvelike smeta*.<sup>136</sup> Veći je uspjeh postignuo u siječnju 1917. kao Gerald u operi *Lakmé* Lea Delibesa, ali i opet je bilo primjedaba na glumu pa *Novosti* pišu da bi *mного radije njegovu partiju slušali s koncertnog podija*.<sup>137</sup> Ipak su te predstave *Lakmé* - s velikom Majom de Strozzi u virtuoznoj koloraturnoj naslovnoj ulozi i s Markom Vuškovićem u dramskoj ulozi njezina oca velikog svećenika Nilakanthe pod ravnanjem Srečka Albinija - bile uzorne.

Slijedili su u veljači Cavaradossi u *Tosci* i u ožujku Alfredo u *Traviati*, u kojem *pokazuje jaki napredak u pjevanju, ton mu zvuči već muževnije, a kultura predavanja pokazuje jači korak na bolje, a što se tiče glumačke strane, moramo se svakako tješiti sa pozorišnom praksom, koja će kroz godine doći*.<sup>138</sup> U travnju je *osobito liepim tonovima*<sup>139</sup> lijepoga glasa koji *teče iz grla u jednoj previše jednoličnoj, ako i zlatnoj struji*<sup>140</sup> pjevao Wilhelma Meistera u *Mignon* Ambroisea Thomasa te *u glasu i mimici pokazao sve više sigurnosti*.<sup>141</sup> Njegov Vojvoda od Mantove u nanovo uvježbanom *Rigolettu* u svibnju bio je *razveseljujuća novost* jer je u toj ulozi *pokazao sav sjaj svojega mladenački svježeg organa*<sup>142</sup> pa se *svidio vrlo uz dobru masku i napredak u glumi, te je na otvorenoj sceni pozdravljan više puta burnim aplauzom*.<sup>143</sup> Istog je mjeseca uz gošću Leoniju Ogrodzku bio *senzacija večeri*<sup>144</sup> u *Tosci*, i *Hrvatska riječ* je pisala: *Iza njegove odlične, upravo prvorazredne, i kod nas rijetke kreacije vojvode u Rigolettu, te sinočnjeg pjevanja, u kom se osjeća silni napredak odličnog i talentovanog ovog umjetnika u glumi i razvitak njegov kao pjevača, možemo od njega očekivati u buduće uvijek samo umjetnički visoka djela*.<sup>145</sup> Na prvoj

<sup>132</sup> Caruso, Enrico (1873.-1921.), talijanski tenor, jedan od najvećih, a zacijelo najslavniji pjevač svih vremena. Obdaren prekrasnim glasom i snažnim izrazom obilježio je povijest operne reprodukcije unijevši početkom XX. stoljeća velike novine u načinu pjevanja i interpretacije. Izradivši praktično sam pjevačku tehniku mogao je savršeno pjevati suptilnu lirsku kantilenu i dati snažne dramske akcente pa je bio jednako slavan kao Nemorino i Vojvoda od Mantove i kao Eleazar u Halevyjevoj *Židovki*. Zarana je počeo nastupati da bi se prehranio. Debitirao je u Teatro Nuovo u Napulju 1894. (po novijim istraživanjima 1895.); 1901. došao je u milansku Scalu, od 1903. do smrti bio je neprikosnoveni prvak Metropolitanu s basnoslovnim honorarima. Pjevao je na nekoliko jezika, u repertoaru imao 67 uloga i oko 500 pjesama. Bio je i izvrstan crtač - karikaturist. O njemu je napisano više knjiga nego o ijednom pjevaču.

<sup>133</sup> *Jutarnji list*, 6.VII.1918.

<sup>134</sup> *Narodne novine*, 19.VI.1916.

<sup>135</sup> *Novosti*, 19.XI.1916.

<sup>136</sup> *Hrvatska*, 20.XI.1916.

<sup>137</sup> *Novosti*, 10.I.1917.

<sup>138</sup> *Jutarnji list*, 15.III.1917.

<sup>139</sup> *Narodne novine*, 4.IV.1917.

<sup>140</sup> *Jutarnji list*, 5.IV.1917.

<sup>141</sup> *Agramer Tagblatt*, 5. IV.1917.

<sup>142</sup> *Agramer Tagblatt*, 19.V.1917.

<sup>143</sup> *Hrvatska riječ*, 16.V.1917.

<sup>144</sup> *Jutarnji list*, 26.V.1917.

<sup>145</sup> *Hrvatska riječ*, 26.V.1917.

Trstu, kjer je bil Rijavec prvi pevec in kjer je po Vuškovičevi oceni *dosegel takšen uspeh, da bi mu lahko zavidal celo Caruso*<sup>136</sup>, *ko je v Trstu začel svojo kariero*.<sup>137</sup>

Le slab mesec po debiju je Rijavec že pel Rodolfa v *Bohème* ob izvrstni gostji Hedvigi pl. Debicki iz dunajske *Volksopere*. *Narodne novine* so mu posvetile obsežen članek, v katerem so hvalile *lepoto njegovega glasu in kantilene, veliko glasbeno nadarjenost*, opozorile pa, da *bi bilo v interesu nadaljnjega razvoja najbolje, da za zdaj, ko se njegova igra nikakor ne more naravno razvijati, nastopa po daljših solidnih pripravah, kar bo koristilo celoti njegovega umetniškega razvoja – tako igralskega kot pevskega*.<sup>138</sup> Vendar pa je v tedanjih okoliščinah, ko so v Operi imeli le po en lirski in dramski tenor, moral peti ne le vloge za njegov glas, ampak v vseh predstavah. Gostovanja so bila zelo redka. V novo sezono 1916/17 je Rijavec vstopil v vlogi Hoffmanna v Offenbachovih *Hoffmannovih pripovedkah*. Očitno sta mu dirigent Milan Sachs in režiser Ivo pl. Raić zelo zaupala, saj sta mu že na samem začetku kariere dodelila tako kompleksno vlogo. Rijavec ni bil dober igravec in je ta primanjkljaj v nadaljevanju kariere le ublažil. Vendar pa je bil do popolnosti muzikalen in tako pevsko zanesljiv, da je tudi kot začetnik lahko obvladal najzahtevnejše pevske vloge. In to je bilo najpomembneje, v tistem času pa tudi zadostno.

Novembra leta 1916 je Rijavec prvič pel v premierni izvedbi – Fentona v operi *Vesele žene windsorske* Otta Nicolaia. Kritike niso bile prav ugodne. Njegov glas so nekateri kritiki opisovali kot *lirski tenorček*, spet drugi, da *v njem ni močate barve*, vsi pa so se strinjali, da ima njegov glas *toplino in milino*<sup>139</sup>. Najbolj so mu zamerili igro. *Hrvatska* je celo ironično zapisala, da *se mora končno odločiti, ali bo pevec ali – dirigent, saj peti in hkrati z desnico dirigirati je resda novost, vendar je na odru močno moteče*.<sup>140</sup> Večji uspeh je dosegel januarja leta 1917 kot Gerald v operi *Lakmé* Lea Delibesa, vendar je bilo tudi tokrat precej pripomb na njegovo igro. *Novosti* so zapisale, da *bi njegovo petje veliko raje poslušali s koncertnega podija*.<sup>141</sup> Pa vendar so predstave *Lakmé* v tej zasedbi – z veliko Majo de Strozzi v virtuozi koloraturni naslovni vlogi in z Markom Vuškovičem v dramatični vlogi njenega očeta, velikega svečenika Nilakantha, pod taktirko Srečka Albinija – obveljale za vzorne.

Februarja je sledila vloga Cavaradossija v *Tosci*, marca pa je pel Alfreda v *Traviati*. V tej vlogi je *pokazal izrazit napredek v petju, njegov ton je že bolj močat, v kulturi podajanja se kaže korak na bolje, glede igralske plati pa se moramo tolažiti z gledališko prakso, ki bo prišla z leti*.<sup>142</sup> Aprila je *s posebej lepimi toni*<sup>143</sup> in z lepim glasom, ki *teče iz grla v nekoliko preveč enoličnem, vendar zlatem toku*<sup>144</sup>, pel Wilhelma Meistra v *Mignon* Ambroisa Thomasa ter z *glasom in mimiko pokazal vse večjo trdnost*.<sup>145</sup> Njegov vojvoda Mantovski v *Rigolettu*, ki je bil na novo postavljen maja, je bil *razveseljujoča novost*, saj je v tej vlogi *pokazal ves sijaj mladostno svežega organa*<sup>146</sup>, pa tudi *napredek v igri in dobra maska sta bila vidna, zato so ga na odprtem odru večkrat pozdravili z burnim ploskanjem*.<sup>147</sup> Prav tako maja je bil ob gostji Leoniji Ogrodzki *senzacija večera*<sup>148</sup> v *Tosci*. *Hrvatska riječ* je pisala: *Po njegovi odlični, naravnost prvorazredni in pri nas redki kreaciji Vojvode v Rigolettu ter po sinočnjem nastopu, v katerem je bilo pri odličnem in nadarjenem umetniku čutiti silen napredek v igri in razvoj v petju, lahko od njega v prihodnje pričakujemo vedno le umetniško visoka dela*.<sup>149</sup> V prvi hrvaški izvedbi *Tristana in Izolde*, ki je bila junija,

<sup>136</sup> Caruso, Enrico (1873–1921), italijanski tenorist, eden od največjih in zagotovo najslavnejših pevcev vseh časov. Obdarjen s prekrasnim glasom in močnim izrazom, je zaznamoval zgodovino opernega poustvarjanja, v katero je na začetku 20. stoletja vnesel velike novosti v načinu petja in interpretacije. Pevsko tehniko je izdelal praktično sam. Popolno je lahko pel subtilno lirsko kantileno, lahko pa je dajal tudi močne dramske poudarke. Zato je bil enako slaven kot Nemorino, vojvoda Mantovski in Eleazar v Halevyjevi Židinji. Nastopati je začel že zelo zgodaj za preživetje. Debitiral je v Teatru Nuovo v Neaplju leta 1894 (najnovejše raziskave kažejo, da leta 1895). Leta 1901 je prišel v milansko Scalo, od leta 1903 in do smrti pa je bil neprekosljiv prvak Metropolitanske opere z bajnimi honorarji. Pel je v več jezikih, na repertoarju pa je imel 67 vlog in okoli 500 pesmi. Bil je izvrsten risar karikaturist. O njem je napisanih več knjig kot o katerem koli pevcu.

<sup>137</sup> *Jutarnji list*, 6. 7. 1918.

<sup>138</sup> *Narodne novine*, 19. 6. 1916.

<sup>139</sup> *Novosti*, 19. 11. 1916.

<sup>140</sup> *Hrvatska*, 20. 11. 1916.

<sup>141</sup> *Novosti*, 10. 1. 1917.

<sup>142</sup> *Jutarnji list*, 15. 3. 1917.

<sup>143</sup> *Narodne novine*, 4. 4. 1917.

<sup>144</sup> *Jutarnji list*, 5. 4. 1917.

<sup>145</sup> *Agramer Tagblatt*, 5. 4. 1917.

<sup>146</sup> *Agramer Tagblatt*, 19. 5. 1917.

<sup>147</sup> *Hrvatska riječ*, 16. 5. 1917.

<sup>148</sup> *Jutarnji list*, 26. 5. 1917.

<sup>149</sup> *Hrvatska riječ*, 26. 5. 1917.

hrvatskoj izvedbi *Tristana i Izolde* u lipnju *prekrasno se istaknuo svojom mornarskom pjesmom a cappella*<sup>146</sup>. U listopadu pjevao je Basilija na prvoj hrvatskoj izvedbi *Figarova pira* i u studenome Werthera uz novoangažiranu članicu Opere Rumunjku Vioricu Ursuleac.<sup>147</sup> *Polučio je znatan umjetnički uspjeh. Sentimentalni lirizam i fina Massenetova kantilena osobito se lijepo i ugodno doimala u otmjenom i nježnom pjevanju, u kome je bilo i srca i duše,*<sup>148</sup> pisale su *Narodne novine*, a *Male novine* zaključile su kako se u ulogu *tako uživio da je u svakom pogledu bio upravo sjajan i kao pjevač i kao glumac.*<sup>149</sup> Do kraja godine pjevao je Juranića u *Nikoli Šubiću Zrinjskom*, u siječnju 1918. Edgarda u Donizettijevoj *Luciji Lammermoorskoj*, u veljači grofa Almavivu u Rossinijevu *Seviljskom brijacu*, 14. ožujka Adolfa na praizvedbi *Minke* hrvatskoga skladatelja Frana Lhotke, a dva tjedna poslije Fausta u kojemu je, prema *Narodnim novinama*, *ostvario savršenu kreaciju.*<sup>150</sup> U svibnju je bio Janko u *Prodanoj nevjesti*, a u lipnju je 1918. s Operom krenuo na veliko gostovanje u Trst koje je bilo toliko uspješno da se protegnulo i na srpanj. A za takav uspjeh zacijelo je najzaslužniji bio upravo Rijavec.

Nevjerojatno je što je sve Rijavec pjevao u 32 dana gostovanja u kazalištu Politeama Rossetti od *Traviate* 8. lipnja do svoje oprosne večeri *Madame Butterfly* 10. srpnja. Tu su bile još *Lucija Lammermoorska*, *Tosca*, *Nikola Šubić Zrinjski*, *Rigoletto*, *Prodana nevjesta* i *La Bohème* i u svima je tima operama nastupio po nekoliko puta. A kakav je uspjeh imao? Dovoljno je samo nekoliko navoda: *Jutarnji list* nakon *Lucije: Tenor Rijavec polučio je neobični uspjeh. Na koncu opere iza briljantno otpjevanog visokog cis, morao je 14 puta pred zastor, pa kad je već i pao željezni zastor publika je još uvijek pljeskala tako da je još tri puta morao pred rampu.*<sup>151</sup> *Il Lavoratore: Izvrсни tenor Rijavec nije prestajao da se pojavljuje poslije čina. U ovoj je interpretaciji bio mnogo više na svom mjestu nego u Traviati, jer je ovdje mogao pokazati u velikim potezima i sa širokim akcentom cio opseg svoga glasa, koji treperi i odjekiva kao metal udarcu. Nakon Tosce: Tenor Rijavec pun osjećaja i poleta morao je na veoma bučno odobravanje ponoviti O dolci baci.*<sup>152</sup> U *Rigolettu* je ulogu vojvode pjevao *tako božanstveno lako i meko, da je opetovano odnio živahno odobravanje na otvorenoj pozornici* i morao je ponoviti ariju *La donna è mobile.*<sup>153</sup> *Teško je naći premca za Rijavčeva Janka*, pisalo se nakon *Prodane nevjeste.*<sup>154</sup> A na oprosnoj večeri uz ostale darove čekala su ga tri lovorova vijenca - dva sa slovenskom zastavom, a jedan s hrvatskom i slovenskom, zastavom, koji mu, valja reći, nisu uručeni na pozornici zbog tadašnjih političkih okolnosti.<sup>155</sup>

Rijavec se vratio u Zagreb kao već općepriznati pjevač vrhunskih vrijednosti. Slijedile su nove uloge i nove premijere: u listopadu 1918. Tamino na prvoj hrvatskoj izvedbi Mozartove *Čarobne frule*, u prosincu Samozvanac na prvoj hrvatskoj izvedbi *Borisa Godunova*, u travnju 1919. Riccardo u *Krabuljnome plesu* i Julien u prvoj hrvatskoj izvedbi *Louise* Gustavea Charpentiera, u svibnju Turiddu u *Cavalleriji rusticani*. Rijavec je pjevao i po 15 predstava na mjesec, naravno posve različitih uloga.

Godine 1920. već počinju Rijavčeva češća gostovanja i povremena izbivanja iz Zagreba, u kojemu je ipak trajno nazočan. Tako u lipnju 1920. pjeva na prvoj hrvatskoj izvedbi Janačekove *Jenufe*, koja se tada izvodila s izvornim naslovom *Njena pastorka*. U listopadu je Hrvat na praizvedbi Lhotkina *Mora*. U siječnju 1921. uvrštava u repertoar drugu Massenetovu ulogu, Des Grieuxa u *Manon*, i onda ga nema do početka sljedeće sezone. U listopadu je protagonist jedne vrlo uspjele prve hrvatske izvedbe - pjeva Ernesta u Donizettijevu *Don Pasqualu* s Majom Strozzi, Robertom Primožičem i izvrsnim češkim basom Arnoldom Flöglom u naslovnoj ulozi. Dirigent je Oskar Smodek, a redatelj veliki Branko Gavella. Istoga mjeseca pjeva prvi put Manrica u *Trubaduru*. Godine 1922. Rijavec u Zagrebu ima samo nekoliko nastupa i nema ga do konca sezone 1922./23. U rujnu 1923., vrativši se s turneje po Italiji, priređuje Koncert opernih arija. Kritika ga naziva *omiljeni naš tenor*, a publika ga na gostovanju 18. studenoga kao Don Joséa u *Carmen* poziva pred zastor gotovo 40 puta.<sup>156</sup>

<sup>146</sup> *Narodne novine*, 30.VI.1917.

<sup>147</sup> Ursuleac, Viorica (1899.-1985.) postignula je veliku karijeru i postala poznata svojim interpretacijama likova Richarda Straussa. Supruga dirigenta Clemensa Kraussa.

<sup>148</sup> *Narodne novine*, 11.XI.1917.

<sup>149</sup> *Male novine*, 9.XI.1917.

<sup>150</sup> *Narodne novine*, 3.IV.1918.

<sup>151</sup> *Jutarnji list*, 17.VI.1918.

<sup>152</sup> *Obzor*, 13.VI.1918. Listak

<sup>153</sup> *Obzor*, 25.VI.1918. Listak

<sup>154</sup> *Obzor*, 4.VII.1918.

<sup>155</sup> *Novosti*, 13.VII.1918.

<sup>156</sup> *Novosti*, 20.XI.1923.

je prekrasno izstopal s svojo mornarsko pesmijo *a cappella*<sup>150</sup>. Oktobra je pel Bazilia v prvi hrvaški izvedbi *Figarove svatbe*, novembra pa Wertherja ob novi članici Opere Romunki Viorici Ursuleac.<sup>151</sup> Dosegel je opazen umetniški uspeh. *Sentimentalni lirizem in lepa Masseneteva kantilena sta napravila posebej lep in prijeten vtis s prefinjenim in nežnim petjem, v katerem sta bila srce in duša*<sup>152</sup>, so pisale *Narodne novine*, *Male novine* pa so sklenile, da se je v to vlogo tako vživel, da je bil v vseh pogledih prav sijajen, kot pevec in kot igravec.<sup>153</sup> Do konca leta je pel še Juranića v *Nikoli Šubiću Zrinjskem*, januarja leta 1918 je izvajal Edgarda v Donizettijevi *Luciji Lammermoorski*, februarja je bil grof Almaviva v Rossinijevem *Seviljskem brivcu*, 14. marca Adolf v praižvedbi *Minke* hrvaškega skladatelja Frana Lhotke, dva tedna pozneje pa Faust, s katerim je, kot so pisale *Narodne novine*, ustvaril popolno kreacijo.<sup>154</sup> Maja je bil Janko v *Prodani nevesti*, junija leta 1918 pa se je z Opero odpravil na veliko gostovanje v Trst, ki je bilo tako uspešno, da so ga podaljšali do julija. Za tolikšen uspeh je bil gotovo najbolj zaslužen Rijavec.

Neverjetno je, kaj vse je Rijavec v gledališču Politeama Rossetti odpel v 32 dneh gostovanja, od *Traviate* 8. junija do poslovilne predstave *Madame Butterfly* 10. julija. Nastopil je – in to nekajkrat – v *Luciji Lammermoorski*, *Tosci*, *Nikoli Šubiću Zrinjskem*, *Rigolettu*, *Prodani nevesti*. In kakšen je bil uspeh? Za predstavo le nekaj odlomkov iz tiska. *Jutarnji list* je po *Luciji Lammermoorski* pisal: *Tenorist Rijavec je požel izjemen uspeh. Na koncu opere, potem ko je briljantno odpel visoki cis, je moral 14-krat pred zastor, in tudi potem ko je padel železni zastor, je občinstvo še vedno ploskalo in je moral še trikrat na oder.*<sup>155</sup> *Il Lavoratore*: *Izvrsten tenorist Rijavec se je pojavljal v vsakem dejanju. V tej interpretaciji se je veliko bolje znašel kot v Traviati, saj je lahko v širokih potezah in s širokim akcentom pokazal celoten obseg svojega glasu, ki drhti in odmeva kot jeklo pod udarcem. Po Tosci: Tenorist Rijavec je moral poln občutkov in poleta po bučnem odobravanju ponoviti O, dolci baci.*<sup>156</sup> V *Rigolettu* je vlogo *Vojvode* odpel tako božansko lahkotno in mehko, da je vedno znova požel živahno odobravanje na odprtem odru in je moral ponoviti arijo *La donna è mobile*.<sup>157</sup> *Teško bi našli Janka, ki bi bil enakovreden Rijavčevemu*, so pisali po *Prodani nevesti*.<sup>158</sup> Na poslovilnem večeru so ga ob drugih darilih pričakali tudi trije lovorjevi venci – dva s slovensko zastavo, eden pa s hrvaško in slovensko, ki pa mu jih niso izročili na odru, saj tega niso dopuščale tedanje politične razmere.<sup>159</sup>

Rijavec se je v Zagreb vrnil kot splošno priznan pevec vrhunskih kvalitiet. Sledile so nove vloge in nove premiere: oktobra leta 1918 je bil Tamino v prvi hrvaški izvedbi Mozartove *Čarobne piščali*, decembra Grigorij Otrepejev (Dimitrij Samozvanec) v prvi hrvaški izvedbi *Borisa Godunova*, aprila leta 1919 Riccardo v *Plesu v maskah* in Julien v prvi hrvaški izvedbi *Luize* Gustava Charpentiera, maja Turiddu u *Cavallerii rusticani*. Rijavec je pel tudi v 15 predstavah na mesec, seveda v popolnoma različnih vlogah.

Leta 1920 je začel pogosteje gostovati in občasno je zapuščal Zagreb, kjer pa je bil vendarle nenehno navzoč. Tako je junija leta 1920 pel v prvi hrvaški izvedbi Janačkove *Jenufe*, ki so jo tedaj v Zagrebu izvajali pod naslovom *Njena pastorka*. Oktobra je bil Hrvat v praižvedbi Lhotkovega *Mora*, januarja leta 1921 pa je v repertoar uvrstil drugo Massenetevo vlogo, in sicer Des Grieuxa v *Manon*, potem pa ga ni bilo vse do začetka naslednje sezone. Oktobra je pel nosilno vlogo v zelo uspešni prvi hrvaški izvedbi Donizettijevega *Don Pasquala*. Pel je Ernesta, z njim pa so nastopili še Maja Strozzi, Robert Primožič in izvrsten češki basist Arnold Flögl v naslovni vlogi. Dirigent je bil Oskar Smodek, režiser pa veliki Branko Gavella. Oktobra je prvič pel tudi Manrica v *Trubadurju*. Leta 1922 je Rijavec v Zagrebu nastopil le še nekajkrat, potem pa je bil odsoten do konca sezone 1922/23. Septembra leta 1923 je po vrnitvi s turneje po Italiji pripravil koncert opernih arij. Kritika ga je sprejela z besedami *naš priljubljen tenorist*, občinstvo pa ga je 18. novembra, ko je nastopil kot José v *Carmen*, pred zastor priklicalo skoraj 40-krat.<sup>160</sup>

Rijavec ni pozabil starih prijateljev in je konec marca leta 1924 pel v *Don Pasqualu* na proslavi 40-letnice

<sup>150</sup> *Narodne novine*, 30. 6. 1917.

<sup>151</sup> Ursuleac, Viorica (1899–1985), veliko pevsko kariero je ustvarila z interpretacijami likov Richarda Straussa. Soproga dirigenta Clemensa Kraussa.

<sup>152</sup> *Narodne novine*, 11. 11. 1917.

<sup>153</sup> *Male novine*, 9. 11. 1917.

<sup>154</sup> *Narodne novine*, 3. 4. 1918.

<sup>155</sup> *Jutarnji list*, 17. 6. 1918.

<sup>156</sup> *Obzor*, 13. 6. 1918. Listič.

<sup>157</sup> *Obzor*, 25. 6. 1918. Listič.

<sup>158</sup> *Obzor*, 4. 7. 1918.

<sup>159</sup> *Novosti*, 13. 7. 1918.

<sup>160</sup> *Novosti*, 20. 11. 1923.

Rijavec ne zaboravlja stare prijatelje, pa koncertom ožujka 1924. pjeva u *Don Pasquale* na proslavi 40. obljetnice umjetničkoga rada omiljenoga basa Toše Lesića, i koncertom lipnja u *Seviljskom brijaču* na proslavi 45. obljetnice umjetničkoga rada dirigenta Nikole Fallera. U sezoni 1924./25. sudjeluje na praizvedbi *Dubrovačkoga diptihona* hrvatskoga skladatelja Antuna Dobronića i u prvoj hrvatskoj izvedbi Smetanina *Poljupca*.

Rijavčevu lijepome glasu i lijepome pjevanju te velikoj pjevačkoj kulturi divile su se i splitska i dubrovačka publika na velikom gostovanju Zagrebačke Opere u Dalmaciji u svibnju 1925. godine kada je u 20 dana otpjevao 11 predstava - *Cavallerije rusticane*, *Lakmé*, *Seviljskog brijača*, *Tosce*, *Carmen*, *Manon*, *La Bohème*, *Hoffmannovih priča* i *Nikole Šubića Zrinjskog*. U listopadu 1926. bio je protagonistom izvanredno uspjele premijere *Krabuljnoga plesa*, te dodao svojem repertoaru uloge koje je rijetko pjevao: Lenskog u *Evgeniju Onjeginu* i Erika na premijeri *Ukletog Holandeza* - i onda otišao u svijet. Od godine 1927. bio je član berlinske Gradske opere i od 1935. Njemačke opere u Pragu. Pjevao je u Bečkoj državnoj operi. U Zagrebu je redovito gostovao i bio sudionikom važnijih premijera: prve zagrebačke izvedbe *Fedore* Umberta Giordana i premijere *Tosce* s glasovitom Marijom Németh 1933., *Louise* i *Fra Diavola* 1936., *Hugenota* 1937., te svečanih događaja - gostovanja slavnog Fjodora Šaljapina u *Borisu Godunovu* 1935. i proslave 25. obljetnice umjetničkoga rada jedne od najvećih pjevačko-scenskih osobnosti hrvatske Opere Ančice Mitrović u *Carmen* 1938. godine. Koncem 1935. čak se je htio vratiti u svoj, kako ga je nazivao, *dragi Zagreb*, ali se s intendantom Petrom Konjovićem nije uspio dogovoriti o stalnim gostovanjima.<sup>157</sup> No dogovor je nešto poslije ipak bio uspješan jer je u sezoni 1935./36. često gostovao.

Publika je Rijavca obožavala. Dovoljno je bilo najaviti da gostuje Josip Rijavec i gledalište je bilo rasprodano. Angažman u Berlinu, gostovanja u svjetskim glazbenim središtima - samo u sezoni 1932./33. otpjevao je u Njemačkoj operi u Pragu 50 predstava - te suradnja s velikim dirigentima oblikovali su ga u vrhunsku umjetničku ličnost. *Divni, zvonki, mek, topao, svjetao, kristalan i baršunast glas* uz zadivljujuću muzikalnost

bili su čvrsta podloga za uzorno fraziranje i umijeće interpretacije, scenski nastup pak odavao je umjetnika koji se kreće velikim kazalištima. Njegova Vojvodu u *Rigolettu* u Pragu su uspoređivali s Carusom.<sup>158</sup> Izvršna belkantistička škola učinila ga je idealnim tumačem pjevački najzahtjevnih likova. Mogao je iznijeti najmekšu lirsku kantilenu, ali i postići snažne dramske akcente. Bio je nadasve uvjerljiv i profinjen tumač uloga različitih stilskih i interpretativnih zahtjeva pa je ostao u sjećanju kao sjajan tumač likova u talijanskom i francuskom repertoaru, koji su bili najprikladniji njegovu glasu i pjevačkoj eleganciji. U Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu i na gostovanjima s ansamblom HNK-a od sezone 1915./1916. do sezone 1945./1946. Josip Rijavec ostvario je 39 uloga - od toga pet u djelima hrvatskih skladatelja - i 722 nastupa. Najčešće je pjevao Alfreda u *Traviati*, zatim Cavaradossija u *Tosci*, Rodolfa u *La Bohème*, Pinkertona u *Madame Butterfly* i Janka u *Prodanoj nevjesti*. Najviše je nastupio u sezoni 1918./1919. - 101 put, a najmanje - 1 put u sezonama 1930./1931. i 1934./1935. U sezonama 1922./1923., 1927./1928., 1928./1929., 1937./1938., 1940./1941. te od 1941. do 1945. nije nastupio ni jedanput. U Zagrebu je pjevao i tenorsku dionicu u Beethovenovoj *Missi solemnisi* i *Devetoj simfoniji*, te u *Te Deumu* Antona Brucknera i tako ukupno ostvario 730 nastupa.

Na mnogim je opernim i koncertnim turnejama Rijavec obišao gotovo sve europske zemlje i neke američke. Bio je prvi pjevač tadašnje Jugoslavije koji je gostovao u SSSR-u. Dirigirali su mu najveći dirigenti toga doba od Ericha Kleibera, Otta Klemperera, Vaclava Talicha i Eugena Jochuma do Bruna Waltera i Victora de Sabate. Bruno Walter se uvijek sjećao njegovih prelijepih fraza u Verdijevu *Requiemu*. Glazbeni pisac i pedagog dr. Paul Bruns u knjizi *Der Bariton-Tenor, durch Freilauf zum hohen C*<sup>159</sup> na 52. stranici naveo ga je u društvu s Enricom Carusom, Beniaminom Giglijem i Miguelom Fletom kao jednog od najvećih svjetskih tenora između dva rata.

Rijavec se u inozemstvu zanimao za promidžbu hrvatskoga stvaralaštva pa je tako 1938. plasirao Gotovčeva *Eru s onoga svijeta* u Karlsruhe, i odatle je *Ero* krenuo na inozemne pozornice. Hrvatske je autore pjevao na koncertima u Berlinu, Beču, Parizu, Pragu, Moskvi, Lenjingradu, Madridu, Buenos Airesu. U razgovoru s



**Josip Rijavec kao Vojvoda od Mantove u operi Rigoletto Giuseppea Verdija u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu**

**Josip Rijavec kot Vojvoda iz Mantove v operi Rigoletto Giuseppea Verdija. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.**

<sup>157</sup> Večer, 13.VII.1935.

<sup>158</sup> Jutarnji list, 29.VI.1933.

<sup>159</sup> Što bismo mogli prevesti *Bariton-tenor, slobodnim prohodom do visokog C*.



umetniškega delovanja priljubljenega basista Toša Lesića, konec junija pa še v *Seviljskem brivcu* na proslavi 45-letnice umetniškega delovanja dirigenta Nikole Fallerja. V sezoni 1924/25 je sodeloval v praižvedbi *Dubrovniškega diptihona* hrvaškega skladatelja Antuna Dobronića in v prvi hrvaški izvedbi Smetanovega *Poljuba*.

Rijavčev lep glas, lepo petje in veliko pevsko kulturo sta občudovali tudi splitsko in dubrovniško občinstvo med velikim gostovanjem zagrebške Opere v Dalmaciji maja leta 1925, ko je umetnik v 20 dneh pel v 11 predstavah: v *Cavallerii rusticani*, *Lakmé*, *Seviljskem brivcu*, *Tosci*, *Carmen*, *Manon*, *Bohème*, *Hoffmannovih pripovedkah* in *Nikoli Šubiću Zrinjskem*. Oktobra leta 1926 je pel nosilno vlogo na izredno uspešni premieri *Plesa v maskah*, v svoj repertoar je dodal tudi vlogi, ki ju je redko pel: Lenskega v *Evgeniju Onjeginu* in Erika na premieri *Večnega mornarja* – nato pa je odšel v svet. Od leta 1927 je bil član berlinske Mestne opere, od leta 1935 pa Nemške opere v Pragi. Pel je v dunajski Državni operi. V Zagrebu je redno gostoval, tudi na pomembnih premierah – v prvi zagrebški izvedbi *Fedore* Umberta Giordana in premieri *Tosce* s slovito Marijo Németh leta 1933, v *Luizi* in *Fra Diavolu* leta 1936 in v *Hugenotih* leta 1937, ter na slovesnih prireditvah – ob gostovanju slavnega Fjodora Šaljapina v *Borisu Godunovu* leta 1935 in leta 1938 v *Carmen* na proslavi 25-letnice umetniškega delovanja ene izmed največjih pevsko-odrskih osebnosti hrvaške Opere Ančice Mitrović. Konec leta 1935 se je celo nameraval vrniti v svoj, kot ga je imenoval, *dragi Zagreb*, vendar se mu z intendantom Petrom Konjovićem ni uspelo dogovoriti o stalnih gostovanjih.<sup>161</sup> No, dogovor sta naposled le dosegla, saj je v sezoni 1935/36 kar nekajkrat gostoval.

Občinstvo je Rijavca oboževalo. Dovolj je bilo napovedati, da bo gostoval Josip Rijavec, in že je bila predstava razprodana. Zaposlitev v Berlinu, gostovanja v svetovnih glasbenih središčih – samo v sezoni 1932/33 je v Nemški operi v Pragi pel v 50 predstavah – ter sodelovanje z velikimi dirigenti so oblikovali vrhunsko glasbeno osebnost. *Čudovit, mehak, topel, svetel, kristalen in žameten glas* so bili ob občudovanja vredni muzikalnosti čvrsta podlaga za vzorno fraziranje in umetnost interpretacije, odrski nastop pa je izdajal umetnika, ki se giblje po velikih gledališčih. V vlogi Vojvode v *Rigolettu*, ki jo je pel v Pragi, so ga primerjali s Carusom.<sup>162</sup> Izvrstna belkantistična šola je prispevala, da je idealno izvajal tudi pevsko najzahtevnejše like. Lahko je izpeljal najmehkejšo lirsko kantileno in dosegel najmočnejše dramske poudarke. Bil je nadvse prepričljiv in prefinjen izvajalec vlog različnih stilskih in interpretativnih zahtev. V spomin se je vtisnil kot sijajen pevec likov v italijanskem in francoskem repertoarju, ki sta bila najprimernejša za njegov glas in pevsko eleganco. V Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu in na gostovanjih z ansamblom HNK-ja je Josip Rijavec v obdobju med sezonama 1915/16 in 1945/46 ustvaril 39 vlog – od teh pet v delih hrvaških skladateljev – in imel 722 nastopov. Najpogosteje je pel Alfreda v *Traviati*, potem Cavaradossija v *Tosci*, Rodolfa v *Bohème*, Pinkertona v *Madame Butterfly* in Janka v *Prodani nevesti*. Največkrat, kar 111-krat, je nastopil v sezoni 1918/19, najmanjkrat, samo enkrat, pa v sezonah 1930/31 in 1934/35. V sezonah 1922/23, 1927/28, 1928/29, 1937/38, 1940/41 ter v letih 1941–45 ni nastopil niti enkrat. V Zagrebu je pel tudi tenorski odlomek v Beethovnovih *Missi solemnis* in *Deveti simfoniji* ter v *Te Deumu* Antona Brucknerja. Skupaj je imel 730 nastopov.

Na številnih opernih in koncertnih turnejah je Rijavec prepotoval skoraj vse evropske države in tudi nekatere ameriške. Bil je prvi pevec tedanje Jugoslavije, ki je gostoval v Sovjetski zvezi. Dirigirali so mu največji dirigenti tistega časa, od Ericha Kleiberja, Otta Klempererja, Vaclava Talicha in Eugena Jochuma do Bruna Walterja in Victorja de Sabate. Bruno Walter se je rad spominjal njegovih prelepil fraz v Verdijevem *Requiemu*. Glasbeni pisec in pedagog dr. Paul Bruns ga je v knjigi *Der Bariton-Tenor, durch Freilauf zum hohen C*<sup>163</sup> na 52. strani postavil ob bok Enricu Carusu, Beniaminu Gigliju in Miguelu Fletu kot enega največjih svetovnih tenoristov med obema vojnama. Rijavec je na tujem širil hrvaško ustvarjalnost in je leta 1938 dosegel uvrstitev Gotovčevega *Era z onega sveta* v Karlsruhe, od koder je *Ero* odšel na pot po svetovnih odrih. Hrvaške avtorje je pel v Berlinu, na Dunaju, v Parizu, Pragi, Moskvi, Leningradu, Madridu, Buenos Airesu. V pogovoru z Milanom Grafom, objavljenem v *Narodnem listu* leta 1956, je dejal: *Nadvse imam rad Zagreb, ki mi je prirasel k srcu kot nobeno drugo mesto na svetu.*<sup>164</sup>

Rijavčev glas specifične lepote je bil tudi zelo fonogeničen, zato je za takratne razmere kar precej snemal.<sup>165</sup> Mednarodno kariero si je ustvaril pod imenom José Riavez. Navdušil je Pietra Mascagnija in pod njegovim vod-

<sup>161</sup> *Večer*, 13. 7. 1935.

<sup>162</sup> *Jutarnji list*, 29. 6. 1933.

<sup>163</sup> Kar bi lahko prevedli kot Bariton-tenori, z odprtim prehodom do visokega C.

<sup>164</sup> *Narodni list*, 13. 6. 1956.

<sup>165</sup> Za berlinsko Electrolo, podružnico HMV-ja (His Master's Voice), je snemal arije iz oper *Trubadur*, *Ples v maskah*, *Carmen*, *Cavalleria rusticana* in *Bohème*.

Milanom Grafom, objavljenom u *Narodnom listu* 1956. rekao je: *Volim Zagreb iznad svega i on mi je prirastao srcu kao nijedan drugi grad na svijetu.*<sup>160</sup>

Rijavčev glas specifične ljepote bio je vrlo fonogeničan pa je za ondašnje prilike dosta snimao.<sup>161</sup> Međunarodnu je karijeru postignuo je kao José Riavez. Oduševio je Pietra Mascagnija, i pod njegovim je vodstvom 1933. nastala poznata snimka Siciliane iz *Cavallerije rusticane*, objavljena i u izdanju *Buongiovanni* pod naslovom *Rarità Mascagniane*.<sup>162</sup> S osobitim je uspjehom gostovao u Teatro Colon u Buenos Airesu. Operni priručnici navode da je tamo 1931. pjevao u djelu *Oedipus Rex* Igora Stravinskog pod ravnanjem Ernesta Ansermeta.

Za vrijeme Drugoga svjetskoga rata Josip Rijavec živio je u Zagrebu, ali nije nastupao. Nakon završetka rata u sezoni 1945./46. pjevao je na Koncertu zbora i opernih solista zagrebačke Opere u Trstu, u obnovljenoj *Prodanoj nevjesti*, te u *Tosci*, *Wertheru* i *Carmen*. Bio je već umoran pa je napustio pjevačku karijeru, otišao u Beograd i postao profesorom na Muzičkoj akademiji. Njegova je najpoznatija učenica velika hrvatska mezzosopranistica Biserka Cvejić.

## Robert Primožič

*Trst, 11. 3. 1893. - Ljubljana, 16. 12. 1943.*

Nakon Ivana Levara hrvatska je glazbena publika upoznala još jednoga slovenskog baritona - Roberta Primožiča. Njegovu sudbinsku povezanost s hrvatskom operom kao da mu je već odredio debut godine 1912. u Slovenskom gledališću u Trstu - naslovna uloga u *Nikoli Šubiću Zrinjskom*. Bio je on time, nakon Josipa Nollija, drugi Slovenac interpret toga kultnoga lika hrvatske opere. U Zagreb je došao nakon nastupa u Trstu, Gorici, Udinama i Rijeci te osmomjesečnog angažmana u Osijeku.<sup>163</sup> U svibnju i lipnju 1917. otpjevao je dva Escamilla u *Carmen* i jednoga Rigoletta, a u srpnju je postao članom Opere HNK-a. Začuduje kako ga je kritika loše primila. Ili je uistinu bio još pjevački *zelen* ili je odviše voljela Bukšeka, što bi se dalo razabrati iz osvrta na premijeru *Pikove dame* u rujnu 1917.<sup>164</sup>

Kada je Marko Vušković godine 1917. otišao u angažman u bečku Volksoperu, a Levar sustajao, Zagrebačka je opera ubrzano morala riješiti problem prvoga baritona. Pozvana su trojica: Hrvat koji je nastupao u Beču Sandor Donner, Čeh Gustav Svojski i Slovenac Robert Primožič. Prva dva uopće nisu zadovoljila, a o Primožiču kritika se vrlo dvoumila. Tako je Ernst Schulz u *Jutarnjemu listu* pisao da *mladi pjevač donosi sa sobom osim visoke, muškarački lijepe pozorišne pojave, bariton glas, koji nam se čini da je veoma sposoban za razvitak* i dodao da *gosp. Primožič pjeva na način talijanskih loših provincijalnih pjevača u visini sve tonove počevši od d otvoreno, da postigne jeftine efekte vikanja, što moguće može da djeluje na publiku na galerijama i stajaćem parteru, ali odbija od sebe glazbeno općinstvo*. Potanko je nabrojio sve pogrješke u Primožičevu pjevanju i još podrobnije naveo što se sve u Zagrebu traži od pjevača.<sup>165</sup> *Agramer Tagblatt* je upozorio da ne treba žuriti s njegovim angažiranjem.<sup>166</sup> *Hrvatska riječ* ga je nakon nastupa u *Rigolettu* ocijenila simpatičnim, ali i navela da je ostavio dojam *nastupa početnika s dosta talenta, mnogo glasa i*



**Robert Primožič kao Nikola Šubić Zrinjski Ivana pl. Zajca u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu**

**Robert Primožič kot Nikola Šubić Zrinjski Ivana pl. Zajca. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.**

<sup>160</sup> *Narodni list*, 13. VI. 1956.

<sup>161</sup> Za berlinsku ELECTROLU, podružnicu HMV (His Master's Voice) snimio je arije iz opera *Trubadur*, *Krabuljni ples*, *Carmen*, *Cavalleria rusticana* i *La Bohème*.

<sup>162</sup> Naslov CD-a mogao bi se prevesti kao *Rijetke snimke odlomaka iz Mascagnijevih opera*. Preludij i siciliana iz *Cavallerije rusticane* s Josipom Rijavcem prva je snimka toga odlomka pod ravnanjem autora. Izvornik je na snimci *Parlophona*. CD je *Buongiovanni* GB 1026-2

<sup>163</sup> *Hrvatska pozornica*, br. 18. od 16. I.1944.

<sup>164</sup> *Hrvatska država*, 24.IX.1917.

<sup>165</sup> *Jutarnji list*, 22.V.1917.

<sup>166</sup> *Agramer Tagblatt*, 22.V.1917.

stvom je leta 1933 nastal znan posnetek siciliane iz *Cavallerie rusticane*, objavljen tudi v izdaji *Buongiovanni* pod naslovom *Rarità Mascagniane*.<sup>166</sup> S posebej velikim uspehom je gostoval v Teatru Colon v Buenos Airesu. Operni priročniki navajajo, da je tam leta 1931 pel v delu *Kralj Edip* Igorja Stravinskega pod taktirko Ernesta Ansermeta.

Med 2. svetovno vojno je Josip Rijavec živel v Zagrebu, vendar ni nastopal. Po koncu vojne je v sezoni 1945/46 pel na koncertu zbora in opernih solistov zagrebške Opere v Trstu, v obnovljeni *Prodani nevesti* ter v *Tosci*, *Wertherju* in *Carmen*. Bil je že utrujen, zato je opustil pevsko kariero, odšel v Beograd in postal profesor na Glasbeni akademiji. Njegova najbolj znana učenka je velika hrvaška mezzosopranistka Biserka Cvejić.

## Robert Primožič

*Trst, 11. 3. 1893 - Ljubljana, 16. 12. 1943.*

Po Ivanu Levarju je hrvaško glasbeno občinstvo spoznalo še enega slovenskega baritonista – Roberta Primožiča. Zdi se, da je njegovo usodno povezanost s hrvaško opero določil že debi v Slovenskem gledališču v Trstu leta 1912, ko je pel naslovno vlogo v *Nikoli Šubiću Zrinjskem*. Po Josipu Nolliju je bil Robert Primožič drugi Slovenec, ki je izvajal ta kulturni lik hrvaške opere. V Zagreb je prišel po nastopih v Trstu, Gorici, Vidmu in Reki ter osemmesečni zaposlitvi v Osijeku.<sup>167</sup> Maja in junija leta 1917 je dvakrat pel Escamilla v *Carmen* in enkrat Rigoletta v istoimenski operi, julija pa je postal član Opere HNK-ja. Presenetljivo je, kako slabo ga je sprejela kritika. Ni jasno, ali je bil v resnici pevsko *zelen* ali pa je imela kritika preveč rada Bukšeka, kar bi lahko razbrali iz članka o premieri *Pikove dame* septembra leta 1917.<sup>168</sup>

Ker je Marko Vušković leta 1917 dobil zaposlitev v dunajski Volksoperi, Levar pa je vse manj nastopal, je zagrebška Opera morala kar najhitreje rešiti problem prvega baritonista. K sodelovanju so povabili tri: Hrvata, ki je nastopal na Dunaju, Sandorja Donnerja, Čeha Gustava Svojskega in Slovenca Roberta Primožiča. Prva dva sploh nista zadostila zahtevam, glede Primožiča pa je kritika zelo omahovala. Tako je Ernst Schulz v *Jutarnjem listu* pisal, da *mladi pevec s seboj prinaša poleg visoke, moško lepe gledališke pojave tudi baritonski glas, ki se nam zdi zelo sposoben za razvoj*, in dodal, da *gosp. Primožič poje tako kot slabi italijanski provincialni pevci. V višini vse tone, začeni s d, poje odprto, da doseže cenene učinke kričanja, kar morda lahko deluje na občinstvo v galeriji ali na stojiščih v parterju, odbija pa glasbeno občinstvo*. Natanko je navedel vse napake v Primožičevem petju in še podrobneje naštel, kaj vse Zagreb zahteva od pevca.<sup>169</sup> *Agramer Tagblatt* je opozoril, da ni treba hiteti z njegovim angažiranjem.<sup>170</sup> V časopisu *Hrvatska riječ* so ga po nastopu v *Rigolettu* označili za simpatičnega in dodali, da je ustvaril vtis, kot da gre za *nastop začetnika z veliko nadarjenosti, veliko glasno in gledališke dispozicije*, zato so menili, da je *vsaj za zdaj nemogoče, da bi mu zaupali vloge pravega baritonista*.<sup>171</sup> Kritiki so opazili tudi tremoliranje v glasu in nezanesljivo intonacijo<sup>172</sup> ter poudarjali, da bi moral bolj paziti na čistost izgovora, da ne bi smel požirati besed in da bi morale biti njegove kretnje živahnejše.<sup>173</sup> Kritik *Novosti* je celo zapisal, da *se v celotni kreaciji vendarle pojavlja nekaj zunanjega, kar ne govori v prid interpretatorjevi iskrenosti*.<sup>174</sup> Pa vendar je Primožič julija pel Escamilla na gostovanju primadone praškega *Národnega divadla* Gabrijele Horvat<sup>175</sup> in se zaposlil, septembra

<sup>166</sup> Naslov plošče bi lahko prevedli kot *Redki posnetki odlomkov iz Mascagnijevih oper*. Preludij in siciliana iz *Cavallerie rusticane* z Josipom Rijavcem je prvi posnetek tega odlomka pod taktirko avtorja. Izvirnik je na posnetku *Parlophona*, plošča *Buongiovanni* GB 1026-2.

<sup>167</sup> *Hrvatska pozornica*, št. 18, 16. 1. 1944.

<sup>168</sup> *Hrvatska država*, 24. 9. 1917.

<sup>169</sup> *Jutarnji list*, 22. 5. 1917.

<sup>170</sup> *Agramer Tagblatt*, 22. 5. 1917.

<sup>171</sup> *Hrvatska riječ*, 10. 6. 1917. Očitno tiskarska napaka. Verjetno bi moralo pisati *prvega baritonista*.

<sup>172</sup> *Agramer Tagblatt*, 13. 6. 1917.

<sup>173</sup> *Male novine*, 11. 10. 1917.

<sup>174</sup> *Novosti*, 11. 6. 1917.

<sup>175</sup> Horvat, Gabrijele (1877–1968), mezzosopranistka, ena največjih hrvaških pevk, v letih 1913–29 prvakinja praškega *Národnega divadla*. Debitirala je v Zagrebu leta 1896, pela tudi na Dunaju, v Dresdnu in Kölnu, od leta 1903 pa v Pragi, kjer je zadnjič nastopila na koncertu ob svojem 80. rojstnem dnevu. Pevka izjemnih glasovnih možnosti je ustvarila okoli 200 vlog, med njimi *Carmen*, *Amneris* v *Aidi*, *Kundry* v *Parsifalu*, *Brangäno* v *Tristanu in Izoldi* ter vse pomembnejše mezzosopranske vloge v češki operni literaturi. V operno zgodovino se je vpisala kot muza Leoša Janačka, ki ji je namenil cerkovnico Buryjevko na pariški premijeri *Jenufe* leta 1916.

pozorišne dispozicije pa smatra da je bar zasada nemoguće, da bi mu se povjerile partije pravog baritona.<sup>167</sup> I dalje kritičari opažaju tremoliranje u glasu, nesigurnu intonaciju,<sup>168</sup> ističu da bi morao paziti na čišći izgovor a ne da guta riječi, da bi mu kretnje morale biti nešto življe,<sup>169</sup> a kritičar *Novosti* čak navodi da iz čitave kreacije izbija ipak nešto izvanjega, što ne govori za interpretatorovu iskrenost.<sup>170</sup> Ipak je Primožič u srpnju pjevao Escamilla na gostovanju primadone praškoga Narodnog divadla Gabrijele Horvat<sup>171</sup> i stupio u angažman, a u rujnu je pjevao Jeleckog na premijeri *Pikove dame*. U već spomenutom osvrtu s puno komplimenata Rudolfu Bukšeku, kritičar piše da se o g. Primožiču gotovo ne usudjujemo ni reći, ali ipak - treba biti kavalir. Da, ali i kad bi g. Primožič bio prama nama malo kavalir, pa se trsio da pjeva nešto jasnije ...<sup>172</sup>

No Primožič se očito trsio, jer osvrti su sve povoljniji. Tako je u nanovo uvježbanom *Seviljskom briaču*, u veljači 1918., doista ugodno iznenadio. U ulozi Figara svježinom svoga temperamenta sigurno se i povoljno snalazio. Nastupnu kavatinu koja mnogo traži od temperamenta i gibivosti jezika, kao i parlando interjeksije, tumačio je s mnogo odvažne sigurnosti.<sup>173</sup> Pjevao je lahko, tečno, a glumio živahno i okretno.<sup>174</sup>

Kada je godine 1918. velikim gostovanjem Zagrebačke Opere došao u svoj rodni Trst, u kojemu je završio građansku i trgovačku školu, studirao pjevanje i debitirao, dočekan je od silnoga općinstva sa aplausom već kod samoga nastupa u ulozi Germonta. MIMOŠAVŠI prvu, neizbježljivu nervozu, koja je potekla takodjer od momentanog uzbuđenja, brzo se snašao i dobro izradio ulogu oca.<sup>175</sup> Za nastup u Luciji Lammermorskoj novine *Il Lavoratore* su pisale da je oslobodivši se panike prva dva večera, pjevao s preciznošću i izrazom, i pokazao uspjeha u recitativi.<sup>176</sup>

Primožič je za vrijeme Prvoga svjetskog rata i nakon njega pjevao u mnogim hrvatskim gradovima. Njegov zagrebački angažman trajao je do 1928., jedanaest godina. Odmah je preuzeo prvi baritonski fah lirskog i dramskog određenja i prometnuo se u jednog od najistaknutijih solista Zagrebačke Opere, snažnu pjevačko-scensku osobnost čije su se kreacije pamtile po svojoj cjelovitosti.

Nakon Figara i prije toga Marcela u *La Bohème*, pjevao je Valentina u *Faustu*, Lunu u *Trubaduru* i Scarpiju u *Tosci*. Za Rangonija na prvoj hrvatskoj izvedbi *Borisa Godunova* krajem godine 1918. još mu se zamjera da nije ušao u mentalitet jezuita te da je bio više *Mefisto*<sup>177</sup>, ali prigodom obnove d'Albertove opere *U dolini* ističe se da je ulozu Sebastijana dodao nešto posvema novog, da je pjevao vrlo dobro, da se kloni polagano neugodnog tremola, koji je njegovu glasu bio previše privikao. Kritičar *Riječi* zaključuje kako ambicioznost ovog mladog pjevača primamo velikom susretljivošću.<sup>178</sup>

Slijedili su Alfio u *Cavalleriji rusticani* i Tonio u *Pagliaccima*, Evgenij Onjegin, Verdijevi Renato u *Krabuljnome plesu* i Amonasro u *Aidi*, a između njih Zrinjski kojega je prvi put u Zagrebu pjevao u listopadu 1920. i kojega je bio jedan od najuspjelijih interpretata u povijesti Zagrebačke Opere. Godine 1921. na prvoj hrvatskoj izvedbi *Snjeguročke* Rimski-Korsakova pjevao je Mizgira. Iste je godine bio uz svojega sunarodnjaka Josipa Rijavca, slavnu Maju Strozzi i češkoga basa Arnolda Flögla jedan od protagonista, Malatesta, u izvrsnoj prvoj hrvatskoj izvedbi Donizettijeva *Don Pasqualea* u režiji Branka Gavelle pod ravnanjem Oskara Smodeka. S vremenom je Primožič sve više pjevao uloge dramskoga faha: godine 1922. bio je Jago na premijeri *Otella*, Amfortas na prvoj hrvatskoj izvedbi *Parsifala*, pod ravnanjem Milana Sachsa u Gavellinoj režiji, i Jochanaan na premijeri *Salome*. Zatim je pjevao Borodinova kneza Igora.

Prigodom nanovo uvježbanog *Evgenija Onjegina* 1923., pod ravnanjem Krešimira Baranovića, ističe se

<sup>167</sup> Očito tiskarska pogreška jer pretpostavljam da treba stajati *pravog baritona*. *Hrvatska riječ*, 10.VI.1917.

<sup>168</sup> *Agramer Tagblatt*, 13.VI.1917

<sup>169</sup> *Male novine*, 11.X.1917.

<sup>170</sup> *Novosti*, 11.VI.1917.

<sup>171</sup> Horvat, Gabrijele (1877.-1968.), mezzosopran, jedna od najvećih hrvatskih pjevačica, od 1913.- 1929. prvakinja praškoga Narodnog divadla. Debitirala je u Zagrebu 1896., pjevala je u Beču, Dresdenu i Kölnu i od 1903. u Pragu u kojemu je posljednji put javno nastupila na koncertu prigodom proslave svojega 80. rođendana. Pjevačica iznimnih glasovnih mogućnosti, ostvarila je oko 200 uloga, među njima Carmen, Amneris u *Aidi*, Kundry u *Parsifalu*, Brangänu u *Tristanu* i *Izoldi* te sve važnije mezzosopranske uloge u češkoj opernoj literaturi. U opernu povijest ušla je i kao muza Leoša Janačeka koji joj je namijenio Crkvenjarku na praškoj premijeri *Jenufe* 1916.

<sup>172</sup> *Hrvatska država*, 24. IX.1917.

<sup>173</sup> *Narodne novine*, 4.II.1918.

<sup>174</sup> *Jutarnji list*, 7.II.1918.

<sup>175</sup> *Il Lavoratore*, Trst, 9.VI.1918.

<sup>176</sup> *Obzor*, 13.VI.1918.

<sup>177</sup> *Jutarnji list*, 6.I.1919.

<sup>178</sup> *Riječ*, 17.III.1919.



**Robert Primožič**

pa je pel Jeleckega na premieri *Pikove dame*. V že omenjeni kritiki z veliko komplimentov Rudolfu Bukšeku kritik piše tudi, da si o g. Primožiču marsičesa ne upamo niti izreči – treba je biti vendar kavalir. Če pa bi bil tudi g. Primožič kavalirski do nas, potem bi se vsaj malo potrudil, da bi pel malo jasneje ...<sup>176</sup>

No, Primožič se je očitno trudil, saj so bile kritike vse ugodnejše. Tako je v obnovljeni izvedbi *Seviljskega brivca* februarja leta 1918 prav prijetno presenetil. V vlogi Figara se je s svežino svojega temperamenta prav dobro znašel. Nastopno kavatino, ki terja tako temperament in gibljivost jezika kot tudi parlando interjeksijske, je tolmačil z veliko pogumne zanesljivosti.<sup>177</sup> Pel je lahkotno, tekoče, igral pa živahno in okretno.<sup>178</sup>

Ko je leta 1918 med velikim gostovanjem zagrebske Opere prišel v svoj rodni Trst, kjer je končal meščansko in trgovsko šolo, študiral petje in debitiral, ga je občinstvo pričakalo s silnim aplavzom že takoj ob nastopu v vlogi *Germonta*. Ko je premagal prvo neizbežno nervozo, ki je izhajala tudi iz trenutnega vznemirjenja, se je hitro znašel in dobro izdelal vlogo očeta.<sup>179</sup> Za nastop v *Luciji Lammermoorski* je časopis *Il Lavoratore* pisal, da je, potem ko se je sprostil po paniki prvega večera, pel natančno in izrazno in se pokazal za uspešnega v recitativu.<sup>180</sup>

Primožič je med 1. svetovno vojno in po njej pel v številnih hrvaških mestih. Njegova zagrebska zaposlitev je trajala enajst let, do leta 1928. Že takoj na začetku je prevzel prve lirske in dramske baritonske vloge ter postal eden najbolj izstopajočih

solistov zagrebske Opere in močna pevsko-odrska osebnost. Njegove stvaritve so se vtisnile v spomin po svoji celovitosti.

Po Figaru in pred tem Marcelu v *Bohème* je pel še Valentina v *Faustu*, Luno v *Trubadurju* in Scarpio v *Tosci*. Za Ranganija v prvi hrvaški izvedbi *Borisa Godunova* konec leta 1918 so mu še zamerili, ker ni vstopil v mentaliteto jezuita in ker je bil bolj *Mefisto*<sup>181</sup>. Ob novi izvedbi d'Albertove opere *Nižava* so poudarjali, da je vlogi Sebastiana dodal nekaj popolnoma novega, da je pel zelo dobro in da postopno odpravlja neprijeten tremolo, ki je njegov glas spremljal prepogosto. Kritik *Riječi* je sklenil, da ambicioznost tega mladega pevca sprejemamo z veliko prijaznostjo.<sup>182</sup>

Sledili so Alfio v *Cavallerii rusticani* in Tonio v *Glumačih*, Evgenij Onjegin, Verdijeva Renato v *Plesu v maskah* in Amonasro v *Aidi*, med njima pa Zrinjski, ki ga je v Zagrebu prvič pel oktobra leta 1920. Primožič je obveljal za enega najuspešnejših izvajalcev Zrinjskega v zgodovini zagrebske Opere. Leta 1921 je v prvi hrvaški izvedbi *Sneguljčice* Rimskega - Korsakova pel Mizgirja. Iste leta je bil ob svojem rojaku Josipu Rijavcu, slavni Maji Strozzi in češkem basistu Arnoldu Flöglu eden od nosilnih izvajalcev izvrstne prve hrvaške izvedbe Donizettijevega *Don Pasquala* v režiji Branka Gavelle in pod dirigentsko palico Oskarja Smodka. Pel je vlogo doktorja Malatesta. Sčasoma je Primožič vse večkrat pel dramske vloge: leta 1922 je bil Jago na premieri *Othella*, Amfortas v prvi hrvaški izvedbi *Parsifala*, ki ji je dirigiral Milan Sachs, režiral pa jo je Branko Gavelle, ter Jochanaan na premieri *Salome*. Pozneje je pel tudi Borodinovega kneza Igorja.

Ob novi izvedbi *Evgenija Onjegina* leta 1923, ki ji je dirigiral Krešimir Baranović, so poudarjali, da je eleganten in ponosen Onjegin g. Primožiča znan od prej po svojih odličnih kvalitetah.<sup>183</sup> Milan Graf je v *Novostih* ob prvi hrvaški izvedbi *Carjeve neveste* Rimskega - Korsakova leta 1924 pisal, da je izkazal velik pevski napredek, da je njegovo podajanje tonov gladko in mirno, ob tem pa je višina zvenela oblo in bila postavljena zanesljivo. Kritik dodaja, da je bil njegov *Grjaznoj uspešno oblikovan lik*.<sup>184</sup> Časopis *Riječ* dodaja, da je pel z lepim uspehom in da so njegov spočit glas, izredno lepa gledališka pojava, dodelana igra odlike dobrega in pripravljenelega pevca.<sup>185</sup> Ko je

<sup>176</sup> *Hrvatska država*, 24. 9. 1917.

<sup>177</sup> *Narodne novine*, 4. 2. 1918.

<sup>178</sup> *Jutarnji list*, 7. 2. 1918.

<sup>179</sup> *Il Lavoratore*, Trst, 9. 6. 1918.

<sup>180</sup> *Obzor*, 13. 6. 1918.

<sup>181</sup> *Jutarnji list*, 6. 1. 1919.

<sup>182</sup> *Riječ*, 17. 3. 1919.

<sup>183</sup> *Obzor*, 11. 10. 1923.

<sup>184</sup> *Novosti*, 26. 9. 1924.

<sup>185</sup> *Riječ*, 25. 9. 1924.

kako je *elegantni i ponosni Onjegin g. Primožića poznat od ranije po svojim odličnim kvalitetama*.<sup>179</sup> Milan Graf u *Novostima* prigodom prve hrvatske izvedbe *Carske nevjeste* Rimski-Korsakova 1924., piše kako je *pokazao veliki pjevački napredak* te mu je *podavanje tona izgledjano i mirno, a visina mu je zvučila oblo, postavljena sigurno* te zaključuje da je njegov *Grjaznoj bio uspješno izradjeni tip*.<sup>180</sup> *Riječ* dodaje da je *pjevao lijepim uspjehom, a njegov odmoredni glas, vanredno lijepa pozorišna pojava i dotjerana gluma, odlike su dobrog i spremnog pjevača*.<sup>181</sup> Kada je tumačio Giannija Schicchija na prvoj hrvatskoj izvedbi Puccinijeva *Triptihona* 1927., *Obzor* je napisao da je *naš izvrtni Figaro, Malatesta i Papageno, gosp. Primožić, našao u partiji Gianni Schicchija odličnu buffo kreaciju, i kao pjevač i kao glumac potpuno zaslužio burni aplaus kojim je bio nagrađen*, te zaključio da bi ga *Dante sigurno pomilovao od vječnih paklenih muka* da ga je čuo i vidio, toliko je, naime, bio izvrstan.<sup>182</sup>

Primožić je nastupio na dvjema praiizvedbama hrvatskih opera: godine 1918. u *Minki* Frana Lhotke i 1920. u njegovu *Moru*. Pjevao je i Stanka u *Povratku* Josipa Hatzea i Georgesu u opereti *Bosonoga plesačica* Srećka Albinija. Zanimljivo je da je pjevao i izrazito lirskoga Figara u *Seviljskome brijacu* i izrazito dramskoga Telramunda u *Lohengrinu*. Pjevao je Flutha u operi *Vesele žene windsorske* Otta Nicolaia, Faninala u Strausovu *Kavaliru s ružom* i Vladislava na obnovi Smetanina *Dalibora*. Sudjelovao je na velikim gostovanjima zagrebačke Opere, već spomenutom u Trstu, i 1925. u Dalmaciji, gdje je kao Tomski u *Pikovoj dami* u Splitu osvajao *individualnim glasovnim nijansiranjem svoje role*.<sup>183</sup> Po prestanku stalnoga angažmana u Zagrebu je povremeno gostovao do godine 1933.

Godine 1925. Primožić je gostovao u Pragu gdje mu je dirigirao Pietro Mascagni. Pjevao je u operi i na radiju, i uslijedili su pozivi u češka i njemačka kazališta. Ostao je još neko vrijeme vjeran zagrebačkoj Operi, a onda je godine 1928. otišao u Budimpeštu gdje se zadržao jednu sezonu. Tamo je nastupao s najvećim pjevačima toga doba, među ostalima s Fjodorom Šaljapinom u *Seviljskome brijacu*. Primožić nije bio samo pjevač velike muzikalnosti i izvrtnih glasovnih mogućnosti nego i umjetnik koji je osjećao scenu i njezine zakonitosti. Zbog toga se je već u Budimpešti počeo baviti opernom režijom, a u tome se osobito razvio poslije u Ljubljani gdje je bio glavni redatelj a ne samo operni prvak. Bio je protivnik tradicionalne šablonske režije i nastojao je postignuti potpun sklad glazbenih i dramskih elemenata. Uz to je većinu svojih režija sam i vizualno scenski oblikovao.

Svojemu već ionako bogatom repertoaru u zagrebačkoj Operi Primožić je dodao i sljedeće uloge: Ukletog Holandeza, Wotana u *Walkiri*, Don Juana, Borisa Godunova, Falstaffa, Mefistofelea u *Faustu*, Gerarda u *Andréu Chénieru* te Massenetove Athanaëla u *Taidi* i Don Quichottea. Slovensku operu zadužio je kreacijom glavne uloge Lorenza na praiizvedbi opere *Črne maske* Marija Kogoja, koju je smatrao jednom od glazbeno najtežih u svojemu repertoaru. Primožić je bio pjevački i dramski pedagog.<sup>184</sup>

## Mario Šimenc

*Gorica, 23. I. 1896. - Zagreb, 26. II. 1958.*

**N**akon tenora Josipa Rijavca u Zagreb je došao Mario Šimenc. Prvi je put zajedno sa Zdenkom Zikom<sup>185</sup>, a oboje kao članovi Ljubljanske Opere, nastupio 15. studenoga 1923. kao Cavaradossi u *Tosci* i oduševio publiku i kritiku. Novinski osvrti puni su pohvala njegovu *toplom, bogatom bojama, dobro školovanom lirskom tenoru na kojega već dugo čekamo*.<sup>186</sup> Skladatelj i glazbeni kritičar Lujo Šafranek Kavić (1882.-1940.) ovako je pisao u *Obzoru*:

<sup>179</sup> *Obzor*, 11 X.1923.

<sup>180</sup> *Novosti*, 26.IX.1924.

<sup>181</sup> *Riječ*, 25.IX.1924.

<sup>182</sup> *Obzor*, 14.V.1927.

<sup>183</sup> *Hrvatska sloga*, Split, 16.V.1925.

<sup>184</sup> † *Hrvatska pozornica*, br. 18 od 16. I. 1944.

<sup>185</sup> Zika (Zikova), Zdenka (1905.-1990.). Rođena u Pragu, studirala je u Pragu i Beču. Godine 1922. debitirala u Pragu. Od 1922. bila je članica Ljubljanske Opere, od 1924. Zagrebačke, od 1928. *Národnog divadla* u Pragu, od 1932. do 1936. Bečke državne opere. Od godine 1940. do 1959. članica je Beogradske opere, od 1964. do 1975. profesorica na Muzičkoj akademiji u Beogradu. Gostovala je u mnogim europskim gradovima, snimala za ugledne gramofonske tvrtke. Umjetnica visoke pjevačke kulture s izvrsno školovanim glasom mladodramskog soprana ostvarila je više od 80 uloga. Pjevala je pod ravnanjem velikih dirigenata Bruna Waltera, Wilhelma Furtwänglera, Josefa Kripsa.

<sup>186</sup> *Agramer Tagblatt*, 18.XI.1923.

leta 1927 pel Giannija Schicchija v prvi hrvaški izvedbi istoimenske Puccinijeve opere, je *Obzor* pisal, da je *naš izvrstni Figaro, Malatesta in Papageno, gosp. Primožič v vlogi Giannija Schicchija ustvaril odlično buffokreacijo in si kot pevec in kot igralec popolnoma zaslužil buren aplavz, s katerim je bil nagrajen, in sklenil, da bi mu Dante gotovo prizanesel z večnimi peklenskimi mukami, če bi ga le slišal in videl, tako je bil namreč izvrsten*.<sup>186</sup>

Primožič je nastopil v dveh praižvedbah hrvaških oper: leta 1918 v *Minki* Frana Lhotke in leta 1920 v njegovem *Moru*. Pel je tudi Stanka v *Povratku* Josipa Hatza in Georgesa v opereti *Bosonoga plesalka* Srečka Albinija. Zanimivo je, da je pel tako izrazito lirskega Figara v *Seviljskem brivcu* kot tudi izrazito dramskega Telramunda v *Lohengrinu*. Pel je tudi Flutha v operi *Vesele žene windsorske* Otta Nicolaia, Faninala v Strussovem *Kavalirju z rožo* in Vladislava v obnovljeni izvedbi Smetanovega *Daliborja*. Sodeloval je na velikih gostovanjih zagrebške Opere, na že omenjenem gostovanju v Trstu in leta 1925 v Dalmaciji, kjer je kot Tomski v *Pikovi dami* v Splitu osvajal z *individualnim glasovnim niansiranjem svoje vloge*.<sup>187</sup> Po koncu redne zaposlitve je v Zagrebu občasno gostoval vse do leta 1933.

Leta 1925 je Primožič gostoval v Pragi, kjer mu je dirigiral Pietro Mascagni. Potem ko je pel v Operi in na Radiu, so ga povabili v češka in nemška gledališča. Še nekaj časa je ostal zvest zagrebški Operi, potem pa je leta 1928 odšel v Budimpešto, kjer je ostal eno sezono. Tam je nastopal z največjimi pevci tistega časa, med drugimi s Fjodorom Šaljapinom v *Seviljskem brivcu*. Primožič ni bil le pevec velike muzikalnosti in izvrstnih glasovnih možnost, ampak tudi umetnik, ki je čutil oder in njegove zakonitosti. Zato se je že v Budimpešti začel ukvarjati z operno režijo, v kateri se je še posebej razvil pozneje v Ljubljani, kjer je bil glavni režiser in ne zgolj operni prvak. Bil je nasprotnik tradicionalne šablonske režije in si je prizadeval doseči popolno skladje med glasbenimi in dramskimi elementi. Ob tem je večino svojih režij tudi sam vizualno in scensko oblikoval.

Že tako bogatemu repertoarju, ki ga je ustvaril v zagrebški Operi, je Primožič dodal še naslednje vloge: Holandca v *Večnem mornarju*, Wotana v *Walküri*, Don Juana, Borisa Godunova, Falstaffa, Mefista v *Faustu*, Gerarda v *Andréju Chénieru*, Massenetevega Atanaela v *Thais* in Don Kihota. Slovensko opero je obogatil s stvaritvijo glavne vloge Lorenza v praižvedbi opere *Črne maske* Marija Kogoja, ki jo je uvrščal med glasbeno najzahtevnejše v svojem repertoarju. Primožič je bil tudi pevski in dramski pedagog.<sup>188</sup>

## Mario Šimenc

Gorica, 23. 1. 1896 - Zagreb, 26. 11. 1958.

Po tenoristu Josipu Rijavcu je v Zagreb prišel Mario Šimenc. Prvič je nastopil 15. novembra leta 1923 kot Cavaradossi v *Tosci*, in sicer skupaj z Zdenko Zika<sup>189</sup>, ki je bila takrat prav tako članica ljubljanske Opere. Občinstvo in kritiko je navdušil. Novinarski članki so bili polni pohvalnih besed o njegovem *toplem, z barvami bogatem, dobro šolanem lirskem tenorju, kakršnega že dolgo čakamo*.<sup>190</sup> Skladatelj in glasbeni kritik Lujo Šafranek Kavič (1882–1940) je takole pisal v *Obzoru*:

"G. Šimenc je s svojim prvim nastopom občinstvo osvojil v tolikšni meri, da mu je z burnim, navdušenim laskanjem jasno izrazilo željo, da bi ga čim prej lahko pozdravilo kot stalnega člana naše Opere. Njegove pevske kvalitete so zadostno opravičilo, da se iskreno pridružimo tej želji. Lahek, gibek, zvonek tenor prekrasnega timbra, izenačen in dobro razstrt, ki ga mladi pevec uporablja v dobri tehniki (občasno nazalno intonacijo bo

<sup>186</sup> *Obzor*, 14. 5. 1927.

<sup>187</sup> *Hrvatska sloga*, Split, 16. 5. 1925.

<sup>188</sup> † *Hrvatska pozornica*, št. 18, 16. 1. 1944.

<sup>189</sup> Zika (Zikova), Zdenka (1905–1990), rojena v Pragi, študirala v Pragi in na Dunaju. Leta 1922 debitirala v Pragi. Od leta 1922 je bila članica ljubljanske Opere, od leta 1924 zagrebške Opere, od leta 1928 *Národnega divadla* v Pragi, v letih 1932–36 pa dunajske Državne opere. Od leta 1940 do leta 1959 je bila članica beograjske Opere, od leta 1964 do leta 1975 profesorica na Glasbeni akademiji v Beogradu. Gostovala je v številnih evropskih mestih, snemala za ugledne gramofonske družbe. Umetnica visoke pevske kulture z izvrstno šolanim glasom mladodramskega soprana je ustvarila prek 80 vlog. Pela je pod taktirko velikih dirigentov Bruna Walterja, Wilhelma Furtwänglerja in Josefa Kripsa.

<sup>190</sup> *Agramer Tagblatt*, 18. 11. 1923.

"G.Šimenc prvim je svojim nastupom osvojio publiku u tolikoj mjeri, da je ova svojim burnim oduševljenim povladjivanjem jasno izrazila želju, da g.Šimenca što prije može pozdraviti kao stalnoga člana naše opere. Njegove pjevačke kvalitete opravdavaju da se iskreno pridružimo ovoj želji. Laki, gibivi zvonki tenor prekrasnoga timbra, izjednačen i dobro postiran, s kojim mladi pjevač umije da se služi u dobroj tehnici (gdjekad nazalnu intonaciju lako će se odučiti), lijepa scenska pojava i promišljena, nenametljiva ali uvjerljiva gluma, to su sve odlike, koje čine razumljivim veliki njegov uspjeh i našu želju."<sup>187</sup>

Ljubljanski umjetnici toliko su se svidjeli gledateljstvu da su desetak puta izlazili pred zastor. Šimenc je na otvorenoj sceni u trećemu činu dobio buran pljesak.<sup>188</sup> U siječnju 1924. Zika i Šimenc nastupili su još jedanput u *Tosci*, zatim u *Prodanoj nevjesti*, u kojoj je Šimenc svojim *kristalnim tenorom* postignuo veći uspjeh od svoje partnerice, a gostovanje u *Aidi* navelo je kritičara *Agramer Tagblatt*a ustvrditi kako je *g. Šimenc danas naš najbolji tenor, barem ima najljepši glas, čiji svjež, neizrabljeni i metalni sjaj veoma pristaje Radamesu*.<sup>189</sup>

Premda se u prvim osvrtima o Šimencu piše kao o lirskome tenoru, njegov zdrav i snažan blistav dramski glas plemenite boje predodredio ga je za tumača najzahtjevnijih uloga dramskoga repertoara. Zajedno sa Zdenkom Zikom, koja je ušla u stalni angažman a on je nastupao kao stalni gost, bio je protagonistom nekoliko velikih prvih hrvatskih izvedaba opera: Puccinijeva *Manon Lescaut* i *Turandot* te Giordanova *Andréa Cheniera*, premijera Wagnerova *Lohengrina* i Dvořakove *Rusalka*, a zajedno su nastupali i u *Pikovoj dami* Čajkovskog. U povijest Zagrebačke Opere ulaze kao idealan par u dramskome repertoaru. Kao bariton najčešći im je partner bio Nikola Cvejić, inženjer šumarstva, kasniji budući istaknuti pjevački pedagog.

Odlaskom Zdenke Zike i dolaskom u angažman Zinke Kunc, tada udane Vilfan, zagrebačka Opera dobila je nov sjajan par za uloge dramskoga repertoara. Oni su u sezoni 1929./30. postali protagonisti premijere *Trubadura* i *Tannhäusera*, 1930./31. *Fidelija* i *Mefistofelea* te prve hrvatske izvedbe Verdijeva *Simona Boccanegra*, 1931./32. obnove Puccinijeva *Triptihona*, 1932./33. premijere *Čeda zapada*. Dr. Kazimir Krenedić napisao je u *Novostima* da je na premijeri *Fidelija* 7. prosinca 1930., na kojoj je dirigent Milan Sachs slavio 25. obljetnicu umjetničkoga rada, Šimenc *imao neopisivo sretan dan* te da je *svoju partiju Florestana otpjevao efektno i zanosno*, a *svoju veliku ariju u tamnici interpretirao izrazito dramatski glumeći kraj toga prirodno i uvjerljivo*.<sup>190</sup> Uz Šimenca je stasala u mladodramskom repertoaru buduća velika primadona Zagrebačke Opere Vilma Nožinić. U godini 1930. s Nožinićkom je nastupio u prvoj hrvatskoj izvedbi *Sadka* Rimski-Korsakova, 1931. u prvoj hrvatskoj izvedbi Gotovčeve *Morane* i u obnovi *Majstora pjevača* pod ravnanjem Milana Sachsa, 1932. na premijeri operete opernih zahtjeva *Barun Trenk* Srećka Albinija, te na praiizvedbi opere *Striženo-košeno* svojega ravnatelja istaknutoga hrvatskog skladatelja i dirigenta Krešimira Baranovića. U *Mefistofeleu* su mu, s Josipom Križajem u naslovnoj ulozi, partnerice bile Vilma Nožinić i Zinka Kunc.

Na Dušni dan 2. studenog 1935. Šimenc se je zlatnim slovima upisao u povijest hrvatske opere. Bio je protagonistom Gotovčeva *Ere s onoga svijeta*, najpopularnijeg, najviše izvođenog i u svijetu najpoznatijeg djela hrvatske glazbe. "Imat ćeš uspjeha", rekao mu je Gotovac pred premijeru. To se je i potvrdilo, jer nakon premijere slijedile su pohvale kritike. *On je tu veliku partiju svladao ugodnom lakoćom. Šimenc se potpuno uživio u seoskog bečara! Njegov glas zanaša slušaoca. A kad onako "erinski" zapjeva - "Što je Ero žuto zlato"(...) do najsuptilnije žilice vibrira njegov glas i scena i gledalište. Snažan i svjetli tenor g. Maria Šimenca bio je do posljednje scene na visini* - pisao je Milan Katić u *Novostima*.<sup>191</sup> Dvadeset i sedam puta Šimenc je u *Eri* briljirao svojim visokim tonovima, s kojima skladatelj nije škrtario, i utemeljio jednu tradiciju - Ero je postao predodređen za slovenske

**NARODNO KAZALIŠTE**  
 TRG KRALJA ALEKSANDRA  
 Zagreb, subota 2. novembra 1935. Predstava 68. Izvan predbrojke.  
 Pogodnosti vrhata

**Gostovanje Maria Šimenca**  
 PRVI PUT

**Ero s onoga svijeta**

Komična opera u tri čina. Napisao Milan Begović. Uglazbio Jakov Gotovac.  
 Dirigent: JAKOV GOTOVAC Redatelj: MARGARETA FROMAN

L I C A  
 Marko, bogati seljak . . . . . Josip Križaj  
 Doma, njegova druga žena . . . . . Anđica Mitrović  
 Dula, Marijina kćer prvoga braka . . . . . Gjuržec  
 Mić (Ero) . . . . . Mario Šimenc  
 Sunč, mljar . . . . . Lea Mirković  
 Čarbaže . . . . . Mirta Radmanović  
 Mićmak . . . . . Ivo Gadežak

Djevojke, žene, momci, čobani, trgovci, vođašice, deca i ostali seoski svijet.  
 Radnja se zbiva u maloj varošici negdje u ravnici isto-djelnare, u ranoj jeseni. Vrijeme je canašnje kao i ono pred sto godina.

I ČIN: KOMUŠANJE KUKURUZA. II ČIN: U MLINU. - III ČIN: NA DERNEKU.  
 Plesove u III činu izvodi halezni zbor. Plesove je uvj. izbala Margareta Froman

Scenograf: MARIJAN TREŠIĆ

| Ulazne cijene |                 | Premijerke |             | Parket         |                  | Balcon       |                | I. red      |                 | D. 60 - (42-1) |             |
|---------------|-----------------|------------|-------------|----------------|------------------|--------------|----------------|-------------|-----------------|----------------|-------------|
| Lada Muzica   | D 120 - (130-1) | Parket     | I. red      | D 10 - (12-50) | Parket           | II. red      | D 32 - (23-50) | Lada I. kat | D 200 - (204-1) | Parket         | IX. II. red |
| Lada II. kat  | D 120 - (126-1) | Parket     | IX. II. red | D 60 - (66-50) | Daska i galerija | D 7 - (7-50) |                |             |                 |                |             |

Blagajna se otvara u 6, početak u 8, a svršetak oko 10 sati.

**Mario Šimenc**  
 – prvi tumač  
 Gotovčeva Miće  
 na praiizvedbi *Ere s onoga svijeta*  
 Jakova Gotovca 2. studenog 1935.  
 u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu

**Mario Šimenc**  
 – prvi tolmač Mića  
 na praiizvedbi *Ere s onoga svijeta*  
 Jakova Gotovca.  
 Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb,  
 2. november 1935.

<sup>187</sup> *Obzor*, 18.XI.1923.

<sup>188</sup> *Riječ*, 16.XI.1923.

<sup>189</sup> *Agramer Tagblatt*, 25.I.1924.

<sup>190</sup> *Novosti*, 9.XII.1930.

<sup>191</sup> *Novosti*, 5.XI.1937.



zlahka odpravil), lepa odrska pojava in premišljena, nevsiljiva, a prepričljiva igra, to so odlike, ki pojasnjujejo njegov velik uspeh in našo željo."<sup>191</sup>

Ljubljanska umetnika sta tako navdušila gledalstvo, da sta desetkrat stopila pred zastor. Šimenc so v tretjem dejanju na odprtem odru pozdravljali z burnim ploskanjem.<sup>192</sup> Januarja leta 1924 sta Zikova in Šimenc nastopila še enkrat v *Tosci*, potem pa še v *Prodani nevesti*, v kateri je Šimenc s svojim *kristalnim tenorjem* dosegel večji uspeh od svoje partnerice, gostovanje v *Aidi* pa je kritika *Agramer Tagblatt*a prepričalo, da je *g. Šimenc danes naš najboljši tenorist, ima vsaj najlepši glas, katerega svež, neizrabljen in kovinski sijaj zelo pristoji Radamesu*.<sup>193</sup>

**Mario Šimenc**  
**kao Canio u operi**  
**Pagliacci Ruggera**  
**Leoncavalla**  
**u Hrvatskom**  
**narodnom**  
**kazalištu u**  
**Zagrebu**

Čeprav se v prvih kritikah o Šimencu piše kot o lirskem tenorju, ga je njegov zdrav, močan in bleščeč dramski glas plemenite barve določil za izvajalca najzahtevnejših vlog dramskega repertoarja. Skupaj z Zdenko Zika, ki se je zaposlila, on pa je nastopal kot stalni gost, sta bila nosilna izvajalca nekaterih velikih opernih predstav – hrvaške praizvedbe Puccinijevih oper *Manon Lescaut* in *Turandot* ter Giordanovega *Andréja Chéniera*, premier Wagnerjevega *Lohengrina* in Dvořakove *Rusalke*, skupaj pa sta nastopila tudi v *Pikovi dami* Čajkovskega. V zgodovino zagrebške Opere sta vstopila kot idealen par v dramskem repertoarju. Kot baritonist je bil njun najpogostejši partner Nikola Cvejić, inženir gozdarstva, pozneje ugleden pevski pedagog.

Z odhodom Zdenke Zika in prihodom Zinke Kunc, tedaj poročene Vilfan, je zagrebška Opera dobila nov sijajen par za vloge dramskega repertoarja. V sezoni 1929/30 sta bila prva pevca na premierah *Trubadurja* in *Tannhäuserja*, v sezoni 1930/31 *Fidelia* in *Mefistofelesa* ter prve hrvaške izvedbe Verdijevega *Simona Boccanegra*, v sezoni 1931/32 obnovljene izvedbe Puccinijevega *Giannija Schicchija*, v sezoni 1932/33 pa premiere *Dekleta z Zahoda*. Dr. Kazimir Krenedić je v *Novostih* napisal, da je na premieri *Fidelia* 7. decembra leta 1930, na kateri je dirigent Milan Sachs slavil 25-letnico umetniškega delovanja, Šimenc *imel srečen dan* in da je *svojo vlogo Florestana odpel učinkovito in zanosno*, pri čemer je *svojo veliko arijo v temnici interpretiral izrazito dramsko, z naravno in prepričljivo igro*.<sup>194</sup> Ob Šimencu se je v mladodramskem repertoarju oblikovala bodoča velika primadona zagrebške Opere Vilma Nožinić. Leta 1930 sta skupaj nastopila v prvi hrvaški izvedbi *Sadka* Rimskega - Korsakova, leta 1931 v prvi hrvaški izvedbi Gotovčeve *Morane* in v novi postavitvi *Mojstrov pevcev nürnberških* pod taktirko Milana Sachsa, leta 1932 na premieri operete z opernimi zahtevami *Baron Trenk* Srečka Albinija ter v praizvedbi opere *Striženo-košeno* ravnatelja Opere in uglednega hrvaškega skladatelja in dirigenta Krešimirja Baranovića. V *Mefistofelesu* z Josipom Križajem v naslovni vlogi sta bili Šimenčevi partnerici Vilma Nožinić in Zinka Kunc.

Na praznik vernih duš, 2. novembra leta 1935 se je Šimenc z zlatimi črkami vpisal v zgodovino hrvaške Opere. Bil je nosilni izvajalec Gotovčevega *Era z onega sveta*, najbolj priljubljenega, največkrat izvajanega in v svetu najbolj znanega hrvaškega glasbenega dela. "Uspešen boš," mu je Gotovac dejal pred premiero. To se je tudi potrdilo, saj so po premieri sledile pohvalne kritike. *To veliko vlogo je izpeljal s prijetno lahkoto. Šimenc se je popolnoma vživel v vaškega veseljaka! Njegov glas ponese poslušalca. Ko po "erovsko" zapoje "Što je Ero žuto zlato"..., do najbolj subtilne žilice*

*vibrirajo njegov glas, oder in gledalstvo. Močan in svetel tenor g. Maria Šimenca je bil do zadnjega prizora na višini*, je zapisal Milan Katić v *Novostih*.<sup>195</sup> S svojimi visokimi toni, s katerimi skladatelj v *Eru* ni skoparil, je Šimenc briljiral 27-krat. Postal je tudi začetnik tradicije – Ero je bil poslej namenjen slovenskim tenoristom. Ti

**Mario Šimenc**  
**kot Canio v operi**  
**Pagliacci Ruggerja**  
**Leoncavalla.**  
**Hrvatsko narodno**  
**kazalište, Zagreb.**

<sup>191</sup> *Obzor*, 18. 11. 1923.

<sup>192</sup> *Riječ*, 16. 11. 1923.

<sup>193</sup> *Agramer Tagblatt*, 25. 1. 1924.

<sup>194</sup> *Novosti*, 9. 12. 1930.

<sup>195</sup> *Novosti*, 5. 11. 1937.



tenore. Oni su bili najbolji interpreti te pakleno teške uloge. Oni drugi, malobrojni, koji su se s njom uhvatili u koštac, nisu ih dostigli.

Šimenc je godine 1927. nastupio na praizvedbi opere *Medvedgradska kraljica* Luje Šafraneka Kavića. Na prvoj hrvatskoj izvedbi *Hovanščine* Musorgskog 1926. pjevao je kneza Galicina, a Sergeja na prvoj hrvatskoj izvedbi *Katarine Izmajlove* Dmitrija Šostakovića 1937. godine.

Šimenc je vrlo mlad pjevao u raznim društvima. Svršio je Učiteljsku školu. U Prvome svjetskom ratu bio je vojnik. Pri kraju rata u jesen 1918. došao je u Trst i angažiran je kao dramski glumac u Slovenskoj dramati. Prijatelji su ga nagovorili da uči pjevanje, a kako je Slovensko narodno gledališće priređivalo dramsko-pjevačke večeri, prvi je put kao pjevač nastupio u duetu iz *Prodane nevjeste*. Kad su Talijani zapalili središte slovenske kulture Narodni dom, kazalište se razilo. Ravnatelj Milan Skrbinšek dobio je godine 1920. angažman u Mariboru i sa sobom je povukao Šimenca. Tada je ravnatelj Slovenskoga narodnog gledališća u Mariboru bio je Hinko Nučić<sup>192</sup> i on je Šimencu počeo povjeravati prve važne uloge u dramati i opereti. Šimenc je prvi put nastupio u operi 1922. kao Janko u *Prodanoj nevjesti*. Od godine 1922. do 1924. bio je članom Ljubljanske Opere, a od 1924. stalno je djelovao u Zagrebu, tek s kraćim prekidima u Beogradu i Osijeku.

Mario Šimenc nije ulazio u stalan angažman znajući da će ga Opere zbog jedinstvenih glasovnih vrijednosti uvijek rado zvati. Njegov *bogodan, zdrav, metalan, bogat, toliko plemenito timbriran tenor uvijek je nanovo očaravao i oduševljavao slušatelje, a po najširoj popularnosti bio je uz Pollakicu*, kako piše G. Senečić u *Narodnom listu* uz 30. obljetnicu prvoga Šimencova nastupa u Zagrebu.<sup>193</sup> Senečić ističe kako je Šimenc bio i vrstan dramski glumac, što se moglo godinama pratiti na izvedbama slovenskih kazališnih amatera pa i 1952. na izvedbi Jurčičeva *Desetog brata* u Nučićevoj režiji, te smatra da je Zagrepčanima ostao u najboljoj uspomeni u ulogama gdje nije briljirao samo *Šimenc-tenor* nego i *Šimenc-karakterni glumac*, a to su bile Eleazar u *Židovki*, Pedro u *U dolini* i Canio u *Pagliaccima*. Kada je Šimenc godine 1934. nastupio u *Židovki*, što je za njega bilo utoliko teže jer je Zagreb u toj ulozi pamtio slavnoga Lea Slezaka, kritičar *Jutarnjega lista* napisao je da je *doživio kao Eleazar senzacionalan uspjeh* i dodao da *poslije Milke Ternine nitke u Zagrebu nije uz pljesak doživio tolike ovacije koliko je dobio Mario Šimenc. Dosta je, ako spomenemo, da je pred zastor nakon velike arije u 4. činu bio nekoliko desetaka puta izazvan! Publika je toliko pljeskala, da se nije moglo započeti s posljednjom slikom, i ako je dirigent dao nekoliko puta znak za početak orkestru.*<sup>194</sup>

No, to nikako ne znači da Šimenc nije bio jednako dojmljiv u ulogama u kojima je briljirao baš kao tenor, a takva je uloga bila Albinijev barun Trenk. Tako je Lujo Šafranek Kavić u *Obzoru* pisao da je bio *senzacija večeri, očekivano s mnogo ljubopitnosti*, i nastavio: *Senzacija ostala je senzacija u smislu najugodnijeg iznenađenja za one koji su bili skeptični. Neobično raspožen i s najvećom voljom dao je glumački i pjevački vanredno uspjelu figuru nasilnog i prkosnog, a u stvari ipak mekog i sentimentalnog operetnog Trenka. Raskošno rasipavao je Šimenc zlato svojih krasnih visokih tonova, bio je izražajan, živ, okretan i poletan, tako da je zadivio publiku. Iznenadio je i ispravnom deklamacijom proze.*<sup>195</sup>

Publika je voljela Marija Šimenca kao umjetnika i kao čovjeka. Osvajao je svojom jednostavnošću, gotovo prostodušnošću, i radošću. Kada je u travnju 1926. gostovao u Pragu, u *Hrvatskoj pozornici* izišao je velik prikaz toga gostovanja. *On je tip pravog pozorišnog čovjeka. Dinamika njegovog glasa može da zadovolji i najstrožijeg kritičara. Neobičnom lakoćom hvata visoke note i ne pušta ih dok potpuno ne udovolji sebe i onoga, koji ga sluša. Uživa u "bel canto" i dinamikom glasa postizava dramske efekte. Takav pjevač je kadar da preobrazi muziku G. Puccinija ili J. Verdija u jedan elementarni doživljaj. Naročito kod Puccinija se u tom slučaju izgube svi melizmi sladunjave kantilene i živi samo nepatvoreni ljudski osjećaj. Odmah su iza prve arije Šimenca pozdravili burnim pljeskom. Nije to bio glas, već hitac iz puške, što je pogodio u punu biljegu. Simpatičan je i njegov stav. Prirodjen je*



Mario Šimenc

<sup>192</sup> Vidi: Dr. Branko Hećimović: Slovenski dramski umjetnici u Hrvatskoj

<sup>193</sup> *Narodni list*, 24.V.1953.

<sup>194</sup> *Jutarnji list*, 10.III.1934.

<sup>195</sup> *Obzor*, 20.II.1932.

so bili najboljši izvajalci te peklensko težke vloge. Tisti maloštevilni drugi, ki so se poskusili spoprijeti z njo, jih niso dosegli.

Šimenc je leta 1927 nastopal v praiizvedbi opere *Medvedgradska kraljica* Luja Šafranka Kavića. V prvi hrvaški izvedbi *Hovanščine* Musorgskega leta 1926 je pel kneza Galicina, v prvi hrvaški izvedbi *Katarine Izmajlove* Dmitrija Šostakovića leta 1937 pa Sergeja.

Šimenc je že zelo mlad pel v različnih društvih. Končal je učiteljsko šolo. Med 1. svetovno vojno je bil vojak. Ob koncu vojne, jeseni leta 1918, je prišel v Trst, kjer se je kot dramski igralec zaposlil v Slovenskem narodnem gledališču. Prijatelji so ga nagovorili, da se je začel učiti petja, in ker je Slovensko narodno gledališče pripravljalo tudi dramsko-pevske večere, je kot pevec prvič nastopil v duetu iz *Prodane neveste*. Ko so Italijani zažgali središče slovenske kulture Narodni dom, so gledališče razpustili. Ravnatelj Milan Skrbinšek je leta 1920 dobil zaposlitev v Mariboru. S seboj je popeljal tudi Šimenca. Tedaj je bil ravnatelj Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru Hinko Nučič<sup>196</sup>, ki je Šimencu zaupal prve pomembne vloge v dramih in operah. Šimenc je prvič nastopil leta 1922 kot Janko v *Prodani nevesti*. V letih 1922–24 je bil član ljubljanske Opere, od leta 1924 pa je stalno deloval v Zagrebu, z nekaj kratkimi prekinitvami v Beogradu in Osijeku.

Mario Šimenc se v Zagrebu ni zaposlil, saj je vedel, da ga bodo opere zaradi enkratnih glasovnih kvalitete vselej rade vabile. Njegov *od boga dan, zdrav, kovinski, bogat, tako plemenito timbriran tenor je vedno znova očaral in navdušil poslušalce, po splošni priljubljenosti pa je bil ob boku Pollakici*, je ob 30. obletnici prvega Šimenčevega nastopa v Zagrebu v *Narodnem listu* zapisal G. Senečić.<sup>197</sup> Senečić je poudaril, da je bil Šimenc izvrsten dramski igralec, kar je bilo skozi leta mogoče spremljati v predstavah slovenskih gledaliških amaterjev, leta 1952 pa tudi v predstavi Jurčičevega *Desetega brata* v Nučičevi režiji. Zagrebčanom je po Senečićevem mnenju v najboljšem spominu ostal po vlogah, v katerih je briljiral ne le *Šimenc tenorist*, ampak tudi *Šimenc karakterni igralec*, to pa so bile vloge Eleazarja v *Židinji*, Pedra v *Nižavi* in Cania v *Glumačih*. Ko je Šimenc leta 1934 nastopil v *Židinji*, kar je bilo zanj še težje, ker je Zagreb v tej vlogi pomnil slavnega Lea Slezka, je kritik *Jutarnjega lista* napisal, da je *kot Eleazar doživel senzacionalen uspeh*, in dodal, da *po Milki Ternini nihče v Zagrebu ni ob ploskanju doživel takšnih ovacij kot Mario Šimenc. Dovolj bo, če spomnimo, da je bil pred zastor po veliki ariji v 4. dejanju poklican več desetkrat! Občinstvo je tako ploskalo, da ni bilo mogoče začeti zadnjega prizora, čeprav je dirigent orkestru kar nekajkrat dal znamenje za začetek*.<sup>198</sup>

To pa nikakor ne pomeni, da je bil Šimenc manj izrazit v vlogah, v katerih je briljiral prav kot tenorist. Takšna vloga je bila Albinjev baron Trenk. Lujo Šafranek Kavić je v *Obzoru* zapisal, da je bil *senzacija večera, pričakan z veliko radovednostjo*, in nadaljeval: *Senzacija je ostala senzacija v smislu najbolj prijetnega presenečenja za tiste, ki so bili skeptični. Nenavadno razpoložen in z največjo voljo je postavil igralsko in pevsko izredno uspelo figuro nasilnega in upornega, v resnici pa vendarle mehkega in sentimentalnega operetnega Trenka. Šimenc je neskromno razsipaval zlato svojih krasnih visokih tonov, bil je izrazit, okreten in živahen, tako da je navdušil občinstvo. Presenetil je s pravilno deklamacijo proze*.<sup>199</sup>

Občinstvo je imelo Maria Šimenca rado kot umetnika in kot človeka. Osvajal je s svojo preprostostjo, skoraj prostodušnostjo in radostjo. Ko je aprila leta 1926 gostoval v Pragi, je v *Hrvatski pozornici* izšel velik članek o tem gostovanju. *Je tip pravega gledališkega človeka. Dinamika njegovega glasu lahko zadovolji tudi najstrožjega kritika. Z nenavadno lahkoto dosega visoke tone in jih ne spušča, dokler v celoti ne zadovolji sebe in tistega, ki ga posluša. Uživa v belkantu in z dinamično glasno dosega dramske učinke. Takšen pevec je sposoben glasbo G. Puccinija ali J. Verdija preoblikovati v elementarno doživetje. Posebej pri Pucciniju se v tem primeru izgubijo vse slabosti osladne kantilene in zaživi le neponarejen človeški občutek. Takoj po prvi ariji so Šimenca pozdravili z burnim ploskanjem. To ni bil glas, temveč strel iz puške, ki je zadel v polno. Simpatična je tudi njegova pojava. Je naraven v kretnjah in igra od srca*, je iz Prage poročal Božo Lovrić po njegovem nastopu v *Tosci*.<sup>200</sup> Šimenc je v Pragi pel na vrsti koncertov s slavno češko primadono, Hrvatice Gabrijelo Horvatovo.

Mario Šimenc je sodeloval na zelo uspešnem gostovanju zagrebške Opere v Dalmaciji leta 1925, o katerem je obširno poročala *Comoedia*, ki je povzemala splitski in dubrovniški tisk. O izvedbi *Pikove dame*

<sup>196</sup> Glej Branko Hećimović: Slovenski dramski umjetnici u Hrvatskoj/Slovenski dramski umetniki na Hrvaškem.

<sup>197</sup> *Narodni list*, 24. 5. 1953.

<sup>198</sup> *Jutarnji list*, 10. 3. 1934.

<sup>199</sup> *Obzor*, 20. 2. 1932.

<sup>200</sup> *Hrvatska pozornica*, 1925/26, št. 1 (33), 20. 4. 1926.

u kretnjama, a i igra mu ide od srca - pisao je Božo Lovrić iz Praga nakon njegova nastupa u *Tosci*.<sup>196</sup> Šimenc je u Pragu pjevao i na koncertu uz slavnu češku primadonu Hrvaticu Gabrijelu Horvatu.

Mario Šimenc bio je jedan od sudionika vrlo uspješna gostovanja zagrebačke Opere u Dalmaciji 1925., o kojem opširno izvješćuje *Comoedia* prenoseći splitski i dubrovački tisak. O izvedbi *Pikove dame* u Splitu pisala je *Hrvatska sloga*: *Izvedba Pikove dame bez sumnje je doživila najcjelovitiji uspjeh od sve tri dosadnje predstave Zagrebačke Opere, pa se može u pravome smislu nazvati sretnom večeri. Od solista treba na prvome mjestu istaknuti tenora g.Šimenca, koji je osvojio publiku. Rijetko se kada čuje tako otpjevana uloga Hermana*.<sup>197</sup>

Šimenc je u svijetu gostovao kao član zagrebačke Opere. Pjevao je u Národnom divadlu u Pragu, Bologni, Budimpešti, Gradskoj operi u Berlinu, a *Večer* 1930. navodi da je *postigao senzacionalan uspjeh kao Calaf u Državnoj operi u Berlinu*.<sup>198</sup>

Šimenc je u Zagrebu ostvario tridesetak uloga, pa ćemo izdvojiti još neke njegove poznate interpretacije: Verdijeva Otella, Manrica u *Trubaduru* i Don Alvara u operi *Moć sudbine*, Wagnerova Tannhäusera, Samsona u Saint-Saënsovoj operi *Samson i Dalila* i Don Joséa u Bizetovoj *Carmen*. Njegovo sjajno razdoblje trajalo je do dolaska Josipa Gostića 1937. ali je nastupao i poslije. Kroz tisak se stalno provlači podatak da za vrijeme rata nije nastupao, što nije točno jer je u Zagrebu pjevao Manrica, baruna Trenka, Sokolovića u *Nikoli Šubiću Zrinjskom*, Pedra, Canija, Don Joséa, Eru i Calafa. U prvoj poslijeratnoj sezoni 1945./46. pjevao je u izvedbama obnove opere *U dolini*, i zajedno s Gostićem na premijeri Janačekove *Jenufe* u ožujku 1946. Neko je vrijeme djelovao u Skoplju i pomogao početcima sustavnoga opernog života u Makedoniji. Umro je u Zagrebu od posljedice šećerne bolesti 26. studenoga 1958.

## Josip Gostić

*Stara Loka kod Škofje Loke, 5. 3. 1900. - Ljubljana, 25.12. 1963.*

Doprinos Josipa Gostića hrvatskoj opernoj reprodukciji je neprocjenjiv, i ona je bez njega nezamisliva. Četvrt stoljeća njegova stalnog angažmana u Zagrebačkoj Operi njezini su zvjezdani trenuci, a njegov je udjel u tumačenju likova u operama hrvatskih skladatelja neponovljiv. To potvrđuju već i puki statistički podatci. Gostić je u Zagrebu ostvario 54 uloge, sve su, naravno, bile glavne, i imao oko tisuću nastupa. Bio je prvi hrvatski Don Carlos, Sobinjin u Glinkinu *Ivanu Susanjinu* i Pjer u *Ratu i miru* Prokofjeva. Pjer je bio njegova posljednja, 115. uloga. Tumačio je četrnaest likova u operama hrvatskih autora, od toga četiri na praiizvedbama. Na praiizvedbi opere *Adel i Mara* Splićanina Josipa Hatzea (1879.-1959.) u Ljubljani 1932. pjevao je Adela. Jakov Gotovac smatrao ga je svojim *jedinstvenim Erom* i za njega je skladao uloge Nenada u *Kameniku* i Petra u *Mili Gojsalića*, a Boris Papandopulo Vezira u *Sunčanici*. Bio je idealan interpret Porina Vatroslava Lisinskog.

Razvivši se u dvadeset i pet godina svojega zagrebačkog angažmana od lirskog do dramskog tenora, a pri tome zadržavši svijetlu boju glasa i mekoću mezzavocea, Gostić je uz spomenute uloge slijedom ostvarivao antologijske kreacije hrvatske pozornice. Spomenimo samo neke: Janka u *Prodanoj nevjesti*, Massenetova Werthera, i Des Grieuxa u *Manon*, Riccarda u *Krabuljnome plesu*, Cavaradossija u *Tosci*, Enza u Ponchiellijevoj *Giocondi*, Turiddua u *Cavalleriji rusticani*, Don Joséa u *Carmen*, Hermana u *Pikovoj dami*, Wagnerova Parsifala, Pollionea u Bellinijevoj *Normi*, Radamesa u *Aidi*, Donella u *Plamenu* Ottorina Respighija, Maurizija u Cileinoj



**Josip Gostić**

<sup>196</sup> *Hrvatska pozornica*, 1925./26. br. 1 (33) od 20.IV.1926.

<sup>197</sup> *Comoedia*, sezona 1924./25., br. 39 od 24.V.1925.

<sup>198</sup> *Večer*, 8.V.1930.

v Splitu je pisala tudi *Hrvatska sloga*: *Izvedba Pikove dame je brez dvoma doživela najbolj celovit uspeh med vsemi dosedanjimi predstavami zagrebške Opere. Zato jo lahko v pravem pomenu besede imenujemo srečen večer. Med solisti je treba na prvem mestu omeniti tenorista g. Šimenca, ki je osvojil občinstvo. Redkokdaj lahko slišimo tako odpeto vlogo Hermana.*<sup>201</sup>

Šimenc je v svetu gostoval kot član zagrebške Opere. Pel je v *Národnem divadlu* v Pragi, v Bologni, Budimpešti in Mestni operi v Berlinu. *Večer* je leta 1930 poročal, da je *dosegel senzacionalen uspeh kot Kalaf v Državni operi v Berlinu.*<sup>202</sup>

Šimenc je v Zagrebu ustvaril prek trideset vlog, in tu navajamo še nekatere njegove znane izvedbe – Verdijevega Othella, Manrica v *Trubadurju* in Don Alvara v operi *Moč usode*, Wagnerjevega Tannhäuserja, Samsona v Saint-Saënsovi operi *Samson in Dalila* in Joséja v Bizetevi *Carmen*. Njegovo sijajno obdobje je trajalo do prihoda Josipa Gostiča leta 1937, vendar je nastopal tudi pozneje. Skozi tisk vseskozi spremljamo podatek, da med vojno ni nastopal, kar pa ni res, saj je v Zagrebu pel Manrica, barona Trenka, Sokolovića v *Nikoli Šubiću Zrinjskem*, Pedra, Cania, Joséja, Era in Kalafa. V prvi povojni sezoni 1945/46 je pel v novih izvedbah opere *Nižine* in skupaj z Gostičem na premieri Janačkove *Jenufe* marca leta 1946. Nekaj časa je deloval v Skopju in pomagal pri zagonu opernega življenja v Makedoniji. Umru je v Zagrebu od slatkorne bolezni 26. novembra 1958.

## Josip Gostič

*Stara Loka, 5. 3. 1900 - Ljubljana, 25. 12. 1963.*

**P**rispevek Josipa Gostiča k hrvaškemu opernemu poustvarjanju je neprecenljiv; brez njega si ga skoraj ne bi mogli predstavljati. Četrto stoletja stalne zaposlitve v zagrebški Operi so njegovi zvezdni trenutki, njegov delež v izvajanju likov v operah hrvaških skladateljeve pa neponovljiv. To potrjujejo že goli statistični podatki. Gostič je v Zagrebu ustvaril 54 vlog, vse so bile seveda glavne. Imel je okoli tisoč nastopov. Bil je prvi hrvaški Don Carlos, Sobinjin v Glinkinovem *Ivanu Susaninu* in Pierre v *Vojni in miru* Prokofjeva. Pierre je bila njegova poslednja, 115. vloga. Izvajal je štirinajst likov v operah hrvaških avtorjev, štirikrat v praizvedbah. V prvi izvedbi opere *Adel in Mara* Splitčana Josipa Hatza (1879–1959) v Ljubljani leta 1932 je pel Adela. Jakov Gotovac ga je štel za svojega *enkratnega Era* in je zanj zložil vlogi Nenada v *Kameniku* in Petra v *Mili Gojsaličevi*, Boris Papandopulo pa *Vezirja v Sončnici*. Bil je idealen izvajalec Porina Vatroslava Lisinskega.

V petindvajsetih letih zagrebškega delovanja se je razvil iz lirskega v dramski tenor, pri tem pa je ohranil svetlo barvo glasu in mehko mezzovoceja. Poleg prej omenjenih vlog je Gostič ustvaril vrsto antologijskih stvaritev hrvaškega odra. Omenimo jih le nekaj: bil je Janko v *Prodani nevesti*, Massenetev Werther in Des Grieux v *Manon*, Riccardo v *Plesu v maskah*, Cavaradossi v *Tosci*, Enzo v Ponchiellijevi *Giocondi*, Turiddu v *Cavallerii rusticani*, José v *Carmen*, Herman v *Pikovi dami*, Wagnerjev Parsifal, Pollion v Bellinijevi *Normi*, Radames v *Aidi*, Donello v *Plamenu* Ottorina Respighija, Maurizio v Cileanovi *Adriani Lecouvreur*, Manrico v *Trubadurju*, Florestan v Beethovnovem *Fideliju* ... pa tudi Othello, Lohengrin in André Chénier, ki ga je magistralno ustvaril v šestem desetletju svojega življenja.

Josip Gostič je osnovno šolo obiskoval na Homcu. Glasbeno nadarjenost je imel po očetu, ki je bil krajevni organist, in materi, ki je pela v vaškem zboru. Končal je orglarsko šolo v Ljubljani in bil dve leti organist na Homcu. Leta 1921 se je vpisal na Državni konservatorij v Ljubljani, hkrati postal član zbora Opere Slovenskega narodnega gledališča in začel občasno nastopati v manjših vlogah. Solistični debi v vlogi Lenskega v *Evgeniju Onjeginu* Čajkovskega, 5. septembra leta 1929, je odkril ogromne zmožnosti mladega tenorista. Pokazal je vse lastnosti, ki jih potrebuje prvorazredni operni umetnik. Leta 1930 je diplomiral z odličnimi ocenami. Kot solist ljubljanske Opere je ustvaril prek štirideset opernih in operetnih vlog. Nastopal je tudi po stokrat v sezoni. Šolanje je nadaljeval na Dunaju pri Marii Rado - Danielli in popolnoma osvojil pevsko tehniko.

Prvo srečanje Josipa Gostiča z zagrebškim občinstvom se je zgodilo 16. decembra leta 1930, na koncertu

<sup>201</sup> *Comoedia*, 1924/25, št. 39, 24. 5. 1925.

<sup>202</sup> *Večer*, 8. 5. 1930.

*Adriani Lecouvreur*, Manrica u *Trubaduru*, Florestana u Beethovenovu *Fideliju*, do Otella, Lohengrina i Andréa Cheniera kojega je magistralno ostvario u šestom životnom desetljeću.

Josip Gostič je osnovnu školu pohađao u Homcu. Naslijedivši talent za glazbu od oca mjesnog orguljaša i majke koja je pjevala u seoskom zboru, završio je Orguljašku školu u Ljubljani i sam dvije godine bio orguljaš u Homcu. Godine 1921. upisao se je u Državni konzervatorij u Ljubljani, istodobno postao članom zbora Opere Slovenskoga narodnoga gledališća i povremeno nastupao u manjim ulogama. Solistički debut u ulozi Lenskog u *Evgeniju Onjeginu* Čajkovskog, 5. rujna 1929., otkrio je golem potencijal mladoga tenora. Pokazao je sva svojstva potrebna za prvorazrednoga opernog umjetnika. Godine 1930. diplomirao je s izvrsnim ocjenama. Kao solist ljubljanske Opere ostvario je više od četrdeset opernih i operetnih uloga. Imao je i po stotinjak nastupa u sezoni. Nastavio je usavršavati se u Beču kod Marije Rado-Danielli i potpuno svladao pjevačku tehniku.

Prvi susret Josipa Gostiča sa zagrebačkim općinstvom zbilo se je 16. prosinca 1930. Bilo je to na koncertu ljubljanske *Glasbene matice* čiji je Mješoviti zbor uz povećani orkestar ljubljanske Opere pod ravnanjem Mirka Poliča i uz sudjelovanje Vere Majdič, koja je *uskočila* umjesto Zlate Gjungjenac-Gavella, te Josipa Gostiča, Roberta Primožiča i Antona Petrovčiča, izveo *Prokletstvo Fausta* Hectora Berlioza. Prvi dojmovi kritike bili su više nego pozitivni. Kritičar *Jutarnjega lista* Žiga Hiršler napisao je: *Vanredno simpatičnog mladog pjevača upoznali smo u tenoristi Josipu Gostiću (Faust). Njegovo mekano grlo i ugodna boja glasa još mnogo obećaju, pa se može očekivati, da će se u njemu razviti pjevač odličnih kvaliteta. On bi uz Rijavca, Šimenca i Banovca bio četvrti slovenski tenor, koji je očarao nas, a valjda će zagrijati i ostale, kad će mu djelokrug među nama postati preuzak.*<sup>199</sup> Bio je uistinu vidovit. Prorekao je Gostičevu budućnost i mjesto koje će zauzeti u srcima Zagrepčana. Milan Majer u *Morgenblattu* bio je istoga mišljenja te je istaknuo njegovu *visoku muzikalnost i veliku muzičku inteligenciju*<sup>200</sup>, a tako i Lujo Šafranek Kavič u *Obzoru* koji je opazio *mekoću ugodnoga i gibivoga liričkog tenora*<sup>201</sup> i dr. Krenedić u *Novostima* koji je upozorio na još dvije bitne odlike Gostičeve umjetnosti: *Partiju je pjevao s dubokim razumijevanjem i lijepim fraziranjem.*<sup>202</sup>

Nedvojbeno je da je Gostič zapeo za uho i oko ravnateljcu Opere Krešimiru Baranoviću, ali do stalnog angažmana u sezoni 1937./38. Gostič je u Zagrebu nastupio samo sedam puta. Prvi je put gostovao 14. veljače 1932. kao Janko u *Prodanoj nevjesti*. U veljači 1935. pod ravnanjem Lovre Matačića pjevao je najprije Des Grieuxa u Massenetovoj *Manon*, u kojoj je prvi put naslovnu ulogu tumačila Erika Druzovič, a zatim Rodolfa u *La Bohème*. Kritičari su već bili strožiji i raščlanjivali njegov nastup u svim pojedinostima. Složili su se da mu je *glas lijep, ugodan i meko timbriran, nosiv i prodoran, u pianima naročito izražajan i pun draži*<sup>203</sup>, *mezzavoce fino postavljen, gluma otmjeno stilizirana, a dikcija jasna i dobro razumljiva, deklamacija teksta u skladu s pjevanom riječi i pojedinom situacijom.*<sup>204</sup> Svi mu dijele pohvale, jedino kritičar *Obzora*, navodeći njegove tobožnje nedostatke, nije propustio napisati da *imamo u ensembleu dva lirska tenora koji nimalo ne zaostaju za g.Gostićem*, ali nije naveo tko su oni i ni danas nije jasno tko je to mogao biti.<sup>205</sup>

U srpnju 1935. Gostič je zagrebačkoj publici predstavio lik za koji će istaknuti kazališni djelatnik i povjesničar Slavko Batušić napisati godine 1959., kad je Gostič slavio 30. obljetnicu umjetničkoga djelovanja: *Ti si kasnije dao možda i markantnijih i efektnijih kreacija, ali Tvoj goeteovski lik mladog sanjara bio je savršenstvo stila i sublimne pjevačke kulture.* U veljači 1936. Gostič je od Josipa Rijavca preuzeo ulogu Julienu u Charpentierovoj *Louisi*, u travnju 1937. posljednji je put kao gost nastupio u ulozi Pinkertona u *Madame Butterfly*, koja mu je bila i prva uloga u stalnom angažmanu 26. rujna 1937.godine.

Zagrebačka je publika odmah zavoljela naočita tenora lijepa glasa sigurnih i sjajnih visina i bogatih dinamičkih preljeva, vrhunske muzikalnosti, visoke glazbene naobrazbe, velike kulture, uzorna fraziranja, zaobljena legata i naglašena smisla za interpretaciju. Bio je *ovaj naš tenor koji s punim pravom nosi pridjevak sjajni*, kako je nekoliko godina poslije ustvrdio kritičar Milan Katić.<sup>206</sup> Prve je sezone ostvario deset uloga, od toga je pet bilo novih, tri su bile na premijerama, i imao je 33 nastupa. Povodom premijere opere *Bogorodičin nakit* Er-

<sup>199</sup> *Jutarnji list*, 18.XII.1930.

<sup>200</sup> *Morgenblatt*, 18.XII.1930.

<sup>201</sup> *Obzor*, 18.XII.1930.

<sup>202</sup> *Novosti*, 19.XII.1930.

<sup>203</sup> *Jutarnji list*, 19.II.1935.

<sup>204</sup> *Novosti*, 27.II.1935.

<sup>205</sup> *Obzor*, 28.II.1935.

<sup>206</sup> *Nova Hrvatska*, 18.I.1944.



**Josip Gostič kao Herman u Pikovoj dami Petra Iljiča Čajkovskog u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu**

**Josip Gostič kot Herman v Pikovi dami Petra Iljiča Čajkovskega. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.**

njegov nastop razčlenili do potankosti. Strinjali so se, da je njegov glas *lep, prijeten, mehko timbriran, nosilen in prodoren, v pianih posebej izrazen in poln čarov*<sup>207</sup>, *mezza voce odlično postavljen, igra imenitno stilizirana, dikcija pa jasna in dobro razumljiva, deklamacija teksta v skladu z odpeto besedo in posamezno situacijo*.<sup>208</sup> Vsi so mu delili pohvale, le kritik *Obzora*, ki je navajal njegove domnevne pomanjkljivosti, ni pozabil omeniti, da imamo v ansamblu dva lirski tenorista, ki niti malo ne zaostajata za g. Gostičem, vendar ni zapisal, kdo sta, in niti dandanes ni jasno, kdo bi to lahko bil.<sup>209</sup>

Julija leta 1935 je Gostič zagrebškemu občinstvu predstavil lik, za katerega je gledališki delavec in zgodovinar Slavko Batušić leta 1959, ko je Gostič slavil 30-letnico umetniškega delovanja, zapisal: *Pozneje si morda ustvaril tudi izrazitejše in učinkovitejše kreacije, vendar je bil Tvoj goethejevski lik mladega sanjača vrhunec stila in plemenite pevske kulture*. Februarja leta 1936 je Gostič od Josipa Rijavca prevzel vlogo Julienu v Charpentierevi *Luizi*, aprila leta 1937 pa je še zadnjič kot gost nastopil v vlogi Pinkertona v *Madame Butterfly*, kar je bila tudi njegova prva vloga po stalni zaposlitvi 26. septembra leta 1937.

Zagrebško občinstvo je takoj vzljubilo privlačnega tenorista lepega glasu, zanesljivih in sijajnih višin in bogatih dinamičnih prelivov, vrhunske muzikalnosti, z visoko glasbeno izobrazbo, veliko kulturo, vzornim fraziranjem, zaobljenim legatom in poudarjenim smislom za interpretacijo. Gostič je bil *ta naš tenorist, ki se popolnoma upravičeno ponaša s pridevnikom sijajen*, kakor je nekaj let pozneje zapisal kritik Milan Katić.<sup>210</sup> V prvi sezoni je ustvaril deset vlog, med njimi pet novih, tri na premierah. Skupaj je nastopil 33-krat. Ob premieri opere *Madonin nakit* Ermanna Wolf-Ferrarija decembra leta 1937 je *Jutarnji list* zapisal, da je *izredno uporabna sila, posebej muzikalen, marljiv in ambiciozen, igralsko nadarjen, uči se rad in hitro*, obenem se *njegov zvonek in nosilni glas razvija zelo ugodno*, pa tudi *njegova izvedba nesrečnega kovača Gennarja že sodi v popolnoma zrelo dramsko umetnost*

Ljubljanske Glasbene matice. Njen mešani zbor je ob okrepljenem orkestru ljubljanske Opere pod taktirko Mirka Poliča in v sodelovanju z Vero Majdič, ki je *vskočila* namesto Zlate Gjungjenac - Gavella, Josipom Gostičem, Robertom Primožičem in Antonom Petrovčičem izvedel *Prekletstvo Fausta* Hectorja Berlioz. Prvi vtisi kritike so bili več kot ugodni. Kritik *Jutarnjega lista* Žiga Hiršler je napisal: *Izredno simpatičnega mladega pevca smo spoznali v tenoristu Josipu Gostiču (Faust). Njegovo mehko grlo in prijetna barva glasu še veliko obetata, zato lahko pričakujemo, da se bo razvil v pevca odličnih kvalitet. Ob Rijavcu, Šimencu in Banovcu bi lahko postal četrti tenorist, ki nas je očaral, bržkone pa utegne ogreti tudi druge, ko mu bo delovanje med nami postalo pretesno*.<sup>203</sup> Kritik je bil dejansko daljnoviden. Preroško je napovedal Gostičevo prihodnost in položaj, ki ga je zasedel v srcih Zagrebčanov. Milan Majer je v *Morgenblattu* menil podobno, ko je opozoril na njegovo *visoko muzikalnost in veliko glasbeno inteligenco*<sup>204</sup>, pa tudi Lujo Šafranek Kavić je v *Obzoru* opazil *mehkobo prijetnega in gibkega lirskega tenorja*.<sup>205</sup> Dr. Krenedić je v *Novostih* opozoril na še dve pomembni odliki Gostičeve umetnosti: *Vlogo je pel z globokim razumevanjem in lepim fraziranjem*.<sup>206</sup>

Nedvomno je Gostič padel v oči tudi ravnatelju Opere Krešimirju Baranoviću, pa vendar je Gostič do zaposlitve v sezoni 1937/38 v Zagrebu nastopil le sedemkrat. Prvič je gostoval 14. februarja leta 1932 kot Janko v *Prodani nevesti*. Februarja leta 1935 je pod taktirko Lovra Matačića pel najprej Des Grieuxa v Massenetovi *Manon*, v kateri je prvič naslovno vlogo izvajala Erika Druzovič, potem pa še Rodolfa v *Bohème*. Kritiki so že bili strožji in so

<sup>203</sup> *Jutarnji list*, 18. 12. 1930.

<sup>204</sup> *Morgenblatt*, 18. 12. 1930.

<sup>205</sup> *Obzor*, 18. 12. 1930.

<sup>206</sup> *Novosti*, 19. 12. 1930.

<sup>207</sup> *Jutarnji list*, 19. 2. 1935.

<sup>208</sup> *Novosti*, 27. 2. 1935.

<sup>209</sup> *Obzor*, 28. 2. 1935.

<sup>210</sup> *Nova Hrvatska*, 18. 1. 1944.

manna Wolf-Ferrarija u prosincu 1937. *Jutarnji list* je napisao da je *vanredno upotrebljiva sila, osobito muzikalan, marljiv i ambiciozan, glumački talentiran, uči rado i brzo, a njegov zvonki i nosivi glas razvija se vrlo povoljno te njegova kreacija nesretnog kovača Gennara spada već u sasvim zrele dramatske umjetnosti verističkog stila.*<sup>207</sup> O njegovu nastupu u *Tosci* u veljači 1938., kada je ulogu pjevao na hrvatskom, *Jutarnji list* je pisao: *Ovo je dokaz ne samo njegove često istaknute velike muzikalne inteligencije nego i ambicioznog nastojanja da se što bolje uživi u naš ensemble i priljubi hrvatskom ambijentu.*<sup>208</sup>

I tada počinju četiri najplodnije godine Gostičeva djelovanja u Zagrebačkoj Operi kad je imao i više od šezdeset nastupa u sezoni.

U sezoni 1938./39. otpjevao je 20 uloga, od toga sedam novih, sudjelovao je u trima premijerama i imao 62 nastupa. Prigodom gostovanja glasovite češke sopranistice Jarmile Novotne u *Traviati* u veljači 1939., kada je svoju novu ulogu u samo tri dana *preučio* na hrvatski, *Obzor* je napisao da *on ove sezone zaista u pravom smislu riječi nosi operni repertoire (...) i ne može se dosta naglasiti njegova važnost za našu operu (...) jer je najpouzdaniji i najpozvaniji da pjeva u jednoj reprezentativnoj izvedbi.*<sup>209</sup> Nakon što je u travnju 1939. *iznio naslovnu ulogu Parsifala s toliko uvjerljivosti, ozbiljnosti, unutrašnjeg proživljavanja, muzički i glumački toliko stilski, a pjevački sigurno lijepo i u inteligentnoj deklamaciji*<sup>210</sup>, prema pisanju *Jutarnjeg lista*, *Gostič predstavlja pjevačku i glumačku vrednotu koja dostojno reprezentira našu operu*<sup>211</sup>. Pojedine interpretacije poznatih arija izazivaju unutar predstave *oduševljenje i aplauz na otvorenoj sceni koji se dugo ne smiruje*<sup>212</sup> što znači da je *Gostič čestitim radom i stalnim napredkom, ali sada već potpuno osvojio srca zagrebačke publike i postao njezinim afirmiranim i s povjerenjem primanim ljubimcem.*<sup>213</sup> Toliko je zaposlen da dr. Hubert Pettan nakon njegova nastupa kao Edgarda u *Luciji Lammermoorskoj* s glasovitom Aldom Noni u naslovnoj ulozi u *Obzoru* piše: *Svestrano upotrebljiv g. Gostič pjevač je rijetko velikog repertoira, te se doskora o njemu ne će pisati koje opere pjeva već u kojima ne pjeva. Jer od trideset i dvije ove sezone dosad izvedene opere, g. Gostič je pjevao u dvadeset, a od toga preko deset bilo novih, bilo da ih je u Zagrebu pjevao prvi put.*<sup>214</sup>

I dalje su se redale nove uloge i mnogobrojni nastupi. U sezoni 1939./40. četiri nove uloge, četiri premijere i 64 nastupa, sljedeće sezone opet četiri nove uloge i četiri premijere i 61 nastup. Danas zvuči nepojmljivo da pjevač u sezoni pjeva dvadeset glavnih uloga, a takvo što je za Gostiča bilo posve obično. Te je sezone bio sudionikom i *senzacionalne izvedbe* Verdijeva *Requiema* pod ravnanjem Krešimira Baranovića uz Vilmu Nožinić, Anku Jelačić i Josipa Križaja, koju je poznati hrvatski skladatelj, tada glazbeni kritičar, Ivan Brkanović označio kao *najveći muzički događaj sezone.*<sup>215</sup> Gostič je bio i istaknuti tumač Mozartova *Requiema* te Beethovenove *Devete simfonije* i *Pjesme o zemlji* Gustava Mahlera.

Jedne nedjelje, 22. lipnja 1941., Gostič je u repertoar uvrstio ulogu koje će postati pojam, njezin idealan tumač poznat i u svjetskim razmjerima - Miću u *Eri s onoga svijeta* Jakova Gotovca. Pjevao ju je pod skladateljevim ravnanjem i postao njegov omiljeni interpret. Odjek te kreacije premašio je zagrebačke okvire i čuo se i u Osijeku, pa je u osječkom *Hrvatskom listu* recenzent s inicijalima V.C. napisao:

"Bila je to prvorazredna pjevačka i glumačka tvorba i već dugo nijesmo vidjeli tako iskrenog i zanosnog stvaratelja uloge, kao što je to bio g. Gostič u ovoj novoj ulozi. Njegov snažni tenor ugodne prodornosti, glasovno umijeće, koje je ostvario s mnogo neposrednosti i topline, omogućili su oživotvorenje najboljeg Era, kojega smo dosada čuli i vidjeli. Za taj vrijedni umjetnički užitek bio je g. Gostič nagrađen oduševljenim odobravanjem."<sup>216</sup>

Gostič je svojeg antologijskog Miću pjevao na mnogim gostovanjima zagrebačke Opere u zemlji i inozemstvu, u Veneciji, Firenzi, Rimu, Beču, Londonu, Bratislavi, Pragu, Brnu te ljubljanske Opere u Grazu, ali i samostalno na premijeri u bečkoj Volksoperi 1957. Snimio ga je u cjelosti u Hilversumu za Nizozemski radio 1963. godine.

<sup>207</sup> *Jutarnji list*, 21.XII.1937.

<sup>208</sup> *Jutarnji list*, 15.II.1938.

<sup>209</sup> *Obzor*, 8.II.1939.

<sup>210</sup> *Novosti*, 12.IV.1939.

<sup>211</sup> *Jutarnji list*, 12.IV.1939.

<sup>212</sup> *Novosti*, 24.IV.1939.

<sup>213</sup> *Zagrebački list*, 24.IV.1939.

<sup>214</sup> *Obzor*, 12.IV.1939.

<sup>215</sup> *Novosti*, 30.I.1941.

<sup>216</sup> *Hrvatski list*, Osijek, 26.VI.1941.





**Josip Gostič kao Mića u operi *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu**

**Josip Gostič kot Mića v operi *Ero z onega sveta* Jakova Gotovca. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.**

verističnega stila.<sup>211</sup> Ob njegovem nastopu v *Tosci* februarja leta 1938, ko je vlogo pel v hrvaščini, je *Jutarnji list* zapisal: *To ni le dokaz njegove pogosto poudarjene velike glasbene inteligence, ampak tudi njegovega ambicioznega prizadevanja, da bi se čim bolj uživel v naš ansambel in se prilagodil hrvaškemu okolju.*<sup>212</sup>

Takrat so se začela štiri najplodnejša leta Gostičevega delovanja v zagrebški Operi, ko je imel tudi več kot šestdeset nastopov v sezoni.

V sezoni 1938/39 je odpel dvajset vlog, med njimi sedem novih, sodeloval je na treh premierah in imel 62 nastopov. Ob gostovanju slovite češke sopranistke Jarmile Novotne v *Traviati* februarja leta 1939, ko se je svoje nove vloge v hrvaščini naučil v komaj treh dneh, je *Obzor* zapisal, da je *on v tej sezoni resnično v pravem pomenu besede nosilec opernega repertoarja (...) in ni mogoče dovolj poudariti njegove pomembnosti za našo Opero (...), saj je najzanesljivejši in najprimernejši za petje v reprezentativni izvedbi.*<sup>213</sup> Potem ko je aprila leta 1939 izvedel naslovno vlogo *Parsifala* s toliko prepričljivosti, resnosti, notranje doživetosti, glasbeno in igralsko pa v stilu, pevsko zanesljivo lepo in z inteligentno deklamacijo<sup>214</sup>, je Gostič po pisanju *Jutarnjega lista* že izkazoval pevsko in igralsko vrednost, ki dostojno predstavlja našo Opero.<sup>215</sup> Posamezne izvedbe znanih arij so med predstavami izzivale navdušenje in ploskanje na odprtem odru, ki se še dolgo ni umirilo<sup>216</sup>, kar pomeni, da je Gostič s poštenim delom in stalnim napredkom zdaj že popolnoma osvojil srca zagrebškega občinstva in postal njegov uveljavljen in z zaupanjem sprejet ljubljenc.<sup>217</sup> Bil je tako

zaposlen, da je dr. Hubert Pettan po njegovem nastopu v vlogi Edgarja v *Luciji Lammermoorski* s slovito Aldo Noni v naslovni vlogi v *Obzoru* zapisal: *Vsestransko uporaben g. Gostič je pevec izjemno velikega repertoarja, zato že kmalu ne bomo pisali več, v katerih operah poje, temveč, v katerih ne poje. V tej sezoni je bilo izvedenih dvaintrideset oper, g. Gostič je pel v dvajsetih, med njimi je bilo prek deset novih ali pa takih, v katerih je v Zagrebu pel prvič.*<sup>218</sup>

Še naprej so se vrstili nove vloge in številni nastopi. V sezoni 1939/40 je pel v štirih novih vlogah, na štirih premierah in skupaj 64 nastopih. Naslednje leto je spet ustvaril štiri nove vloge, pel na štirih premierah in skupaj 61 nastopih. Danes si ne moremo predstavljati, da je pevec v eni sami sezoni pel dvajset glavnih vlog. Toda za Gostiča je bilo to nekaj običajnega. V tej sezoni je pel tudi v *senzacionalni izvedbi* Verdijevega *Requiem*a pod dirigentsko palico Krešimirja Baranovića, ob Vilmi Nožinić, Anki Jelačić in Josipu Križaju. To izvedbo je znani hrvaški skladatelj Ivan Brkanović označil za *največji glasbeni dogodek sezone.*<sup>219</sup> Gostič je izstopal tudi v izvedbi Mozartovega *Requiem*a, Beethovnovе *Devete simfonije* in *Pesmi o zemlji* Gustava Mahlerja.

V nedeljo, 22. junija leta 1941, je Gostič v repertoar uvrstil vlogo, ki je postala pojem. Bil je njen idealen izvajalec, priznan tudi v svetovnem merilu – Mićo v *Eru z onega sveta* Jakova Gotovca. Pel jo je pod taktirko skladatelja in postal njegov priljubljen izvajalec. Odmev te stvaritve je presegal zagrebške okvire in segel tudi v Osijek, kjer je v tamkajšnjem *Hrvatskem listu* recenzent z začetnicama V. C. napisal:

"To je bila prvorazredna pevska in igralska stvaritev in že dolgo nismo videli tako iskrenega in zanosnega ustvarjalca, kakor je bil g. Gostič v tej novi vlogi. Njegov močan tenor prijetne prodornosti, glasovna umetnost,

<sup>211</sup> *Jutarnji list*, 21. 12. 1937.

<sup>212</sup> *Jutarnji list*, 15. 2. 1938.

<sup>213</sup> *Obzor*, 8. 2. 1939.

<sup>214</sup> *Novosti*, 12. 4. 1939.

<sup>215</sup> *Jutarnji list*, 12. 4. 1939.

<sup>216</sup> *Novosti*, 24. 4. 1939.

<sup>217</sup> *Zagrebački list*, 24. 4. 1939.

<sup>218</sup> *Obzor*, 12. 4. 1939.

<sup>219</sup> *Novosti*, 30. 1. 1941.

U ožujku 1942. Gostič je počeo gostovati u Beču, najprije u Volkoperi (tada Operi grada Beča), a godine 1951. postao je stalnim članom Bečke državne opere i u osam sezona u njoj ostvario 16 uloga i 260 nastupa. Njegova kreacija Lohengrina, koja se uspoređivala s besmrtnim ostvarenjem Lea Slezaka, otvorila mu je put k vrhuncu u karijeri - glavnoj ulozi Midasa na svjetskoj praizvedbi posljednje opere Richarda Straussa *Ljubav Danae* (*Die Liebe der Danae*) na Salzburškim svečanim igrama 14. kolovoza 1952.<sup>217</sup> Midasa je pjevao i na premijeri opere u Beču i u milanskoj Scali, te na gostovanju bečkoga opernog ansambla u Velikoj operi u Parizu. Postavši umjetnikom europskoga ugleda, počeo je gostovati i u drugim zemljama, najčešće u Španjolskoj i u Italiji, poglavito u ulozi Lohengrina. Njegov Lohengrin, u harmoničnom stapanju božanskog i ljudskog, osobito je oduševljavao. Zagreb nikada nije zaboravio i uvijek je ostao stalni član Opere HNK-a, i prema njemu se usklađivao repertoar. U inozemstvu je gostovao kao prvak zagrebačke Opere i time najviše pridonio njezinu ugledu u svijetu.

Držeći se gesla *pjevaj ono što tvojim godinama dolikuje*, Gostič je počeo prelaziti u teži dramski repertoar. I dok je Werther po ocjenama svih koji su ga u njemu doživjeli vrhunac njegova lirskog repertoara, Otello je kruna dramskog. Premijera Verdijeve opere u rujnu 1950. pod ravnanjem Milana Sachsa, u kojoj mu je partnerica bila Dragica Martinis, buduća velika zvijezda Bečke državne opere, s kojom je mnogo nastupao u Zagrebu i u Beču, zlatnim je slovima upisana u povijest hrvatske glazbene reprodukcije. O Gostičevoj kreaciji Shakespeareova junaka u sublimnoj Verdijevoj glazbi kritičar Nenad Turkalj napisao je cijelu studiju iz koje ćemo navesti nekoliko rečenica:

"Nema sumnje da je Gostič već svojom pojavom predestiniran za ulogu Otella. Jer to nije izrazito dramska uloga; karakter pijevne dionice kao i psihologija crnog mletačkog vojskovođe obiluju mekanim, lirskim crtama. A Gostič, usprkos svojoj impozantnoj figuri, ima uvijek u kretnji i izrazu neku sjetnu, izrazito lirsku komponentu, isto tako kao što i njegov glas i u najjačem fortissimu zadržava stanovitu lirsku mekoću i obojenost, koja je strana izrazito dramskim tenorskim glasovima. Gostič je i započeo karijeru kao lirski tenor, a iznimne glasovno-fiziološke osobine omogućile su mu da s vremenom (čak nužno) prijeđe na dramski fah, u koji je, kao nasljeđe, prenio u boji i karakteru glasa osnovnu lirsku predispoziciju."

Turkalj dodaje:

"Možda zvuči pretjerano ako kažemo, da je Verdi jedva mogao poželjeti boljeg interpretatora, koji je dosljedan nasljednik prvog Otella, znamenitog tenora Francesca Tamagna, čiji je nastup i samog Verdija ganuo do suza."<sup>218</sup>

Između Werthera i Otella bili su vremenskim slijedom: neponovljivi Don José, Herman, Radames, Manrico i Lohengrin. Lohengrin je bio i njegova pretposljednja uloga u Zagrebu. Tri izvedbe *Lohengrina* s ansamblom ljubljanske Opere koncem ožujka i početkom travnja 1963. bili su njegovi posljednji nastupi prije nego što mu je opaka bolest počela nagrizati organizam. Oduševljenju publike nije bilo kraja. Kritika je bila istoga mišljenja. Turkalj je u *Večernjem listu* pisao:

"Prepuni auditorij dugotrajnim je aplauzima pozdravljao izvođače, na čelu s Josipom Gostičem, koji je ponovno dao magistralnu kreaciju tog lika, jednog od najljepših u nizu svojih briljantnih scenskih ostvarenja. Pjevao je čistim vagnerijanskim stilom, ali mekano i izvanredno muzikalno oblikovanom frazom: s partnericom Vilmom Bukovčevom dostigao je kulminaciju u velikom duetu trećeg čina, da bi arijom u posljednjem činu, otpjevanom u hrvatskom prijevodu, izazvao ovacije gledališta, koje ga je na otvorenoj sceni obasulo cvijećem."<sup>219</sup>

Gostič je posljednji put nastupio 12. listopada 1963. kada je već bio nasmrt bolestan. Pjevao je svojega trubadura Manrica svježim glasom i nekom čudnom predsmrtnom snagom. Umro je u Ljubljani na Božić 1963. Te godine na Badnju večer prvi put nije njegov glas zaorio crkvom u Homcu, koji je uz Zagreb najviše volio. Zagrebu



*Josip Gostič kao Otello Giuseppea Verdija u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu*

*Josip Gostič kot Otello Giuseppeja Verdija. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.*

<sup>217</sup> Izvedba je objavljena na CD-u tvrtke ORFEO C 292 923 D

<sup>218</sup> *Teatar*, br. 5-6, 1957.

<sup>219</sup> *Večernji list*, 27.III.1963.

ki jo je ustvaril z veliko neposrednosti in topline, so omogočili oživitev najboljšega Era, kar smo jih doslej slišali in videli. Za ta dragoceni umetniški užitek je bil g. Gostič nagraden z navdušenim odobravanjem."<sup>220</sup>

Gostič je svojega antologijskega Mića pel na številnih gostovanjih zagrebške Opere doma in na tujem, v Benetkah, Firencah, Rimu, na Dunaju, v Londonu, Bratislavi, Pragi, Brnu ter na gostovanju ljubljanske Opere v Gradcu, pa tudi samostojno na premieri v dunajski Volksoperi leta 1957. Celoten nastop v Hilversumu leta 1963 je posnel nizozemski radio.

Marca leta 1942 je Gostič začel gostovati na Dunaju, najprej v Volksoperi (tedaj Operi mesta Dunaja), leta 1951 pa je postal stalni član dunajske Državne opere, kjer je v osmih sezonah ustvaril 16 vlog in imel 260 nastopov. Njegova stvaritev Lohengrina, ki so jo primerjali z nesmrtnimi stvaritvami Lea Slezka, mu je odprla pot k vrhuncu kariere – glavni vlogi Midasa v svetovni praznični zadnji operi Richarda Straussa *Danaina ljubezen* na Salzburških slavnostnih igrah 14. avgusta leta 1952.<sup>221</sup> Midasa je pel tudi na premieri v Operi na Dunaju in v milanski Scali ter na gostovanju dunajskega opernega ansambla v Veliki operi v Parizu. Ko je postal umetnik evropskega ugleda, je začel gostovati tudi drugod na tujem, najpogosteje v Španiji in Italiji, predvsem v vlogi Lohengrina. Njegov Lohengrin je posebej navduševal zaradi harmoničnega zlitja božanskega in ljudskega. Zagreba ni nikoli pozabil in je ostal stalni član Opere HNK-ja; z njenim programom je tudi usklajeval repertoar. Na tujem je gostoval kot prvak zagrebške Opere in s tem največ prispeval k njenemu ugledu v svetu.

Upoštevač geslo – *poj, kar je primerno tvojim letom* – je Gostič postopno prehajal v težji dramski repertoar. Werther je po ocenah vseh, ki so ga doživeli v tej vlogi, vrhunec Gostičevega lirskega repertoarja, Othello pa je krona dramskega repertoarja. Premiera Verdijeve opere septembra leta 1950 pod taktirko Milana Sachsa, v kateri je bila njegova partnerica Dragica Martinis, pozneje velika zvezda dunajske Državne opere, s katero je veliko nastopal tako v Zagrebu kot na Dunaju, se je z zlatimi črkami vpisala v zgodovino hrvaškega glasbenega poustvarjanja. O Gostičevi izvedbi Shakespearovega junaka v plemeniti Verdijevi glasbi je kritik Nenad Turkalj napisal celo študijo, iz katere navajamo samo nekaj stavkov:

"Nobenega dvoma ni, da je Gostič že s svojo pojavnostjo predestiniran za vlogo Othella. To namreč ni izrazito dramska vloga. Tako značaj pevskega dela kakor psihologija črnega beneškega vojskovodje sta prepolna mehkih lirskih črt. Vendar pa ima Gostič kljub svoji impozantni figuri še vedno v kretnji in izrazu neko otožno, izrazito lirsko komponento, prav tako kot njegov glas tudi v najmočnejšem fortissimu ohranja določeno lirsko mehko in obarvanost, ki je tuja izrazito dramskim tenorskim glasovom. Gostič je kariero tudi začel kot lirski tenor, izredne glasovno-fiziološke lastnosti pa so mu omogočile, da sčasoma (celo nujno) preide v dramske vloge, v katere je – kot dediščino – prenesel osnovno lirsko predispozicijo v barvi in naravi glasu."

Turkalj dodaja:

"Morda zveni pretirano, če rečemo, da si je Verdi komajda lahko želel boljšega interpreta, ki je dosleden naslednik prvega Othella znamenitega tenorista Francesca Tamagna, ki je z nastopom celo samega Verdija ganil do solz."<sup>222</sup>

Med Wertherjem in Othellom so si časovno sledili neponovljivi José, Herman, Radames, Manrico in Lohengrin. Lohengrin je bil njegova predzadnja vloga v Zagrebu. Tri izvedbe *Lohengrina* z ansamblom ljubljanske Opere konec marca in v začetku aprila leta 1963 so bile njegovi zadnji nastopi, preden je zahrbtna bolezen začela razjedati njegov organizem. Navdušenju občinstva ni bilo ne konca ne kraja. Kritika je menila enako. Turkalj je v *Večernjem listu* zapisal:

"Prepoln avditorij je z dolgotrajnimi aplavzi pozdravljal izvajalce z Josipom Gostičem na čelu, ki je spet ustvaril magistralno kreacijo tega lika, eno najlepših v vrsti svojih briljantnih odrskih stvaritev. Pel je v čistem wagnerjanskem stilu, vendar z mehko in izredno muzikalno oblikovano frazo: s partnerko Vilmo Bukovčevo je dosegel vrhunec v velikem duetu tretjega dejanja, z arijo v zadnjem dejanju, odpeto v hrvaškem prevodu, pa je izzval ovacije gledalcev, ki so ga na odprtem odru zasuli s cvetjem."<sup>223</sup>

Gostič je zadnjič nastopil 12. oktobra leta 1963, ko je bil že na smrt bolan. Pel je svojega trubadurja Manrica, s svežim glasom in nekakšno skrivnostno predsmrtno močjo. Umril je v Ljubljani na božič leta 1963. V cerkvi na

<sup>220</sup> *Hrvatski list*, Osijek, 26. 6. 1941.

<sup>221</sup> Izvedba je objavljena na plošči družbe Orfeo, C 292 923 D.

<sup>222</sup> *Teatar*, št. 5-6, leto 1957.

<sup>223</sup> *Večernji list*, 27. 3. 1963. Podatki o Josipu Gostiču so povzeti iz monografije Josip Gostič avtoric Marije Barbieri in Marjane Mrak, izdajatelj Kulturno društvo Jože Gostič Homec, 2000.

je dao cijeloga sebe, a njegovih tisuću nastupa u njemu bili su vrhunski nezaboravni umjetnički doživljaji.

Zagrebačka je publika obožavala Josipa Gostića. Cijenila je način kako se iskreno i uvjerljivo unosio u interpretirani lik i osjećala toplinu kojom je zračio. Ta je ljubav najbolje došla do izražaja kada je 6. lipnja 1959. u iznimno zahtjevnoj ulozi Giordanova Andréa Cheniera slavio 30. obljetnicu umjetničkoga djelovanja. Toliko pljeska, cvijeća, skandiranja Jo-ža, Jo-ža (kako je bio poznat u krugu svojih suradnika i poštovatelja njegove umjetnosti), brzovanja, čestitaka, izraza divljenja, poštovanja i zahvalnosti teško je zamisliti a kamoli doživjeti.

Gostić je obilježio epohu, bio je sudionikom svih važnijih glazbenih zbivanja u operi i na koncertnom podiju, u Zagrebu i diljem Hrvatske, u kazalištu i na festivalima. Mogao je pjevati sve i uvijek je to činio na najbolji mogući način. Veliki dirigent Karl Böhm rekao je za njega: *Takva pjevača danas nema*. I to je istina! Gostićeva pouzdanost i uzoran odnos prema radu uz spomenuti prirodni talent rijetko se sreću. Dodaju li se tome i njegove ljudske vrijednosti, pomoć i podrška koju je pružao mladima, te vjernost i odanost kazalištu u kojemu se potvrdio i stekao slavu, zaokružen je lik jedne sasvim posebne i neponovljive osobe, ličnosti koja piše ne samo glazbenu nego i kulturnu povijest.<sup>220</sup>

## Božidar Vičar

*Jastrebcji kraj Ormoža, 11. 2. 1894. - Zagreb, 28. 9. 1972.*

Usjeni svojih velikih sunarodnjaka u zagrebačkoj je Operi četvrt stoljeća djelovao i tenor Božidar Vičar. On nije imao vrsnoću prethodnika niti je njegovo značenje za hrvatsku operu približno ravno njihovu, ali u dvadesetpet godina solističkoga djelovanja ostvario je sedamdesetak glavnih i većih uloga te imao više od tisuću nastupa. Mnoge je pjevao na premijerama, a neke i na praiizvedbama. Tako je na praiizvedbi hrvatskih opera *Hasanaginice* Luje Šafraneka Kavića godine 1924. pjevao Imotskoga kadiju, u *Dorici pleše* Krste Odaka 1934. Jožeka, a u *Amfitrionu* Borisa Papandopula 1940. Merkura.

Vičar je glazbenu naobrazbu počeo stjecati u Orguljaškoj školi u Celju kod Karla Bervara. Godine 1919. angažiran je u zbor zagrebačke Opere, a 1923. nastupom u ulozi Pjevača u *Kavaliru s ružom* počeo je solističku karijeru. Iste se je godine upisao na Muzičku akademiju gdje je učio pjevanje kod Milana Reiserera. Janko u *Prodanoj nevjesti* bio mu je prva velika uloga, a najčešće je pjevao Juranića u *Nikoli Šubiću Zrinjskom*. Bio je lirski tenor velike muzikalnosti pa je često nastupao kao oratorijski pjevač, a bio je i član Pjevačkoga društva "Kolo".<sup>221</sup> Glavne su mu uloge bile Almaviva u *Seviljskom brijacu*, Ernesto u *Don Pasqualeu*, Lenski u *Evgeniju Onjeginu*, Rodolfo u *La Bohème*, Rinuccio u *Gianniju Schicchiju*, Vojvoda u *Rigolettu*, Tamino u *Čarobnoj fruli*, Hoffmann u *Hoffmannovim pričama*, Leopold u Halevyjevoj *Židovki*, Wilhelm u Thomasovoj *Mignon*, Vladimir u Borodinovu *Knezu Igoru*, Likov u *Carskoj nevjesti*, Indijski trgovac u *Sadku* i Berendej u *Snjeguročki Rimski-Korsakova*, Gricko u *Soročinskom sajmu* i Andrej u *Hovanščini* Musorgskog, Jaquino u Beethovenovu *Fideliju*, Laca u Janačekovoj *Jenufi (Njena pastorka)*, Mime u *Siegfriedu* i Pinkerton u *Madame Butterfly*, s kojim je godine 1944. proslavio 25. obljetnicu umjetničkoga rada. Pjevao je i Siebela u *Faustu*, iako tu ulogu obično pjeva ženski glas. Nastupao je i na koncertima, pa je pjevao tenorsku dionicu u Beethovenovoj *Missi solemnis*. Pri kraju svojeg angažmana, koji je trajao do 1948., ostvario je Vidovnjaka<sup>222</sup> u *Borisu Godunovu* i četiri manje tenorske uloge u *Hoffmannovim pričama*.



**Božidar Vičar**

<sup>220</sup> Podatci o Josipu Gostiću uzeti su i iz monografije JOSIP GOSTIĆ autorica Marije Barbieri i Marjane Mrak, izdavač Kulturno društvo Jože Gostić Homec, 2000.

<sup>221</sup> *Gluma*, 1943., br. 11

<sup>222</sup> Vidovnjak (Jurodivi) zvao se i Glupak (1918.), Bezazleni (1960.), Vidoviti (2002.)

Homcu, ki ga je imel poleg Zagreba najraje, se na božični večer prvič ni razlegel njegov glas. Zagrebu je dal vsega sebe, njegovih tisoč zagrebških nastopov pa se je uvrstilo med vrhunska in nepozabna umetniška doživetja.

Zagrebško občinstvo je Josipa Gostiča oboževalo. Cenilo je iskrenost in prepričljivost, ki ju je vnašal v svoje like, in čutilo toploto, ki jo je pri tem izžareval. Ljubezen je prišla še najbolj do izraza 6. junija leta 1959, ko je v izredno zahtevni vlogi Giordanovega Andréja Chéniera slavil 30-letnico umetniškega delovanja. Toliko ploskanja, cvetja, skandiranja Jo-ža, Jo-ža (kakor so mu rekli v krogu sodelavcev in častilcev njegove umetnosti), brzojavk, čestitk, izrazov občudovanja in hvaležnosti si je težko predstavljati, kaj šele jih doživeti.

Gostič je zaznamoval epoho, sodeloval je v vseh pomembnejših glasbenih dogodkih v Operi in na koncertnih odrih v Zagrebu in po vsej Hrvaški, v gledališčih in na festivalih. Lahko je pel vse in vselej je to počel kar najbolje. Veliki dirigent Karl Böhm je zanj dejal: *Takega pevca danes ni*. In to je res! Gostičevo zanesljivost in vzoren odnos do dela, poleg že omenjene nadarjenosti, je mogoče srečati le redko. Če k temu dodamo še njegove človeške lastnosti, pomoč in podporo, ki jo je dajal mladim, ter zvestobo in vdanost gledališču, v katerem je dosegel in potrdil slavo, vidimo zaokrožen lik neke zelo posebne in neponovljive osebe, osebnosti, ki ne izpisuje le glasbene, ampak tudi kulturno zgodovino.<sup>224</sup>

## Božidar Vičar

*Jastrebc, 11. 2. 1894 - Zagreb, 28. 9. 1972.*

Vsenci svojih velikih rojakov je v zagrebški Operi četrto stoletja deloval tudi tenorist Božidar Vičar. Čeprav ni imel kakovosti prej obravnavanih umetnikov in tudi njegov pomen za hrvaško Opero ni niti približno tak, kakor je bil njihov, pa je vendar v petindvajsetih letih solističnega delovanja ustvaril kar sedemdeset glavnih in večjih vlog ter imel več kot tisoč nastopov. Številne vloge je pel na premierah, nekatere tudi pri prvih uprizoritvah. Tako je v praizvedbi hrvaške opere *Hasanaginica* Luja Šafranka Kaviča let 1924 pel imotskega kadijo, v *Dorici pleše* Krsta Odaka leta 1934 Jožeka, v *Amfitrionu* Borisa Papandopula leta 1940 pa Merkurja.

Vičar se je glasbeno izobraževal v Orglarski šoli v Celju pri Karlu Bervarju. Leta 1919 se je zaposlil v zboru zagrebške Opere, leta 1923 pa je z nastopom v vlogi pevca v *Kavalirju z rožo* začel solistično kariero. Tega leta se je vpisal tudi na Glasbeno akademijo, kjer se je petja učil pri Milanu Reiserju. Njegova prva velika vloga je bila Janko v *Prodani nevesti*. Najpogosteje je pel Juranića v *Nikoli Šubiću Zrinjskem*. Bil je lirski tenorist velike muzikalnosti, zato je pogosto nastopal kot oratorijski pevec. Bil je tudi član pevskega društva Kolo.<sup>225</sup> Glavne vloge, ki jih je pel, so bile: Almavivo v *Seviljskem brivcu*, Ernesto v *Don Pasqualu*, Lenski v *Evgeniju Onjeginu*, Rodolfo v *Bohème*, Rinuccio v *Gianniju Schicchiju*, Vojvoda v *Rigolettu*, Tamino v *Čarobni piščali*, Hoffmann v *Hoffmannovih pripovedkah*, Leopold v Halevyjevi *Židinj*, Wilhelm v Thomasovi *Mignon*, Vladimir v Borodinovem *Knezu Igorju*, Likov v *Carjevi nevesti*, indijski trgovec v *Sadku*, Berendej v *Sneguljčici* Rimskega - Korsakova, Gricko v *Soročinskem sejmu*, Andrej v *Hovanščini* Musorgskega, Jaquino v Beethovnovem *Fideliju*, Laca v Janačkovi *Jenufi*, Mime v *Siegfriedu* in Pinkerton v *Madame Butterfly*. S to vlogo je leta 1944 proslavil 25-letnico svojega umetniškega delovanja. Pel je tudi Siebela v *Faustu*, čeprav to vlogo po navadi poje ženski glas. Nastopal je tudi na koncertih, pel je, na primer, tenorski del v Beethovnovi *Missi solemnis*. Pri koncu angažmaja, ki je trajal do leta 1948, je ustvaril Beba<sup>226</sup> v *Borisu Godunovu* in štiri manjše tenorske vloge v *Hoffmannovih pripovedkah*.

<sup>224</sup>

<sup>225</sup> *Gluma*, št. 11, leto 1943.

<sup>226</sup> Ta lik so v različnih izvedbah in različnih obdobjih na Hrvaškem poimenovali različno: *Vidovnjak*, *Glupak* (1918), *Bezazleni* (1960), *Vidoviti* (2002).

# Erika Druzović

*Maribor, 1. 6. 1911. – 25. 12. 2001.*

Posebna pojava u hrvatskoj opernoj reprodukciji bila je Mariborčanka Erika Druzović. Potekla iz glazbene obitelji, otac joj je bio profesor glazbe, svirala je glasovir i violinu i bila svestrano glazbeno naobražena. Imala je i dara za crtanje pa su mnogi kostimi koje je nosila na sceni izrađeni prema njezinim nacrtima. Ona ulazi u plejadu velikih opernih pjevača i još brojnijih pjevačica, poteklih iz pjevačke škole Marije Kostrenčić. Kod nje je učila pjevanje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i diplomirala 1931. Debitirala je još za vrijeme studija, s nenavršenih devetnaest godina, 30. rujna 1930. kao Suzana u nanovo uvježbanom *Figarovu piru* pod ravnanjem Oskara Smodeka u režiji Augusta Markowskog (Josip Križaj pjevao je Figara, a Rudolf Bukšek Grofa) i odmah skrenula pozornost svojim visokim glazbenim vrijednostima i inteligentnim nastupom. Topao i ugodan glas veoma kultiviran i tehnički također dotjeran, prirodni šarm koji je ubrzo osvajao svakoga, izrazit osjećaj za ritam, apsolutno pouzdana intonacija i nadasve velika muzikalnost i profinjeno fraziranje ubrzo su ju učinili miljenicom publike i kritike. U pet godina koliko je bila u stalnom angažmanu u Zagrebu ostvarila je tridesetak uloga u operi i opereti, među njima 1934. Doricu na praizvedbi opere *Dorica pleše* istaknutoga hrvatskog skladatelja Krste Odaka. Operne i operetne uloge tumačila je najčešće na premijerama, obnovljenim izvedbama i na prvim hrvatskim izvedbama. U operi je pjevala Laurettu u *Gianniju Schicchiju* s Rudolfom Bukšekom, Papagenu u *Čarobnoj fruli* u kojoj je Josip Križaj bio Sarastro, Musette u *La Bohème* u kojoj je Josip Rijavec pjevao Rodolfa, Sestru Genovevu u Puccinijevoj *Sestri Angelici*, Thomasovu Mignon, Nuri i Arsinoe u tada vrlo popularnim operama Eugena d' Alberta *U dolini* i *Mrtve oči*, Sophie u *Kavaliru s ružom* sa Zinkom Kunc u ulozi Maršalice u kojemu je Josip Križaj slavio 25. obljetnicu umjetničkoga djelovanja, Konjovićevu Koštanu, Olgu u prvoj hrvatskoj izvedbi *Fedore* Umberta Giordana u kojoj je Josip Rijavec pjevao Lorisa, Snjeguročku Rimski-Korsakova, Sofiju u nanovo uvježbanom *Wertheru* pod ravnanjem Lovre Matačića, Neddu u *Pagliaccima*, Ivicu u tada rado izvedenoj operi *Ivica i Marica* Engelberta Humperdincka i Massenetovu Manon. U opereti je bila omiljena Violetta u *Ljubici s Montmartra* Emmericha (Imre) Kálmána, Leona u *Tri mušketira* Alpha Benatzkog, Kontesa Sissy u *Češkim muzikantima* Bernarda Grüna, Otilija u *Bijelome konju* Benatzkog, Jeanne u *Dubarry* Thea Mackebena, Adela i zatim Rosalinda u *Šišmišu* Johanna Straussa te Boccaccio Franza von Suppéa. I još jedanput ponavljamo što smo već nekoliko puta ustanovili - nevjerojatno je koliko su uloga pjevači nekoć ostvarivali na samome početku karijere!

Nakon što je s omiljenim gostom zagrebačke Opere talijanskim lirskim tenorom rodnom iz Izmiru Christyjem Solarijem (1894.-1968.), za kojim *nimalo ne zaostaje u finoći i ljepoti, slavila raskošno umjetničko slavlje* i postignula *takav snažni teatarski efekt u III. činu kakav se zaista rijetko doživljuje* i oduševila općinstvo kao protagonistica Massenetove *Manon*<sup>223</sup>, 1. srpnja 1935. kao Boccaccio oprostila se od Zagreba prije odlaska na angažman u Gdansk (tada se zvao Danzig) gdje je trebala nastupati isključivo u operi. U najavi njezina oproštaja Stanislav Stražnicki<sup>224</sup> je pisao u *Novostima*:

"S njom će i opet nestati iz ansambla našeg teatra jedan prominentan njegov član, koji je stekao neobičnu popularnost i koji se usjekao duboko u srca teatarske publike, a postao poznat i van tih krugova. A tu popularnost, te tople simpatije, koje potsjećaju na one, što ih je u svoje vrijeme uživala nezaboravna Irma Polak, ima gdjica Druzović da zahvali isključivo svojoj umjetnosti i svom divnom temperamentu. Jer u gdjici je Druzović ono, što se zove prava teatarska krv, ona je instinktom umjetnika, kojeg kao da je priroda od početka predestinirala za pozornicu, znala osjetiti ono bitno i osebujno svake uloge, te iz nje stvoriti skladnu zaobljenu i cjelovitu kreaciju. A sve su te kreacije bile pretočene unutarnjim žarom, pod kojim kao da je sve izgaralo savršenom ljupkošću i usrdnošću, te rijetkim šarmom i poletom. U nje je bila svestranost, koja je iznenadjivala, jer ona je znala jednako uvjerljivo izraziti i otmjeni fini humor, i kliktajuću raspojasanost, kao i potresnu tragiku. Ona je mogla da bude i djetinje naivna i dramatski strastvena i impulzivna. A baš ta njena svestrana uporabivost bila je razlogom da se nije mogla koncentrirati samo na jedan genre, što bi bilo od nesumnjive

<sup>223</sup> *Večer*, 17.VI.1935.

<sup>224</sup> Stražnicki, Stanislav (1883.-1945.), glazbeni pisac i kritičar, od godine 1916. do 1923. tajnik orkestra *Gewandhaus* u Leipzigu, od 1923. profesor na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, od 1940. do 1942. ravnatelj Zagrebačke Opere.

# Erika Druzovič

Maribor, 1. 6. 1911 - Maribor, 25. 12. 2001.



Erika Druzovič

Zanimiva osebnost v hrvaški operni poustvarjalnosti je bila Mariborčanka Erika Druzovič. Izhajala je iz glasbene družine; njen oče je bil profesor glasbe. Igrala je klavir in violino in bila vsestransko glasbeno izobražena. Bila je nadarjena tudi za risanje in številni kostumi, ki jih je nosila na odru, so bili izdelani po njenih načrtih. Tudi ona je v plejado velikih opernih pevcev vstopila iz pevske šole Marije Kostrenčić. Pri njej se je učila petja na Glasbeni akademiji v Zagrebu, kjer je diplomirala leta 1931. Debitirala je v času študija, ko še ni dopolnila devetnajst let, 30. septembra leta 1930 kot Suzana v novi izvedbi *Figarove svatbe* pod taktirko Oskarja Smodka in v režiji Augusta Markowskega (Josip Križaj je pel Figara, Rudolf Bukšek pa grofa), in takoj pritegnila pozornost z visokimi glasbenimi kvalitetami in inteligentnim nastopom. Topel in prijeten glas, zelo kultiviran in tehnično izpiljen, naravni šarm, ki je hitro osvojil vsakega, izrazit občutek za ritem, absolutno zanesljiva intonacija, nadvse velika muzikalnost in prefinjeno fraziranje so prispevali, da je hitro postala ljubljena občinstva in kritike. V petih letih stalne zaposlitve v Zagrebu je ustvarila trideset vlog v operah in

operetah, med njimi leta 1934 Dorico v praiizvedbi opere *Dorica pleše* uglednega hrvaškega skladatelja Krsta Odaka. Operne in operetne vloge je najpogosteje izvajala na premierah, v novih izvedbah in prvih hrvaških izvedbah. V Operi je pela Lauretto v *Gianniju Schicchiju* z Rudolfom Bukšekom, Papageno v *Čarobni piščali*, v kateri je bil Josip Križaj Sarastro, Musette v *Bohème*, v kateri je Josip Rijavec pel Rodolfa, sestro Genovefo v Puccinijevi *Sestri Angelici*, Thomasovo Mignon ter Nuri in Arsinoe v tedaj zelo priljubljenih operah Eugena d' Alberta *Nižava* in *Mrtve oči*. V izvedbi *Kavalirja z rožo*, posvečeni 25-letnici umetniškega delovanja Josipa Križaja, je bila Sofija, Zinka Kunc pa Maršalica. Pela je tudi Konjovićevo Koštano, Olgo v prvi hrvaški izvedbi *Fedore* Umberta Giordana, v kateri je Josip Rijavec pel Lorisa, Sneguljčico Rimskega - Korsakova, Sofijo v novi izvedbi *Wertherja* pod taktirko Lovra Matačića, Neddo v *Glumačih*, Ivico v tedaj pogosto izvajani operi *Janko in Metka* Engelberta Humperdincka in Massenetevo Manon. V opereti je bila priljubljena Violetta v *Ljubici z Montmartra* Emmericha (Imre) Kálmána, Leona v *Treh mušketirjih* Ralpa Benatzkega, grofica Sissy v *Čeških muzikantih* Bernarda Grüna, Otilija v *Belem konju* Benatzkega, Jeanne v *Dubarry* Thea Mackebena, Adela in nato še Rosalinda v *Netopirju* Johanna Straussa ter Boccaccio Franza von Suppéja. Še enkrat ponavljamo, kar smo že nekajkrat ugotovili – neverjetno je, koliko vlog so pevci nekoč ustvarjali že na samem začetku!

Leta 1935 je s priljubljenim gostom zagrebške Opere, italijanskim lirskim tenoristom po rodu iz Izmirja Christyjem Solarijem (1894–1968), za katerim *niti najmanj ne zaostaja v imenitnosti in lepoti, slavila razkošno umetniško slavo* in dosegla *tako močan gledališki učinek v tretjem dejanju, kakršnega resnično redko doživimo*, ter navdušila občinstvo z nosilno vlogo v Massenetevi *Manon*.<sup>227</sup> 1. julija leta 1935 se je kot Boccaccio poslovila od Zagreba in odšla v Gdansk (tedaj Danzig), kjer naj bi nastopala izključno v operi. Ob napovedi njenega slovesa je Stanislav Stražnicki<sup>228</sup> v *Novostih* zapisal<sup>229</sup>:

"Z njo bo iz ansambla našega gledališča zopet izginil pomemben član, ki je dosegel nenavadno priljubljenost in ki se je vrezal globoko v srca teatarskega občinstva in postal znan tudi zunaj teh krogov. Za priljubljenost in tople simpatije, ki spominjajo na tiste, ki jih je svoje dni uživala nepozabna Irma Polak, se lahko gospodična Druzovič zahvali izključno svoji umetnosti in svojemu krasnemu temperamentu. V gospodični Druzovič je namreč tisto, čemur pravimo prava gledališka kri. Z instinktom umetnika, ki ga je narava že v začetku odredila za oder, je znala občutiti vse bistveno in posebno vsake vloge ter iz nje ustvariti skladno zaobljeno in celostno kreacijo. Vse te kreacije so bile izpolnjene z notranjim žarom, pod katerim je vse žarelo s popolno ljubkostjo in prisrčnostjo, z redkim šarmom in poletom. V njej je bila vsestranskost, ki je presenečala, saj je znala enako

<sup>227</sup> Večer, 17. 6. 1935.

<sup>228</sup> Stražnicki, Stanislav (1883–1945), glasbeni pisec in kritik, v letih 1916–23 tajnik orkestra *Gewandhaus* v Leipzigu, od leta 1923 profesor na Glasbeni akademiji v Zagrebu, v letih 1940–42 ravnatelj zagrebške Opere.

<sup>229</sup> *Novosti*, 30. 6. 1935.

prednosti za cio njen razvitak i njenu umjetnost, i da je morala često da radi i nastupa i preko sila pa se ponekad zapažao umor u tom od prirode svježem, toplom i lijepom organu(...). I baš tu treba s naročitom pohvalom istaći, da je znala izbjeći opasnosti, da operetni način i ton unosi u operu. Gdjica Druzović je umjela da povuče strogu crtu između jedne i druge ove muzičke scene, pa nije nikad u opernim rolama prekoračila granica, koje su im povučene i zapadala u operetni "žargon". Dapače(...)baš je u neke operetne role unosila karakteristike ozbiljnih opernih kreacija."<sup>225</sup>

Erika Druzović je bila i izvrsna koncertna pjevačica, ali *pozornica je za nju pravo polje rada (...) na njoj se kreće slobodno, neprisljano - kao kod kuće. Za nju je scena inspiracija, koja ju goni na stvaranje zaobljenih glumačkih kreacija.*<sup>226</sup>

Oproštajna predstava Erike Druzović bila je spektakl svoje vrste. Otvorene demonstracije protiv intendant Petra Konjovića<sup>227</sup> miješale su se s mnogo bučnijim odobravanjima slavljenci. Općinstvo se srdačno i toplo oprostilo od nje, obasulo ju *čitavim gajem cvijeća*, a pridružili su se njezini kolege i kolegice duhovitim stihovima u kupletu.<sup>228</sup>

Ali kazalište u Gdansku se zatvorilo, Erika Druzović je dobila odštetu i vratila se u Maribor s namjerom da se nastavi usavršavati. U Zagrebu je ostala kao stalni gost i u sezoni 1935./36. ostvarila je Denise u *Mam'zelle Nitouche* Florimonda Hervéa, Hannerl u opereti *Tri djevojčice* Heinricha Bertéa na glazbu Franza Schuberta, Miru na premijeri operete *Maršal Marmont* Ive Tijardovića, Gotovčevu Đulu u *Eri s onoga svijeta*, Cho-Cho-San u *Madame Butterfly* te Zerlinu u *Fra Diavolu* Daniela François Aubera s Rijavcem u naslovnoj ulozi i Hanu u Lehárovoj *Veseloj udovici* (koja se tada davala pod naslovom *Udovica iz Melonezije*) pod Matačićevim ravnanjem. Onda je definitivno otišla u svijet. Kao Erika Drusowitsch pjevala je u Berlinu, Hamburgu, Münchenu, Milanu, Rimu, Napulju, Veneciji, Genovi, Antwerpenu, Haagu, Amsterdamu, Beču, Bernu. Nakon Drugoga svjetskog rata djelovala je u Sarajevu, Kopru i Mariboru kao pjevačka pedagoginja i operna redateljica..

## Marjan Rus

*Kranj, 10. 7. 1905. - 28. 8. 1974.*

Ljeti 1935. zagrebački je tisak opširno izvješćivao o odlasku Erike Druzović u u Gdansk, a u angažman u HNK došao je još jedan njezin sunarodnjak. U osvrtu na prvu hrvatsku izvedbu opere *Priča o nevidljivom gradu Kitežu* Rimski Korsakova 21. rujna 1935. u onodobnom tisku čitamo da je *novom članu naše opere, basisti Marijanu Rusu bila povjerena mala ali eksponirana i zahvalna uloga guslara. Jutarnji list* dalje piše da je *prvotnu skučenost glasa brzo nadvladao tako, da se njegov sonorni glasovni materijal u plemenito i s izvrsnim izgovorom otpjevanoj pjesmi proročanstva mogao slobodno razviti*. Kritičar zaključuje da je Rus *krasna, stasita scenska pojava*.<sup>229</sup> *Morgenblatt* piše da je *glasovno nadaren*,<sup>230</sup> a *Novosti* da se *novi član opere g. Rus kao guslar lijepo uveo ostavivši s ovom svojom malom rolom u svakom pogledu povoljan utisak*.<sup>231</sup>

Marjan (ili kako ga se u Zagrebu zvalo Marijan) Rus završio je studij pjevanja na Konzervatoriju u Ljubljani i diplomirao na Filozofskom fakultetu. Debitirao je godine 1931. u ulozi



*Marjan Rus kao Don Basilio u operi Seviljski briač Gioacchina Rossinija u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu*

<sup>225</sup> *Novosti*, 30.VI.1935.

<sup>226</sup> *Jutarnji list*, 29.VI.1935.

<sup>227</sup> Konjović, Petar (1883.-1970.), skladatelj, dirigent i glazbeni pisac. Završio je studij kompozicije i dirigiranja na Konzervatoriju u Pragu. Od godine 1921. do 1926. ravnatelj Zagrebačke Opere, od 1927. do 1933. upravnik kazališta u Osijeku, Splitu i Novom Sadu, od 1933. do 1935. Intendant HNK-a. Autor opera *Vilin veo* (*Ženidba Miloševa*) i *Koštana*

<sup>228</sup> *Večer*, 2.VII.1935.

<sup>229</sup> *Jutarnji list*, 24. IX.1935.

<sup>230</sup> *Morgenblatt*, 24. IX.1935.

<sup>231</sup> *Novosti*, 24. IX.1935.



prepričljivo izraziti tako izbrani humor kot hihitajočo razuzdanost, pa tudi pretresljivo tragiko. Lahko je bila otroško naivna ali pa dramsko strastna in impulzivna. Prav njena vsestranska uporabnost je vzrok, da se ni mogla osredotočiti zgolj na en žanr, kar bi bilo nedvomno v prid njenemu razvoju in njeni umetnosti. Pogosto je morala delati in nastopati na silo, zato smo včasih opazili utrujenost v tem naravno svežem, toplem in lepem organu ... In prav tu je treba s posebno pohvalo poudariti, da se je znala izogniti nevarnosti, da bi operetni način in ton vnašala v opero. Gospodična Druzovič je bila sposobna potegniti strogo črto med eno in drugo glasbeno zvrstjo, zato v opernih vlogah ni nikdar prestopila meje in se prepuščala operetnemu 'žargonu'. Prav nasprotno ... v nekatere operetne vloge je vnašala značilnosti resnih opernih stvaritev."

Erika Druzovič je bila tudi izvrstna koncertna pevka, vendar pa je bil – kot je pisal *Jutarnji list* – zanjo pravo polje dela – oder ... na njem se je gibala svobodno, neprisiljeno – kot doma. Zanjo je oder inspiracija, ki jo sili k ustvarjanju zaokroženih igralskih kreacij.<sup>230</sup>

Poslovilna predstava Erike Druzovič je bila svojevrsten spektakel. Odkrit protest proti intendantu Petru Konjoviću<sup>231</sup> se je mešal s toliko bučnejšim odobravanjem slavljence. Občinstvo se je od nje poslovilo pristrčno in toplo. Obsuli so jo s *celim vrtom cvetja*, njeni kolegi in kolegice pa so se pridružili z duhovitimi stihmi v kupletu.<sup>232</sup>

Toda gledališče v Gdanku so zaprli, Erika Druzovič je dobila odškodnino in se vrnila v Maribor, kjer se je nameravala izpopolnjevati. V Zagrebu je ostala stalna gostja in v sezoni 1935/36 je ustvarila Denise v *Mamselle Nitouche* Florimonda Hervéja, Hannerl v opereti *Tri deklice* Heinricha Bertéja na glasbo Franza Schuberta, Miro na premieri operete *Maršal Marmont* Iva Tijardovića, Gotovčevo Gjulo v *Eru z onega sveta*, Čo-čo-San v *Madame Butterfly*, Zerlino v *Fra Diavolu* Daniela François Aubera z Rijavcem v naslovni vlogi in Hano v Leharjevi *Veseli vdovi* pod Matačićevo taktirko (to opero so tedaj izvajali pod naslovom "*Udovica iz Melonezije*", *Vdova iz Melonezije*). Potem pa je dokončno odšla v svet. Kot Erika Drusowitsch je pela v Berlinu, Hamburgu, Münchnu, Milanu, Rimu, Neaplju, Benetkah, Genovi, Antwerpnu, Haagu, Amsterdamu, na Dunaju, v Bernu. Po 2. svetovni vojni je delovala v Sarajevu, Kopru in Mariboru kot pevska pedagoginja in operna režiserka.

## Marjan Rus

*Kranj, 10. 7. 1905 - 28. 8. 1974.*

Poleti leta 1935, ko je zagrebški tisk obširno poročal o odhodu Erike Druzovič v Gdansk, se je v HNK-ju zaposlil še en njen rojak. V članku o prvi hrvaški izvedbi opere *Legenda o nevidnem mestu Kitežu* Rimskega - Korsakova 21. septembra leta 1935 je mogoče prebrati, da je bila novemu članu naše Opere, basistu Marijanu Rusu, zaupana majhna, vendar opazna in hvaležna vloga guslarja. *Jutarnji list* v nadaljevanju piše, da je začetno skrčenost glasu kmalu premagal, tako da se je njegov sonorni glasovni material v preroški pesmi, odpeti plemenito in z izvrstnim izgovorom, lahko prosto razvil. Kritika se je končala z mislijo, da je Rus krasna in postavna odrska pojava.<sup>233</sup> *Morgenblatt* je ugotavljal, da je glasovno nadarjen,<sup>234</sup> *Novosti* pa, da se je novi član Opere g. Rus kot guslar lepo predstavil in da je s to majhno vlogo v vseh pogledih ustvaril prijeten vtis.<sup>235</sup>

Marjan (v Zagrebu so ga imenovali Marijan) Rus je študij petja končal na Konservatoriju v Ljubljani, diplomiral pa je na Filozofski fakulteti. Debitiral je leta 1931 v vlogi Bazilia v *Seviljskem brivcu* in se takoj zaposlil v Operi SNG-ja, kjer je ostal do odhoda v Zagreb.<sup>236</sup>



**Marjan Rus kot Don Basilio v operi Seviljski brivec Gioacchina Rossinija. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.**

<sup>230</sup> *Jutarnji list*, 29. 6. 1935.

<sup>231</sup> Konjović, Petar (1883–1970), skladatelj, dirigent in glasbeni pisec. Končal je študij kompozicije in dirigiranja na konservatoriju v Pragi. V letih 1921–26 ravnatelj zagrebške Opere, v letih 1927–33 upravnik gledališča v Osijeku, Splitu in Novem Sadu, v letih 1933–35 intendant HNK-ja. Avtor oper *Vilin pajčolan* in *Koštana*.

<sup>232</sup> *Večer*, 2. 7. 1935.

<sup>233</sup> *Jutarnji list*, 24. 9. 1935.

<sup>234</sup> *Morgenblatt*, 24. 9. 1935.

<sup>235</sup> *Novosti*, 24. 9. 1935.

<sup>236</sup> V nekaterih priložnostnih piše, da je bil član zagrebške Opere od leta 1934, vendar iz navedenega članka izhaja, da je v Opero HNK-ja prišel leta 1935.

Don Basilijski u *Seviljskome brijaču* i odmah je angažiran u Operu SNG-a u kojoj je ostao do dolaska u Zagreb.<sup>232</sup> Premda je u četiri godine djelovanja u Ljubljani pjevao nekoliko velikih uloga, u Zagrebu je tek postupno osvajao repertoar. Prva veća uloga bila mu je u *Trubaduru* na gostovanju Josipa Rijavca, pa u *Večeri* čitamo, da *treba spomenuti i odličnog Ferranda Marijana Rusa*.<sup>233</sup> U siječnju 1936. u Charpentierovoj *Louise* uz Rijavca i Zinku Kunc *efektan nastup je imao g. Marijan Rus koji je epizodnu partiju "Prodavača" vješto odglumio, a još bolje otpjevao*.<sup>234</sup> U veljači *Jutarnji list* piše da u Delibesovoj *Lakmé od ostalih uloga treba na prvom mjestu istaknuti Nilakanthu kojeg je zvučnim grlom pjevao Marijan Rus*. Ali onodobni strogi glazbeni kritičari nisu praštali nedostatke, pa Žiga Hiršler nastavlja kako *ovaj nadasve simpatičan i talentiran pjevač morat će u buduće malo pripaziti na liniju svojega pjevanja i nastojati da se kloni naglog i nepotrebnog dinamskog gradiranja muzičke fraze. Neosnovani crescendo na uštrb su ljepoti muzičke linije*.<sup>235</sup> Za tjedan dana novi pjevač Marijan Rus preuzeo je uspješno manju ulogu *Lodovica* na prvome nastupu omiljenoga Marija Šimenca u ulozi Otella.<sup>236</sup> U travnju 1936. Rus već počinje pjevati velike bas-baritonske uloge i osvrta su na njegove nastupe opširniji. U prigodi redovitih uskrsnih izvedaba *Parsifala* Žiga Hiršler u *Jutarnjemu listu* piše da smo *jednog od naših najboljih Klingsora upoznali u Marijanu Rusu, koji je izvanrednim tonom, svježinom i snagom pjevanja dočarao impozantnog Klingsora*. Hiršler opet upozorava da će *izvjesno smirenje u načinu i liniji pjevanja tog talentiranog pjevača doći jamačno samo sa sobom, iskustvom i rutinom*.<sup>237</sup> Milan Majer u *Morgenblattu* piše kako je bio *posve izvanredan* i dodaje da je *njegov pun, zdrav i moćan glas ispunio cijelu kuću te da je svojim glazbenim i glumačkim ostvarenjem postigao u toj ulozi uistinu dubok dojam*.<sup>238</sup> Stanislav Stražnicki u *Novostima* ističe kako se *g. Rus ukazao kao pravi wagnerijanski pjevač* te dodaje da je *njegov sonorni prodorni organ dominirao pozornicom u inteligentnoj, karakteru specifičnog Wagnerovog izražaja prilagodjenoj interpretaciji*. Stražnicki ističe i njegovu *odličnu vokalizaciju*.<sup>239</sup> Umjetnik velike pjevačke kulture i široke naobrazbe Rus je posve iskoristio sve prednosti svojega snažnog i opsežnoga glasa i ubrzo počeo nizati nastupe na premijerama, prvim hrvatskim izvedbama i praižvedbama. Na praižvedbi *Grabancijaša* Božidara Širole godine 1936. pjevao je Vuksana, na prvoj izvedbi u novoj zgradi Donizettijeva *Ljubavnog napitka* 1936. pjevao je Dulcamaru, na premijeri *Walküre* 1936. Hundinga, na prvoj hrvatskoj izvedbi *Mudre lije* Leoša Janačeka 1939. Haraštu. Godine 1939. otišao je u stalni angažman u Bečku državnu operu, u kojemu je ostao do 1960. godine. Rus je bio i istaknut koncertni pjevač. Po povratku u Ljubljano bavio se je pjevačkom pedagogijom. Preveo je i nekoliko opernih libreta.

## Ivan Francel

*Ljubljana, 10. 5. 1907. - Zagreb, 18. 1. 1987.*

Zagrebačka je publika upoznala Ivana Francela, ili kako su ga u Ljubljani i Zagrebu zvali Jeana, 2. siječnja 1938. godine u naslovnoj ulozi Gotovčeva *Ere s onoga svijeta*. Lujo Šafranek Kavić ovako ga je opisao u *Jutarnjemu listu*:

"G.Francel ima lijepo obojeni i topli, puni i izjednačeni glas, kojemu u srednjim položajima ne manjka izražajnost, a u lakoj visini sjaj. Daljnjim pjevanjem glas će mu vjerojatno još dobiti na mekoći, zaobljenosti, a poželjno bi bilo i na rezonanci i prodornoj nosivosti. Čistoća intonacije i ritmička sigurnost su dokazi njegove pouzdane muzikalnosti. Izgovor mu je jasan, fraza logična, a narodne melodije leže njegovom mladenačkom, još ne do kraja izbrušenom glasu jednako prirodno, kako njegova vitka pojava i elastična gluma vrlo dobro odgovaraju za Era, seljačkog momka-prevejanca. On se na pozornici kreće sigurno i snašao se je spretno u našoj režijskoj postavi."

<sup>232</sup> Iako u nekim priručnicima piše da je član Zagrebačke Opere bio od godine 1934., iz navedenih osvrtu u tisku razvidno je da je 1935. došao u Operu HNK-a.

<sup>233</sup> *Večer*, 7.1.1936.

<sup>234</sup> *Narodne novine*, 13.1.1936.

<sup>235</sup> *Jutarnji list*, 4. II.1936.

<sup>236</sup> *Večer*, 12.II.1936.

<sup>237</sup> *Jutarnji list*, 14. IV.1936.

<sup>238</sup> *Morgenblatt*, 14. IV.1936.

<sup>239</sup> *Novosti*, 14. IV.1936.

Čeprav je v štirih letih delovanja v Ljubljani pel tudi nekaj velikih vlog, je v Zagrebu šele postopno osvajal repertoar. Njegova prva večja vloga je bila v *Trubadurju*, na gostovanju Josipa Rijavca. O tem nastopu v *Večeru* beremo, da je *treba omeniti tudi odličnega Ferranda Marijana Rusa*.<sup>237</sup> Januarja leta 1936 je imel v Charpentierevi *Luizi* – ob Rijavcu in Zinki Kunc – *učinkovit nastop*, v katerem je *epizodno vlogo prodajalca spretno odigral in še bolje odpel*.<sup>238</sup> Februarja je *Jutarnji list* o Delibesovi *Lakmé* poročal, da je *med drugimi vlogami treba na prvem mestu omeniti Nikalanta, ki ga je z zvočnim grlom pel Marijan Rus*. Vendar tedanji strogi glasbeni kritiki niso odpuščali pomanjkljivosti. Tako je Žiga Hiršler zapisal, da bo moral *ta nadvse simpatični in nadarjeni pevec v prihodnje malo paziti na linijo svojega petja in se poskušati izogniti naglemu in nepotrebno dinamičnemu gradiranju glasbene fraze. Nepotrebni crescendo gre na škodo lepote glasbene linije*.<sup>239</sup> Teden dni pozneje je v operi *Othello novi pevec Marijan Rus prevzel uspešno manjšo vlogo Lodovica*. V tej izvedbi je v vlogi Othella prvič nastopil priljubljeni Mario Šimenc.<sup>240</sup> Aprila leta 1936 je Rus že začel peti velike basbaritonske vloge in ocene njegovih nastopov so bile vse obsežnejše. Ob tradicionalnih velikonočnih izvedbah *Parsifala* je Žiga Hiršler v *Jutarnjem listu* zapisal, da so *enega od naših najboljših Klingsorjev srečali v Marijanu Rusu, ki je z izrednim tonom, s svežino in močjo petja pričaral mogočnega Klingsorja*. Hiršler je zopet opozoril, da bo *določena umiritev v načinu in liniji petja tega nadarjenega pevca zagotovo prišla sama po sebi, z izkušnjami in rutino*.<sup>241</sup> Milan Majer je v *Morgenblattu* zapisal, da je bil *popolnoma izreden*, in dodal, da je *njegov poln, zdrav in močan glas napolnil vso hišo in da je s svojo glasbeno in igralsko izvedbo te vloge pustil resnično globok vtis*.<sup>242</sup> Stanislav Stražnicki je v *Novostih* poudaril, da se je *g. Rus izkazal kot pravi wagnerjanski pevec*, in dodal, da je *njegov sonoren, prodoren organ dominiral na odru v inteligentni interpretaciji, ki je bila prilagojena posebnosti Wagnerjeve izraznosti*. Stražnicki je opozoril tudi na njegovo *odlično vokalizacijo*.<sup>243</sup> Kot umetnik velike pevske kulture in široke izobrazbe je Rus izkoristil vse prednosti svojega močnega in obsežnega glasu. Hitro je začel nizati nastope na premierah, prvih hrvaških izvedbah in praižvedbah. V praižvedbi *Črnošolca* Božidarja Širole leta 1936 je pel Vuksana, v prvi izvedbi po preselitvi v novo operno zgradbo, v Donizettijevih *Kapljičah za ljubezen*<sup>244</sup> leta 1936 je pel Dulcamara, na premieri *Walküre* leta 1936 Hundinga, v prvi hrvaški izvedbi *Lisičke Zvitorepke* Leoša Janačka leta 1939 pa Haraška. Leta 1939 se je zaposlil v dunajski Državni operi, kjer je ostal do leta 1960. Rus je bil tudi pomemben koncertni pevec. Po vrnitvi v Ljubljano se je ukvarjal s pevsko pedagogiko. Prevedel je nekaj opernih libretov.

## Ivan Franci

*Ljubljana, 10. 5. 1907 - Zagreb, 18. 1. 1987.*

Ivana Francla, ki so ga v Ljubljani in Zagrebu imenovali tudi Jean, je zagrebško občinstvo spoznalo 2. januarja leta 1938 v naslovni vlogi Gotovčevega *Era z onega sveta*. Lujo Šafranek Kavić ga je takole opisal v *Jutarnjem listu*:

"G. Franci ima lepo obarvan in topel, poln, izenačen glas, ki mu v srednjih položajih ne manjka izraznost, v lahki višini pa sijaj. Z nadaljnjim petjem bo glas verjetno postal mehkejši, bolj zaobljen, zaželeno pa bi bilo, da bi pridobil v resonanci in v prodorni nosilnosti. Čistost intonacije in ritmična trdnost sta dokaz njegove zanesljive muzikalnosti. Njegov izgovor je jasen, fraza je logična, narodne melodije ustrezajo njegovemu mladostnemu, še ne do konca izbrušenemu glasu, in to tako naravno, kakor se tudi njegova vitka pojava in elastična igra zelo dobro priležeta Eru, vaškemu prevejanemu fantu. Na odru se giblje zanesljivo. V režijski postavi se je spretno znašel."

Kavić je Francla še pohvalil, ker se je vloge naučil v hrvaščini, čeprav jo je v Ljubljani pel v slovenščini, in končal:

<sup>237</sup> *Večer*, 7. 1. 1936.

<sup>238</sup> *Narodne novine*, 13. 1. 1936.

<sup>239</sup> *Jutarnji list*, 4. 2. 1936.

<sup>240</sup> *Večer*, 12. 2. 1936.

<sup>241</sup> *Jutarnji list*, 14. 4. 1936.

<sup>242</sup> *Morgenblatt*, 14. 4. 1936.

<sup>243</sup> *Novosti*, 14. 4. 1936.

<sup>244</sup> Naslov te Donizettijeve opere v slovenščino pogosto prevajajo tudi kot *Ljubezenski napoj*. Op. p.

Ističući kako je pohvalno da je ulogu naučio hrvatski, jer u Ljubljani ju je naravno pjevao slovenski, Kavić zaključuje:

"G.Ivo Franci mnogo je obećao, nadamo se i želimo da to obećanje daljnjim ozbiljnim radom i ispuni."<sup>240</sup>

I *Morgenblatt* hvali njegovu muzikalnost, studioznost, lijep, topao i mek glas, ali upozorava da mora više pozornosti posvetiti jasnijem izgovoru fraza u pianu i izjednačiti visoke glasovne položaje s ostalima. Smatra da će se daljnjim radom razviti u dobrog i vrlo uporabljivog pjevača i, što zvuči vrlo proročki, glas mu opisuje kao baritalno obojen tenor koji u srednjem položaju zvuči puno i oblo.<sup>241</sup>

Zagrebački ljubitelji opere znali su za njega i prije. Prvi put su ga čuli u travnju 1933. na nastupu polaznika škole profesorice Marije Kostrenčić na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji<sup>242</sup> kamo je došao po preporuci tadašnjeg ravnatelja zagrebačke Opere istaknutoga hrvatskog skladatelja i dirigenta Krešimira Baranovića. Po zanimanju bravar, uz potporu ljubitelja opere koji su mu priskrbili mjesto kazališnoga podvornika kako bi se mogao uzdržavati, daroviti je mladić marljivo studirao i radio.<sup>243</sup> Usavršavao se je kod isto tako istaknuta slovenskog skladatelja i dirigenta Mirka Poliča u Ljubljani, gdje je 1933. debitirao kao Cavaradossi u *Tosci* i dobio stalni angažman. U Ljubljanskoj je operi pjevao vrlo širok repertoar lirskog i dramskog tenora. Prvi je u Sloveniji pjevao Eru. Ljubljanski je tisak pisao da ima *glasnice od željeza*<sup>244</sup>, jer je u sezoni 1938./39. otpjevao 94 predstave. Pjevao je puno Era a za tu ulogu *pjevač mora vući pluća u parter*.<sup>245</sup>

Franci je nastavio gostovati u Zagrebu, najčešće kao partner Zinke Kunc, tada već Milanov, u operama u kojima još nije pjevao Gostič. Tako je u svibnju 1939. s njom nastupio u *Trubaduru* kao *tenor tamno obojen, baritalnog timbra pun metala i topline, ugodan i zvonki, koji ima dobro razrađene visine i uzima ih s lakoćom te zvuče dobro i lijepo, fini su mu prelazi, zaobljena fraza, lijepi pianissimi i ima preduvjete da se razvije u prvorazrednog tenora*.<sup>246</sup> Kada je sa Zinkom Kunc-Milanov u listopadu gostovao u *Aidi*, isti kritičar Vladimir Ciprin istaknuo je *plemeniti metal i svježinu njegova glasa*.<sup>247</sup> Krajem godine 1942. Franci je još uvijek bio gost kad je s izvrsnom dramskom sopranisticom Idom Juranić pjevao *Calafa* u *Turandot*. Ivan Brkanović je ustvrdio da je njegov *piev pun poleta i snage, a glas vrlo liepo obojen, prodoran, snažan i sočan, ali je naveo i poteškoće s kojima se bori u najvišim tonovima*.<sup>248</sup>

A onda je Ivan Franci stupio u stalni angažman u Operu HNK-a. Prvi važniji nastup u angažmanu bila mu je u veljači 1943. uloga Logea u Wagnerovu *Rajninu zlatu* prigodom 60.godišnjice skladateljeve smrti. Bio je *pokretan, dovitljiv, izvanredno fino odcrtan, a s prodornošću i ljepotom glasa bila je združena neobično ukusna gluma izražena u plastičnoj kretnji i živoj mimici*, kako je pisao Ivan Brkanović te istaknuo i *izražajnost njegova pieva*.<sup>249</sup>

Do odlaska u mirovinu 1969. Ivan Franci bio je stalnim članom zagrebačke Opere, najprije kao dramski tenor do 1945., a zatim kao dramski bariton. Ta je glasovna promjena bila posljedica operacije mandula. Vrlo muzikalan i impresivna izraza, dobre dikcije, žive i uvjerljive glume, lijepa muževnog stasa, izvrsno se snašao i u baritonskom repertoaru. S velikim je uspjehom tumačio izrazito dramske likove, ali i uloge s primjesom komike. Od 147 ostvarenih uloga u tenorskom i baritonskom repertoaru 46 je bilo velikih i glavnih. I u Zagrebu se govorilo da ima željezne glasnice jer je bez problema mogao imati i dva nastupa u danu. Interpretirao je nekoliko uloga na praznima opera hrvatskih autora, među kojima se ističu naslovni likovi Matije Gupca Ive Lhotke-Kalinskog i Stanca Jakova Gotovca



Ivan Franci

<sup>240</sup> *Jutarnji list*, 4.I.1938.

<sup>241</sup> *Morgenblatt*, 4.I.1938.

<sup>242</sup> *Narodne novine*, 8.IV.1933.

<sup>243</sup> *Večer*, 3.I.1938.

<sup>244</sup> *glasilke marveč železne vrvi*

<sup>245</sup> *pevec mora vleći pljuča v parter*, *Jutro*, 17.VIII.1939. št., 190, str. 9

<sup>246</sup> *Večer*, 3.V.1939.

<sup>247</sup> *Večer*, 16.X.1939.

<sup>248</sup> *Hrvatski narod*, 2. XII.1942.

<sup>249</sup> *Hrvatski narod*, 17.II.1943.



"G. Ivo Francel veliko obeta, upamo in si želimo, da bo pričakovanja z nadaljnjim resnim delom tudi izpolnil."<sup>245</sup>

Tudi *Morgenblatt* je pohvalil njegovo *muzikalnost, studioznost, lep, topel in mehak glas*, vendar pa je tudi opozoril, da se mora *bolj posvetiti jasnemu izgovoru v frazah v pianu in izenačiti visoke glasovne položaje z drugimi*. Časopis je še ocenil, da se bo z *nadaljnjim delom razvil v dobrega in zelo uporabnega pevca*, in njegov glas – zelo preroško – opisal kot *baritonalno obarvan tenor*, ki v *srednjem položaju zveni polno in oblo*.<sup>246</sup>

Zagrebski ljubitelji opere so zanj slišali že prej. Prvič aprila leta 1933, ko je nastopil skupaj z drugimi učenci profesorice Marije Kostrenčič z zagrebške Glasbene akademije<sup>247</sup>, kamor je prišel na priporočilo tedanjega ravnatelja zagrebške Opere, uglednega hrvaškega skladatelja in dirigenta Krešimirja Baranovića. Po poklicu je bil ključavničar. S pomočjo ljubiteljev opere je dobil delo gledališkega hišnika, s čimer se je preživil, ob tem pa je marljivo študiral in delal.<sup>248</sup> Izpopolnjeval se je pri prav tako uglednem slovenskem skladatelju in dirigentu Mirku Poliču v Ljubljani, kjer je leta 1933 debitiral kot Cavaradossi v *Tosci* in nato dobil stalno zaposlitev. V ljubljanski Operi je pel zelo širok repertoar lirskega in dramskega tenorja. Prvi v Sloveniji je pel Era. Ljubljanski tisk je pisal, da ima *ne glasilke, marveč železne vrvi*, saj je v sezoni 1938/39 pel v 94 predstavah, v teh večkrat Era, kar je vloga, v kateri *mora pevec vleči pljuča v parter*.<sup>249</sup>

Francel je večkrat gostoval v Zagrebu, najpogosteje kot partner Zinke Kunc, ki se je takrat že pisala Milanov, ter v operah, v katerih še ni pel Gostič. Tako je maja leta 1939 z Zinko Kunc-Milanov pel v *Trubadurju* in se izkazal s *temno obarvanim*

**Ivan Francel  
kao Scarpia u  
Tosci Giacoma  
Puccinija u  
Hrvatskom  
narodnom  
kazalištu u  
Zagrebu**

*tenorjem baritonalnega timbra, polnim jekla in topline, prijetnim in zvonkim*, ki ima *dobro izdelane višine in jih jemlje z lahkoto ter zveni dobro in lepo*, njegovi prehodi so pravi, fraza je zaobljena, *pianissimi so lepi*, zato izpolnjuje pogoje, da se razvije v *prvorazrednega tenorista*.<sup>250</sup> Ko je z Zinko Kunc-Milanov oktobra gostoval v *Aidi*, je isti kritik Vladimir Ciprin opozoril na *plemenito jeklenost in svežino* njegovega glasu.<sup>251</sup> Konec leta 1942 je Francel še vedno kot gost pel Kalafa v *Turandot* z izvrstno dramsko sopranistko Ido Juranić. Ivan Brkanović je ocenil, da je njegovo *petje polno poleta in moči*, glas pa *zelo lepo obarvan, prodoren, močan in sočen*, ob tem pa omenil tudi *težave, s katerimi se bori v najvišjih tonih*.<sup>252</sup>

Takrat se je Ivan Francel za stalno zaposlil v Operi HNK-ja. Prvi pomembnejši nastop po zaposlitvi je prišel februarja leta 1943, ko je pel Loga v Wagnerjevem *Renskemu zlatu* ob 60. obletnici skladateljeve smrti. Bil je *gibčen, iznajdljiv, izredno izbrano orisan, s prodornostjo in lepoto glasu* pa je bila *združena nenavadno okusna igra, izražena v plastičnih gibih in živi mimiki*, je zapisal Ivan Brkanović in poudaril *izraznost njegovega petja*.<sup>253</sup>

**Ivan Francel  
kot Scarpia v  
Tosci Giacoma  
Puccinija.  
Hrvatsko narodno  
kazalište, Zagreb.**

Do upokojitve leta 1969 je bil Ivan Francel stalni član zagrebške Opere, najprej je bil dramski tenorist, po letu 1945 pa dramski baritonist. Glasovna sprememba je bila posledica operacije mandljev. Zelo muzikalen in z impresivno izraznostjo, dobro dakejo, živo in prepričljivo igro, lepega moškega stasa se je izvrstno znašel tudi v baritonskem repertoarju. Z velikim uspehom je izvajal izrazito dramske like, pa tudi vloge s komičnimi primesmi. Med 147 vlogami v tenorskem in baritonskem repertoarju jih je bilo 46 velikih in glavnih. Tudi v Zagrebu so govorili, da ima *železne glasilke*, saj je brez težav nastopal tudi dvakrat na dan. Pel je nekaj vlog v prazvedbah oper hrvaških avtorjev, med katerimi izstopajo naslovni liki Matije Gubca Iva Lhotke - Kalinskega, Stanca Jakova Gotovca in Aufidija v *Koriolanu* Stjepana Šulka. Pel je pašo Mehmeda Topana v *Mili Gojsalićevi* ter Bojana in Gojena v *Morani* Jakova Gotovca, Obrena v *Ljubezni in hudobiji* in Kocelina v *Porinu* Vatroslava

<sup>245</sup> *Jutarnji list*, 4. 1. 1938.

<sup>246</sup> *Morgenblatt*, 4. 1. 1938.

<sup>247</sup> *Narodne novine*, 8. 4. 1933.

<sup>248</sup> *Večer*, 3. 1. 1938.

<sup>249</sup> *Jutro*, 17. 8. 1939, št. 190, str. 9.

<sup>250</sup> *Večer*, 3. 5. 1939.

<sup>251</sup> *Večer*, 16. 10. 1939.

<sup>252</sup> *Hrvatski narod*, 2. 12. 1942.

<sup>253</sup> *Hrvatski narod*, 17. 2. 1943.

te Aufidije u *Koriolanu* Stjepana Šuleka. Pjevao je Topan-pašu u *Mili Gojsalića* te Bojana i Gojena u *Morani* Jakova Gotovca, Obrena u *Ljubavi i zlobi* i Kocelina u *Porinu* Vatroslava Lisinskog. Kako je od tenora postao baritonom u nekoliko je opera pjevao dvije uloge, među ostalima u *Aidi* je bio Radames i Amonasro, u *Tosci* Cavaradossi i Scarpia, u *Carmen* Don José i Escamillo, u *Cavalleriji rusticani* Turiddu i Alfio, u *Pagliaccima* Canio i Tonio, u *Nikoli Šubiću Zrinjskom* Mehmed Sokolović i Zrinjski. Budući da je glavninu svojega zagrebačkog angažmana ostvario kao bariton, i to gotovo uvijek u premijernim izvedbama, sjećanja ne te njegove izvrsne kreacije su svježija. Uz već spomenute navedimo i Rangonija u *Borisu Godunovu*, Jaga u *Otellu*, Falstaffa, Marcella u *La Bohème*, Telramunda u *Lohengrinu*, Tomskog u *Pikovoj dami*, Galickog u *Knezu Igoru*, Don Pizarra u *Fideliju*, Jochanaana u *Salomi* Richarda Straussa i Tarkvinija u *Lukreciji* Benjamina Brittena. Pa i onda kada više nije bio u sjajnoj glasovnoj snazi, njegove su kreacije komičnih i dramskih likova bile cjelovite i dorečene. Tako je kao Gojen na premijeri *Morane* 1953. *s malo glumačkih sredstava ostvario jedan topli, plastični i uvjerljivi lik* (Branko Polić)<sup>250</sup>, a na premijeri *Salome* 1955. njegov Jochanaan bio je *izvrstan scenski lik, donesen jednako decentno i izražajno* (Nenad Turkalj).<sup>251</sup>

Ivan Francl je bio jedna od najcjelovitijih glazbeno-scenskih osobnosti u povijesti zagrebačke Opere.

## Marija Podvinec

*Kreka, kraj Tuzle, 23. III. 1910. - Beograd, 9. VI. 1956.*

Ni godinu nakon prvog nastupa Ivana Francla, u Zagrebačkoj je operi nastupila prvi put i Marija Podvinec. Rođena kao Marija Sepe, već je u ranom djetinjstvu pjevala u zboru i impresionirala svojim glasom ali nije se moglo ni promisliti da bi se mogla posvetiti pjevanju. Došla je u Zagreb s namjerom da se upiše u stručnu školu, no privukla ju je srednja glazbena škola i time je njezin životni put bio određen. Uprkos protivljenju roditelja nastavila je učiti pjevanje na Muzičkoj akademiji kod Nade Eder-Bertić i 1. studenoga 1938., tada već udana za dr. Srećka Podvinca, debitirala je kao Margareta u Gounodovu *Faustu*. Odjek toga debuta bio je impresivan. Cjelokupni se zagrebački tisak raspisao raščlanjujući njezin nastup u najsitnijim pojedinostima. Navest ćemo Vladimira Ciprina iz članka u *Večeri* s naslovom *Uspjeh mlade pjevačice* u kojemu najprije piše kako je *svojim glasom, pjevanjem i igrom opravdala smionost* što je tu ulogu odabrala za debut, i nastavlja:

"Njezin je glas ugodnog timbra i svojim intenzitetom na granici između lirskog i mladodramatskog soprana. Dok su srednji registri još nedovoljno izradjeni, (previše nazalni), u visinama dolazi do punog izražaja zaobljenost, zvonkost glasa, a ima i jednu od rijetkih karakteristika kod mladih pjevačica, da naime nije tendencijozno forsiran, već uvijek u okviru naravne svoje snage.

Pjevačica je ugodno iznenadila dobrom vokalizacijom te dobro realiziranim dinamičkim glasovnim prelazima, kod kojih je prevladavala tendencija više na piano nego na forte tako da smo imali dojam da pjevačica nije dala potpunog maha jačini svog glasa želeći, da diskretnim načinom pjevanja što bolje okarakterizira naivnost i čednost mlade Margarete.

Impostacija glasa je dobra i sigurna, pjevačica je muzikalna, pa će joj te okolnosti dobro koristiti u daljnjem njezinom studiju. U tehničko-pjevačkom pogledu, osobito kod uzimanja daha, nije uvijek bilo sigurnosti, pa se to odražavalo i u slabljenju intenziteta glasa u duljim frazama.

Njezina je igra bila jednostavna i za prvi nastup dala je uvjerljiv lik osobito u prvom dijelu opere."

Ciprin ne propušta istaknuti kako ju je publika nakon arije o draguljima nagradila dugotrajnim pljeskom na otvorenoj pozornici i da je iza činova bila *mnogo izazivana i nagradjena s mnogo cvijeća* i zaključuje da *ima sve uvjete za daljnji uspjeh (...) te se može očekivati da će i razvoj mlade pjevačice biti tome odgovarajući*.<sup>252</sup> Sve te komplimente uglavnom dijele i drugi zagrebački kritičari. Oni ističu da *u visokim tonovima ima blještavosti i prodorne snage* i da je *publika primila njezin nastup s neobičnim ushićenjem* (Stanislav Stražnicki)<sup>253</sup>, ali neki

<sup>250</sup> *Naprijed*, 11.XII.1953.

<sup>251</sup> *Narodni list*, 26.VI.1955.

<sup>252</sup> *Večer*, 2.XI.1938.

<sup>253</sup> *Novosti*, 3.XI.1938.

Lisinskega. Ker je iz tenorja prešel v bariton, je v nekaterih operah pel kar dve vlogi, med drugim v *Aidi*, kjer je bil Radames in Amonasro, v *Tosci*, kjer je bil Cavaradossi in Scarpia, v *Carmen*, kjer je bil José in Escamillo, v *Cavallerii rusticani*, kjer je bil Turiddu in Alfio, v *Glumačih*, kjer je bil Canio in Tonio, ter v *Nikoli Šubiću Zrinjskem*, kjer je bil Mehmed Sokolović in Zrinjski. Ker je večji del zagrebškega angažmaja ustvarjal kot baritonist, in to skoraj vedno v premiernih izvedbah, so spomini na te njegove stvaritve toliko bolj sveži. Ob že omenjenih vlogah omenjamo še Rangonija v *Borisu Godunovu*, Jaga v *Othellu*, Falstaffa, Marcella v *Bohème*, Telramunda v *Lohengrinu*, Tomskega v *Pikovi dami*, Galickega v *Knezu Igorju*, Don Pizarra v *Fideliju*, Jochanaana v *Salomi* Richarda Straussa in Tarkvinija v *Lukreciji* Benjamina Brittna. Tudi potem ko ni bil več pri polnih glasovnih močeh, so bile njegove izvedbe komičnih in dramskih likov celovite in dorečene. Tako je kot Gojen na premieri *Morane* leta 1953 z malo igralskimi sredstvi ustvaril *topel, plastičen in prepričljiv lik* (Branko Polić)<sup>254</sup>, na premieri *Salome* leta 1955 pa je bil njegov Jochanaan *izvrsten odrski lik, izveden decentno in izrazno* (Nenad Turkalj).<sup>255</sup>

Ivan Francl je bil ena od najbolj impresivnih glasbeno-odrskih osebnosti v zgodovini zagrebške Opere.

## Marija Podvinec

*Kreka pri Tuzli, 23. 3. 1910 - Beograd, 9. 6. 1956.*

Slabo leto dni po prvem nastupu Ivana Francla je v zagrebški Operi prvič nastopila Marija Podvinec. Rodila se je kot Marija Sepe. Že v zgodnjem otroštvu je pela v zboru in navduševala s svojim glasom, vendar takrat ni nihče niti pomislil, da bi se lahko posvetila petju. V Zagreb je prišla, da bi se vpisala v strokovno šolo, vendar jo je pritegnila srednja glasbena šola, s čimer je bila njena življenjska pot odločena. Kljub nasprotovanju staršev se je učila petja na Glasbeni akademiji pri Nadi Eder-Bertić in že 1. novembra leta 1938, ko je že bila poročena z dr. Srečkom Podvincem, je debitirala kot Margareta v Gounodovem *Faustu*. Ta debi je nepopisno odmeval. Ves zagrebški tisk je pisal o nastopu in njeno petje razčlenjeval do najmanjših podrobnosti. Navajamo misli Vladimirja Ciprina iz članka v *Večeru* z naslovom *Uspeh mlade pevke*, v katerem najprej piše, da je s svojim glasom, petjem in igro opravičila drznost, ker si je to vlogo izbrala za debi, in nadaljuje:

"Njen glas ima prijeten timber in je s svojo intenziteto na meji med lirskim in mladodramatskim sopranom. Medtem ko so srednji registri še nezadostno izdelani (preveč nazalni), v višinah prihaja do popolnega izraza zaobljenost, zvonkost glasu, kot mlada pevka pa ima tudi zelo redko značilnost, da namreč glasu ne sili tendenciozno, ampak vselej v okviru svoje naravne moči.

Pevka je prijetno presenetila z dobro vokalizacijo ter dobro izvedenimi dinamičnimi glasovnimi prehodi, pri katerih prevladuje bolj piano kot forte usmerjenost. Zato smo imeli vtis, da pevka ni izrazila vse moči svojega glasu, saj je hotela z diskretnim načinom petja čim bolj poudariti naivnost in nedolžnost mlade Margarete.

Impostacija njenega glasu je dobra in zanesljiva, pevka je muzikalna in te okoliščine ji bodo zelo koristile v njenem nadaljnjem študiju. V tehničnopedskem smislu, predvsem pri vdihovanju, ni bila vedno trdna, kar se je kazalo tudi v slabitvi intenzitete glasu v daljših frazah.

Njena igra je bila enostavna in za prvi nastop je zlasti v prvem delu opere ustvarila prepričljiv lik."

Ciprin ni pozabil omeniti, da jo je občinstvo po ariji o draguljih nagradilo z dolgotrajnim ploskanjem na odprtem odru in da so jo po posameznih dejanjih *večkrat priklicali na oder in jo nagradili z veliko cvetja*. Ocenjo je končal z mislijo, da *ima vse možnosti za nadaljnji uspeh ... in lahko pričakujemo, da bo razvoj mlade pevke temu primeren*.<sup>256</sup> Podobno so jo hvalili tudi drugi zagrebški kritiki. Poudarjali so, da *ima v visokih tonih bleščečnost in prodorno moč* in da je *občinstvo njen nastop sprejelo z nenavadno vzhičenostjo* (Stanislav Stražnicki).<sup>257</sup> Nekateri so dodali, da *bo treba igro temeljito študirati* (Ivan Brkanović).<sup>258</sup> Milan Majer je opazil, da njen glas ni

<sup>254</sup> *Naprijed*, 11. 12. 1953.

<sup>255</sup> *Narodni list*, 26. 6. 1955.

<sup>256</sup> *Večer*, 2. 11. 1938.

<sup>257</sup> *Novosti*, 3. 11. 1938.

<sup>258</sup> *Hrvatski dnevnik*, 9. 11. 1938.

dodaju da *glumu treba temeljito studirati* (Ivan Brkanović)<sup>254</sup>. Milan Majer pak opaža kako *glas nije osobito plemenite boje*,<sup>255</sup> a dr. Branimir Ivakić smatra da *definitivan sud ne može se za sada još izreći*.<sup>256</sup>

Marija ili, kako su je zvali, Mimica Podvinec još je nekoliko puta nastupila u istoj operi i pjevala je Ameliju u *Krabuljnome plesu*. Kada je buknuo rat, bila je prisiljena sa suprugom otići iz Zagreba i nekoliko je godina provela u Bosni, u Kreki i Lukavcu. Nakon završetka rata vratila se je u Zagreb, ali nije dobila angažman. Otišla je 1946. u Sarajevo i u jednoj je sezoni postignula velik uspjeh svojim kreacijama Tatjane u *Evgeniju Onjeginu*, Đule u *Eri s onoga svijeta* i Amelije. No razboljela se je i vratila u Zagreb, u veljači 1948. nastupila s Josipom Gostičem kao Liza u *Pikovoj dami*, ali ni tada nije angažirana pa je otišla u Narodno kazalište "Ivan Zajc"<sup>257</sup> u Rijeku. Tamo ju je čuo Marijan Matković, tada intendant HNK-a u Zagrebu i oduševljen njome pozvao ju je najprije na gostovanje u Zagreb. U siječnju 1950. gostovala je kao Marica u *Prodanoj nevjesti* i u sezoni 1950./51. postala stalnom članicom zagrebačke Opere. Time je počelo njezino sjajno petogodišnje djelovanje. Ravnatelj Opere Milan Sachs posvećivao joj je osobitu pažnju i spremao s njom ulogu za ulogom. Imala je sve vrline velike umjetnice: ujednačen i zaobljen zvonak, topao, taman glas dramskoga soprana izražajnih dubina i sigurnih visina, uzornu vokalizaciju, veliku muzikalnost i predanost radu. Posve se je unosila u dramsko zbivanje i u lik koji je interpretirala, a uz to izvanredno je znala nositi kostim. Jednom riječju pružala je cjelovit doživljaj. Često se uz isticanje njezinih visokih glasovnih mogućnosti naglašavala i *ljepota njene scenske pojave i individualni stil interpretacije*.<sup>258</sup> Tko ju je jednom čuo i vidio nije ju zaboravio.

Nizala je nove uloge: Cho-Cho-San u *Madame Butterfly*, Toscu, Ljubu Stanićevu na reprizama opere *Dimnjaci uz Jadran* Ive Tijardovića, Desdemonu u *Otelli* i 24. siječnja 1952. imala je svoju prvu premijeru - Wagnerova *Lohengrina*. Pod ravnanjem Milana Sachsa, u režiji Tita Strozzića, uz Josipa Gostića u naslovnoj ulozi, te Vilmu Nožinić, Ivana Francla i Josipa Križaja, bila je *iznenađenje u ugodnom smislu*.<sup>259</sup> Na premijeri *Nikole Šubića Zrinjskog* u lipnju iste godine bila je ponosna i dostojanstvena Eva. Pjevala je Leonoru u *Fideliju*, Santuzzu u *Cavalleriji rusticani* i 28. veljače 1953. sudjelovala u još jednoj glasovitoj premijeri Zagrebačke Opere pod Sachsovim ravnanjem i u Strozzićevoj režiji - Wagnerova *Ukletog Holandeza* s Tomislavom Neralićem u naslovnoj ulozi. Svojemu repertoaru dodala je još jedan blistav dragulj i *dosegla je (poslije Elze u Lohengrinu) ponovo vrhunac u svojim kreacijama dramskih sopranskih uloga. Pored lijepo otpjevane balade istakla se osobito u duetu s Neralićem gdje je i glumački izvrsno riješila veoma nezahvalnu scensku postavu*.<sup>260</sup> Bila je zatim Morana na premijeri Gotovčeve opere u prosincu 1953. i *djelovala gotovo sanjarski i mjestimice vrlo dostojanstveno*. Branko Polić u listu *Naprijed* ističe i njezin *puni i ujednačeni sopran, vanredno čisti sopranski visoki C u finalu drugoga čina i nježni neposredan lirizam na početku treće slike*.<sup>261</sup> Pjevala je zatim Leonoru u *Trubaduru* i opet je imala jednu veliku premijeru - Borodinova *Kneza Igora* u prosincu 1954., u kojemu je pjevala Jaroslavnu.

Bila je u punom naponu stvaralačke snage, prvi sopran zagrebačke Opere, nasljednica velike Vilme Nožinić. Često je nastupala i na koncertima kao tumač popijevke i vokalno-orkestralnih djela, kao što je primjerice oratorij *Kralj David* Arthura Honeggera. Ljeti 1954. na gostovanju zagrebačkog opernog ansambla u Ljubljani s *Otellom*, *dovršeno je izradila lik Desdemone, djevojački nježne, iskrene i beskrajno zaljubljene*<sup>262</sup> i pjevala s mnogo uspjeha sakralnu glazbu Mozarta i Pergolesija na Salzburškim svečanim igrama i u Beču. Tada su kritičari istaknuli njezinu *majstorsku interpretaciju, divan glas i veliko umijeće pjevanja što je ostavilo utisak pjevačice velikog formata*.<sup>263</sup> Nitko tada nije mogao slutiti što će se dogoditi na početku 1955. godine.

Vrlo uspjelo gostovanje ansambla Zagrebačke Opere u Londonu od 24. siječnja do 12. veljače pomutio je

<sup>254</sup> *Hrvatski dnevnik*, 9.XI.1938.

<sup>255</sup> *Morgenblatt*, 3.XI.1938.

<sup>256</sup> *Jutarnji list*, 7.XI.1938.

<sup>257</sup> Danas Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca.

<sup>258</sup> *Narodni list*, 19.III.1954.

<sup>259</sup> *Narodni list*, 29.I.1952.

<sup>260</sup> *Narodni list*, 8.III.1953.

<sup>261</sup> *Naprijed*, 11.XII.1953.

<sup>262</sup> dovršeno je izoblikovala lik Desdemone, deklinirano nježne, iskrene in neskončno ljubeće, Ljudska pravica, Ljubljana, 7. VII. 1954.

<sup>263</sup> *Salzburger Volkszeitung*, Salzburg, 1954.





**Marija Podvinec**

posebej plemenite barve<sup>259</sup>, dr. Branimir Ivakić pa je menil, da *končne sodbe za zdaj še ni mogoče izreči*.<sup>260</sup>

Marija – ali Mimica, kot so jo imenovali – je še nekajkrat nastopila v isti operi, pela pa je tudi Amelijo v *Plesu v maskah*. Ko je izbruhnila vojna, je bila skupaj s soprogom prisiljena zapustiti Zagreb. Nekaj let je preživela v Bosni, v Kreki in Lukavcu. Po koncu vojne se je vrnila v Zagreb, vendar ni dobila zaposlitve. Leta 1946 je odšla v Sarajevo in v tisti sezoni dosegla velik uspeh z izvedbami Tatjane v *Evgeniju Onjeginu*, Gjule v *Eru z onega sveta* in Amelije. Kmalu je zbolela in se vrnila v Zagreb, kjer je februarja leta 1948 nastopila z Josipom Gostičem kot Liza v *Pikovi dami*, vendar tudi tedaj ni dobila zaposlitve in je odšla v Narodno gledališče "Ivan Zajc" na Reko<sup>261</sup>. Tam jo je slišal Marijan Matković, takratni intendant HNK-ja v Zagrebu, in jo navdušen povabil na gostovanje v Zagreb. Januarja leta 1950 je gostovala kot Marica v *Prodani nevesti* in v sezoni 1950/51 postala stalna članica zagrebške Opere. Tako se je začelo njeno sijajno petletno delovanje. Ravnatelj Opere Milan Sachs ji je posvečal posebno pozornost in zanjo izbiral vlogo za vlogo. Imela je vse vrline velike umetnice: izenačen in zaobljen, zvonek, topel in temen glas dramskega soprana izrazitih globin in zanesljivih višin, vzorno vokalizacijo, veliko muzikalnost in predanost delu. Popolnoma se je vživela v dramsko dogajanje in lik, ki ga je izvajala, ob tem pa je znala odlično nositi kostume. Z eno besedo – ponujala je celovitost. Ob njenih visokih glasovnih zmožnostih so pogosto poudarjali tudi *lepoto njene odrske pojave in oseben stil interpretacije*.<sup>262</sup> Kdor jo je enkrat slišal

in videl, je ni pozabil.

Nizala je nove vloge: Čo-čo-San v *Madame Butterfly*, Tosco, Ljubo Stanićevo na reprizah opere *Dimniki ob Jadranu* Iva Tijardovića, Desdemono v *Othellu*, 24. januarja leta 1952 pa je imela svojo prvo premiero – Wagnerjevega *Lohengrina*. Pod taktirko Milana Sachsa, v režiji Tita Strozziija, ob Josipu Gostiču v naslovni vlogi ter ob Vilmi Nožinić, Ivanu Franclu in Josipu Križaju je bila *presenečenje v prijetnem smislu*.<sup>263</sup> Na premieri *Nikole Šubića Zrinjskega* junija istega leta je bila ponosna in dostojanstvena Eva. Pela je Leonoro v *Fideliju*, Santuzzo v *Cavallerii rusticani*, 28. februarja leta 1953 pa je sodelovala v še eni znameniti premieri zagrebške Opere pod Sachsovo taktirko in v Strozzijevi režiji – v Wagnerjevem *Večnem mornarju* s Tomislavom Neralićem v naslovni vlogi. V svoj repertoar je dodala še en bleščeč dragulj in *dosegla (po Elzi v Lohengrinu) še en vrhunec v svojih izvedbah dramskih sopranskih vlog. Poleg lepo odpete balade je izstopala tudi v duetu z Neralićem, kjer je tudi igralsko izvrstno rešila zelo nehvaležno odrsko postavitev*.<sup>264</sup> Bila je tudi Morana na premieri Gotovčeve opere decembra leta 1953. V tej vlogi je *delovala skoraj zasanjano in občasno zelo dostojanstveno*. Branko Polić je v časopisu *Naprijed* poudaril tudi njen *poln in izenačen sopran, izredno čist sopranski visoki C v finalu drugega dejanja in nežen, neposreden lirizem na začetku tretjega prizora*.<sup>265</sup> Pela je še Leonoro v *Trubadurju* in zopet na veliki premieri – Jaroslavno v Borodinovem *Knezu Igorju* decembra leta 1954.

Njena ustvarjalnost je bila na vrhuncu, bila je prva sopranistka zagrebške Opere, naslednica velike Vilme Nožinić. Pogosto je nastopala tudi na koncertih kot izvajalka popevk in vokalno-orkestralnih del, kot je na primer oratorij *Kralj David* Arthurja Honeggerja. Ko je zagrebški operni ansambel poleti leta 1954 z *Othellom* gostoval v Ljubljani, je *dovršeno izoblikovala lik Desdemone, dekliško nežne, iskrene in neskončno ljubeče*.<sup>266</sup> Z velikim uspehom je pela tudi sakralno glasbo Mozarta in Pergolesija na Salzburških slavnostnih igranjah in na Dunaju. Tedaj so kritiki poudarjali njeno *mojstrsko interpretacijo, krasen glas in veliko pevsko umetnost, kar je ustvarilo vtis pevke velikega formata*.<sup>267</sup> Takrat še nihče ni mogel slutiti, kaj ji bo prinesel začetek leta 1955.

<sup>259</sup> *Morgenblatt*, 3. 11. 1938.

<sup>260</sup> *Jutarnji list*, 7. 11. 1938.

<sup>261</sup> Danes Hrvaško narodno gledališče Ivana pl. Zajca.

<sup>262</sup> *Narodni list*, 19. 3. 1954.

<sup>263</sup> *Narodni list*, 29. 1. 1952.

<sup>264</sup> *Narodni list*, 8. 3. 1953.

<sup>265</sup> *Naprijed*, 11. 12. 1953.

<sup>266</sup> *Ljudska pravica*, Ljubljana, 7. 7. 1954.

<sup>267</sup> *Salzburger Volkszeitung*, Salzburg, 1954.

neobičan događaj. Na predstavi *Kneza Igora* prestala je pjevati. Svi su bili začuđeni jer joj se nešto slično nikada nije dogodilo. Uvijek je bila savršeno glazbeno sigurna. Bili su to prvi znaci opake bolesti koja je zadržala u ono što joj je bilo najmilije, u glas, u pjevanje, koje je bilo dio njezina bića.

U privatnom životu vedra i ekstrovertna lako je stvarala kontakte. Ali njezina prava vibrantna narav, krajnje senzibilna i bogata osobnost kao da je najbolje dolazila do izražaja u njezinim kreacijama introvertnih suzdržanih likova kakva je bila upravo Jaroslavna u *Knezu Igoru* koju je počela studirati kad ju je već bila načela bolest. Početne trenutke indispozicije nije uzimala ozbiljno i nije ih povezivala s nekom teškom bolesti. A onda je došao nastup u Londonu i neshvatljiva promuklost. Odlučila je da neko vrijeme ne pjeva, a nakon toga je još jedanput pjevala Jaroslavnu. I to je bio njezin posljednji nastup. Godine 1955. preselila se s obitelji u Beograd. Bolest je uzela maha. Svi pokušaji njezina supruga, poznatog otorinolaringologa i uglednih švedskih liječnika, te operacija u Stockholmu, ostali su bez uspjeha. Ta divna, velika umjetnica umrla je na vrhuncu sjajne karijere u svojoj četrdeset i sedmoj godini. Umrla je nakon nepunih godinu i pol očajničke borbe.<sup>264</sup>

Samo je pet godina bila članicom Zagrebačke Opere, ali je ostala u neizbrisivu sjećanju kao velika umjetnica i draga osoba.

## Josip Šutej

*Vinica pri Črnomlju, 21. 11. 1920. – Zagreb, 3. 11. 2006.*

Čim je Ivan Francel godine 1945. prešao u baritonski fah, već je novi slovenski tenor zakucuo na vrata zagrebačke Opere. U siječnju 1946. u maloj ulozi pastira Nanda u obnovi d'Albertove opere *U dolini*, u režiji Josipa Križaja, nastupio je Josip Šutej. Pjevao je zatim Janka u *Prodanoj nevjesti* - i odmah je angažiran. U mjesecu studenom 1946. nastupio je u ulozi Rodolfa na obnovi Puccinijeve *La Bohème* pod ravnanjem Milana Sachsa s Nadom Tončić kao Mimì. Slijedili su Pinkerton u *Madame Butterfly*, Vojvoda u *Rigolettu* i već krajem 1948. Mića u *Eri s onoga svijeta*. Šutej je tako nastavio tradiciju slovenskih tenora tumača te iznimno složene uloge. Njegov lijep glas, velika muzikalnost i smisao za scensko oblikovanje lika došli su u njoj do potpunog izražaja. Možda je Ero bio i njegova najvažnija uloga, jer ga je pjevao više od tristo puta. Interpretirao ga je na svim pozornicama tadašnje države, često u premijernim postavama, i na inozemnim gostovanjima jugoslavenskih opernih ansambala. Nakon premijere u ljubljanskoj Operi s njezinim je ansamblom godine 1964. gostovao u Moskvi i Kijevu, te u Klagenfurtu. S ansamblom sarajevske Opere pjevao ga je u Plovdivu, s riječkom Operom u Trstu, sa zagrebačkom Operom na Ljetnoj pozornici na Topčideru u Beogradu, i zatim u Berlinu.

Šutej je rođen u Vinici u Beloj krajini, zavičaju Otona Župančiča. Pjevanjem se je počeo baviti u gimnaziji u Novome Mestu, gdje mu je profesor bio Ferdo Juvanec ml. (1908.-1978.), budući violist Slovenske filharmonije, i nastavio u Ljubljani, dok je bio na prvoj godini prava, kod poznate pjevačke pedagoginje Angele Trost (1883.-1962.). Kako je želio prijeći na agronomiju, a toga studija u Ljubljani nije bilo, došao je godine 1943. u Zagreb. U nekom je društvu pjevao Ave Mariju i toliko se svidio da su ga odmah poslali glasovitoj mezzosopranistici Ančici Mitrović na dalju izobrazbu. Ona se je njime oduševila, a zainteresirao se za njega i Boris Papandopulo, tada ravnatelj Opere. Kako kao Slovenac nije imao odgovarajuće dokumente, nije mogao ići na školovanje u Salzburg pa je ostao u Zagrebu gdje je zarađivao za život uz pomoć dobrih ljudi - radio je kao pomoćni skladištar kod poznatoga tvorničara bombona Vilima Bizjaka<sup>265</sup>, i učio. U Društvu Zagrepčana jednom je s baritonom Milanom Bručićem, budućim članom zagrebačke



*Josip Šutej*

<sup>264</sup> *Narodni list*, 12.VI.1956.

<sup>265</sup> Bizjak, Vilim (1892.-1973.), slovenski pekar, koji je prije Drugoga svjetskog rata u Zagrebu osnovao najveće poduzeće za izradu dvopeka, keksa i vafla „Bizjak i drug“. Ubrzo nakon rata konfiscirali su mu imetak zbog pretpostavke da je surađivao s okupatorom. Tvornica *Kraš* nastala je od njegove prerade keksa i od prerade čokolade tvornica *Union* i *Mirim*. Bizjak je bio vrlo aktivan u društvu Narodna knjižnica i čitaonica (NAKIČ) utemeljenom godine 1930., iz kojega je nastao današnji Slovenski dom. Na prvom glazbenom susretu u NAKIČ-u za blagdan sv. Nikole pratio je za glasovirom Marija Šimenca. Važnu je ulogu odigrao u Nezavisnoj državi Hrvatskoj (NDH) pomažući da se društvena knjižnica spasi od uništenja.

Zelo uspešno gostovanje ansambla zagrebške Opere v Londonu od 24. januarja do 12. februarja je pokvaril nenavaden dogodek. Na predstavi *Kneza Igorja* je nehala peti. Vsi so bili presenečeni, saj se ji še nikoli ni primerilo kaj podobnega. Vedno je bila glasbeno popolnoma zanesljiva. To je bilo prvo znamenje zahrbtnih boleznih, ki je napadla tisto, kar ji je bilo najljubše, glas, petje, ki je bilo del njenega bitja.

V zasebnem življenju je bila vedra in odprta in je zlahka navezovala stike. Toda njena nihajoča narava in skrajno občutljiva in bogata osebnost sta prišli najbolj do izraza v njenih stvaritvah zaprtih in zadržanih likov, kakršna je Jaroslavna v *Knezu Igorju*, ki jo je začela študirati, ko jo je že napadla bolezen. Prvih znakov slabega počutja ni jemala resno in jih ni povezovala s kakšno hudo boleznijo. Nato pa je prišel nastop v Londonu in tam nerazumljiva hripavost. Odločila se je, da nekaj časa ne bo pela, nato pa je samo še enkrat zapela Jaroslavno. In to je bil njen poslednji nastop. Leta 1955 se je z družino preselila v Beograd. Bolezen je napredovala in vsi poskusi njenega soproga, priznanega otorinolaringologa, in uglednih švedskih zdravnikov ter operacija v Stockholmu niso pomagali. Ta prekrasna, velika umetnica je umrla na vrhuncu sijajne kariere, v 47. letu življenja. Umrla je po letu in pol brezupnega boja z boleznijo.<sup>268</sup>

Samo pet let je bila članica zagrebške Opere, pa vendar se je Zagrebčanom neizbrisno vtisnila v spomin, kot umetnica in kot prijetna oseba.

## Josip Šutej

*Vinica, 21. 11. 1920 - Zagreb, 3. 11. 2006.*

**B**rž ko je Ivan Francel leta 1945 prešel v bariton, že je na vrata zagrebške Opere potrkal nov slovenski tenorist. Januarja leta 1946 je v majhni vlogi pastirja Nanda v obnovljeni izvedbi d'Albertove opere *Nižava* v režiji Josipa Križaja nastopil Josip Šutej. Nato je pel še Janka v *Prodani nevesti* – in že so ga zaposlili. Novembra leta 1946 je nastopil v vlogi Rodolfa v obnovljeni izvedbi Puccinijeve *Bohème* pod taktirko Milana Sachsa, z Nado Tončić kot Mimì. Sledili so Pinkerton v *Madame Butterfly*, Vojvoda v *Rigolettu* in že konec leta 1948 Mića v *Eru z onega sveta*. Šutej je tako nadaljeval tradicijo slovenskih tenoristov, ki so izvajali to izredno zapleteno vlogo. Njegov lep glas, velika muzikalnost in smisel za odrsko oblikovanje lika so prišli do največjega izraza. Morda je bil Ero njegova najpomembnejša vloga, saj jo je pel več kot tristokrat. Izvajal ga je na vseh odrih tedanje jugoslovanske države, pogosto v premiernih postavitvah in na gostovanjih jugoslovanskih opernih ansamblov na tujem. Po premieri v ljubljanski Operi je z njenim ansamblom leta 1964 gostoval v Moskvi, Kijevu in Celovcu. Z ansamblom sarajevske Opere je Era pel v Plovdivu, z reško Opero v Trstu, z zagrebško Opero pa na Poletnem odru na Topčideru v Beogradu in nato v Berlinu.

Šutej se je rodil na Vinici v Beli krajini, rojstnem kraju Otona Župančiča. S petjem se je začel ukvarjati na gimnaziji v Novem mestu, kjer je bil njegov profesor Ferdo Juvanec ml. (1908–1978), bodoči violist Slovenske filharmonije. Kot študent prvega letnika prava v Ljubljani se je petja učil pri znani pevski pedagoginji Angeli Trost (1883–1962). Ker se je hotel prepisati na agronomijo, tega študija pa v Ljubljani ni bilo, je leta 1943 prišel v Zagreb. V nekem društvu je pel Ave Marijo in naredil tak vtis, da so ga takoj napotili na šolanje k sloviti mezzosopranistki Ančici Mitrović. Bila je navdušena nad njim, zanj pa se je zanimal tudi Boris Papandopulo, tedanji ravnatelj Opere. Ker kot Slovenec ni imel ustreznih dokumentov, ni mogel oditi na šolanje v Salzburg, zato je ostal v Zagrebu, kjer si je s pomočjo dobrih ljudi zaslužil za preživetje; delal je kot pomožni skladiščnik pri znanem tovarnarju, izdelovalcu bonbonov Bizjaku<sup>269</sup>. In se učil. V Društvu Zagrebčanov je nekoč z baritonistom Milanom Bručićem, bodočim članom zagrebške Opere, odpel duet iz *Bohème* in padel v oči in

<sup>268</sup> *Narodni list*, 12. 6. 1956.

<sup>269</sup> Bizjak, Vilim (1892–1973), slovenski pekarnar, ki je pred 2. svetovno vojno v Zagrebu razvil največje podjetje za izdelovanje prepečenca, keksov in vafjev na Balkanu "Bizjak i drug". Kmalu po vojni so njegovo premoženje zaradi domnevnega sodelovanja z okupatorjem konfiscirali. Iz njegovega podjetja ter tovarn čokolade "Union" in "Mirim" je nastal "Kraš". Bizjak je bil zelo dejaven v društvu Narodna knjižnica in čitalnica (NAKIČ), ustanovljenem leta 1930, iz katerega je nastal današnji Slovenski dom. Na prvem miklavževanju v NAKIČ-u je na klavirju spremljal opernega pevca Maria Šimenca. Pomembno vlogo je odigral v času NDH, ko je pomagal pred uničenjem rešiti društveno knjižnico.

Opere, otpjevao duet iz *La Bohème* i zapeo za uho i oko intendantu HNK-a u Osijeku poznatome dirigentu Ivanu Štajceru.<sup>266</sup> On ga je pozvao u Osijek i preporučio svojemu suradniku dirigentu Nikoli Jerolimovu (1906.-1965.) a on ga je pripremio za debut u opereti *Zemlja smiješka* Franza Lehára 1944. godine. Šutej je zatim pjevao Beppea u Leoncavallovim *Pagliaccima* i spremao *Toscu*. Ratni događaji poremetili su osječki operni život i mladi je tenor došao u Zagreb. Kako je Štajcer s njime bio vrlo zadovoljan, kada je godine 1947. postao dirigentom u sarajevskoj Operi redovito ga je pozivao na gostovanja i spremao s njime važnije projekte. Tako je Šutej s ansamblom sarajevske Opere godine 1951. s velikim uspjehom gostovao na Dubrovačkim ljetnim igrama u *Tosci*.

U Zagrebu je Šutej svojemu repertoaru dodao ulogu Mirka u opereti *Mala Floramye* Ive Tijardovića - u kojoj je tridesetih godina prošloga stoljeća osvajala svojom interpretacijom naslovne uloge njegova sunarodnjakinja Marica Lubejeva (s njom je u Mariboru pjevao u *Prodanoj nevjesti* i *Madame Butterfly*) - i Bezazlenog u *Boristu Godunovu*. A onda je iz privatnih razloga, a i zbog izvrsnih uvjeta u sezoni 1950./51. otišao u Operu tada Narodnoga kazališta "Ivan Zajc" u Rijeci. Riječki operni život pod ravnateljima Opere Borisom Papandopolom i Lovrom Matačićem bio je tada vrlo bogat. Šutej se razvio u prvoga tenora nositelja repertoara. U sezoni 1951./52. pjevao je u pet premijera i imao 50 predstava. Svojemu zagrebačkom repertoaru dodao je Cavaradossija u *Tosci*, Verdijeve Riccarda u *Krabuljnome plesu* i Manrica u *Trubaduru*, Turiddua u *Cavalleriji rusticani*, Don Josúa u *Carmen*, Massenetova Werthera, Maurizija u *Adriani Lecouvreur* Francesca Cilea, Geralda u *Lakmé* Lea Delibesa, Hemonu u *Antigoni* Carla Orffa, Lenskog u *Evgeniju Onjeginu*, Juranića u *Nikoli Šubiću Zrinjskom*, Adela u *Adelovoj pjesmi* Ive Paraća, Ivu u Gotovčevu *Đerdanu*, Miljenka u operi *Miljenko i Dobrila* Milivoja Koludrovića i nekoliko operetnih uloga: Lilo-Tara u *Havajskome cvijetu* Paula Abrahama, Viktora u *Ševi* Franza Lehára, Edwina u *Kneginji čardaša* Imrea Kálmána i Eisensteina u *Šišmišu* Johanna Straussa. Eisensteina je poslije pjevao i u Zagrebu na premijeri godine 1966. pod ravnanjem Nikše Bareze u režiji Andréa Diehla i na posljednjoj predstavi 31. siječnja 1967. prije zatvaranja velike kuće HNK-a radi temeljita preuređenja i obnove zgrade.

Šutejevo riječko razdoblje bilo je vrlo plodno. U Rijeci ga je 1951. slušao ravnatelj ljubljanske Opere Danilo Švara i pozvao ga u Ljubljanu za premijeru *Carmen*, u kojoj je u dvije sezone nastupio tridesetak puta. U Rijeci je 1951. dobio sina, danas našeg i u svijetu cijenjenoga nedavno preminuloga dirigenta Vjekoslava Šuteja. Bio je priznat i cijenjen, i u krugovima poštovatelja njegove umjetnosti s nevjericom je primljena vijest da se vraća u Zagreb. Na njihovu radost zadržao se samo jednu sezonu, 1953./54., svojemu repertoaru dodao Bojana u Gotovčevoj *Morani* i vratio se u Rijeku. U ponovni stalni angažman u Operi grada koji je smatrao najviše svojim - Zagreba - vratio se je u sezoni 1958./59. i ostao do odlaska u mirovinu 1981. godine.

U svojemu drugome boravku u Zagrebu Šutej je pjevao nekoliko novih uloga: Dživa u Gotovčevu *Stancu*, Antonija na prvoj hrvatskoj izvedbi *Vjenčanja u samostanu* Sergeja Prokofjeva 1959., Misajla na obnovi *Borisa Godunova* 1960., a nastupio je i u prvoj hrvatskoj izvedbi Prokofjevljeve opere *Rat i mir*. Istodobno je pjevao svoj standardni repertoar, pa u onodobnim vrlo malobrojnim i škrtim osvrtima na operna zbivanja nalazimo u *Večernjem listu* glazbeni pregled s naslovom *Ekperimentalni "Trubadur"* iz pera Nenada Turkalja koji, stavljajući na prvo mjesto Šutejeva Manrica kao najbolje ostvarenje u predstavi, ističe kako je *priredio ugodno iznenađenje pjevajući staloženo, glasovno sigurno, s dobro vođenom frazom i apsolutno sigurnim visinama (s osobito sigurnim h-ovima u stretti)* čemu treba dodati njegov *dobar i simpatičan glumački nastup, što je sve njegovu ulogu stavilo u centar pažnje*.<sup>267</sup>

Šutej je nastavio gostovati. Na otvorenju operne sezone 1967./68. u Osijeku pjevao je Vojvodu u obnovljenom *Rigolettu*<sup>268</sup>, a na proslavi 75. obljetnice splitskog Narodnoga kazališta u sezoni 1967./68. pjevao je Pinkertona s Japankom Atsuko Azuma i budućom velikom Ljiljanom Molnar-Talajić, tada prvakinjom sarajevske Opere, te Eru na svečanoj predstavi opere. Te je sezone pjevao i svojega tristetog Eru.<sup>269</sup> U Zagrebu je u sjećanju najviše ostao kao Ero i Janko, u Rijeci u Puccinijevim ulogama te kao Verdijev Riccardo i Manrico, a sam smatra svojom najdražom ulogom Don Josúa, koju je kao mlad pjevač naučio upijajući ju na predstavama svojega velikog sunarodnjaka Josipa Gostića, s kojih nikada nije izostao.

<sup>266</sup> Štajcer, Ivan (1909.-1980.), od 1929. do 1941. korepetitor i dirigent Zagrebačke Opere, od 1941. do 1945. dirigent (neko vrijeme i ravnatelj) Opere i Filharmonije u Osijeku, u kojemu je bio i ravnatelj kazališta. Godine 1945. organizirao je glazbeni život u Zadru, od 1947. dirigent sarajevske Opere i jedna od vodećih ličnosti sarajevskoga glazbenog života

<sup>267</sup> *Večernji list*, 5.II.1960.

<sup>268</sup> Radio Zagreb, I. program, Kulturna kronika, 14.X.1967.

<sup>269</sup> *Večernji list*, 26.VI.1968.

uho intendantu HNK-ja v Osijeku, znanemu dirigentu Ivanu Štajcerju.<sup>270</sup> Povabil ga je v Osijek in ga priporočil svojemu sodelavcu, dirigentu Nikoli Jerolimovu (1906–1965), ki ga je nato pripravil za debi v opereti *Dežela smehljajev* Franza Lehárja leta 1944. Šutej je nato pel Beppa v Leoncavallovih *Glumačih* in pripravljajl *Tosco*. Vojni dogodki so prekinili osiješko operno življenje in mladi tenorist se je vrnil v Zagreb. Štajcer, ki je bil z njim zelo zadovoljen, ga je po letu 1947, ko je postal dirigent v sarajevski Operi, redno vabil na gostovanja in z njim pripravljajl pomembnejše projekte. Tako je Šutej z ansamblom sarajevske Opere leta 1951 z velikim uspehom gostoval s *Tosco* na Dubrovniških poletnih igrah.

V Zagrebu je Šutej v svoj repertoar dodal vlogo Mirka v opereti *Mala Floramye* Iva Tijardovića – v tej opereti je v tridesetih letih prejšnjega stoletja z izvedbo naslovne vloge osvajala njegova rojakinja Marica Lubejeva (z njo je v Mariboru pel v *Prodani nevesti* in *Madame Butterfly*) – in Beba v *Borisu Godunovu*. Potem pa je v sezoni 1950/51 iz osebnih razlogov in tudi zaradi privlačnih možnosti odšel v Opero tedanjega Narodnega gledališča "Ivan Zajc" na Reki. Reško operno življenje je bilo v času ravnateljev Borisa Papandopula in Lovra Matačića zelo bogato. Šutej se je razvil v prvega tenorista in nosilca repertoarja. V sezoni 1951/52 je pel na petih premierah in imel 50 predstav. K svojemu zagrebškemu repertoarju je dodal Cavaradossija v *Tosci*, Verdijeva Riccarda v *Plesu v maskah* in Manrica v *Trubadurju*, Turidduja v *Cavallerii rusticani*, Joséja v *Carmen*, Masse-netevega Wertherja, Maurizija v *Adriani Lecouvreur* Francesca Cilea, Geralda v *Lakmé* Lea Delibesa, Hemona v *Antigoni* Carla Orffa, Lenskega v *Evgeniju Onjeginu*, Juranića v *Nikoli Šubiću Zrinjskem*, Adela v *Adelovi pesmi* Iva Paraća, Iva v Gotovčevi *Ogrlici iz zlatnikov (Đerdan)*, Miljenka v operi *Miljenko in Dobrila* Milivoja Koludrovića in nekaj operetnih vlog: Lilo-Tara v *Havajski roži* Paula Abrahama, Viktorja v *Škrjancu* Franza Lehárja, Edwina v *Kneginji čardaša* Imreja Kálmána in Eisensteina v *Netopirju* Johanna Straussa. Eisensteina je pozneje pel tudi v Zagrebu na premieri leta 1966 pod taktirko Nikše Bareze in v režiji Andréja Diehla ter 31. januarja leta 1967, na zadnji predstavi, preden so veliko zgradbo HNK-ja zaprli zaradi preureditve in obnove.

Šutejevo reško obdobje je bilo zelo plodno. Na Reki ga je leta 1951 slišal ravnatelj ljubljanske Opere Danilo Švara in ga povabil v Ljubljano, k premierni izvedbi *Carmen*, v kateri je v dveh sezonah nastopal kar tridesetkrat. Na Reki se mu je leta 1951 rodil sin, danes na Hrvaškem in v svetu cenjenega pred kratkim umrlega dirigenta Vjekoslav Šutej. Šutej je bil priznan in cenjen, zato so v reškem krogu častilcev njegove umetnosti z nejevero sprejeli novico, da se vraća v Zagreb. Na njihovo veselje je tam ostal le eno sezono, 1953/54, ko je v svoj repertoar dodal Bojana v Gotovčevi *Morani*, nato pa se je vrnil na Reko. V Opero mesta, ki ga je imel najbolj za svoje, v Zagreb je zopet prišel v sezoni 1958/59 in tam ostal do upokojitve leta 1981.

V drugem zagrebškem obdobju je Šutej pel nekaj novih vlog: Dživa v Gotovčevem *Stancu*, Antonija v prvi hrvaški izvedbi *Zaroke v samostanu* Sergeja Prokofjeva leta 1959, Misajla v obnovljeni predstavi *Borisa Godunova* leta 1960, nastopal pa je tudi v prvi hrvaški izvedbi Prokofjeve opere *Vojna in mir*. Hkrati je pel tudi svoj standardni repertoar. V tistem času so bili članki o opernem dogajanju redki in skopi. V *Večernjem listu* je izšel članek z naslovom *Eksperimentalni "Trubadur"* izpod peresa Nenada Turklija, ki je kot najboljšo izvedbo v predstavi omenil Šutejevega Manrica in poudaril, da je *pripravil prijetno presenečenje, ko je pel umirjeno, glasovno zanesljivo, z dobro vodeno frazo in absolutno zanesljivimi višinami (s posebej zanesljivimi h-ji v stretti)*, omenil pa je tudi *dober in simpatičen igralski nastop, kar je njegovo vlogo postavilo v središče pozornosti*.<sup>271</sup>

Šutej je še naprej gostoval. V Osijeku je ob odprtju operne sezone 1967/68 pel Vojvodo v obnovljeni izvedbi *Rigoletta*<sup>272</sup>, na proslavi ob 75-letnici splitskega Narodnega gledališča v sezoni 1967/68 je pel Pinkertona z Japonko Atsuko Azuma in bodočo veliko Ljiljano Molnar - Talajić, tedaj prvakinja sarajevske Opere, ter Era na slovesni predstavi opere. V tej sezoni je odpel svojega tristotega Era.<sup>273</sup> V Zagrebu je v spominu ostal predvsem kot Ero in Janko, na Reki pa po Puccinijevih vlogah ter kot Verdijeva Riccardo in Manrico. Sam je za svojo najljubšo vlogo izbral vlogo Joséja, ki se je kot mlad pevec naučil tako, da jo je vpiljal na predstavah svojega velikega rojaka Josipa Gostića, ki jih ni nikoli zamudil.

<sup>270</sup> Štajcer, Ivan (1909–1980), od leta 1929 do leta 1941 korepetitor in dirigent zagrebške Opere, v letih 1941–45 dirigent (nekaj časa tudi ravnatelj) Opere in filharmonije v Osijeku, kjer je bil tudi ravnatelj gledališča. Leta 1945 je organiziral glasbeno življenje v Zadru, od leta 1947 je bil dirigent sarajevske Opere in ena od vodilnih osebnosti sarajevskega glasbenega življenja.

<sup>271</sup> *Večernji list*, 5. 2. 1960.

<sup>272</sup> *Radio Zagreb*, I. program, Kulturna kronika, 14. 10. 1967.

<sup>273</sup> *Večernji list*, 26. 6. 1968.

Josip Šutej bio je skroman čovjek što u umjetničkim krugovima nije uvijek vrlina. Nije se nametao nego je čekao da ga pozovu. A pozivali su ga, jer je imao glasovne i pjevačke kvalitete, pouzdanu muzikalnost i siguran scenski nastup, koje krasi pjevače na kojima operne kuće temelje repertoar i s kojima osiguravaju uspješno djelovanje.

## Noni Žunec

*Maribor, 7. 5. 1921. – Zagreb, 28. 12. 2004.*

**K**asnih četrdesetih godina u zagrebački je HNK došao još jedan slovenski tenor - Jeronim Noni Žunec. Prvi je put profesionalno nastupio 26. prosinca 1948. kao Vojvoda u Verdijevu *Rigolettu*. Tada se nisu pisali osvrti na pojedinačne nastupe, ali kako je odmah angažiran, očito je u toj iznimno zahtjevnoj ulozi vrlo uspio. Od toga dana do odlaska u mirovinu 1981. godine Žunec je ostao vjeran Zagrebačkoj Operi unatoč primamljivim inozemnim pozivima.

Najmlađe dijete u obitelji željezničara Noni Žunec je pjevao od rane mladosti. U Zagreb je došao godine 1942. kao svršeni đak mariborske Učiteljske škole i postao članom Radio zbora. Prvi je put javno nastupio 1943. na tadašnjem Hrvatskom krugovalu kao solist u izvedbi *Kantate o kavi* Jochanna Sebastiana Bacha. Neko je vrijeme djelovao na radiju, a zatim se je godine 1945. upisao na Muzičku akademiju gdje je studirao pjevanje kod Lava Vrbanića i 1949. diplomirao. U srpnju 1946. je kao član Opernoga studija nastupio u ulozi Rinuccia u znamenitoj produkciji Muzičke akademije Puccinijeva *Gianninija Schicchija* koja se pripremala pod vodstvom uglednoga pijanista Božidara Kunca, brata slavne Zinke Kunc-Milanov. Godinu dana poslije Ivan Štajcer ga je pozvao u Sarajevsku operu gdje je trebao debitirati kao Almaviva u *Seviljskome brijaču*, no dogodilo se da je to učinio kao Vojvoda u *Rigolettu*, što je zacijelo najzahtjevniji početak karijere za lirskoga tenora. Bio je to znak velike prirodne nadarenosti i dobra školovanja.

Rad u Radio zboru pod ravnanjem Mladena Pozajića i Slavka Zlatića, izvrsno školovanje na Akademiji i dolazak u Zagrebačku Operu, u kojoj su tada djelovali dirigent Milan Sachs i vrhunski umjetnici poput Josipa Gostića, Vilme Nožinić, Josipa Križaja, Marijane Radev i Nade Tončić, vrlo su poticajno djelovali na talentiranoga i ambicioznoga mladog pjevača, i Žunec se razvio u cjelovitu glazbeno-scensku osobnost. Bio je i izvrstan glazbenik i izvrstan scenski umjetnik. U Zagrebu je ostvario sedamdesetak uglavnom glavnih i naslovnih uloga, neke u slavnim produkcijama Zagrebačke Opere.

U oskudnim tadašnjim novinskim prikazima predstava u Zagrebačkoj Operi, koji su se uglavnom ograničavali na premijere ili reprize u novoj podjeli uloga, nalazimo osvrt Nenada Turkalja u *Narodnome listu* u prigodi premijere obnovljene opere *Boris Godunov* u ožujku 1950. Turkalj piše:

„Od pjevača koji su prvi put nastupili u "Borisu Godunovu" najizjednačeniju kreaciju dao je Noni Žunec. Njegov lik Dimitrija bio je glasovno potpuno svladan, pjevački savjesno izrađen i glumački dobro riješen u solidnoj, nepretencioznoj interpretaciji. Svojim savjesno i seriozno prostudiranim ulogama Žunec s mnogo uspjeha popunjava osjetljive praznine u solističkom ansamblu naše opere.“<sup>270</sup>

Isti kritičar u povodu nastupa mladih pjevača u Puccinijevoj *La Bohème* ističe kako je *vrlo simpatično kod Žuneca što izbjegava sve tenorske manire (i glumačke i glasovne) oblikujući svoje likove jednostavnim i neupadljivim načinom.*<sup>271</sup> Žunec je nastavio u tome stilu. Na više puta spominjanoj antologijskoj premijeri *Otella* u rujnu 1950., pod ravnanjem Milana Sachsa a uz Josipa Gostića i Dragicu Martinis u glavnim ulogama, pjevao je Cassija i pokazao *svoje glasovne kvalitete u najljepšem svijetlu, znatno je napredovao, pa ima sve uvjete, da svoj vrijedni glasovni materijal razvija i dalje.*<sup>272</sup> Na praiizvedbi glazbene drame *Ekvinocij* Ivana Brkanovića u listopadu 1950. u ulozi Iva *oblikovao je toliko realan, u izrazu jednostavan a topao lik, da se to može smatrati velikim uspjehom tako mladog pjevača.*<sup>273</sup> Na premijeri *Traviate* u ožujku 1952. donio je lik Alfreda *s mnogo lirike, s toplim i ležernim muzičkim fraziranjem i izvanredno izrađenom glumom,*<sup>274</sup> a na premijeri *Nikole Šubića Zrinskog* u lipnju bio je muzički

<sup>270</sup> *Narodni list*, 16.III.1950.

<sup>271</sup> *Narodni list*, 12.IV.1950.

<sup>272</sup> *Vjesnik*, 12 IX.1950.

<sup>273</sup> *Narodni list*, 6. X.1950.

<sup>274</sup> *Vjesnik*, 24.III.1952.

Josip Šutej je bil skromen človek, kar v umetniških krogih ni vselej vrlina. Ni se vsiljeval, čakal je, da ga povabijo. In vabili so ga, kajti imel je glasovne in pevske kvalitete, zanesljivo muzikalnost in prepričljiv odrski nastop, vse tisto torej, kar odlikuje pevce, na katerih operne hiše gradijo repertoar in ki jim zagotavljajo uspešno delovanje.

## Noni Žunec

*Maribor, 7. 5. 1921 - Zagreb, 28. 12. 2004.*

V poznih štiridesetih letih prejšnjega stoletja je v zagrebški HNK prišel še en slovenski tenorist – Jeronim Noni Žunec. Prvič je profesionalno nastopil 26. decembra leta 1948 kot Vojvoda v Verdijevem *Rigolettu*. Tedaj niso pisali kritik o posameznih nastopih, ker pa je takoj dobil zaposlitev, lahko sklepamo, da je bil v tej izjemno zahtevni vlogi uspešen. Od tistega dne do odhoda v pokoj leta 1981 je Žunec ostal zvest zagrebški Operi kljub privlačnim povabilom iz tujine.

Najmlajši otrok v železničarski družini Noni Žunec je pel že od rane mladosti. V Zagreb je prišel leta 1942, ko je končal mariborsko učiteljsko šolo. Takoj je postal član radijskega zbora. Prvič je javno nastopil leta 1943 na tedanjem "Hrvatskem krugovalu"<sup>274</sup> kot solist v izvedbi *Kantate o kavi* Johanna Sebastiana Bacha. Nekaj časa je deloval na Radiu, potem pa se je leta 1945 vpisal na Glasbeno akademijo, kjer je petje študiral pri Lavu Vrbaniću in leta 1949 diplomiral. Julija leta 1946 je kot član Opernega studia nastopil v vlogi Rinuccia v Puccinijevem *Gianniju Schicchiju*, v znameniti produkciji Glasbene akademije, ki so jo pripravili pod vodstvom uglednega pianista Božidarja Kunca, brata slavne Zinke Kunc-Milanov. Leto dni pozneje ga je Ivan Štajcer povabil v sarajevsko Opero, kjer naj bi debitiral kot Almavivo v *Seviljskem brivcu*, vendar je naposled debitiral kot Vojvoda v *Rigolettu*, kar je zagotovo najzahtevnejši začetek kariere za lirskega tenorista. To je bila potrditev njegove nadarjenosti in dobre izobrazbe.

Delo v radijskem zboru pod taktirko Mladena Pozajića in Slavka Zlatića, izvrstno šolanje na akademiji in prihod v zagrebško Opero, v kateri so takrat delovali dirigent Milan Sachs in vrhunski umetniki, kakršni so Josip Gostič, Vilma Nožinić, Josip Križaj, Marijana Radev in Nada Tončić, so zelo vzpodbudno delovali na nadarjenega in ambicioznega mladega pevača in Žunec se je razvil v celovito glasbeno-odrsko osebnost. Bil je izvrsten glasbenik in izvrsten odrski umetnik. V Zagrebu je ustvaril okoli sedemdeset vlog, predvsem glavnih in naslovnih, nekatere med njimi v slavnih produkcijah zagrebške Opere.

V skopih novinarskih zapisih o predstavah v zagrebški Operi, ki so se v glavnem omejevali na premiere ali ponovitve z novo razdelitvijo vlog, naletimo na članek Nenada Turklija v *Narodnem listu* o premieri obnovljene opere *Boris Godunov* marca leta 1950. Turkalj piše:

Med pevci, ki so prvič nastopili v Borisu Godunovu, je najbolj izenačeno stvaritev podal Noni Žunec. Njegov lik Dimitrija je bil glasovno popolnoma obvladan, pevsko vestno izdelan in igralsko dobro rešen v solidni, nepretenciozni interpretaciji. S svojimi vestno in resno preštudiranimi vlogami Žunec zelo uspešno zapolnjuje občutljive praznine v solističnem ansamblu naše Opere.<sup>275</sup>

Isti kritik je o nastopu mladih pevcev v Puccinijevi *Bohème* poudaril, da je *pri Žuncu najbolj simpatično to, da se izogiba tenorskim maniram (tako igralskim kot glasovnim), ko svoje like oblikuje preprosto in nevpadljivo*.<sup>276</sup> Žunec je v tem slogu nadaljeval. Na večkrat omenjani antologijski premieri Othella septembra leta 1950 pod dirigentsko palico Milana Sachsa in z Josipom Gostičem in Dragico Martinis v glavnih vlogah je Žunec pel Cassija in pokazal *svoje glasovne kvalitete v najlepši luči. Precej je napredoval in izpolnjuje vse pogoje, da svoj dragocen glasovni material razvija tudi v prihodnje*.<sup>277</sup> Na praizvedbi glasbene drame *Ekvinokcij* Ivana Brkanovića oktobra leta 1950 je v vlogi Iva oblikoval *tako resničen, v izrazu preprost, a topel lik, da to lahko ocenimo za velik uspeh tega mladega pevca*.<sup>278</sup> Na premieri *Traviate* marca leta 1952 je Alfreda pel *z veliko lirike,*

<sup>274</sup> Krugoval - ideološki neologizem iz leta 1941 oz. jezikovnega obdobja NDH. Op. p.

<sup>275</sup> *Narodni list*, 16. 3. 1950.

<sup>276</sup> *Narodni list*, 12. 4. 1950.

<sup>277</sup> *Vjesnik*, 12. 9. 1950.

<sup>278</sup> *Narodni list*, 6. 10. 1950.

topao i glumački temperamentan Juranić.<sup>275</sup> Nastupom u ulozi Eisensteina na premijeri Šišmiša Johanna Straussa u listopadu 1952. Žunec se okušao u opereti i pokazao je ponovno svoj izvanredni smisao za humor kao i istaknuti glumački talenat te stvorio zaokružen dramski lik, psihološki produbljen do krajnje granice, koje mu postavljaju mogućnosti vedre muzičke scene.<sup>276</sup>

Koncem 1952. Žunec ulazi u teži dramski repertoar. Kao Turiddu na premijeri Mascagnijeve Cavallerije rusticane igrao je modernu igru, glumački jednostavnu, ali i duboko ekspresivnu, s divno otpjevanom svakom muzičkom frazom, u kojoj se uvijek krio psihološki akcent ponekog kobnog trenutka u trokutu Turiddu-Santuzza-Lola.<sup>277</sup> Krajem veljače 1953. prvi je put pjevao Wagnerov repertoar kao Erik na premijeri Ukletoga Holandeza i, kako piše Nenad Turkalj, njegov debut bio je zaista briljantan; u pogledu prožimanja glumačke i pjevačke komponente ostvario je najcjelovitiju kreaciju večeri. Turkalj ističe njegovu osnovnu odliku jednostavnost i prirodnost izraza, koja mu je omogućila stilski vjernu, po sredstvima suvremenu, a po izražajnosti duboko sugestivnu interpretaciju.<sup>278</sup>

Noni Žunec te 1953. godine postiže i međunarodno priznanje. Gostuje u Ateni i zauvijek osvaja atensku publiku svojim nastupima u operama Krabuljni ples, La Bohème, Pagliacci, Cavalleria rusticana i Tosca.<sup>279</sup>

Dne 28. veljače 1954. u HNK-u u Zagrebu zbio se je jedinstven umjetnički događaj - premijera opere Život razvratnika Igora Stravinskog, ni dvije i pol godine nakon njezine venecijanske praizvedbe 11. rujna 1951. Izvedba je prvorazredna te potvrđuje priključak zagrebačke Opere na suvremena glazbena kretanja i njezin visok domet u provedbi tih projekata. Dirigent je Milan Sachs, redatelj Vlado Habunek, sudjeluju Josip Križaj, Nada Tončić, Tomislav Neralić i Marijana Radev, a glavnu ulogu Toma Rakewella pjeva Žunec. On je uspio ne samo da daje vrlo dobru realizaciju teške muzičke partije, već je i glumački doživio dugački i raznolik put čovjeka koji ide od zaljubljenog i lakomislenog čovjeka - bogataša do ludila, piše Ferdo Pomykalo u Borbi.<sup>280</sup>

U ožujku 1954. Žunec je uvrstio u repertoar glasovno vrlo eksponiranu ulogu Manrica u Trubaduru. Nenad Turkalj u Narodnome listu ističe da je ovom ulogom otkriniu nova vrata i da smo ga po prvi put susreli potpuno u novom liku, da je njegov glas dobio izvanrednu prodornost, ali ne forsiranu, nego ležerno postignutu uz sačuvanu punoću i obojenost tona. Turkalj zapaža kako u Žunecovoj igri djeluju osobito one sitne modifikacije kretnji i općenitih reakcija na tekst i igru suaktera, koji nikada ne izlaze iz kruga njegovih pažnje.<sup>281</sup>

Žunec je nastavio nizati uloge s osobitim naglaskom na djela hrvatskih autora. Tumačio je glavne tenorske uloge na praizvedbama nekoliko hrvatskih opera. Uz već spomenuti Ekvinocij tu su i Zlato Zadra Ivana Brkanovića, Dimnjaci uz Jadran Ive Tijardovića, Majka Margarita Krste Odaka, Labinska vještica Natka Devčića, Stanac i Dalmaro Jakova Gotovca te Moć vrline Igora Kuljerića za koju je 1978. dobio Vjesnikovu nagradu Josip Slavenski za najbolju interpretaciju djela hrvatskog autora. Nastavio je sjajnu tradiciju slovenskih tenora interpretira Gotovčeva Ere s onoga svijeta. Pjevao ga je više od 300 puta i s njime se je oprostio od scene 1979. godine.

U Žunecove najuspjelije kreacije ulazi i Pelleas u nezaboravnoj izvedbi opere Pelleas i Melisanda Claudea



**Noni Žunec kao Tom Rakewell u operi Život razvratnika Igora Stravinskog u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu**

**Noni Žunec kot Tom Rakewell v operi Razuzdančevo življenje Igorja Stravinskega. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.**

<sup>275</sup> Vjesnik, 27.VI.1952.

<sup>276</sup> Narodni list, 8.XI.1952.

<sup>277</sup> Narodni list, 11. I. 1953.

<sup>278</sup> Narodni list, 8.III.1953.

<sup>279</sup> Narodni list, 3.IV.1953.

<sup>280</sup> Borba, 3.III.1954.

<sup>281</sup> Narodni list, 19.II.1954.



**Noni Žunec kao Mića u operi Ero s onoga svijeta Jakova Gotovca u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu**

**Noni Žunec kot Mića v operi Ero z onega sveta Jakova Gotovca. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.**



s toplim in sproščenim glasbenim fraziranjem in izredno izdelano igro, na premieri Nikole Šubića Zrinjskega istega leta pa je bil glasbeno topel in igralsko temperamenten Juranić.<sup>279</sup> Z nastopom v vlogi Eisensteina na premieri *Netopirja* Johanna Straussa oktobra leta 1952 se je Žunec preizkusil v opereti in vnovič pokazal svoj izreden smisel za humor kot tudi poudarjeno igralsko nadarjenost ter ustvaril zaokrožen dramski lik, psihološko poglobljen do skrajne meje, ki mu jo postavljajo možnosti vedre glasbene scene.<sup>280</sup>

Konec leta 1952 je Žunec prešel na težji dramski repertoar. Kot Turiddu na premieri Mascagnijeve *Cavallerie rusticane* je igral moderno igro, igralsko preprosto, vendar globoko izrazno, s krasno odpeto vsako glasbeno frazo, v kateri se je vselej skrival psihološki poudarek nekakšnega usodnega trenutka v trikotniku Turiddu-Santuzza-Lola.<sup>281</sup> Konec februarja leta 1953 je prvič pel Wagnerjev repertoar, in sicer kot Erik na premieri *Večnega mornarja*. Kot piše Nenad Turkalj, je bil njegov debi resnično briljanten; glede prežemanja igralske in pevske komponente je ustvaril najcelovitejšo kreacijo večera. Turkalj je poudaril njegovo osnovno odliko, to pa je preprostost in naravnost izraza, ki mu je omogočila stilno prepričljivo, po sredstvih sodobno, po izraznosti pa globoko sugestivno interpretacijo.<sup>282</sup>

Noni Žunec je leta 1953 dosegel tudi mednarodno priznanje. Med gostovanjem v Atenah je za vedno osvojil atensko občinstvo z nastopi v operah *Ples v maskah*, *Bohème*, *Glumači*, *Cavalleria rusticana* in *Tosca*.<sup>283</sup>

28. februarja leta 1954 se je v HNK-ju v Zagrebu zgodil enkratni umetniški dogodek – premiera opere *Razuzdančevo življenje* Igorja Stravinskega, in to komaj dve leti in pol po njeni beneški praizvedbi 11. septembra leta 1951. Izvedba je bila prvorazredna in je potrdila, da je bila zagrebška Opera v koraku s sodobnimi glasbenimi gibanji in da je segala zelo visoko v izvedbi takih projektov. Dirigiral je Milan Sachs, režiral Vlado Habunek, peli so Josip Križaj, Nada Tončić, Tomislav Neralić in Marijana Radev, v glavni vlogi Toma Rakewella pa je nastopil Žunec. Ni mu uspelo le zelo dobro izpeljati težko glasbeno partijo, ampak tudi igralsko podoživeti dolgo in raznoliko pot človeka, ki iz zaljubljenega in lahkomiselnega človeka – bogataša preide v norost, je zapisal Ferdo Pomykalo v *Borbi*.<sup>284</sup>

Marca leta 1954 je Žunec v repertoar uvrstil glasovno zelo zahtevno vlogo Manrica v *Trubadurju*. Nenad Turkalj je v *Narodnem listu* poudaril, da je s to vlogo odškrnil nova vrata in da so ga prvič srečali v popolnoma novem liku, da je njegov glas dobil izredno prodornost, ki pa ni forsirana, ampak dosežena ležerno, z ohranjeno polnostjo in obarvanostjo tona. Turkalj je opazil, da v Žunčevi igri delujejo predvsem tiste drobne modifikacije gibov in splošnih reakcij na tekst in igro soigralcev, ki nikoli ne izstopijo iz kroga njegove pozornosti.<sup>285</sup>

Žunec je še naprej nizal vloge s posebnim poudarkom na delih hrvaških avtorjev. Izvajal je glavne tenorske vloge na praizvedbah nekaj hrvaških oper. Poleg že omenjenega *Ekvinokcija* so to še *Zadrsko zlato* Ivana Brkanovića, *Dimniki ob Jadranu* Iva Tijardovića, *Mati Margarita* Krsta Odaka, *Labinska čarovnica* Natka Devčića, *Stanac* in *Dalmaro* Jakova Gotovca ter *Moč vrline* (*Moć vrline*) Igorja Kuljerića, v kateri si je leta 1978 prislužil Vjesnikovo nagrado *Josipa Slavenskega* za najboljšo interpretacijo dela hrvaškega avtorja. Nadaljeval je sijajno tradicijo slovenskih tenoristov, izvajalcev Gotovčevega *Era z onega sveta*. Pel ga je več kot tristokrat in se z njim tudi poslovil od odra leta 1979.

Med Žunčeve najbolj uspele stvaritve štejemo tudi *Pelleas* v nepozabni izvedbi opere *Pelleas in Melisanda* Clauda Debussyja leta 1965. V tej vlogi je

<sup>279</sup> *Vjesnik*, 24. 3. in 27. 6. 1952.

<sup>280</sup> *Narodni list*, 8. 11. 1952.

<sup>281</sup> *Narodni list*, 11. 1. 1953.

<sup>282</sup> *Narodni list*, 8. 3. 1953.

<sup>283</sup> *Narodni list*, 3. 4. 1953.

<sup>284</sup> *Borba*, 3. 3. 1954.

<sup>285</sup> *Narodni list*, 19. 2. 1954.

Debussyja godine 1965. u kojemu je bio *oličenje zanosne ljubavi i mladenačke opojnosti*, kako ga je ocijenio dr. Krešimir Kovačević, *potpuno stopljen s autentičnim likom, sav u pritajenom, kao slučajnom nemiru, sav u prepuštanju onome što nailazi s neizbježivom nužnošću* (Nenad Turkalj). *Da ostvari tu ulogu na taj način bilo je potrebno svo njegovo scensko iskustvo, sva interpretativna kultura, pjevačko umijeće i muzikalnost.*<sup>282</sup> Bio je Mladoženja na prvoj hrvatskoj izvedbi opere *Krvava svadba* Sandora Szokolaya godine 1966. na kojoj je nazočan bio i skladatelj.

Teško je spomenuti sve izvrsne kreacije Nonija Žuneca, ali neke ipak valja izdvojiti: dramatskog Florestana u Beethovenovu *Fideliju*, duhovitoga Janka u Smetaninoj *Prodanoj nevjesti*, rapjevanog Puccinijeva Cavaradossija u *Tosci*, elegantnog Verdijeva Riccarda u *Krabuljnome plesu*, lirskoga Gounodova Fausta, potresnoga Bizetova Don Joséa u *Carmen*, veličanstvenog u svojem rastrojstvu Hermana u *Pikovoj dami* Čajkovskog, za kojega je 1960. dobio *Nagradu Milke Trnine*, tragičnoga Leoncavallova Canija u *Pagliaccima*, za kojega su kritičari u Ateni napisali da je *plakao bez jecanja* i s kojim je 1974. proslavio 30. obljetnicu umjetničkoga djelovanja, ili neodoljivo komičnoga fratra Elustafa u još jednoj znamenitoj produkciji zagrebačke Opere - *Vjenčanju u samostanu* Sergeja Prokofjeva. A taj niz velikih kreacija Nonija Žuneca na sceni Zagrebačke Opere upotpunili su Bojan u Gotovčevoj *Morani*, Vladimir u *Knezu Igoru*<sup>283</sup>, Peter Grimes u istoimenoj Brittenovoj operi, *jedna od najtežih ali i najuspjelijih uloga u njegovu repertoaru*<sup>284</sup>, Ivo u *Povratku* Josipa Hatzea, Porin Vatroslava Lisinskog, Pjer u *Ratu i miru* Prokofjeva, Sadko Rimski-Korsakova, Filch u *Prosjачkoj operi* Gaya - Pepuscha i još niz drugih.

Žunec je vrlo profinjeno pjevao i koncertni repertoar: motete Ivana Lukačića te tenorske dionice u Händelovu *Judi Makabejcu*, Mozartovu i Verdijevu *Requiemu*, Beethovenovoj *Devetoj simfoniji* i *Missi solemnisi*, djelu *Oedipus Rex* Stravinskog, u *Proljetnoj simfoniji* Benjamina Brittena, *Pjesmi o zemlji* Gustava Mahlera i u *Osorskom requiemu* Borisa Papandopula.

Žunec je bio jedna od onih osobnosti glazbene scene kojima glas i pjevačko umijeće služe kao sredstvo izraza. On je služio umjetnosti, i, kako je napisao jedan kritičar u Ateni godine 1953. prigodom njegova gostovanja u ulozi Canija, *izvanredno je poznao njezinu tajnu. Za svoj doprinos hrvatskoj kulturi dobio je Nagradu Vladimir Nazor za životno djelo.*

## Rudolf Franci

*Ljubljana, 12. 4. 1920. – 15. 6. 2009.*

**D**ana 20. lipnja 1947. u ulozi Vojvode od Mantove u *Rigolettu* nastupio je još jedan slovenski tenor - Rudolf Franci, brat u Zagrebu omiljena Ivana Francla koji je tada bio na početku baritonskog dijela svoje karijere. Rudolf Franci je tada bio član ljubljanske Opere. Na taj njegov nastup u tisku nema osvrt, ali kako je u angažman u Operu HNK-a u Zagrebu stupio tek godine 1953., vjerojatno nije ostavio dublji trag.

Zanimljivo je da je Rudolf Franci pjevanje počeo učiti 1939. na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji kod Marije Kostrenčić. Nastavio je u Ljubljani kod Julija Betetta. Za vrijeme rata sedamnaest je mjeseci bio zatočen u talijanskom koncentracijskom logoru u Gonarsu. Nakon kapitulacije Italije vratio se je u Ljubljanu, godine 1944. debitirao u ulozi Wilhelma u Thomasovoj *Mignon* i bio odmah angažiran.<sup>285</sup> Do 1952. ostao je u Ljubljani. Sezonu 1952./53. pjevao je u beogradskoj Operi, a prvak zagrebačke Opere bio je od 1953. do 1956. Poslije je redovito gostovao. Premda je u Zagrebu djelovao razmjerno kratko, bio je miljenikom općinstva i sudionikom nekih osobito zanimljivih i lijepih predstava.

U prosincu 1953. nastupio je s bratom i Marijom Podvinec u obnovljenoj Gotovčevoj *Morani* i pokazao svoj *sočni i plemeniti tenor*, a u obnovljenoj Massenetovoj *Manon* u svibnju 1954. pod ravnanjem Demetrija Žebrea uz Nadu Tončić *bio je glasovno svjež i glumački srdačan Chevalier des Grieux*, kako piše Nenad Turkalj u *Narodnom listu*, ali dodaje da je *ponešto smetalo njegovo nesvladavanje hrvatskog jezika, no svojom sigurnošću i ležernošću pjevanja opravdano je izazivao odobravanja publike.*<sup>286</sup> Nastupom na premijeri *Werthera* u

<sup>282</sup> *Telegram*, 23.IV.1965.

<sup>283</sup> Zabilježen na izdanju DECCA GOS 562-5 (4 LPs)

<sup>284</sup> *Narodni list*, 28.II.1956.

<sup>285</sup> *Delo*, 17.X.1985.

<sup>286</sup> *Narodni list*, 19.V.1954.

bil poosebljenost zanosne ljubezni in mladostne opojnosti, kakor ga je ocenil dr. Krešimir Kovačević. Bil je popolnoma stopljen z avtentičnim likom, ves pritajen, kot naključno nemiren, ves v predajanju tistemu, kar najde z neizbežno nujnostjo. (Nenad Turkalj). *Da bi to vlogo ustvaril na ta način, so bile potrebne vse njegove odrske izkušnje, vsa interpretativna kultura, pevska sposobnost in muzikalnost.*<sup>286</sup> Bil je ženin v prvi hrvaški izvedbi opere *Krvava svatba* Sandorja Szokolaya leta 1966, pri kateri je bil navzoč tudi skladatelj.

Težko je omeniti vse stvaritve Nonija Žunca, na nekatere pa je vendarle treba opozoriti: na dramatičnega Florestana v Beethovnovem *Fideliu*, duhovitega Janka v Smetanovi *Prodani nevesti*, razpetega Puccinijevega Cavaradosija v *Tosci*, elegantnega Verdijevega Riccarda v *Plesu v maskah*, lirskega Gounodovega Fausta, pretresljivega Bizetevega Joséja v *Carmen*, Hermana v *Pikovi dami* Čajkovskega, veličastnega v lastnemu razpadu, za katerega je leta 1960 prejel *nagrado Milke Trnina*, tragičnega Leoncavallovega Cania v *Glumačih*, za katerega so kritiki v Atenah napisali, da je *jokal brez ihtenja*, in s katerim je leta 1974 proslavil 30-letnico umetniškega delovanja, neubranljivo komičnega brata Elustafa v še eni znameniti produkciji zagrebške Opere – v *Zaroki v samostanu* Sergeja Prokofjeva. Vrsto velikih stvaritev Nonija Žunca na odru zagrebške Opere so dopolnili še Bojan v Gotovčevi *Morani*, Vladimir v *Knezu Igorju*<sup>287</sup>, Peter Grimes v istoimenski Brittnovi operi, ki je bila *ena od najtežjih, pa tudi najbolj uspelih vlog v njegovem repertoarju*<sup>288</sup>, Ivo v *Povratku* Josipa Hatza, Porin Vatroslava Lisinskega, Pierre v *Vojni in miru* Prokofjeva, Sadko Rimskega - Korsakova, Filch v *Beraški operi* Gaya - Pepuscha in še vrsta drugih likov.

Žunec je zelo prefinjeno pel tudi koncertni repertoar: motete Ivana Lukačiča in tenorske dele v Händlovem *Judu Makabejcu*, Mozartovem in Verdijeve *Requiemu*, Beethovnovi *Deveti simfoniji* in *Missi solemnisi*, delu *Oedipus Rex* Stravinskega, v *Spomladanski simfoniji* Benjamina Brittna, *Pesmi o zemlji* Gustava Mahlerja in v *Osorskem requiemu* Borisa Papandopula.

Žunec je bil ena od tistih osebnosti glasbenega prizorišča, katerih glas in pevska sposobnost sta bila njihovo izrazno sredstvo. Služil je umetnosti in – kot je zapisal neki kritik v Atenah leta 1953 ob njegovem gostovanju v vlogi Cania – *izredno poznal njeno skrivnost*. Za svoj prispevek k hrvaški kulturi je prejel *nagrado Vladimirja Nazorja* za življenjsko delo.

**Rudolf Francl**  
kao Werther  
Julesa Masseneta  
u Hrvatskom  
narodnom  
kazalištu u  
Zagrebu



## Rudolf Francl

Ljubljana, 12. 4. 1920 – 15. 6. 2009.

V vlogi vojvode Mantovskega v *Rigolettu*, 20. junija leta 1947, nastopil je še en slovenski tenorist Rudolf Francl, brat v Zagrebu priljubljenega Ivana Francla, ki je bil tedaj še na začetku svoje baritonske kariere. Rudolf Franclje bil tedaj član ljubljanske Opere. O tem nastopu v tisku ni bilo poročil. Glede na to, da se je v Operi HNK-ja v Zagrebu zaposlil šele leta 1953, verjetno ob svojem prvem nastopu ni pustil globlje sledi.

Zanimivo je, da se je Rudolf Francl petja začel učiti leta 1939 na zagrebški Glasbeni akademiji pri Mariji Kostrenčič. Šolanje je nadaljeval v Ljubljani pri Juliju Betettu. Med vojno je bil sedemnajst mesecev v italijanskem koncentracijskem taborišču v Gonarsu. Po kapitulaciji Italije se je vrnil v Ljubljano, leta 1944 debitiral v vlogi Wilhelma v Thomasovi *Mignon* in takoj dobil zaposlitev.<sup>289</sup> Do leta 1952 je ostal v Ljubljani. V sezoni 1952/53 je pel v beograjski Operi, prvak zagrebške Opere je bil v letih 1953–56, pozneje pa je redno gostoval. Čeprav je v Zagrebu deloval razmeroma kratek čas, je bil ljubljenelec občinstva in soustvarjalec nekaterih posebej zanimivih in lepih predstav.

Decembra leta 1953 je nastopil z bratom in Marijo Podvinec v novi izvedbi Gotovčeve *Morane* in pokazal svoj *sočen in plemenit tenor*, v novi izvedbi Masseneteve *Manon*

maja leta 1954 pod taktirko Demetrija Žebreta in ob Nadi Tončič pa je bil *glasovno svež in igralsko prisrčen*

**Rudolf Francl**  
kot Werther  
Julesa Massneta.  
Hrvatsko narodno  
kazalište, Zagreb.

<sup>286</sup> *Telegram*, 23. 4. 1965.

<sup>287</sup> Zvočni zapis na izdaji DECCA GOS 562-5 (4 LPs).

<sup>288</sup> *Narodni list*, 28. 2. 1956.

<sup>289</sup> *Delo*, 17. 10. 1985.

listopadu 1954. potpuno je osvojio publiku i pokazao se dostojnim nasljednikom svojega velikog prethodnika u toj ulozi Josipa Gostiča. S podnaslovom *Velike kreacije Marijane Radev i Rudolfa Francla* Lovro Županović je u *Vjesniku* napisao: *Pjevač velike kulture i izvanrednih glasovnih kvaliteta, on je detaljno izradio lik Werthera, oživjevši ga u svoj njegovoj ustreptaljoj mladosti, ljubavi i tragičnosti i za to dobio oduševljeni pljesak poslije svršetka predstave.*<sup>287</sup> Na premijeri *Kneza Igora* u prosincu 1954. opet se našlo troje slovenskih pjevača u angažmanu u zagrebačkoj Operi - braća Francl i Marija Podvinec. Rudolf je pjevao *Vladimira i svježe donio simpatični lik Igoreva sina.*<sup>288</sup>

Veliki događaj za Rudolfa Francla i hrvatsku glazbenu reprodukciju bila je premijera *Petera Grimesa* Benjamina Brittena u studenome 1955. *Narodni list* je pod naslovom *Veliko ostvarenje* pisao o nositelju naslovne uloge: *Rudolf Francl bio je vrlo dobar Peter Grimes. Zavidnom lakoćom svladao je pjevačku dionicu, igrao je sabrano i cjelovito, a na momente je ostvario najsnažnije glumačke izraze, koje smo dosada kod njega doživjeli. Dao je ulogu snažno i izražajno, s potrebnim ispadima temperamenta i onim, za taj lik toliko važnim skrtim prelivima lirskih refleksija.*<sup>289</sup> U veljači 1956. na premijeri *Čarobne frule* bio je čaroban Pamino.

Nakon zagrebačkog angažmana Francl je 1956. otišao u Düsseldorf i u njemu ostao do 1963. To je bio početak njegove međunarodne karijere. Zatim se je vratio u Ljubljano gdje je do umirovljenja godine 1983. ponovno bio članom ljubljanske Opere. Svojim vrlo lijepim toplim i ujednačenim glasom, lakoćom pjevanja, izvanrednom muzikalnošću s osobitim smislom za oblikovanje fraze te uvjerljivom interpretacijom Rudolf Francl je u Zagrebu osvajao svojim kreacijama. U početku je to bilo likovima lirskih junaka poput spomenutih Des Grieuxa i Werthera te Lenskog u *Evgeniju Onjeginu* Čajkovskog, Gounodova *Fausta* i Rudolfa u *La Bohème*, a poslije ulogama s primjesama dramatike poput Cavaradossija u *Tosci*, Don Joséa u *Carmen* i Manrica u *Trubaduru*, ili komike kao što je Janko u *Prodanoj nevjesti*. Bio je izvrstan Pinkerton u *Madame Butterfly*, a na gostovanju slavne američke sopranistice Eleanor Steber njezin dostojan partner kao Alfredo u *Traviati*. S ansamblom Zagrebačke Opere gostovao je 1965. u Japanu. Na Splitskome ljetu imao je nezaboravne nastupe u *Faustu*, *Rigolettu* i u Verdijevu *Requiemu*.

U svojoj dugoj karijeri Rudolf Francl je ostvario stotinjak uloga i pjevao ih na pet jezika. Pjevao je na Münchenskim svečanim igrama, gostovao u mnogim velikim njemačkim kazalištima, dva je puta bio na turneji po tadašnjem Sovjetskom Savezu i pjevao je u Boljšom teatru u Moskvi. Za RTV Ljubljana i televiziju u Kölnu snimio je nekoliko opera i opereta. Za gramofonsku tvrtku HELIDON snimio je ploču "Vidali - Francl" a za ETERNU ulogu Pjevača u *Kavaliru s ružom*. Njegovu su uspješnu karijeru potvrdile i važne nagrade. Već je godine 1948. za kreaciju Cavaradossija dobio *Prešernovu nagradu* i nagradu *Savezne vlade*, a za vrijeme svojega zagrebačkog angažmana na velikome Međunarodnom natjecanju u lipnju 1955. u Verviersu u Belgiji između 180 sudionika iz 13 zemalja premoćno je osvojio prvo mjesto. Godine 2000. tadašnji predsjednik Republike Slovenije Milan Kučan odlikovao ga je *srebrnim časnim znakom slobode*.

## Attilio Planinšek

*Trst, 20. 4. 1922. – Split, 2. 5. 1985.*

**K**ad je 1958. godine na Splitskim ljetnim igrama u kulturnoj predstavi *Aide* nastupio tršćanski Slovenac Attilio Planinšek, bilo je jasno da će Split dobiti svojega miljenika. Popularnost koju je Attilio Planinšek uživao u Splitu bila je ravna onoj koju su uživale zvijezde lake glazbe. Njegov krasan glas, mek i topao, ujednačen u svim položajima, s blistavim i sigurnim visinama osvojio je splitsku publiku koja je posebno osjetljiva na tenore. *Pjeva sa čistim pozicijama i tonovima*<sup>290</sup>, pisao je tisak, i ta čistoća zapjeva iznimno lijepoga glasa orila se kazalištem i na Splitskom ljetu više od dva desetljeća.

Planinšek je debitirao 1947. u Toulonu kao Manrico u *Trubaduru*, nastupao je u talijanskim kazalištima i 1950. osvojio prvu nagradu na natjecanju u Vercelliju. Nastavio je pjevati u Italiji i u drugim europskim zemljama i

<sup>287</sup> *Vjesnik*, 23. X.1954.

<sup>288</sup> *Vjesnik*, 27.XII.1954.

<sup>289</sup> *Narodni list*, 16.XI.1955.

<sup>290</sup> Miljenko Grgić: *Opera na Splitskom ljetu, 50 splitskih ljeta 1954 – 2004, (Splitsko ljetu 1954.-2004., HNK Split, 2004.*

*Chevalier des Grieux*. Tako je ocenil Nenad Turkalj v *Narodnem listu* in dodal, da je malce motilo njegovo nepoznavanje hrvaškega jezika, vendar je s svojo zanesljivostjo in ležernostjo petja upravičeno izzval odobravanje občinstva.<sup>290</sup> Nastopal je tudi na premieri *Wertherja* oktobra leta 1954 in popolnoma osvojil občinstvo. Izkazal se je za dostojnega naslednika svojega velikega predhodnika v tej vlogi Josipa Gostiča. S podnaslovom *Velike kreacije Marijane Radev in Rudolfa Francla* je Lovro Županović v *Vjesniku* napisal: *Pevce velike kulture in izrednih glasovnih kvalitet je podrobno izdelal lik Wertherja in ga oživil v njegovi drhteči mladosti, ljubezni in tragičnosti, za kar je prejel navdušen aplavz po koncu predstave.*<sup>291</sup> Na premieri *Kneza Igorja* decembra leta 1954 so spet skupaj nastopili trije slovenski pevci – brata Francl in Marija Podvinec. Rudolf je pel *Vladimirja in sveže postavil simpatičen lik Igorjevega sina.*<sup>292</sup>

Velik dogodek za Rudolfa Francla in hrvaško glasbeno poustvarjalnost je bila premiera *Petra Grimesa* Benjamina Brittna novembra leta 1955. *Narodni list* je pod naslovom *Velika stvaritev* takole pisal o nosilcu naslovne vloge: *Rudolf Francl je bil zelo dober Peter Grimes. Z zavidljivo lahkoto je premagal glasbeni del, igral je zbrano in celovito, na trenutke je ustvaril najmočnejše igralske izraze, kar smo jih doslej doživeli z njim. Vlogo je odpel močno in izrazno, s potrebnimi izbruhi temperamenta in zadržanimi prelivmi lirskih refleksij, kar je za ta lik nadvse pomembno.*<sup>293</sup> Februarja leta 1956 je bil na premieri *Čarobne piščali* čaroben Pamino.

Iz Zagreba je Francl leta 1956 odšel v Düsseldorf, kjer je ostal do leta 1963. To je bil začetek njegove mednarodne kariere. Potem se je vrnil v Ljubljano, kjer je bil spet član ljubljanske Opere do upokojitve leta 1983. S svojim lepim, toplim in izenačenim glasom, z lahkoto petja, izredno muzikalnostjo, s posebnim smislom za oblikovanje fraze ter s prepričljivo interpretacijo v svojih stvaritvah je Rudolf Francl osvojil Zagreb. Sprva so bili to liki lirskih junakov, kakršni so že omenjeni Des Grieux, Werther, Lenski v *Evgeniju Onjeginu* Čajkovskega, Gounodov Faust in Rodolfo v *Bohème*, pozneje pa se je izkazal v vlogah s primesmi dramskega, kakršne so Cavaradossi v *Tosci*, José v *Carmen* in Manrico v *Trubadurju*, pa tudi v komičnih vlogah, kakršna je Janko v *Prodani nevesti*. Bil je izvrsten Pinkerton v *Madame Butterfly*, na gostovanju slavne ameriške sopranistke Eleanor Steber pa njen dostojen partner kot Alfredo v *Traviati*. Z ansambлом zagrebške Opere je leta 1965 gostoval na Japonskem. Na Splitskem poletju je imel nepozabne nastope v *Faustu*, *Rigolettu* in Verdijevem *Requiemu*.

V svoji dolgi karieri je Rudolf Francl ustvaril več kot sto vlog in jih pel v petih jezikih. Pel je na Münchenskih slavnostnih igrah, gostoval je v številnih nemških gledališčih, dvakrat je bil na turneji v Sovjetski zvezi, pel je tudi v Bolšoj teatru v Moskvi. Za RTV Ljubljana in televizijo v Kölnu je posnel nekaj oper in operet. Za gramofonsko družbo Helidon je posnel ploščo "Vidali - Francl", za Eterno pa vlogo Pevca v *Kavalirju z rožo*. Njegovo uspešno kariero so potrdile tudi pomembne nagrade. Že leta 1948 je za stvaritev Cavaradossija dobil *Prešernovo nagrado* in *nagrado jugoslovanske vlade*, v času svojega zagrebškega angažmaja pa je na velikem mednarodnem tekmovanju v Verviersu v Belgiji junija leta 1955 med 180 udeleženci iz 13 držav premočno osvojil prvo mesto. Leta 2000 ga je tedanji predsednik Republike Slovenije Milan Kučan odlikoval s *srebrnim častnim znakom svobode*.

## Attilio Planinšek

*Trst, 20. 4. 1922 - Split, 2. 5. 1985.*

**K**o je leta 1958 na Splitskem poletju v kultni predstavi *Aide* nastopil tržaški Slovenec Attilio Planinšek, je bilo brž jasno, da bo Split dobil novega ljubljenca. Priljubljenost, ki jo je Attilio Planinšek užival v Splitu, se je lahko merila le še s priljubljenostjo zvezdnikov lahke glasbe. Njegov krasen glas, mehak in topel, izenačen v vseh legah, z bleščečo in zanesljivo višino, je osvojil splitsko občinstvo, ki je za tenoriste še posebej občutljivo. *Poje s čistimi pozicijami in toni*<sup>294</sup>, je pisalo v časopisih. In prav ta čistost petja izjemno lepega glasu je odmevala v gledališču in na Splitskem poletju več kot dve desetletji.

<sup>290</sup> *Narodni list*, 19. 5. 1954.

<sup>291</sup> *Vjesnik*, 23. 10. 1954.

<sup>292</sup> *Vjesnik*, 27. 12. 1954.

<sup>293</sup> *Narodni list*, 16. 11. 1955.

<sup>294</sup> Miljenko Grgić, *Opera na Splitskom ljetu, 50 splitskih ljeta 1954–2004, (Splitsko ljetu 1954–2004)*, HNK Split, 2004.

1957. došao je u Ljubljansku Operu. Njezin je član bio dvije sezone. U Splitu je gostovao kao prvak Ljubljanske Opere, a od 1960. do 1964. i od 1972. do smrti bio je prvak splitske Opere. Uz Split je bio trajno povezan i za vrijeme svojeg angažmana u Beogradu od 1964. do 1972. godine. Radames u *Aidi* na Peristilu i Calaf u *Turandot* na stepeništu Galerije Ivana Meštrovića prve su Planinšekove nezaboravne kreacije. Ariju *E lucevan le stelle* Cavaradossija iz *Tosce* nitko nije pjevao s toliko žara i tonske ljepote kao on. Njegov sjajan visoki registar dolazio je do punog izražaja u *Trubaduru*. Ismaele u *Nabuccu*, Pollione u *Normi*, Rodolfo u *La Bohème*, Turiddu u *Cavalleriji rusticani*, Canio u *Pagliaccima*, Des Grieux u *Manon Lescaut*, Enzo u Ponchiellijevoj *Giocondi*, Giordanov *André Chenier* njegova su najuspjelija ostvarenja. U Verdijevoj operi *Moć sudbine* pjevao je *s toliko elana, zvonke prodornosti i muzičke uvjerljivosti*<sup>291</sup> i *unio je mnogo osjećaja i tonske ljepote u lik Don Alvara*<sup>292</sup>. U *Don Carlosu* je *princa Carlosa pjevao s mnogo temperamenta u tonu*.<sup>293</sup> Planinšek je pjevao i Gounodova Fausta, Bizetova Don Joséa u *Carmen* i Samsona u *Samsonu i Dalili*. Za Adela u operi *Adel i Mara* Josipa Hatzea<sup>294</sup> godine 1979. dobio je nagradu koja nosi ime po najvećoj hrvatskoj opernoj pjevačici Milki Trnini. Planinšek je bio pravi lirico-spinto (mladodramski) tenor koji je s godinama postajao snažniji pa je došao do Otella, ali *na žalost njegove su granice ispod zahtjeva te složene i teške uloge. Nema onakav dramski tenor kakav je potreban za Otella. On tu rolu nije dosegao, premda se očito mnogo trudio*.<sup>295</sup> Planinšekov scenski nastup nije bio adekvatan pjevačkome i na gostovanjima u Zagrebu nije postizao isti uspjeh<sup>296</sup>. Ali za Split je ostao jedinstven i neponovljiv.



Attilio Planinšek

## Janez Lotrič

*Železniki, 26. 7. 1953.*

**P**redzadnji u nizu slovenskih tenora u Hrvatskoj jest Janez Lotrič. Iako nije bio u stalnom angažmanu u hrvatskoj opernoj kući, hrvatski je operni život bio bez njega nezamisliv jer je bio protagonist gotovo svih zahtjevnijih produkcija i nezamjenjiv vrhunski tumač Gotovčeva Ere. Nastupao je u svim hrvatskim opernim kućama, u Osijeku nešto manje, ali u Zagrebu, Rijeci i Splitu redovito. Najčešće je pjevao u premijernim produkcijama, nastupao na festivalima diljem jadranske obale i na koncertima.

Lotrič je pjevanje učio privatno kod Ksenije Vidali-Žebre i diplomirao na Akademiji za glasbu u Ljubljani kod Ondine Otte-Klasinc ulogom Alfreda u Verdijevoj *Traviati*. U međuvremenu se je usavršavao kod Marija Del Monaca u Villi Manin te je godine 1980. debitirao u Ljubljanskoj Operi kao Nemorino u Donizettijevu *Ljubavnom napitku* i stupio u angažman u Operu Slovenskoga narodnoga gledališča u Mariboru. Zapravo, prvi je put nastupio na sceni nešto ranije u Ljubljani u maloj ulozi u Verdijevoj operi *Moć sudbine* kada je slavni hrvatski bariton Vladimir Ruždjak u njoj gostovao kao Don Carlos. Mnogo godina poslije, 1998., Lotrič je za najbolju ostvarenu mušku ulogu u godini 1997. u Hrvatskoj bio nagrađen Nagradom *Vladimir Ruždjak* za Don Alvara u operi *Moć sudbine* i za Miću u *Eri s onoga svijeta*..

Pozornost međunarodne glazbene javnosti Lotrič je skrenuo na sebe godine 1986. kada je na Međunarodnome natjecanju *Toti Dal Monte* u Trevisu ulogom Riccarda u *Krabuljnome plesu* osvojio treću nagradu. I još jedan kuriozitet: za istu je ulogu na premijeri *Krabuljnoga plesa* u HNK-u Ivana pl. Zajca u Rijeci 2001. godine osvojio *Nagradu hrvatskog glumišta*. Nastavio je usavršavati se kod Hilde Zadek i Giannija Raimondija,

<sup>291</sup> *Telegram*, 24.III.1967.

<sup>292</sup> *Vjesnik*, 17.VII.1967.

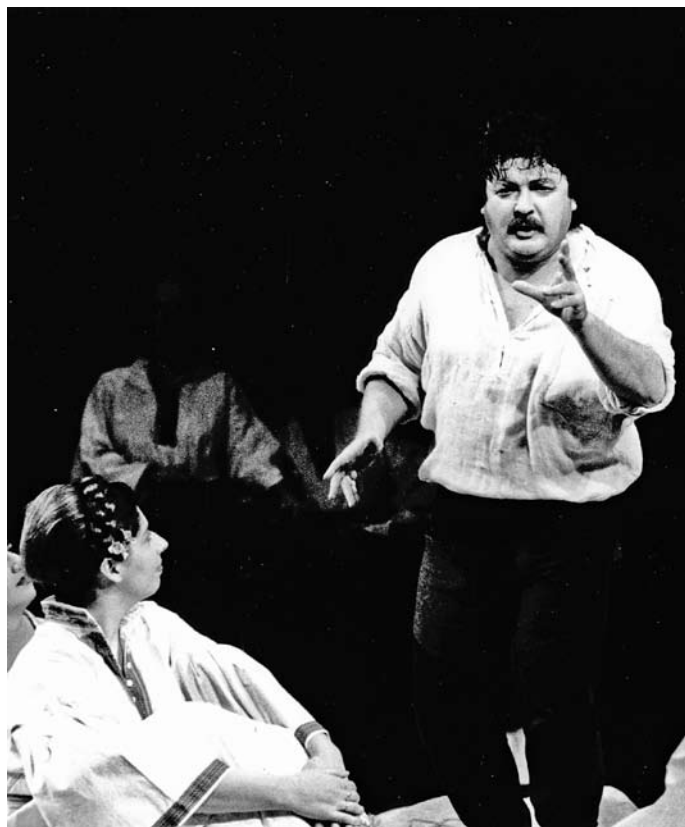
<sup>293</sup> *Vjesnik*, 20.VII.1967.

<sup>294</sup> Hatze, Josip (1879.-1959.), skladatelj i dirigent, učenik Pietra Mascagnija na Konzervatoriju u Pesaru. Nakon završenog studija vratio se u Split i ondje djelovao do smrti. Njegova opera *Povratak*, skladana u verističkom stilu, označila je 1911. priključak hrvatske glazbe na europske tokove. Izraziti melodičar Hatze je svoja najbolja djela stvorio na području vokalne glazbe, poglavito u solo pjesmama. Neposrednost glazbene invencije i zrelost obradbe te neke značajke narodne glazbe prisutne su u njegovoj 1932. godine nastaloj i u Ljubljani praižvedenoj operi *Adel i Mara*, koju je nazvao muzičkom dramom.

<sup>295</sup> *Vjesnik*, 29.VII.1970.

<sup>296</sup> *Vjesnik*, 12.VII.1966.

**Janez Lotrič kao Mića u operi *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu**



**Janez Lotrič kot Mića v operi *Ero s onoga sveta* Jakova Gotovca. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.**

Planinšek je debitiral leta 1947 v Toulonu v Franciji kot Manrico v *Trubadurju*. Nastopal je v italijanskih gledališčih in leta 1950 osvojil prvo nagrado na tekmovanju v Vercelliju. V Italiji in drugih evropskih državah je nastopal do leta 1957, ko je prišel v ljubljansko Opero. Njen član je bil dve sezoni. V Splitu je gostoval kot prvak ljubljanske Opere, v letih 1960–64 in od leta 1972 do smrti pa je bil prvak splitske Opere. S Splitom je bil trdno povezan tudi med zaposlitvijo v Beogradu v letih 1964–72. Radames v *Aidi* na Peristilu in Kalaf v *Turandot* na stopnišču Galerije Ivana Meštrovića sta prvi Planinškovi nepozabni stvaritvi. Arijo *E lucevan le stelle* Cavaradosija iz *Tosce* ni nihče pel s tolikšnim žarom in tonsko lepoto kot prav on. Njegov sijajen visoki register je prišel do popolnega izraza v *Trubadurju*. Izmael v *Nabuccu*, Pollion v *Normi*, Rudolf v *Bohème*, Turiddu v *Cavallerii rusticani*, Canio v *Glumačih*, Des Grieux v *Manon Lescaut*, Enzo v Ponchiellijevi *Giocondi* in Giordanov André Chénier so njegove najuspešnejše stvaritve. V Verdijevi operi *Moč usode* je pel z veliko elana, zvonke prodornosti in glasbene prepričljivosti<sup>295</sup> in vnesel veliko občutij in tonske lepote v lik dona Alvara<sup>296</sup>. V *Don Carlosu* je princa Carlota pel z veliko temperamenta v tonu.<sup>297</sup> Planinšek je pel tudi Gounodovega Fausta, Bizetevega Joséja v *Carmen* in Samsona v *Samsonu in Dalili*. Za Adela v operi *Adel in Mara* Josipa Hatza<sup>298</sup> je leta 1979 prejel nagrado, ki nosi ime po največji hrvaški operni pevki Milki Trnina. Planinšek je imel pravi "lirico-spinto" (mladodramski) tenor, ki je z leti postajal vse močnejši, in je prišel vse do Othella, vendar so bile njegove meje na žalost pod zahtevnostjo te zapletene in težke vloge. Nima takšnega dramskega tenorja, kakršen je potreben za Othella. Te vloge ni dosegel, čeprav se je očitno zelo trudil.<sup>299</sup> Planinškov odrski nastop se ni mogel meriti s pevskim in na gostovanjih v Zagrebu ni dosegal uspeha.<sup>300</sup> Za Split pa je ostal enkrat in neponovljiv.

## Janez Lotrič

*Železniki, 26. 7. 1953.*

Predzadnji v vrsti slovenskih tenoristov na Hrvaškem je Janez Lotrič. Čeprav ni bil nikoli zaposlen v kateri od hrvaških opernih hiš, si hrvaškega opernega življenja brez njega sploh ne moremo predstavljati, saj je bil nosilec skoraj vseh zahtevnejših produkcij in nenadomestljiv vrhunski izvajalec Gotovčevega Era. Nastopal je v vseh hrvaških opernih hišah, v Osijeku zadnje čase nekaj manj, v Zagrebu, na Reki in v Splitu pa redno. Najpogosteje je pel na premiernih produkcijah, nastopal tudi na festivalih na jadranski obali, vse pogosteje je gostoval tudi na koncertih.

Lotrič se je petja učil zasebno pri Kseniji Vidali - Žebre, diplomiral pa je na Akademiji za glasbo v Ljubljani pri Ondini Otta - Klasinc z vlogo Alfreda v Verdijevi *Traviati*. Medtem se je izpopolnjeval pri Mariu Del Monacu v Villi Manin in leta 1980 debitiral v ljubljanski Operi kot Nemorino v Donizettijevih *Kapljicah za ljubezen*. Tega leta se je tudi zaposlil v Operi Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru. Prvič je pravzaprav na odru nastopil nekaj prej, v Ljubljani, v majhni vlogi v Verdijevi operi *Moč usode*, ko je slavni hrvaški baritonist Vladimir Ruždjak v njej gostoval kot Don Carlos. Veliko let pozneje, leta 1998, je bil Lotrič

<sup>295</sup> *Telegram*, 24. 3. 1967.

<sup>296</sup> *Vjesnik*, 17. 7. 1967.

<sup>297</sup> *Vjesnik*, 20. 7. 1967.

<sup>298</sup> Hatze, Josip (1879–1959), skladatelj in dirigent, učenec Pietra Mascagnija na konservatoriju v Pesaru. Po koncu študija se je vrnil v Split, kjer je deloval do smrti. Njegova opera *Povratek*, zložena v verističnem slogu, je leta 1911 napovedala povezavo hrvaške glasbe z evropskimi tokovi. Izraziti melodik je svoja najboljša dela ustvaril na področju vokalne glasbe, predvsem v solopesmih. Neposrednost glasbene inventivnosti in zrelost obdelave ter nekatere značilnosti ljudske glasbe so tudi v njegovi operi *Adel in Mara* iz leta 1932, ki jo je sam opisal kot glasbeno dramo in je bila prvič izvedena v Ljubljani.

<sup>299</sup> *Vjesnik*, 29. 7. 1970.

<sup>300</sup> *Vjesnik*, 12. 7. 1966.

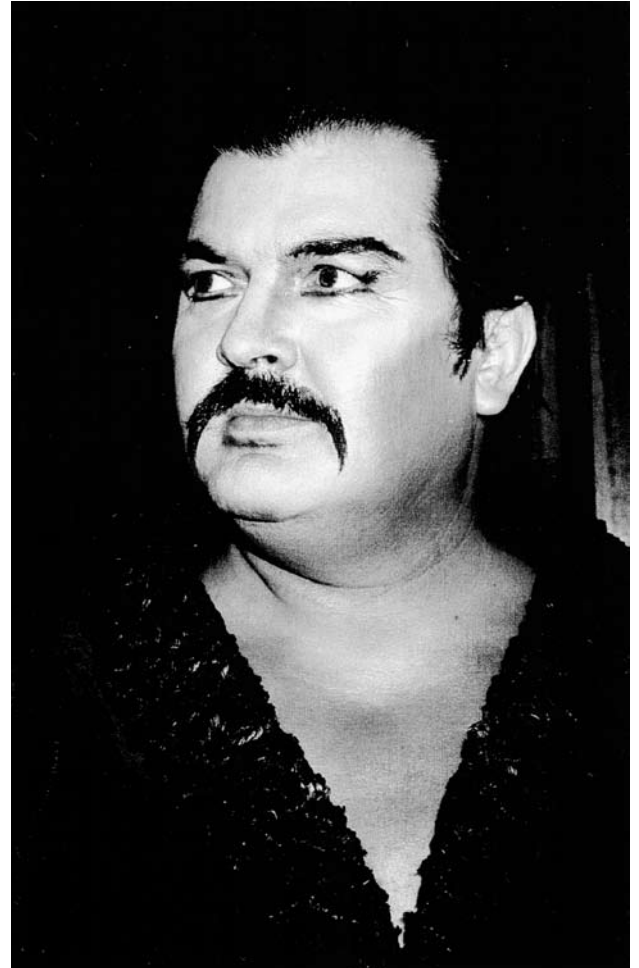
sezonu 1987./1988. proveo je u angažmanu u Osnabrücku, a 1988. prešao je u slobodne umjetnike.

Lotrič je prvi put u Zagrebu nastupio 27. svibnja 1987. u Verdijeju *Trubaduru*. Pjevao je svojega prvog Manrica, ulogu koja će ga poslije afirmirati u svijetu. Glazbena kritičarka *Vjesnika* Jagoda Martinčević znakovito je nasloвила osvrt riječima *Manrico velike budućnosti*. Pošto je istaknula kako treba biti mlad i hrabar da bi se prvi put pjevalo Manrica na tako velikoj sceni, ustvrdila je da Lotrič i jednog i drugog ima u izobilju i nastavila: *Lotrič je možda najveće pjevačko iznenađenje posljednjih godina kod nas i iznimka u dugogodišnjoj suši tenorskih karaktera. Uz vrlo lijep glas dramskog intenziteta i začudnu scensku i muzičku sigurnost, svježim i uvjerljivim tumačenjem izazvao je velike simpatije gledališta*. Dodala je da je dakako pred njim još mnogo posla, osobito u brušenju fraza i pametnu vođenju emisije tona i naglasila da ipak, tako čisto otpjevane bravurozne "stretta" može doista samo pjevač koji ima sve temeljne preduvjete za sjajnu vokalnu i scensku budućnost, te zaključila kako je sva prilika, ako nam ga inozemstvo ne otme do kraja, da smo napokon dobili novu tenorsku zvijezdu.<sup>297</sup>

Bila je dalekovidna - zvijezdu smo dobili, jer nam ga inozemstvo ipak nije posve otelo. Lotrič je ostao čvrsto vezan uz Hrvatsku i na našim pozornicama ostvario neke od svojih ponajboljih uloga. Kad mu se pruži prilika i u inozemstvu pjeva arije iz opera hrvatskih skladatelja. Ero je jedan od najmilijih mu likova i često ga spominje u intervjuima za inozemna glasila. Pjevao ga je i na svečanoj predstavi u HNK-u u Zagrebu u studenome 2005. u povodu 70. obljetnice praizvedbe opere.

Lotričeva se karijera počela razvijati na hrvatskim, slovenskim, češkim, slovačkim i austrijskim pozornicama, na kojima je iz lirskoga repertoara postupno prelazio u dramski. U lipnju 1996. prvi je put nastupio u Bečkoj državnoj operi kao Canio u *Pagliaccima* i ubrzo u njoj postao nositeljem repertoara i tumač najzahtjevnijih uloga poput Manrica, Calafa u Puccinijevoj *Turandot*, Jeana u Meyerbeerovu *Proroku*, Verdijeve Ernanijsa, i Arriga u *Sicilijanskoj večernji*, Bacchusa u Straussovoj *Arijadni na Naxosu*, u kojemu je naslijedio svojega slavnog prethodnika u toj ulozi u Beču Josipa Gostiča, i kojega je bio vodeći svjetski interpret. U Beču je pjevao i Don Joséa u *Carmen*, Turiddu u *Cavalleriji rusticani*, Cavaradossija u *Tosci* i Alfreda u novogodišnjim izvedbama *Šišmiša* Johanna Straussa. U prosincu 2005. tu je ulogu pjevao i u njujorškom Metropolitanu. S ansamblom Bečke državne opere u sezoni 2001./02. gostovao je u Japanu. U uskom je krugu tenora koji nastupaju u velikim svjetskim opernim kućama, među ostalima u milanskoj Scali, Njemačkoj operi u Berlinu, Pariškoj operi, Rimskoj operi, Covent Gardenu, Zürichu, Salzburgu, Frankfurtu, Teatro Massimo u Palermu, Tokiu i Hannoveru, u kojima je 2006. prvi put nastupio u krunskoj tenorskoj ulozi – Verdijeve *Otella*. Snima za gramofonske tvrtke i prisutan je u Hrvatskoj. U najnovije vrijeme najviše je nastupao u ulozi Leoncavallovog Canija, u kojoj je ostvario vrhunsku glazbeno-scensku kreaciju.

Poput Josipa Gostiča i Lotrič je bio jedinstven tumač hrvatskih opernih likova, nezamjenjiv kao Gotovčev Ero i Porin Vatroslava Lisinskog, nadasve uspješan kao Sokolović i Juranić u *Nikoli Šubiću Zrinjskom* Ivana pl. Zajca. Za vrijeme Domovinskoga rata bio je jedan od najzaposlenijih pjevača u Hrvatskoj. Stalno je bio prisutan u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, pjevao je gotovo sve *Ere*. Osobito je mnogo nastupao u djelima hrvatskih autora. Pjevao je na nekoliko praizvedaba i nastupio u nekoliko važnih produkcija, nerijetko i odrekavši se honorara. U produkciji Hrvatske radiotelevizije godine 1991. nastupio je za Dan državnosti u odlomcima iz opere *Mila Gojsalića* Jakova Gotovca i pjevao *Vezira* u koncertnoj izvedbi *Sunčanice* Borisa Papandopula. Na Splitskome ljetu godine 1991. nastupio je na praizvedbi *Dramskih prizora skladatelja splitske katedrale* Šime Marovića, 1992. pjevao je Ugrona u Gotovčevoj operi-oratoriju *Petar Svačić*, 1993. nastupio je u Marovićeve oratoriju *Staro groblje na Sustipanu*. Na Glazbenim večerima u Donatu u Zadru 1996. bio je prvi



**Janez Lotrič kao Calaf u operi *Turandot* Giacoma Puccinija u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci**

**Janez Lotrič kot Calaf v operi *Turandot* Giacoma Puccinija. Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Reka.**

<sup>297</sup> *Vjesnik*, 29.V.1987.



za najbolje izvedeno moško vlogo na Hrvaškem v letu 1997 nagrajen z *nagrado Vladimirja Ruždjaka* za Alvara v operi *Moč usode* in za Mića v *Eru z onega sveta*.

Pozornost mednarodne glasbene javnosti je Lotrič pritegnil leta 1986, ko je na mednarodnem tekmovanju *Toti Dal Monte* v Trevisu z vlogo Riccarda v *Plesu v maskah* osvojil tretjo nagrado. In še ena zanimivost: za isto vlogo je na premieri *Plesa v maskah* v HNK-ju Ivana pl. Zajca na Reki leta 2001 prejel *nagrado hrvaškega igralstva*. Izpopolnjevanje je nadaljeval pri Hildi Zadek in Gianniju Raimondiju, v sezoni 1987/88 je bil zaposlen v Osnabrücku, leta 1988 pa je stopil med svobodne umetnike.

Lotrič je v Zagrebu prvič nastopil 27. maja leta 1987 v Verdijevem *Trubadurju*. Pel je svojega prvega Manrica, vlogo, s katero se je pozneje uveljavil v svetu. Glasbena kritičarka *Vjesnika* Jagoda Martinčević je članek o tej predstavi nasloвила pomenljivo: *Manrico velike prihodnosti*. Potem ko je poudarila, da moraš biti *mlad in pogumen*, da bi prvič pel Manrica na tako velikem odru, je ugotovila, da ima Lotrič *obojeja v izobilju*, in nadaljevala: *Lotrič je morda največje pevsko presenečenje zadnjih let pri nas in izjema v dolgoletni suši tenorskih karakterjev. Ob zelo lepem glasu dramske intenzitete in presenetljivi odrski in glasbeni zanesljivosti je s svežim in prepričljivim petjem izzval velike simpatije gledalstva*. Dodala je, da je *seveda pred njim še veliko dela, predvsem v brušenju fraz in pametnem vodenju emisij tonov*, in poudarila, da pa *vendar tako čisto odpeto bravurozno "stretto" zmore resnično le pevec, ki ima vse temeljne pogoje za sijajno vokalno in odrsko prihodnost*, ter končala, da *smo naposled zelo verjetno dobili novo tenorsko zvezdo, če nam ga le ne bo v celoti ukradla tujina*.<sup>301</sup>

Bila je daljnovidna. Zvezdo smo dobili, saj nam ga tujina ni popolnoma ukradla. Lotrič je ostal trdno povezan s Hrvaško in je na naših odrih ustvaril nekaj svojih najboljših vlog. Ko le ima možnost, tudi na tujem poje arije iz oper hrvaških skladateljev. Ero je eden od njegovih najbolj priljubljenih likov in ga pogosto omenja v intervjujih za tuje časopise. Pel ga je tudi na slovesni predstavi v HNK-ju v Zagrebu novembra leta 2005 ob 70. obletnici praižvedbe opere.

Lotričeva kariera se je začela razvijati na hrvaških, čeških, slovaških in avstrijskih odrih, na katerih je iz lirskega repertoarja postopno prehajal v dramski repertoar. Junija leta 1996 je prvič nastopil v dunajski Državni operi kot Canio v *Glumačih* in kmalu postal nosilec tamkajšnjega repertoarja in izvajalec najzahtevnejših vlog, kakršne so Manrico, Kalaf v Puccinijevi *Turandot*, Jean v Meyerbeerjevem *Preroku* ter Verdijeva Arrigo v *Sicilijanskih večernicah* in Ernani. Kot Bacchus v Straussovi *Ariadni na Naksu* je nasledil svojega slavnega predhodnika v tej vlogi na Dunaju Josipa Gostiča; bil je vodilni svetovni interpret te vloge. Na Dunaju poje tudi Joséja v *Carmen*, Turidduja v *Cavallerii rusticani*, Cavaradossija v *Tosci* in Alfreda v novoletnih izvedbah *Netopirja* Johanna Straussa. Z ansambлом dunajske Državne opere je v sezoni 2001/02 gostoval na Japonskem. Sodi v ozek krog tenoristov, ki nastopajo v velikih svetovnih opernih hišah, med drugimi v milanski Scali, Nemški operi v Berlinu, pariški Operi, rimski Operi, Covent Gardnu, Zürichu, Salzburgu, Frankfurtu, Teatru Massimo v Palermu, Tokiu in Hannoveru, kjer je leta 2006 prvič nastopil v kronski tenorski vlogi, v vlogi Verdijevega Othella. Snema za gramofonske družbe in še vedno nastopa na Hrvaškem. Med zadnjimi vlogami je Leoncavallov Canio, s katerim je ustvaril vrhunsko glasbeno-odrsko kreacijo.

Tako kot Josip Gostič je tudi Lotrič bil enkratno izvajalec hrvaških opernih likov. Je nezamenljiv Gotovčev Ero in Porin, nadvse uspešen Sokolović in Juranić v *Nikoli Šubiću Zrinjskem* Ivana pl. Zajca. Med domovinsko vojno je bil eden od najbolj zaposlenih pevcev na Hrvaškem. Veliko je nastopal v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu; pel je skoraj vse Ere. Posebej veliko je nastopal v delih hrvaških avtorjev. Pel je v nekaj praižvedbah in nastopal v nekaj pomembnih produkcijah, neredko se je odrekel honorarju. V produkciji Hrvaške radiotelevizije je leta 1991 nastopil za dan državnosti z odlomki iz opere *Mila Gojsaličeva* Jakova Gotovca, pel pa je tudi Vezirja v koncertni izvedbi *Sončnice* Borisa Papandopula. Na Splitskem poletju leta 1991 je nastopil v praižvedbi *Dramskih prizorov skladateljev splitske katedrale (Dramski prizori skladatelja splitske katedrale)* Šima Marovića, leta 1992 je pel Ugrona v Gotovčevi operi oratoriju *Petar Svačić*, leta 1993 je nastopil v Marovičevem oratoriju *Staro pokopališče na Sustipanu (Staro groblje na Sustipanu)*. Bil je prvi izvajalec tenorskega dela v *Hrvaškem glagoljaškem rekviemu (Hrvatski glagoljaški rekviem)* Igorja Kuljerića, in sicer na Glasbenih večerih v Donatu v Zadru leta 1996. To delo, ki ga je Kuljerić zložil prav zanj, je pel še večkrat<sup>302</sup>, med

<sup>301</sup> *Vjesnik*, 29. 5. 1987.

<sup>302</sup> Posnetek koncerta 15. 4. 1999 v Koncertni dvorani Vatroslava Lisinskega v Zagrebu je tudi na plošči družbe Cantus 988 984 90812.

tumač tenorske dionice u *Hrvatskome glagoljaškom rekviјemu* Igora Kuljerića pa je u studenome 2002. u njemu nastupio i na Danima hrvatske kulture u Berlinu,<sup>298</sup> te na koncertu u sjećanje na velikoga hrvatskog skladatelja,<sup>299</sup> koji je tu dionicu za njega skladao, u studenome 2006. u Zagrebu.

Lotričevi zagrebački kazališni nastupi bili su najčešći u *Eri* i u Verdijevim ulogama Manrica, Don Alvara, i Radamesa u *Aidi*, a pjevao je i Macduffa u *Macbethu*. U HNK-u je bio protagonistom svečane predstave *Trubadura* o stotoj obljetnici Verdijeve smrti 27. siječnja 2001., a zatim je pjevao naslovnu ulogu u koncertnoj izvedbi *Ernanija* za Hrvatsku radioteleviziju.<sup>300</sup> U Zagrebu je tijekom godina pjevao i Cavaradossija, pa Rodolfa u *La Bohème*, a osobito je oduševio briljantnom kreacijom Tonija u operi *Kći pukovnije* Gaetana Donizettija. Brojni su i Lotričevi zagrebački koncertni nastupi, pa je tako sudjelovao u izvedbi Mahlerove *Osme simfonije* s ansamblom Muzičke akademije, Janačekove *Glagoljske mise*, Beethovenove *Devete simfonije* i oratorija *Krist na maslinovoj gori*. Lotrič je osobito poznat po svojem sjajnom visokom registru što se napose jasno očitovalo u ulozi Tonija te u izvedbama Rossinijevih opera *Guglielmo Tell* u Splitu i *Mojsija* u Splitu i Rijeci i na gostovanju riječke Opere u Zagrebu u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog u studenome 1992. godine. U antologijskoj riječkoj premijeri *Turandot* prvi je put pjevao svojega slavnoga Calafa. Tu je ulogu pjevao i u splitskoj izvedbi te Puccinijeve opere. U Rijeci je pjevao i Pollionea u Bellinijevoj *Normi*, Edgarda u Donizettijevoj *Luciji di Lammermoor*, uz već spomenute Amenofija u *Mojsiju*, Cavaradossija, Eru, Riccarda, Manrica, Sokolovića i Juranića. Splitska ga je publika upoznala i kao Radamesa te u Verdijevu *Requiemu*, a zagrebačka kao Hoffmanna u *Hoffmannovim pričama* i Bacchusa u *Arijadni na Naxosu* na gostovanjima ansambla ljubljanske Opere. U Zagrebu je pjevao i Fausta u koncertnoj izvedbi prologa i epiloga Boitova *Mefistofelea*, u Puli Don Joséa. Na Dubrovačkim ljetnim igrama pjevao je u Verdijevu *Requiemu*. U prosincu 2003. pjevao je Porina u izravnom prijenosu opere u sklopu operne sezone Euroradija Europske radijske unije u prigodi 30. obljetnice Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog u Zagrebu i kao uvod u obilježavanje 150. godišnjice smrti skladatelja prve hrvatske opere (1846.) *Ljubav i zloba* Vatroslava Lisinskog (1819.-1854.).

Janez Lotrič pravi je umjetnik našega vremena, cjelovita glazbeno-scenska osobnost, vrhunski profesionalac, izvrstan pjevač već poslovične glasovne i muzičke sigurnosti, dobro školovan glazbenik širokih zanimanja. Ali ima još nešto po čemu se izdvaja - ima toplinu i srdačnost, a samim tim neposrednost i uvjerljivost u izrazu. Zna uspostaviti čvrst doticaj s gledateljstvom i slušateljstvom i ne iznenađuje što ga je glazbena kritičarka *Večernjeg lista* Maja Stanetti nazvala *dobrim duhom naše Opere*. On je to svakako i bio, ne samo visokim dometom svojih ostvarenja nego i sposobnošću da svoj nastup pretvori u kazališni događaj, svečani umjetnički čin. I još ga nešto krasí: vjernost starim prijateljstvima. Nikada ne zaboravlja da je Hrvatska prva prepoznala njegov velik potencijal i pružila mu prigodu da ga potpuno iskaže, a i hrvatska ga je publika odmah prihvatila. Postao je njezin miljenik. Dobitnik je najvećega hrvatskog odličja za zasluge u kulturi: reda Danice hrvatske s likom Marka Marulića.



Time nije gotov niz slovenskih umjetnika koji su nastupali na hrvatskoj opernoj pozornici. Teško je nabrojiti sve slovenske pjevače i pjevačice koje je hrvatska publika slušala i gledala, ali neki se ne smiju propustiti. Koloraturni sopran iznimnih vokalnih kvaliteta **Zvonimira Župevc** (1907.-?) , kći tenora i potom profesora pjevanja Franca Župevca, školovana u Berlinu, u kojemu se 1907. rodila, gostovala je u Zagrebu 1934. kao Gilda u *Rigolettu*. Ponovno je došla 1937. i stupila u jednogodišnji angažman, a zatim se vratila u Njemačku. Lijepa glasa, čistih i sjajnih koloratura i besprijeorne intonacije s velikim je uspjehom pjevala Gildu, Donizettijevu Luciju di Lammermoor, Philinu u Thomasovoj *Mignon* i Constanzu na premijeri Mozartove *Otmice iz saraja* pod ravnanjem Lovre Matačića u lipnju 1937. godine.

Rođena Tršćanka **Ondina Otta-Klasinc** (1924.) bila je ljubimica zagrebačke publike koja ju je upoznala u lipnju 1952. kao Mimi u Puccinijevoj *La Bohème*. Godine 1958. zablistala je kao Fiordiligi na prvoj hrvatskoj izvedbi Mozartove opere *Così fan tutte*. Od 1959. bila je stalna gošća Zagrebačke Opere. Bila je protagonistica premijera i posebno važnih izvedaba. Na antologijskoj premijeri Gluckova *Orfeja* 1960. pod ravnanjem Milana

<sup>298</sup> Živa snimka koncerta 15. IV. 1999. u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog u Zagrebu objavljena je na CD-u u izdanju CANTUS 988 984 90812.

<sup>299</sup> Igor Kuljerić, rođen 1938. preminuo je u travnju 2006. godine.

<sup>300</sup> Živa snimka te izvedbe emitirana je u sklopu Europske radijske unije u noćnome programu s imenom *EUROCLASSIC NOCTURNO* koji se sluša na svim kontinentima s mogućih 200 milijuna slušatelja.

drugim novembra leta 2002 na Dnevni hrvaške kulture v Berlinu in novembra leta 2006 v Zagrebu, na koncertu v spomin na velikega hrvaškega skladatelja, avtorja skladbe.<sup>303</sup>

Lotričevi zagrebški odrski nastopi so najpogostejši v *Eru* in v Verdijevih vlogah Manrica, Don Alvara in Radamesa v *Aidi*, pel je tudi Macduffa v *Macbeth*. V HNK-ju je bil nosilec predstave *Trubadurja* ob stoti obletnici Verdijeve smrti 27. januarja leta 2001, nato pa je pel naslovno vlogo v koncertni izvedbi *Ernanija* za Hrvaško radiotelevizijo.<sup>304</sup> V Zagrebu je v zadnjih letih pel tudi Cavaradossija, pa Rodolfa v *Bohème*, posebej pa je navdušil z briljantno stvaritvijo Tonija v operi *Hči polka* Gaetana Donizettija. Lotričevih zagrebških koncertnih nastopov je bilo res veliko. Med drugim je sodeloval v izvedbi Mahlerjeve *Osme simfonije* z ansamblom Glasbene akademije, Janačkove *Glagolske maše*, Beethovnov *Devete simfonije* in oratorija *Kristus na Oljski gori*. Lotrič je posebej znan po svojem sijajnem visokem registru, kar se je posebej pokazalo v vlogi Tonija in v izvedbah Rossinijevih oper *Viljem Tell* v Splitu ter *Mojzesa* v Splitu, na Reki in na gostovanju reške opere v Zagrebu v Koncertni dvorani Vatroslava Lisinskega novembra leta 1992. V antologijski reški premieri *Turandot* je prvič pel svojega slavnega Kalafa. To vlogo je pel tudi v splitski izvedbi te Puccinijeve opere. Na Reki je pel tudi Polliona v Bellinijevi *Normi*, Edgarda v Donizettijevi *Luciji Lammermoorski*, ob že omenjenih Amenofiju v *Mojzesu*, Cavaradossiju, *Eru*, Riccardu, Manricu, Sokoloviću in Juraniću. Splitsko občinstvo ga je spoznalo tudi kot Radamesa in v Verdijevem *Requiemu*, zagrebško pa kot Hoffmanna v *Hoffmannovih pripovedkah* in Bacchusa v *Ariadni na Naksu* na gostovanjih ansambla ljubljanske Opere. V Zagrebu je pel tudi Fausta v koncertni izvedbi prologa in epiloga Boitovega *Mefistofelesa*, v Pulju pa Joséja. Na Dubrovniških poletnih igrah je pel v Verdijevem *Requiemu*. Decembra leta 2003 je pel Porina v neposrednem prenosu opere v okviru operne sezone Evroradia Evropske radijske zveze ob 30-letnici Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskega v Zagrebu; operna predstava je bila tudi uvod v slovesnosti ob 150. obletnici smrti skladatelja prve hrvaške opere *Ljubezen in hudobija* (1846) Vatroslava Lisinskega (1819–1854).

Janez Lotrič je pravi umetnik našega časa, celovita glasbeno-odrška osebnost, vrhunski profesionallec, izvrsten pevec že pregovorne glasovne in glasbene zanesljivosti, dobro šolan glasbenik širokih zanimanj. Izstopa pa še po nečem – ima toplino in prisrčnost, s tem pa neposrednost in prepričljivost v izrazu. Zna vzpostaviti čvrst stik z gledalstvom in poslušalstvom, in ne preseneča, da ga je glasbena kritičarka *Večernjega lista* Maja Stanetti poimenovala *dobri duh naše Opere*. On to vsekakor tudi je, ne le z vrhunskostjo svojih stvaritev, ampak tudi s sposobnostjo, da iz vsakega svojega nastopa naredi gledališki dogodek, slovesno umetniško dejanje. In še eno odliko ima: zvest je starim prijateljstvom. Nikoli ne pozablja, da je Hrvaška prva prepoznala njegov velik potencial in mu ponudila priložnost, da se popolnoma izkaže, in da ga je hrvaško občinstvo takoj sprejelo. Postal je ljubljenelec občinstva. Čeprav je *naš Janez* zdaj član mariborske Opere in ima velike mednarodne obveznosti, še vedno najde čas za nastope na Hrvaškem. Je dobitnik najvišjega hrvaškega odlikovanja za zasluge v kulturi *reda danice hrvatske z likom Marka Marulića*.



Stem pa ni končan seznam slovenskih umetnikov, ki so nastopali na hrvaških opernih odrih. Težko Sbi našeli vse slovenske pevce in pevke, ki jih je hrvaško občinstvo poslušalo in gledalo, vendar nekaterih ne smemo prezreti. Koloraturna sopranistka izjemnih vokalnih kvalit **Zvonimira Župevc** (1907–?), hčerka tenorista in pozneje profesorja petja Franca Župevca, šolana v Berlinu, kjer se je leta 1907 tudi rodila, je v Zagrebu gostovala leta 1934, in sicer kot Gilda v *Rigolettu*. V Zagrebu se je leta 1937 za leto dni zaposlila, nato pa se je vrnila v Nemčijo. Z lepim glasom, čistimi in sijajnimi koloraturami ter z brezhibno intonacijo je zelo uspešno pela Gildo, Donizettijevo Lucijo Lammermoorsko, Filino v Thomasovi *Mignon* in Konstanzo na premieri Mozartovega *Bega iz seraja* pod taktirko Lovra Matačića junija leta 1937.

V Trstu rojena **Ondina Otta - Klasinc** (1924) je bila ljubljenska zagrebškega občinstva. Spoznalo jo je junija leta 1952 kot Mimì v Puccinijevi *Bohème*. Leta 1958 je zablestela kot Fiordiligi v prvi hrvaški izvedbi Mozartove opere *Così fan tutte*. Od leta 1959 je bila stalna gostja zagrebške Opere. Pela je nosilne vloge na premierah in v zelo pomembnih izvedbah. Bila je Evridika v antologijski premieri Gluckove opere *Orfej in Evridika* leta 1960; nastopila je ob slavni Marijani Radev pod taktirko Milana Horvata, v režiji Vlada Habunka in scenografiji Eda Murtića. To opero so leta 1961 izvedli tudi na Dubrovniških poletnih igrah. V prvi hrvaški

<sup>303</sup> Igor Kuljerić, rojen leta 1938, je umrl aprila leta 2006.

<sup>304</sup> Posnetek te izvedbe je bil predvajan v okviru Evropske radijske zveze v nočnem programu pod naslovom Euroclassic Nocturno, ki ga na vseh celinah spremlja kakih 200 milijonov poslušalcev.

Horvata u režiji Vlade Habuneka u scenografiji Ede Murtića bila je Euridika uz slavnu Marijanu Radev. Taj je *Orfej* izveden godine 1961. i na Dubrovačkim ljetnim igrama. Na prvoj hrvatskoj izvedbi Brittenovog *Sna ljetne noći* 1962. pod ravnanjem Sama Hubada u Habunekovoj režiji pjevala je Titaniju. Na gostovanju Marija Del Monaca 1960. u *Pagliaccima* pjevala je Neddu. Krasna glasa, velike muzikalnosti i snažnog scenskog nerva ostvarila je niz uloga koje ostaju osjećanju kao što su Cio-Cio-San u *Madame Butterfly*, Mimì i Musetta u Puccinijevoj *La Bohème*, Gilda u *Rigolettu*, koju je pjevala na premijeri 1962., Marica u *Prodanoj nevjesti*.

Od 1925. do 1929. članica zbora zagrebačke Opere, a od 1929. solistica Ljubljanske, mezzosopranistica **Mila Kogej-Štagljar** (1903.-1982.) kasnijih je tridesetih godina prošloga stoljeća u Zagrebu nastupala kao gošća a ranih četrdesetih kao članica Opere. Pjevala je prvi mezzopranski *fah* – Amneris u *Aidi*, Azucenu u *Trubaduru*, Ulricu u *Krabuljnom plesu*, Gotovčeve Domu u *Eri s onoga svijeta* i Govedarku u *Morani*, Eudoksiju u *Plamenu* Respighija, Erdu u Wagnerovu *Rajninu zlatu* i još neke manje uloge. U prvoj hrvatskoj izvedbi 1942. duhovne muzičke igre *Božićna radost* Nina Cattozza pjevala je Elizabetu. Bila je vrlo zanimljiva glazbeno-scenska osobnost.

Između dva svjetska rata najviše je gostovao slavni bas **Julij Betetto** (1885.-1963.), dugogodišnji član Bečke državne opere. Dvadesetih godina najčešće je pjevao Don Basilijski u *Seviljskom brijacu* i Pimena u *Boristu Godunovu*. Tumačio je i Oca u Charpentierovoj *Louise*, Lotharija u *Mignon*, Kecala u *Prodanoj nevjesti* i Ramfisa u *Aidi*; 1933. pjevao je Kardinala u *Židovki*. Prije odlaska u Sjedinjene Američke Države tenor **Svetozar Banovac** (1894.-1978.) pjevao je Vojvodu u *Rigolettu*, Rodolfa u *La Bohème* i Almavivu u *Seviljskom brijacu*, a 1937. nastupio je u ulozi Leopolda u *Židovki*. U Osijeku je za vrijeme Drugoga svjetskog rata bio u stalnom angažmanu bariton **Karlo Kamuščić** (1914.-1968.), a poslije rata od 1951.-1953. tenor **Ladislav (Lado) Rakovec** (1915.-1996.), koji se istaknuo u lirskom repertoaru kao Alfredo u *Traviati*, Rodolfo u *La Bohème*, Juranić u *Nikoli Šubiću Zrinjskom* i Fenton u *Veselim ženama windsorskim*.

Gostovale su i velike sopranistice. **Anita Meze**<sup>301</sup> (1913.-1980.) je 1935. pjevala Mimì u *La Bohème*, 1940. Đulu u *Eri s onoga svijeta* i Cho-Cho-San u *Madame Butterfly* te 1947. Maricu u *Prodanoj nevjesti*. **Valerija Heybal**<sup>302</sup> (1918.-1994.) nastupila je 1940. kao Tatjana u *Evgeniju Onjeginu*, 1943. kao Cho-Cho-San, 1949. kao Cho-Cho-San i Tosca, 1951. kao Aida, 1954. kao Jaroslavna u *Knezu Igoru* i 1958. kao Đula na gostovanju ansambla u Kostanjevici. **Ksenija Vidali** (1913.-2004.) pjevala je 1955. Desdemonu na gostovanju Paola Silverija.

Slovenski umjetnici počinju gostovati i na Splitskome ljetu. Najviše je gostovao tenor specifične glasovne boje **Janez Lipušček** (1915.-1965.), najčešće kao Almaviva u *Seviljskom brijacu*. U Zagrebu je Lipušček nekoliko godina pjevao i Don Ottavija u *Don Juanu*, a nastupio je i kao Pinkerton u *Madame Butterfly*, Rodolfo u *La Bohème* i Alfredo u *Traviati*. Sopranistica **Vilma Bukovec** (1920.) u Splitu je pjevala Aidu, a u Zagrebu, Desdemonu, Cho-Cho-San, Donnu Elviru u *Don Juanu* i Tatjanu. **Hilda Hölzl** (1927.-1992.) debitirala je 1957. u Zagrebu kao Leonora u *Trubaduru*. U Zagrebu je pjevala Ameliju u *Krabuljnom plesu* i Aidu. Aidu je pjevala i na Splitskom ljetu. Sopranistica **Sonja Fabič**, udana **Barbieri**, pedesetih je godina bila atraktivna Saloma i Aida, koju je pjevala i na Splitskom ljetu. Sedamdesetih je gostovala kao Tosca i Gioconda.

Pjevali su i tenori **Rajko Koritnik** (1930.) – Vojvodu u *Rigolettu* i Don Carlosa i **Miro Brajnik** (1920.) – Don Ottavija. Najveći doprinos dao je šezdesetih godina veliki bas **Ladko Korošec** (1920.-1995.) kao Varlaam u *Boristu Godunovu* i Kecal u *Prodanoj nevjesti*. U tim je predstavama s ansamblom zagrebačke Opere odlazio na njezina velika gostovanja u svijetu. Gostovali su **Vjekoslav Janko** (1899.-1973.) kao Escamillo i Marcello u *La Bohème*, **Ervin Ogner** (1942.) kao Mića u *Eri s onoga svijeta*, **Franc Javornik** (1942.) kao Don Bartolo u *Seviljskom brijacu*. Na koncertima su pjevali **Mitja Gregorač** (1923.-1997.), **Zdravko Kovač** (1929.-2001.), **Jurij Reja** (1936.), **Eva Novšak-Houška** (1942.), **Olga Gracelj** (1950.). Reja je osamdesetih godina bio sudionik i tako velikih koncertnih projekata kao što su Bachova *Muka po Ivanu*, Brittenov *Ratni rekvijem* i Dvořákovovo djelo *Stabat mater*. Eva Novšak-Houška pjevala je 1984. Oktavijana u koncertnoj izvedbi *Kavalira s ružom* R. Straussa. Olga Gracelj je 1988. bila Marzellina u koncertnoj izvedbi Beethovenovog *Fidelija*. Tenor **Igor Filipovič** (1946.) često je u Zagrebu pjevao Alfreda. Pjevao ga je i na premijeri *Traviate* u Splitu 1982. godine. Godine 1981. nastupio je u Zagrebu u koncertnoj izvedbi Lehárove *Vesele udovice* pod ravnanjem Lovre Matačića.

Poslije Drugoga svjetskog rata u operi tada Narodnog kazališta „Ivan Zajc“ u Rijeci djelovalo je osim

<sup>301</sup> Na programskim ceduljama navodi se kao Anita Mezetova.

<sup>302</sup> Na programskim ceduljama navodi se kao Valerija Hejbalova.

izvedbi Brittnovega *Sna kresne noči* leta 1962 je pod taktirko Sama Hubada in v Habunkovi režiji pela Titanijo. Na gostovanju Maria del Monaca leta 1960 je v *Glumačih* pela Neddo. S krasnim glasom, z veliko muzikalnostjo in močnim odrskim občutkom je ustvarila vrsto vlog, ki ostajajo v spominu. To so, denimo, Čo-čo-San v *Madame Butterfly*, Mimì in Musetta v Puccinijevi *Bohème*, Gilda v Rigolettu, ki jo je pela na premier leta 1962, in Marinka v *Prodani nevesti*.

V letih 1925–29 je bila članica zbora zagrebške Opere, od leta 1929 pa solistka ljubljanske Opere mezzosopranistka **Mila Kogej - Štagljar** (1903–1982). V poznih tridesetih letih minulega stoletja je v Zagrebu nastopala kot gostja, v zgodnjih štiridesetih letih pa kot članica Opere. Pela je prve mezzosopranske vloge: Amneris v *Aidi*, Azuceno v *Trubadurju*, Ulriko v *Plesu v maskah*, Gotovčevo Domo v *Eru z onega sveta* in Govedarico v *Morani*, Evdoksijo v Respighijevem *Plamenu*, Erdo v Wagnerjevem *Renskem zlatu* in še nekatere manjše vloge. V prvi hrvaški izvedbi duhovne glasbene igre *Božična radost* Nina Cattozza leta 1942 je pela Elizabeto. Bila je zelo zanimiva glasbeno-odrska osebnost.

Med dvema svetovnjima vojnama je največkrat gostoval slovit basist **Julij Betetto** (1885–1963), dolgoletni član dunajske Državne opere. V dvajsetih letih je največkrat pel Bazilia v *Seviljskem brivcu* in Pimena v *Boristu Godunovu*, nastopal pa je tudi kot Oče v Charpentierevi *Luizi*, Lothario v *Mignon*, Kecal v *Prodani nevesti* in Ramfis v *Aidi*. Leta 1933 je pel Kardinala v *Židinji*. Pred odhodom v Združene države Amerike je tenorist **Svetozar Banovac** (1894–1978) pel Vojvoda v *Rigolettu*, Rodolfa v *Bohème* in Almaviva v *Seviljskem brivcu*, leta 1937 pa je nastopil v vlogi Leopolda v *Židinji*. V Osijeku je bil med vojno stalno zaposlen baritonist **Karlo Kamušič** (1914–1968), po vojni pa v letih 1951–53 tenorist **Ladislav (Lado) Rakovec** (1915–1996), ki se je izkazal z lirskim repertoarjem, in sicer kot Alfredo v *Traviati*, Rodolfo v *Bohème*, Juranić v *Nikoli Šubiću Zrinjskem* in Fenton v *Veselih ženah windsorskih*.

Gostovale so tudi velike sopranistke. **Anita Meze**<sup>305</sup> (1913–1980) je leta 1935 pela Mimì v *Bohème*, leta 1940 Gjulo v *Eru z onega sveta* in Čo-čo-San v *Madame Butterfly* ter leta 1947 Marinko v *Prodani nevesti*. **Valerija Heybal**<sup>306</sup> (1918–1994) je leta 1940 nastopila kot Tatjana v *Evgeniju Onjeginu*, leta 1943 in 1949 kot Čo-čo-San, leta 1949 tudi kot Tosca, leta 1951 kot Aida, leta 1954 kot Jaroslavna v *Knezu Igorju* in leta 1958 kot Gjula na gostovanju ansambla v Kostanjevici. **Ksenija Vidali** (1913–2004) je leta 1955 pela Desdemono na gostovanju Paola Silverija.

Slovenski umetniki so gostovali tudi na Splitskem poletju. Najpogosteje je gostoval tenorist posebne barve glasu **Janez Lipušček** (1915–1965), največkrat kot Almaviva v *Seviljskem brivcu*. V Zagrebu je Lipušček nekaj let pel tudi Dona Ottavija v *Don Juanu*, nastopil je tudi kot Pinkerton v *Madame Butterfly*, Rodolfo v *Bohème* in Alfredo v *Traviati*. Sopranistka **Vilma Bukovec** (1920) je v Splitu pela Aido, v Zagrebu pa Desdemono, Čo-čo-San, Donno Elviro v *Don Juanu* in Tatjano. **Hilda Hölzl** (1927–1992) je debitirala leta 1957 v Zagrebu, in sicer kot Leonora v *Trubadurju*. V Zagrebu je pela Amelijo v *Plesu v maskah* in Aido. Aido je pela tudi na Splitskem poletju. Sopranistka **Sonja Fabič**, poročena **Barbieri**, je bila v petdesetih letih privlačna Saloma in Aida, ki jo je pela tudi na Splitskem poletju. V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je gostovala kot Tosca in Gioconda.

Pela sta tudi tenorista **Rajko Koritnik** (1930), ki je bil Vojvoda v *Rigolettu* in Don Carlos, ter **Miro Brajnik** (1920), ki je bil Don Ottavio. V šestdesetih letih prejšnjega stoletja je največ prispeval veliki basist **Ladko Korošec** (1920–1995), in sicer v vlogah Varlaama v *Boristu Godunovu* in Kecala v *Prodani nevesti*. S tema predstavama je ansambel zagrebške Opere odhajal na velika gostovanja po svetu. Gostovali so tudi **Vjekoslav Janko** (1899–1973) kot Escamillo in Marcello v *Bohème*, **Ervin Ogner** (1942) kot Mičo v *Eru z onega sveta* in **Franc Javornik** (1942) kot Don Bartolo v *Seviljskem brivcu*. Na koncertih so peli **Mitja Gregorač** (1923–1997), **Zdravko Kovač** (1929–2001), **Jurij Reja** (1936), **Eva Novšak - Houška** (1942), **Olga Gracelj** (1950). Reja je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja sodeloval tudi v tako velikih koncertnih projektih, kakršni so Bachov *Pasijon po Janezu*, Brittnov *Vojni rekviem* in Dvořákova *Stabat mater*. Eva Novšak - Houška je leta 1984 pela Oktavijana v koncertni izvedbi *Kavalirja z rožo* R. Straussa. Olga Gracelj je bila leta 1988 Marzellina v koncertni izvedbi Beethovnovnega *Fidelia*. Tenorist **Igor Filipovič** (1946) je v Zagrebu pogosto pel Alfreda. Pel ga je tudi na premieri *Traviate* v Splitu leta 1982. Leta 1981 je v Zagrebu nastopil v koncertni izvedbi Lehárjeve *Vesele vdove* pod taktirko Lovra Matačića.

Po drugi svetovni vojni je v operi tedanjega Narodnega gledališča Ivana Zajca na Reki poleg Josipa

<sup>305</sup> Na programskem lističu jo predstavljajo kot Anito Mezetovo.

<sup>306</sup> Na programskem lističu jo predstavljajo kot Valerijo Hejbalovo.

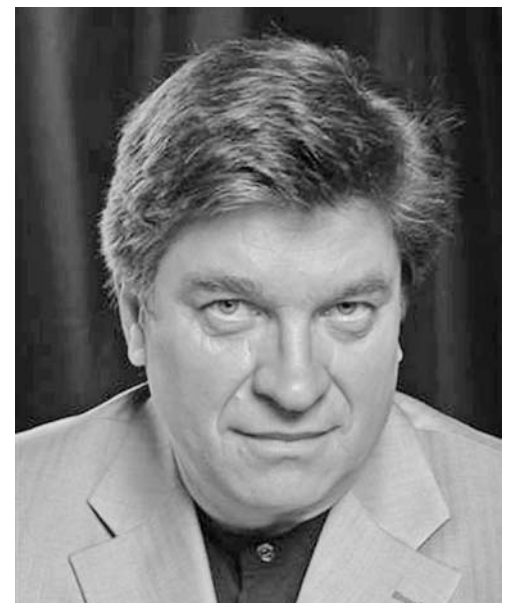
Josipa Šuteja još nekoliko slovenskih umjetnika. Oporni prvak od 1949. do 1961. bio je tenor **Aleksandar (Sandi) Boštjančič** (1920.), učenik Ančice Mitrović. Ostvario je tridesetak glavnih uloga uglavnom lirskog karaktera a istaknuo se kao Hoffmann u *Hoffmannovim pričama*. Tenor **Oskar Zornik** (1922.) došao je u Rijeku 1951. nakon studija na Akademiji za glasbu u Ljubljani i debitirao kao Vojvoda u *Rigolettu*. Ostao je do 1955. i ostvario niz uloga u rasponu od Janka u *Prodanoj nevjesti* do *Radamesa* u *Aidi*. U Rijeku je iste godine još kao student Akademije došao bariton **Konrad Orožim** (1923.) i ubrzo preuzeo više od trideset glavnih uloga najčešće dramskog repertoara. Pjevao je između ostalih *Rigoletta*, *Amonasra* u *Aidi*, *Scarpiju* u *Tosci*, *Escamilla* u *Carmen*. U angažmanu je ostao do 1962. Tenor **Branko Žiger** (1927.) došao je u Rijeku 1958. nakon diplome i u njoj ostao do kraje karijere ostvarivši brojne uloge lirskog karaktera. Zanimljiva umjetnička osobnost bila je **Paula Udovič**, udana **Smojver** (1904-1978), koja je bila najprije članica zbora a onda operetna prvakinja u Mariboru, od godine 1936. do 1949. djelovala je u Osijeku, a do kraja karijere 1960. u Rijeci. Lijepa glasa, naglašene muzikalnosti i profinjenog scenskog šarma nastupala je u operi i opereti, a povremeno i u drami.

Posljednjih tridesetak godina najviše su nastupali bas Ivan Sancin, sopranistica Ana Pusic-Jerić i u najnovije vrijeme tenor Branko Robinšak.

Trščanin **Ivan Sancin** (1938.), u Splitu u kojemu je najviše gostovao, poznat kao **Gianni Sancin**, došao je na poziv dirigenta Nikše Bareze i na Splitskom ljetu 1978. i 1979. godine bio je kao Fiesco jedan od protagonista velike predstave Verdijeva *Simona Boccanegra*. U ožujku 1980. pod Barezinim je ravnanjem sudjelovao u koncertnoj izvedbi Rossinijeva *Guglielma Tella* u Zagrebu, a iste godine na Splitskom ljetu, također pod Barezinim ravnanjem, pjevao je Harona u iznimno zapaženoj produkciji Monteverdijeva *Orfeja* u režiji gosta iz Züricha Griše Azagarova. Sancin je na Splitskom ljetu pjevao i Zahariju u *Nabuccu*, a u HNK-u u Splitu najčešće Ferranda u *Trubaduru*. U HNK-u u Zagrebu pjevao je Orovesa u *Normi* i Zahariju. U Rijeci i s riječkim opernim ansamblom pjevao je Zahariju i Kralja u *Aidi*. Sancin je bio rijetko cjelovita glazbeno-scenska osobnost. Dojmljiva i ujednačena glasa velikog opsega, izrazite muzikalnosti i snažna scenskog izraza donosio je uvjerljive portrete likova koje je tumačio. Nezaboravan je bio i kao Filip Drugi u *Don Carlosu*. Pjevao je i na koncertima.

Sopranistica **Ana Pusic-Jerić** (1946.) je sredinom osamdesetih godina gostovala kao Desdemona u *Otelli* na Splitskom ljetu i u Zagrebačkoj Operi. Godine 1991. u Splitu je s Janezom Lotričem pjevala Matildu u koncertnoj izvedbi Rossinijeva *Guglielma Tella* pod ravnanjem Nikše Bareze. Na premijeri *Evgenija Onjegina* u Zagrebu 1998. dirigent Vladimir Kranjčević odabrao ju je kao Tatjanu. Često je nastupala na koncertima, među kojima se ističu oni pod ravnanjem Milana Horvata: 1985. Bachova *Muka po Mateju* na gostovanju Slovenske filharmonije i 1997. Beethovenova *Missa solemnis* sa Zagrebačkom filharmonijom. Pusicova je nastupala na velikim scenama i njezini su nastupi imali onu dodatnu kvalitetu koju daje to iskustvo.

**Branko Robinšak** (1955.) počinje zauzimati mjesto što ga je do nedavno imao Janez Lotrič. Robinšak je počeo gostovati 1987. godine. U Rijeci je pjevao Alfreda u *Traviati*, a u Zagrebu je sudjelovao u izvedbi Mozartova *Requiem*. Već je sljedeće godine u koncertnoj izvedbi Beethovenova *Fidelija* sa Zagrebačkim simfoničarima RTZ pod ravnanjem Milana Horvata s Dunjom Vejzović u naslovnoj ulozi pjevao Jaquina. Godine 1990. nastupio je u Splitu u izvedbi Monteverdijevog remek-djela *Vespro della beata vergine* pod ravnanjem Nikše Bareze. U Rijeci je 1996. pjevao Vojvodu u *Rigolettu*. Pod Barezinim ravnanjem u Zagrebu je 1997. pjevao naslovnu ulogu u scenskoj izvedbi Schubert-Denisova *Lazara* sa Simfonijskim orkestrom Hrvatske radiotelevizije, a 1998. nastupio je u *Satyriconu* Bruna Maderne u režiji Petra Selega. Godine 1999. bio je solist u Honeggerovu *Kralju Davidu* sa Zagrebačkom filharmonijom i Slovenskim komornim zborom pod ravnanjem Vladimira Kranjčevića i pjevao je Narrabotha u polukoncertnoj izvedbi *Salome* pod ravnanjem Kazushia Ōnoa s Dunjom Vejzović u naslovnoj ulozi. Na Splitskom ljetu 2002. pod Barezinim ravnanjem pjevao je naslovnu ulogu u *Oedipusu rexu* Stravinskog. Toga je ljeta pjevao i Foresta u Verdijevom *Attili*. U studenom je u koncertnoj izvedbi *Kamenika* Jakova Gotovca pod ravnanjem Ive Lipanovića u produkciji HRT-a pjevao glavnu ulogu Nenada. Bio je to ponovni susret s Gotovčevim djelom koje je nakon premijere 1946., po svemu sudeći, iz političkih razloga bilo skinuto s repertoara. U sezoni 2002./2003. s Manricom u *Trubaduru* počela su Robinšakova sve češća gostovanja u Zagrebačkoj Operi. Slijedili su Rodolfo u obnovi *La Bohème*, Idomeo na premijeri istoimene Mozartove opere pod Barezinim ravnanjem u režiji Herberta Kapplmüllera i Lise Stum-



**Branko Robinšak**

Šuteja delovalo še nekaj slovenskih umetnikov. Operni prvak je bil med letoma 1949 in 1961 tenor **Aleksandar (Sandi) Boštjančič** (1920), učenec Ančice Mitrović. Uresničil je trideset glavnih vlog, večinoma lirskega značaja, proslavil pa se je kot Hoffmann v *Hoffmannovih pripovedkah*. Tenor **Oskar Zornik** (1922) je prišel na Reko 1951 po študiju na ljubljanski akademiji za glasbo in debitiral kot Vojvoda v *Rigolettu*. Ostal je do 1955 in upodobil vrsto vlog v razponu od Janka v *Prodani nevesti* do Radamesa v *Aidi*. Na Reko je istega leta še kot študent akademije prišel bariton **Konrad Orožim** (1923) in kmalu prevzel več kot trideset glavnih vlog, najpogosteje dramskega repertoarja. Med drugim je pel *Rigoletta*, *Amonasra* v *Aidi*, *Scarpija* v *Tosci*, *Escamilla* v *Carmen*. V angažmaju je ostal do 1962. Tenor **Branko Žiger** (1927) je prišel na Reko po diplomi leta 1958 in tam ostal do konca kariere, upodabljajoč številne vloge lirskega značaja. Zanimiva umetniška osebnost je bila **Paula Udovič**, poročena **Smojver** (1904–1978), ki je bila najprej članica zbora, potem operetna prvakinja v Mariboru, med letoma 1936 in 1949 je delovala v Osijeku, do konca kariere 1960 pa na Reki. Odlikovala se je po lepem glasu, poudarjeni muzikalnosti in prefinjeni scenski očarljivosti. Nastopala je v operi in opereti, občasno pa tudi v drami.

V zadnjih tridesetih letih so največ nastopali basist Ivan Sancin, sopranistka Ana Pugar - Jerič in v zadnjem času tenorist Branko Robinšak.

Tržačan **Ivan Sancin** (1938) je v Splitu, kjer je največkrat gostoval, znan kot **Gianni Sancin**. Na povabilo dirigenta Nikše Bareze je bil na Splitskem poletju leta 1978 in leta 1979 kot Fiesco eden od nosilcev velike predstave Verdijevega *Simona Boccanegra*. Marca leta 1980 je pod Barezovo taktirko sodeloval v koncertni izvedbi Rossinijevega *Viljema Tella* v Zagrebu, istega leta pa je na Splitskem poletju, prav tako z dirigentom Barezo, pel Harona v izjemno odmevni uprizoritvi Monteverdijevega *Orfeja* v režiji gosta iz Züricha Griše Azagarova. Sancin je na Splitskem poletju pel tudi Zaharija v *Nabuccu*, v splitskem HNK-ju pa najpogosteje Ferranda v *Trubadurju*. V HNK-ju v Zagrebu je pel Orovesa v *Normi* in Zaharija. Na Reki in z reškim opernim ansamblom je pel Zaharija in Kralja v *Aidi*. Sancin je bil izjemno celovita glasbeno-odrška osebnost. Z izrazitim in izenačenim glasom velikega obsega, z izrazito muzikalnostjo in močnim odrskim izrazom je ustvarjal prepričljive portrete opernih likov. Bil je nepozaben Filip II. v *Don Carlosu*. Pel je tudi na koncertih.

Sopranistka **Ana Pugar - Jerič** (1946) je sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja gostovala kot Desdemona v *Othellu* na Splitskem poletju in v zagrebški Operi. Leta 1991 je v Splitu z Janezom Lotričem pela Matildo v koncertni izvedbi Rossinijevega *Viljema Tella* pod taktirko Nikše Bareze. Za premiero *Evgenija Onjegina* v Zagrebu leta 1998 jo je dirigent Vladimir Kranjčević izbral za Tatjano. Pogosto je nastopala na koncertih, med katerimi izstopajo tisti, ki jim je dirigiral Milan Horvat: leta 1985 v Bachovem *Pasijonu po Mateju* na gostovanju Slovenske filharmonije in leta 1997 v Beethovnovi *Missi solemnisi* z Zagrebško filharmonijo. Pugarjeva je nastopala na velikih odrih in te izkušnje so njenim nastopom dodale novo kvaliteto.

**Branko Robinšak** (1955) postopno prevzema mesto, ki ga je do nedavnega zasedal Janez Lotrič. Robinšak je začel gostovati leta 1987. Na Reki je pel Alfreda v *Traviati*, v Zagrebu pa je sodeloval v izvedbi Mozartovega *Requiem*a. Že naslednje leto je v koncertni izvedbi Beethovnovoga *Fidelia* pel nosilno vlogo Jaquina s simfoniki RTZ-ja pod taktirko Milana Horvata; naslovno vlogo je pela Dunja Vežović, Olga Gracelj pa je bila Marcellina. Leta 1990 je nastopil v Splitu v Monteverdijevi mojstrovini *Vespro della beata vergine* pod taktirko Nikše Bareze. Na Reki je leta 1996 pel Vojvoda v *Rigolettu*. Pod Barezovo taktirko je v Zagrebu leta 1997 pel naslovno vlogo v odrski izvedbi Schubert-Denisovega *Lazarja* s Simfoničnim orkestrom Hrvaške radiotelevizije, leta 1998 pa je nastopil v *Satyriconu* Bruna Maderne v režiji Petra Selema. Leta 1999 je bil solist v Honeggerjevem *Kralju Davidu* z Zagrebško filharmonijo in Slovenskim komornim zborom pod taktirko Vladimirja Kranjčevića. Istega leta je pel Narrabotha v polkoncertni izvedbi *Salome* pod taktirko Kazushia Ōnoja, z Dunjo Vežović v naslovni vlogi. Na Splitskem poletju leta 2002 je pod Barezovo dirigentsko palico pel naslovno vlogo v *Kralju Edipu* Stravinskega. Tisto poletje je pel tudi Foresta v Verdijevem *Attili*. Novembra je v koncertni izvedbi *Kamenika* Jakova Gotovca pod taktirko Iva Lipanovića v produkciji HRT-ja pel glavno vlogo Nenada. To je bilo srečanje z Gotovčevim delom, ki je bilo po premieri leta 1946, po vsemu sodeč iz političnih razlogov, umaknjeno z repertoarja. V sezoni 2002/03 so se z Manricom v *Trubadurju* začela Robinšakova vse pogostejša gostovanja v zagrebški Operi. Sledile so vloge Rudolfa v obnovljeni izvedbi *Bohème*, Idomeneja na premieri istoimenske Mozartove opere pod Barezovo taktirko in v režiji Herberta Kapplmüllerja in Lise Stumpfögger ter Inita na premieri opere *Oceana* Antonia Smareglie. Delovanje na Hrvaškem je Robinšak okronal z izjemno zahtevnim likom Rodolfa v prvi hrvaški izvedbi Verdijeve *Luisse Miller* v Splitu leta 2005, s katero je splitski ansambel

pfögger te Init na premijeri opere *Oceana* Antonija Smareglje. Vrhunac u dosadašnjem Robinšakovu djelovanju u Hrvatskoj je iznimno zahtjevan lik Rodolfa u prvoj hrvatskoj izvedbi Verdijeve *Luise Miller* u Splitu 2005. godine, s kojom je splitski ansambl gostovao u Zagrebu. Ta je predstava dobila nagradu Hrvatskog glumišta kao najbolja predstava u cjelini, a Robinšak je u njoj spojio glasovnu ljepotu s visokim pjevačkim umijećem i prikazao uzorni belkanto. Svoj splitski repertoar proširio je Pollioneom u Bellinijevoj *Normi* i Ismaeleom u Verdijevu *Nabuccu*.

Nov doprinos Branka Robinšaka hrvatskoj operi bio je u lipnju 2008. nastup u ulozi Ive u koncertnoj izvedbi *Ekvinocija* Ivana Brkanovića u produkciji Hrvatske radiotelevizije.

Mezzosopranistica **Marjana Lipovšek** (1946.) imala je nekoliko vrlo zapaženih koncertnih nastupa. Dramski tenor **Jure Kušar** pjevao je 1994. u Rijeci Calafa u alternaciji s Janezom Lotričem u izvrsnoj predstavi *Turandot* pod ravnanjem Lorisa Voltolinija. U Rijeci je pjevao i Turiddu u *Cavalleriji rusticani* te Cavaradossija u obnovljenoj izvedbi *Tosce* pod ravnanjem Miroslava Homena u režiji Laryja Zappie 1995. godine. U Splitu je pjevao Canija u *Pagliaccima*.

Sopranistica **Milena Morača** (1954.) u Zagrebu pjevala Giorgettu u *Plashtu*, Hannu Glawari u Lehárovoj *Veseloj udovici* i Abigaille u *Nabuccu*.

Diplomirana studentica zagrebačke Muzičke akademije, rođena 1979. u Novom Mestu, **Mihaela Komočar** je već 2007. ostvarila dvije premijere: u HNK-u u Zagrebu pjevala je Ameliju u *Krabuljnom plesu*, a na Splitskom ljetu Leonoru u *Trubaduru*. Umjetnica posebne glasovne ljepote i visoke muzikalnosti kao studentica druge godine Akademije dobila je drugu nagradu na uglednom Međunarodnom pjevačkom natjecanju Belvedere u Beču, a to joj je donijelo stipendiju za CNIPAL (Centre National d'Insertion des Artistes Lyrique) u Marseilleu. Dvije se godine na njemu usavršavala i nastupala u nizu francuskih gradova a sada djeluje kao slobodna umjetnica. Podjednako njeguje opernu i koncertnu djelatnost pa je sa Simfonijskim orkestrom Hrvatske radiotelevizije u Majstorskom ciklusu pjevala iznimno zahtjevnu sopransku dionicu u Beethovenovoj *Missi solemnis* i nastupila u *Requiemu*. *Franza von Suppéa*.

## DIRIGENTI

Velik doprinos hrvatskom opernom životu dalo je i nekoliko slovenskih dirigenata: **Mirko Polič**, **Demetrij Žebre**, **Samo Hubad** i **Uroš Lajovic**.

Skladatelj i dirigent Trščanin **Mirko Polič** (1890.-1951.) došao je Hrvatsku poslije završenog studija glasovira i kompozicije u rodnom gradu i nakon što je u tamošnjem Slovenskom narodnom gledališću kao dirigent uveo redovite operne predstave. Od 1914. do 1923. bio je dirigent Opere u Osijeku, a od 1918. i njezin ravnatelj. Polič je iskoristio bogato znanje koje je stekao na uglednom trščanskom konzervatoriju Giuseppe Verdi i počeo je sustavnije uvoditi u repertoar operu. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku počelo je 1907. svoju djelatnost operom, ali ona se tek Poličevim dolaskom učvrstila u repertoaru. Početkom listopada 1915. dirigirao je prvom premijerom - Millöckerovom operetom *Dak prosjak*. Ostvario je još tri operetne premijere a već je krajem studenoga ravnao obnovom Massenetove *Manon*. Od ožujka 1916. počeo je redovito izvoditi operu surađujući najprije s redateljem Kurtom Bachmannom, a zatim s Dragutinom Vukovićem, Gjurom Prejcom i Zorom Vuk-san-Barlović. Upravo je nevjerojatno da je u tako kratkom vremenu ostvario više od pedeset premijera, a glavninu su sačinjavale opere. Ponekad je istodobno bio i redatelj a ponekad i prevoditelj libreta. Operni repertoar bio je vrlo raznolik. Osim tzv. željeznog repertoara (redom izvođenja) *Cavallerije rusticane*, *Tosce*, *Trubadura*, *Nikole Šubića Zrinjskog*, *Carmen*, *Pagliaccia*, *Traviate*, *La Bohème*, *Prodane nevjeste*, *Rigoletta*, *Madame Butterfly*, *Fausta*, *Seviljskog brijača* i *Ljubavnog napitka* u repertoar je uvrstio manje poznata i vrlo zahtjevna djela kao što su Massenetov *Werther*, Wagnerov *Lohengrin* i Mozartov *Figarov pir*. Nije mogao izbjeći tada vrlo popularne opere: d'Albertove *U dolini* i *Mrtve oči* te Nicolaieve *Vesele žene windsorske*, vratio je u repertoar Halevyjevu *Židovku*. Izveo je Bersin *Oganj* i *Porina* Lisinskog. U operetni repertoar, u kojemu su prevladavali Kálmán i Lehár, vratio je Straussova *Šišmiša* i izveo Offenbachovog *Orfeja u podzemlju*. Zanimljivo je da su pod njegovim ravnanjem u Osijeku doživjele svoje prve hrvatske izvedbe – 1917. opereta *Tri djevojčice* Heinricha Bertéa na glazbu Franza Schuberta i 1919. Giordanova *Fedora* u cjelosti. U Zagrebu su se, naime, 1903. godine izvela samo njezina dva čina. Polič je 1920. u Osijeku osnovao i vodio Muzičku školu. Sezoni 1923./1924. proveo je kao tajnik i dirigent Opere HNK-a u Zagrebu. U Zagrebu je ravnao prvom hrvatskom izvedbom Smetanine komične opere *Dvije udovice*. Svoju vrlo plodnu djelatnost Polič je nastavio u Beogradu i Ljubljani.

U Osijeku je za vrijeme Poličeva ravnateljstva od 1918. do 1923. djelovala i njegova supruga operetna



gostoval tudi v Zagrebu. Ta predstava je prejela hrvaško stanovsko nagrado (*nagrada hrvatskog glumišta*) kot najboljša predstava v celoti. Robinšak je v njej povezal glasovno lepoto z visoko pevsko sposobnostjo in prikazal vzoren belkanto. Svoj splitski repertoar je razširil s Pollionom v Bellinijevi *Normi* in Izmaelom v Verdijevem *Nabuccu*.

Nov prispevek Branka Robinšaka k hrvaški operi je bil junija 2008 nastop v vlogi Iva v koncertni izvedbi *Ekvinocija* Ivana Brkanovića v produkciji Hrvaške radiotelevizije.

Mezzosopranistka **Marjana Lipovšek** (1946) je imela nekaj zelo opaznih koncertnih nastopov. Dramski tenorist **Jure Kušar** je leta 1994 na Reki pel Kalafa v alternaciji z Janezom Lotričem v izvrstni predstavi *Turandot* pod taktirko Lorisa Voltolinija. Na Reki je pel tudi Turidduja v *Cavallerii rusticani* in Cavaradossija v obnovljeni izvedbi *Tosce* pod taktirko Miroslava Homna in v režiji Laryja Zappie leta 1995. V Splitu je pel Cania v *Glumačih*.

Sopranistka **Milena Morača** (1954) je v Zagrebu pela Giorgetto v *Plašču*, Hanno Glawary v Lehárjevi *Veseli vdovi* in Abigaille v *Nabuccu*.

**Mihaela Komočar**, diplomantka zagrebške Glasbene akademije, rojena leta 1979 v Novem mestu, je že leta 2007 ustvarila dve premieri: v HNK-ju v Zagrebu je pela Amelijo v *Plesu v maskah*, na Splitskem poletju pa Leonoro v *Trubadurju*. Umetnica posebne glasovne lepote in visoke muzikalnosti je kot študentka drugega letnika akademije prejela drugo nagrado na uglednem mednarodnem pevskem tekmovanju Belvedere na Dunaju, kar ji je prineslo štipendijo CNIPAL (Centre National d'Insertion des Artistes Lyrique) v Marseillu. Tam se je izpopolnjevala dve leti in v tem času nastopila v več francoskih mestih. Zdaj ustvarja kot svobodna umetnica. Neguje tako operno kot koncertno dejavnost. S Simfoničnim orkestrom Hrvaške radiotelevizije je tako v Mojstrskem ciklusu pela izjemno zahteven sopranski del v Beethovnovi *Missi solemnisi* in nastopila v *Requiemu* Franza von Suppéja.

## DIRIGENTI

Veliko so k hrvaškemu opernemu življenju prispevali tudi nekateri slovenski dirigenti: **Mirko Polič**, **Demetrij Žebre**, **Samo Hubad** in **Uroš Lajovic**.

Skladatelj in dirigent, Tržačan **Mirko Polič** (1890–1951), je na Hrvaško prišel, potem ko je v rojstnem kraju končal študij klavirja in kompozicije in ko je v tamkajšnjem Slovenskem narodnem gledališču kot dirigent uvedel redne operne predstave. V letih 1914–23 je bil dirigent Opere v Osijeku, od leta 1918 pa tudi njen ravnatelj. Polič je izkoristil bogato znanje, ki si ga je pridobil na uglednem tržaškem Konservatoriju Giuseppa Verdija, in začel v repertoar sistematično uvajati opero. Hrvaško narodno gledališče v Osijeku je opero začelo negovati leta 1907, vendar se je v repertoarju okrepila šele s Poličevim prihodom. V začetku oktobra leta 1915 je dirigiral na svoji prvi premieri – na uprizoritvi Millöckerjeve operete *Berač študent*. Pripravil je še tri operetne premiere, že konec novembra pa je dirigiral na obnovljeni uprizoritvi Masseneteve *Manon*. Od marca leta 1916 je redno pripravljaval opere, pri tem pa sodeloval predvsem z režiserjem Kurtom Bachmannom pa tudi z Dragutinom Vukovićem, Gjurom Prejcem in Zoro Vuksan - Barlović. Prav neverjetno je, kako mu je uspelo v tako kratkem času pripraviti več kot petdeset premier, med katerimi so bile predvsem operne predstave. Nekajkrat je bil hkrati tudi režiser, včasih pa tudi prevajalec libreta. Operni repertoar je bil zelo različen. Tako imenovanemu železnemu repertoarju, sestavljenemu iz (po vrstnem redu izvajanja) *Cavallerie rusticane*, *Tosce*, *Trubadurja*, *Nikole Šubića Zrinjskega*, *Carmen*, *Glumačev*, *Traviate*, *Bohème*, *Prodane neveste*, *Rigoletta*, *Madame Butterfly*, *Fausta*, *Seviljskega brivca* in *Kapljič za ljubezen*, je dodal tudi manj znana, a zahtevna dela, kakršna so Massenetev *Werther*, Wagnerjev *Lohengrin* in Mozartova *Figarova svatba*. Ni se mogel izogniti niti tedaj zelo priljubljenim operam, d'Albertovim *Nižavi* in *Mrtvim očem* ter Nicolaievim *Veselim ženam windsorskim*, v repertoar je vrnil tudi Halevyjevo *Židinjo*. Izvedel je Bersov *Ogenj* in *Porina* Lisinskega. V operetni repertoar, v katerem sta prevladovala Kálmán in Lehár, je vrnil Straussovega *Netopirja* in izvedel Offenbachovega *Orfeja v podzemlju*. Zanimivo je, da sta pod njegovo taktirko svojo prvo hrvaško izvedbo prav v Osijeku doživeli opereta *Tri deklice* Heinricha Bertéja na glasbo Franza Schuberta (leta 1917) in celotna Giordanova *Fedora* (leta 1919); v Zagrebu so namreč leta 1903 izvedli le dve njeni dejanji. Polič je leta 1920 v Osijeku ustanovil in vodil glasbeno šolo. Sezono 1923/24 je preživel kot tajnik in dirigent Opere HNK-ja v Zagrebu. V Zagrebu je dirigiral na prvi hrvaški izvedbi Smetanove komične opere *Dve vdovi*. Zelo plodno dejavnost je Polič nadaljeval tudi v Beogradu in Ljubljani.

V Osijeku je v obdobju Poličevega ravnateljavanja v letih 1918–23 delovala tudi njegova soproga, operet-

subreta **Štefanija – Štefka** (1893-1978.). Vrlo muzikalna, dobro školovana u Trstu i Beču i scenski atraktivna nje govala je širok repertoar u kojemu je bilo i opernih uloga.

**Demetrij Žebre** (1912.-1970.) prvi put je kao gost dirigirao u Zagrebu 17. lipnja 1951. godine. Ravnao je Puccinijevom *La Bohème*. Za razliku od Mirka Poliča, koji je u Osijek došao na početku karijere, Žebre je s bogatim iskustvom 1952. stupio u angažman u Operu HNK-a u Zagrebu. Školovan u rodnoj Ljubljani i u Pragu (studirao je kompoziciju i dirigiranje), dugogodišnji dirigent u ljubljanskoj Operi, organizator glazbenog života u Trstu, dirigent i direktor Opere u Mariboru i utemeljitelj Filharmonije, Žebre je bio cjelovita dirigentsko-skladateljska osobnost što se osjećalo u njegovu pristupu dirigiranju. Imao je izrazit smisao za glazbeno-scensku arhitektoniku i posebnu je pozornost posvećivao dramskim akcentima i profinjenoj melodijskoj dikciji. Na zagrebačku je scenu potkraj prosinca 1952. postavio verističke opere *Cavalleriju rusticanu* i *Pagliaccie*. Premijeru *Carmen* u studenom 1953. vodio je *umjerenim tempom, odlično surađujući s pjevačima, kojima je opravdano podredio orkestar ne sileći ih na forsiranje*.<sup>303</sup> U siječnju 1954. dirigirao je premijerom *Trubadura*, na kojoj su s prvacima zagrebačke Opere Vilmom Nožinić i Josipom Gostičem nastupili mladi umjetnici Nada Puttar-Gold i Vladimir Ruždjak koji su ubrzo ostvarili međunarodnu karijeru. *Potvrdio je, da je umjetnik velikog znanja, iskustva i temperamenta. Predstavu je vodio sigurno, podvlačeći plastično muzičke misli Verdija, savršeno ih nadopunjujući sa zbivanjima na pozornici*.<sup>304</sup> U svibnju 1954. dirigirao je premijerom Massenetove *Manon* sa sjajnim Nadom Tončić i Rudolfom Franclom *zaista poletno, ali i koncizno. Njegov živ zamah i čvrsta tempa osiguravaju izvedbu od sentimentalnih razvlačenja, kojima partiture takvog ranga rado podliježu*.<sup>305</sup> Na gostovanju zagrebačke Opere u Londonu u siječnju 1955. ravnao je izvedbom *Pagliaccia*, a u travnju je praiuzeo Brkanovićevo *Zlato Zadra*. *Borba* piše da je *izvršno nastudirao djelo i sigurno vodio ansambl*<sup>306</sup>, a *Narodni list* da je *muzička izvedba tekla solidno, s pažljivim učešćem zbora (...) i s orkestrom, koji je do punog izražaja došao u pojedinim simfonijski tretiranim dijelovima, dok je na drugim mjestima ostvario fine kontraste prozračnih tonskih slika*.<sup>307</sup> S jednakim uspjehom Žebre se 1956. s *Evgenijem Onjeginom* okušao u slavenskom romantičnom repertoaru. Godine 1957. dirigirao je prvom hrvatskom izvedbom Ibertove *Angelique* s Mirkom Klarić u naslovnoj ulozi u režiji Vlade Habuneka koja je suvremenom tematikom i modernim pristupom izazvala veliko zanimanje. Isto tako uspješne bile su u toj večeri triju jednočinki i izvedbe *Majke Margarite* Krste Odaka i Menottijevog *Mediuma* s Marijanom Radev u glavnoj ulozi. U zagrebačkoj Operi Žebre je dirigirao i premijerom Puccinijeve *Manon Lescaut*. Poseban je uspjeh postigao potkraj 1958. godine glazbenim vodstvom jedne od najuspjelijih realizacija zagrebačke Opere poslije Drugoga svjetskog rata – Giordanovim *André Chenierom* - s velikim Gostičem u naslovnom ulozi. Dodatna vrijednost te predstave bila je sjajna scena Bojana Stupice. Žebre se vratio u ljubljansku Operu. Nastavio je gostovati u Zagrebačkoj pa je s njezinim ansamblom 1959. na Dubrovačkim ljetnim igrama ravnao *Trubadurom*. U ožujku 1963. dirigirao je Wagnerovim *Lohengrinom* s nezaboravnim Gostičem u naslovnoj ulozi. Bila je to zajednička produkcija ljubljanske i zagrebačke Opere.

**Samo Hubad** (1917.) došao je u Operu HNK-a u Zagrebu nakon završenih studija dirigiranja i kompozicije u Ljubljani i nakon što je od 1941. do 1951. bio dirigent, od 1947. i ravnatelj ljubljanske Opere, a od 1952. dirigent i ravnatelj Slovenske filharmonije. Zagrebačka publika ga je upoznala 1954. kad je s ansamblom Slovenskog narodnog gledališća dirigirao Sutermeisterovom operom *Romeo i Julija*. Došao je u Operu HNK-a u Zagrebu kao jedan od najuglednijih dirigenata na prostoru bivše Jugoslavije i kao angažirani dirigent prvi je put ravnao 5. rujna 1959. Gotovčevim *Erom s onoga svijeta*. U prosincu 1959. dirigirao je praiuzvedbom Gotovčeva *Stanca*. Glazbeni kritičar Nenad Turkalj bio je mišljenja da u najnovijoj Gotovčevoj praiuzvedbi *prije svega valja istaći odlično muzičko vodstvo Sama Hubada koji je muzičkoj strani izvedbe dao zamaha i mogući maksimum svježine*.<sup>308</sup> U suradnji s redateljem Hinkom Leskovšekom Hubad je u travnju 1960. postavio na scenu *Pikovu damu*. Pod njegovim glazbenim vodstvom *muzička realizacija dostigla je standar-*



*Samo Hubad*

<sup>303</sup> *Narodni list*, 4.XI.1953.

<sup>304</sup> *Vjesnik*, 25.I.1954.

<sup>305</sup> *Narodni list*, 19.V.1954.

<sup>306</sup> *Borba*, 21.IV.1955.

<sup>307</sup> *Narodni list*, 27.IV.1955.

<sup>308</sup> *Večernji list*, 7.XII.1959.

na subreta **Štefanija – Štefka**. (1893 -1978) Bila je zelo muzikalna, dobro šolana v Trstu in na Dunaju in odrsko zelo privlačna. Negovala je širok repertoar, v katerem so bile tudi operne vloge.

**Demetrij Žebre** (1912–1970) je prvič kot gost dirigiral v Zagrebu 17. junija leta 1951. Dirigiral je Puccinijevo *Bohème*. Mirko Polič je v Osijek prišel na začetku kariere, Žebre pa se je v Operi HNK-ja v Zagrebu zaposlil že z bogatimi izkušnjami. Izšolal se je v rodni Ljubljani in Pragi (študiral je kompozicijo in dirigiranje), bil je dolgoletni dirigent v ljubljanski Operi, organizator glasbenega življenja v Trstu, dirigent in direktor Opere v Mariboru in ustanovitelj tamkajšnje filharmonije. Žebre je bil celovita dirigentsko-skladateljska osebnost, kar je bilo čutiti v njegovem pristopu k dirigiranju. Imel je izrazit smisel za glasbeno-odrsko arhitektoniko in je posebno pozornost posvečal dramskim poudarkom in izbrani melodični dikciji. Na zagrebški oder je konec decembra leta 1952 postavil veristični operi *Cavallerio rusticano* in *Glumače*. Premiero *Carmen* novembra leta 1953 je vodil z *umirjenim tempom, odlično sodelujoč s pevci, ki jim je upravičeno podredil orkester, ne da bi jih silil k prenapenjanju*.<sup>307</sup> Januarja leta 1954 je dirigiral na premieri *Trubadurja*, na kateri sta s prvakoma zagrebške Opere Vilmo Nožinić in Josipom Gostičem nastopila mlada umetnika Nada Puttar - Gold in Vladimir Ruždjak, ki sta hitro ustvarila mednarodno kariero. *Potrdil je, da je umetnik velikega znanja, izkušenj in temperamenta. Predstavo je vodil zanesljivo, plastično poudarjajoč glasbene misli Verdija, ki jih je imenitno dopolnil z dogajanjem na odru*.<sup>308</sup> Maja leta 1954 je na premieri Masseneteve *Manon* s sijajnim Nado Tončić in Rudolfom Franclokom dirigiral z *resničnim poletom, vendar tudi natančno. Njegov živ zamah in čvrst tempo varujeta izvedbo pred sentimentalnim dolgovezenjem, ki mu partiture take vrste rade podležejo*.<sup>309</sup> Na gostovanju zagrebške Opere v Londonu januarja leta 1955 je dirigiral na uprizoritvi *Glumačev*, aprila pa v praiizvedbi Brkanovičevega *Zadrškega zlata*.



**Demetrij Žebre**

*Borba* je pisala, da je *izvrstno naštudiral delo in zanesljivo vodil ansambel*<sup>310</sup>, *Narodni list* pa, da je *glasbena izvedba tekla solidno, s previdnim sodelovanjem zbora (...) in z orkestrom, ki je do popolnega izraza prišel v posameznih simfonično obravnavanih delih, na drugih mestih pa je ustvaril izbrane kontraste zračnih tonskih slik*.<sup>311</sup> Z enakim uspehom se je Žebre leta 1956 preizkusil z *Evgenijem Onjeginom* iz slovanskega romantičnega repertoarja. Leta 1957 je dirigiral na prvi hrvaški izvedbi Ibertove *Angelique* z Mirko Klarić v naslovni vlogi in v režiji Vlada Habunka. Opera je s sodobno tematiko in modernim pristopom izzvala veliko zanimanja. Hkrati so na večeru treh enodejank prav tako uspešno izvedli tudi *Mater Margarito* Krsta Odaka in Menottijev *Medij* z Marijano Radev v glavni vlogi. V zagrebški Operi je Žebre dirigiral tudi na premieri Puccinijeve *Manon Lescaut*. Poseben uspeh je dosegel konec leta 1958, ko je glasbeno vodil eno od najuspešnejših izvedb zagrebške Opere po 2. svetovni vojni – Giordanovega *Andréja Chéniera* z velikim Gostičem v naslovni vlogi. Dodana vrednost te predstave je bila sijajna scena Bojana Stupice. Žebre se je vrnil v ljubljansko Opero. Še naprej pa je gostoval v zagrebški Operi; pod njegovo taktirko je njen ansambel leta 1959 na Dubrovniških poletnih igrah izvedel *Trubadurja*. Marca leta 1963 je dirigiral Wagnerjevega *Lohengrina* z nepozabnim Gostičem v naslovni vlogi. To je bila skupna produkcija ljubljanske in zagrebške Opere.

**Samo Hubad** (1917) je v Opero HNK-ja v Zagrebu prišel po končanem študiju dirigiranja in kompozicije v Ljubljani, z izkušnjami dirigenta (1941–51) in ravnatelja ljubljanske Opere (1947–52) ter dirigenta in ravnatelja Slovenske filharmonije (od leta 1952). Zagrebška publika ga je spoznala leta 1954, ko je opernemu ansamblu ljubljanskega SNG-ja dirigiral v uprizoritvi Sutermeisterove opere *Romeo in Julija*.

V zagrebško Opero je prišel že kot eden najuglednejših dirigentov na območju Jugoslavije. Kot zaposleni dirigent je prvič dirigiral 5. septembra leta 1959 Gotovčevega *Era z onega sveta*. Decembra leta 1959 je dirigiral v praiizvedbi Gotovčevega *Stanca*. Glasbeni kritik Nenad Turkalj je menil, da je v tej izvedbi *treba predvsem poudariti odlično glasbeno vodstvo Sama Hubada, ki je glasbeni strani izvedbe dal zamah in največjo možno mero svežine*.<sup>312</sup> V sodelovanju z režiserjem Hinkom Leskovškom je Hubad aprila leta 1960 na oder postavil *Pikovo damo*. Pod njegovim glasbenim vodstvom je *glasbena izvedba dosegla standardno raven zagrebške*

<sup>307</sup> *Narodni list*, 4. 11. 1953.

<sup>308</sup> *Vjesnik*, 25. 1. 1954.

<sup>309</sup> *Narodni list*, 19. 5. 1954.

<sup>310</sup> *Borba*, 21. 4. 1955.

<sup>311</sup> *Narodni list*, 27. 4. 1955.

<sup>312</sup> *Večernji list*, 7. 12. 1959.

dnu razinu dometa zagrebačke Opere sa vrlo solidno razrađenim orkestralnim partom. (...) Dramatski karakter muzike, u kojoj se adekvatno odražavaju zbivanja na sceni, protkan muzičkim suprotstavljanjem karakterističnih motiva i tema, realizirao je dirigent sigurnošću zrelog umjetnika.<sup>309</sup>

Hubad je bio jedan od sudionika iznimne realizacije zagrebačke Opere – *Borisa Godunova* Musorgskog s Miroslavom Čangalovićem u naslovnoj ulozi. Svi su oni – redatelj Vlado Habunek, scenograf Boško Rašica, kostimografkinja Vanda Pavelić sa sjajnom ekipom solista Ladkom Korošcem, Marijanom Radev, Dragom Bernardićem, Vladimirom Ruždjakom, Franjom Paulikom, Nonijem Žunecom i drugima ostvarili veliku predstavu s kojom je ansambl odlazio na inozemna gostovanja. Hubad je *usprio pronaći i dosljedno provesti pravi odnos između deklamacije teksta, koja je i u ariozima ostajala razgovjetna i izražajnosti orkestra, tog vjernog tumača pojedinih situacija i raspoloženja.*<sup>310</sup> Ističući Hubadovo *magistralno vođenje orkestra* kritičar *Studentskog lista* napisao je da je *od velikih opernih izvedbi svjetske vrijednosti u Zagrebu ova premijera bez sumnje jedna od najvećih.*<sup>311</sup> Hubad se pridružio umjetnicima koji su Operu HNK-a u Zagrebu približili svjetskom opernom trenutku. U ožujku 1962. dirigirao je prvom hrvatskom izvedbom Brittenovog *Sna ljetne noći* u režiji Vlade Habuneka i *pronašao s orkestrom i ansamblom pravi interpretativni vid te slikovite programne muzike čuvajući precizno žive vrijednosti pitoresknog ritmičkog i interpretativnog toka Brittenovih vokalnih dionica.*<sup>312</sup> Glazbeni kritičar Andrija Tomašek ističe uspjeh predstave *za koji posebna zasluga svakako pripada dirigentu Samu Hubadu koji je u realizaciji partiture znao istaknuti vrijednosti muzike, postigavši s tehničkog gledišta kvalitetno muziciranje i skladnu povezanost pjevača i orkestra.*<sup>313</sup> U travnju 1962. Hubad je ravnao obnovljenim *Erom s onoga svijeta* i tom prigodom *zaista nam je otkrio jednog novog "Eru" koji u orkestru vibrira svježim, disonantnim zvukovima; ovakva muzička postavka ukazala je ponovno na živost i svojevrsnu apartnost te partiture.*<sup>314</sup> Posljednji Hubadov dirigentski uspjeh u zagrebačkim novim realizacijama bila je obnova Borodinova *Kneza Igora*, još jedne izvozne predstave zagrebačke Opere. *Predstava je imala koncentrirani tok, u kome je dirigent sigurno i čvrsto ujedinjavao orkestar i scenu u zajedničkom muziciranju.*<sup>315</sup> Nenad Turkalj je smatrao da Hubad *nije dostigao studioznost stare predstave*<sup>316</sup>, ali prema kritičaru *Borbe* Dr. Krešimiru Kovačeviću *bilo da se radi o prozračnim stranicama ili o gustim vokalno-instrumentalnim sklopovima u snažnim gradacijama on je znao da postigne savršenu ravnotežu.*<sup>317</sup>

**Uroš Lajovic** (1944), bio je od 1979. šef-dirigent Simfonijskog orkestra tada Radiotelevizije Zagreb i u njezinoj produkciji priredio je 1983. koncertnu izvedbu *Titusa (La Clemenza di Tito)*, koju i danas mnogi smatraju najboljom novijom realizacijom Mozarta u Hrvatskoj. U HNK-u u Zagrebu u međunarodnoj godini Mozarta 1991. dirigirao je premijernom realizacijom *Figarova pira*. Najčešće je surađivao s velikom hrvatskom umjetnicom Dunjom Vejzović. Osim u *Titusu* s njom je 1994. koncertno je izveo i nekoliko prizora iz *Kavalira s ružom* Richarda Straussa te 1997. Beethovenova *Fidelija*, oba u suradnji sa Zagrebačkom filharmonijom.



Valja dodati i gostovanja ansambla Slovenskoga narodnog gledališča iz Ljubljane u Zagrebu: godine 1928. i 1953. s operom Prokofjeva *Zaljubljen u tri naranče*, 1954. s operom *Romeo i Julija* Heinricha Suttermeistera i *Prešernom* Danila Švare, 1960. s *Ekvinocijem* Marjana Kozine, 1961. s *Revizorom* Wenera Egka, 1971. s *Carskom nevjestom* N.Rimski Korsakova, 1973. s *Hovanščinom* Musorgskog, 1978. s Verdijevim *Falstaffom*, 1979. s Dvořákovom *Rusalkom*, 1988. s Mozartovim *Figarovim pirom*, 1992. s *Hoffmannovim pričama* Jacquesa Offenbacha, 1994. s *Arijadnom na Naxosu* Richarda Straussa, 1997. s operom *Pelleas i Melisanda* Claudea Debussyja, 2001. s Mozartovim *Don Giovannijem*, a treba istaknuti i koprodukcije s HNK-om 1963. Wagnerova *Lohengrina* i 1964. Verdijeva *Nabucca* te gostovanje 1986. na Dubrovačkim ljetnim igrama s *Nabuccom*.

<sup>309</sup> *Vjesnik*, 7.IV.1960.

<sup>310</sup> *Vjesnik*, 2.XII.1960.

<sup>311</sup> *Studentski list*, 6.XII.1960.

<sup>312</sup> *Večernji list*, 5.III.1962.

<sup>313</sup> *Vjesnik*, 8.III.1962.

<sup>314</sup> *Večernji list*, 3.V.1962.

<sup>315</sup> *Vjesnik*, 5.XI.1963.

<sup>316</sup> *Večernji list*, 4.XI.1963.

<sup>317</sup> *Borba*, 7.XI.1963.

*Opere z zelo solidno izdelanim orkestralnim delom. (...) Dramsko naravo glasbe primerno odseva dogajanje na odru, pretkano z glasbenim nasprotovanjem značilnih motivov in tem, je dirigent poudaril s prepričljivostjo zrelega umetnika.*<sup>313</sup>

Hubad je bil eden od udeležencev izjemne izvedbe zagrebške Opere – *Borisa Godunova* Musorgskega z Miroslavom Čangalovičem v naslovni vlogi. Režiser Vlado Habunek, scenograf Boško Rašica, kostumografinja Vanda Pavelić ter sijajna ekipa solistov, ki so jo sestavljali Ladko Korošec, Marijana Radev, Drago Bernardić, Vladimir Ruždjak, Franjo Paulik, Noni Žunec in drugi, vsi skupaj so ustvarili veliko predstavo, s katero je ansambel odhajal na gostovanja v tujino. Hubadu je *uspelo najti in dosledno izpeljati odnos med deklamacijo besedila, ki je tudi v arijskih delih ostala razločna, in izraznostjo orkestra, tega zvestega tolmača posameznih okoliščin in razpoloženj.*<sup>314</sup> Ko je poudarjal Hubadovo *magistralno vodenje orkestra*, je kritik *Studentskega lista* napisal, da je *med opernimi izvedbami v Zagrebu, ki so na svetovni ravni, prav ta premiera brez dvoma ena od največjih.*<sup>315</sup> Hubad se je pridružil umetnikom, ki so Opero HNK-ja v Zagrebu približali svetovnemu opernemu trenutku. Marca leta 1962 je dirigiral v prvi hrvaški izvedbi Brittnovega *Sna poletne noči* v režiji Vlada Habunka in *z orkestrom in ansamblom našel pravo interpretativno razsežnost te slikovite programske glasbe, pri čemer je natančno ohranil žive vrednosti slikovitega ritmičnega in interpretativnega toka Brittnovih vokalnih delov.*<sup>316</sup> Glasbeni kritik Andrija Tomašek je poudaril uspeh predstave, *za katerega je posebej zaslužen dirigent Samo Hubad, ki je v izvedbi partiture znal poudariti vrednost glasbe, s tehničnega vidika pa je dosegel kakovostno igranje in skladno povezanost pevcev in orkestra.*<sup>317</sup> Aprila leta 1962 je Hubad dirigiral obnovljeni predstavi *Era z onega sveta* in ob tej priložnosti *resnično odkril nekako novega "Era", ki je v orkestru vibriral s svežimi, disonantnimi zvoki; takšno glasbeno izhodišče je vnovič opozorilo na živost in svojevrstno posebnost te partiture.*<sup>318</sup> Zadnji Hubadov dirigentski uspeh v zagrebških novih izvedbah je bil obnova Borodinovega *Kneza Igorja*, še ena izvozna predstava zagrebške Opere. *Predstava je imela koncentriran tok, v katerem je dirigent zanesljivo in trdno poenotil orkester in oder v skupnem muziciranju.*<sup>319</sup> Nenad Turkalj je menil, da Hubad *ni dosegel študioznosti stare predstave*<sup>320</sup>, po mnenju kritika *Borbe* dr. Krešimirja Kovačevića pa je *tako v zračnih straneh kot v gostih vokalno-instrumentalnih sklopih v močnih gradacijah znal doseči popolno ravnotežje.*<sup>321</sup>

**Uroš Lajovic** (1944) je bil od leta 1979 šef dirigent simfoničnega orkestra Radiotelevizije Zagreb. V produkciji te ustanove je leta 1983 pripravil koncertno izvedbo *Titusa (La Clemenza di Tito)*, ki jo mnogi še danes štejejo za najboljšo novo izvedbo Mozarta na Hrvaškem. V zagrebškem HNK-ju je v mednarodnem letu Mozarta leta 1991 dirigiral premierni izvedbi *Figarove svatbe*. Najpogosteje je sodeloval z veliko hrvaško umetnico Dunjo Vejzović. (tudi v *Titusu*) Z njo je leta 1994 koncertno izvedel tudi nekaj prizorov iz *Kavalirja z rožo* Richarda Straussa, leta 1997 pa Beethovnovega *Fidelija*, oboje v sodelovanju z Zagrebško filharmonijo.



Omeniti je treba tudi gostovanja opernega ansambla Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane v Zagrebu: leta 1928 in leta 1953 z opero Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže*, leta 1954 z opero *Romeo in Julija* Heinricha Suttermeistera in *Prešernom* Danila Švare, leta 1960 z *Ekvinokcijem* Marjana Kozine, leta 1961 z *Revizorjem* Wernerja Egka, leta 1971 s *Carjevo nevesto* Rimskega - Korsakova, leta 1973 s *Hovanščino* Musorgskega, leta 1978 z Verdijevim *Falstaffom*, leta 1979 z Dvořákovo *Rusalko*, leta 1988 z Mozartovo *Figarovo svatbo*, leta 1992 s *Hoffmannovimi pripovedkami* Jacquesa Offenbacha, leta 1994 z *Ariadno na Naksu* Richarda Straussa, leta 1997 z opero *Pelleas in Melisanda* Clauda Debussyja, leta 2001 pa z Mozartovim *Don Juanom*. Nastali pa sta tudi dve koprodukciji s Hrvaškim narodnim gledališčem, in sicer leta 1963 Wagnerjev *Lohengrin* in leta 1964 Verdijev *Nabucco*. Leta 1986 je Opera SNG-ja Ljubljana z *Nabuccom* gostovala na Dubrovniških poletnih igrah.

<sup>313</sup> *Vjesnik*, 7. 4. 1960.

<sup>314</sup> *Vjesnik*, 2. 12. 1960.

<sup>315</sup> *Studentski list*, 6. 12. 1960.

<sup>316</sup> *Večernji list*, 5. 3. 1962.

<sup>317</sup> *Vjesnik*, 8. 3. 1962.

<sup>318</sup> *Večernji list*, 3. 5. 1962.

<sup>319</sup> *Vjesnik*, 5. 11. 1963.

<sup>320</sup> *Večernji list*, 4. 11. 1963.

<sup>321</sup> *Borba*, 7. 11. 1963.

*O autorici*

## Marija Barbieri

**M**arija Barbieri rođena je u Splitu, u kojemu je završila Klasičnu gimnaziju. Diplomirala je germanistiku – engleski i talijanski – na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1963. radila kao vanjski suradnik a od 1964. do 1992. u stalnom je radnom odnosu kao urednik, zatim komentator, u Redakciji ozbiljne glazbe Radio Zagreba, danas Hrvatskoga radija, na kojemu i danas surađuje. Autorica je ciklusa *Operni solisti, U svijetu opere, Operna večer i Život glazbe* s opernom tematikom, povremeno s temom *Književnost i opera*, te prve kontaktne emisije ozbiljne glazbe na Hrvatskome radiju *Nedjeljom u operi*, u sklopu koje je priredila nekoliko javnih emisija na kojima je promovirala mlade pjevače od kojih su neki postali stupovi hrvatske operne reprodukcije. Uređuje i vodi *Izravne operne prijenose* u sklopu EBU (Europske radijske unije) i s Metropolitanom. Priredila je prvi izravni operni prijenos – Vatroslav Lisinski *Porin* – HRT-a u EBU-u. Dobitnica je triju prvih nagrada na natjecanjima za najbolju glazbenu emisiju nekadašnje JRT (Jugoslavenske radiotelevizije): 1972., 1975. i 1976., te Nagrade tadašnjeg Radio Zagreba 1979. godine. Za Hrvatsku televiziju pripremila je i vodila cikluse *Hrvatsko operno stvaralaštvo* i *Hrvatski operni pjevači* te portrete nekoliko hrvatskih opernih umjetnika. Pripremila je i vodila tri TV emisije o Gioachinu Rossiniju u povodu 200. obljetnice njegovog rođenja 1992. godine. Za Hrvatski radio pokrenula je i vodila snimanja nekoliko hrvatskih opera: *Ljubav i zloba, Porin, Nikola Šubić Zrinjski, Rudari, Mislav, Ero s onoga svijeta, Adelova pjesma* te Verdijeva *Krabuljnog plesa* kao i arija u izvedbi hrvatskih opernih umjetnika. Urednica je i(li) autorica teksta nosača zvuka – LP-a i CD-a – hrvatskih opernih pjevača: *Vladimira Ruždjaka (2), Josipa Gostića, Ruže Pospiš-Baldani (2); Ratomira Kliškića, Tomislava Neralića (2), Ljiljane Molnar-Talajić, Mirelle Toić, Nade Ruždjak, Blaženke Milić, Majde Radić, Cynthije Hansell-Bakić, Ivanke Boljkovac, Dueta Mirelle Toić i Ratomira Kliškića, Franje Petrušanca, Dunje Vežović u Zagrebu*, za koji je 2003. dobila diskografsku nagradu *Porin, Nade Puttar-Gold*, te izdanja *Sretan Božić, Nikola Šubić Zrinjski, Ja sam s vama – hrvatska duhovna glazba, Follow me – Ivana Bilić, Pod Učkun, Hrvatski suvremeni skladatelji – Olja Jelaska, Hrvatska duhovna glazba* i *Ranko Filjak*. Stalna je suradnica u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža gdje piše za *Hrvatski biografski leksikon* i *Hrvatsku enciklopediju*. Pisala je za *Vjesnik, Slobodnu Dalmaciju i Vijenac*, a sad piše za *WAM, Cantus* te online novine za kulturu i izvedbene umjetnosti [www.kulisa.eu](http://www.kulisa.eu). Suradivala je u *Leksikonu jugoslavenske muzike*.

Autorica je knjiga *Hrvatski operni pjevači 1846 – 1918*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1996.; *Josip Gostić* (u suradnji s Marjanom Mrak), Kulturno društvo Jože Gostić, Homec, 2000.; *Documenta Dunja Vežović* (provodni tekst, popis nastupa i popis uloga), Vero Vision, Zagreb, 2003.; *Lisinski 30 – Palača za novo stoljeće*, Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, Zagreb, 2004.; *Milka Ternina and the Royal Opera House* (str. 37-64 i 115/116), Muzej grada zagreba, Zagreb, 2006; *Josip Rijavec, slovenski tenorist mednarodnega slovesa* (str. 11-16, 65-133, 165-205, 259-304), Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2006; *Bugarski pjevači na hrvatskim opernim scenama od 1920. do 2006*, Hrvatsko-bugarsko društvo, Zagreb, 2006; *Mirella Toić*, Toić d.d. Rijeka, 2007. Autorica je nekoliko separata i referata na simpozijima, tekstova za programske knjižice opernih predstava Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu i HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci te opernih izvedaba u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Autorica je nekoliko izložaba: *Verdi u zagrebačkoj Operi* i o hrvatskim opernim pjevačima, dviju minimonografija te povjestica za HNK u Zagrebu, programskih knjižica i monografije ciklusa SFUMATO Hrvatske radiotelevizije kao i programskih knjižica za ciklus METROPOLITAN U LISINSKOM Koncertne dvorane Vatroslav Lisinski u Zagrebu.

*O avtorici*

## Marija Barbieri

**M**arija Barbieri se je rodila v Splitu, kjer je končala klasično gimnazijo. Diplomirala je iz angleščine in italijanščine na Filozofski fakulteti Univerze v Zagrebu. Vse od leta 1963 je povezana z Radiem Zagreb, danes Hrvaški radio, kjer je najprej delala kot zunanja sodelavka, med letoma 1964 in 1992 pa je bila redno zaposlena v uredništvu resne glasbe, najprej kot urednica, potem pa kot komentatorica, in s katerim sodeluje še danes. Je avtorica ciklov *Operni solisti*, *V svetu opere*, *Operni večer in Življenje glasbe* z operno tematiko, občasno s temo *Književnost in opera* ter prve kontaktne oddaje o resni glasbi na Hrvaškem radiu *Ob nedeljah v operi*, v sklopu katere je priredila nekaj javnih oddaj, na katerih je promovirala mlade pevce, med katerimi so nekateri postali stebri hrvaške operne reprodukcije. Ureja in vodi Neposredne operne prenose v sklopu EBU (Evropske radijske unije) in prenose iz Metropolitan. Priredila je prvi neposredni operni prenos – Vatroslav Lisinski *Porin* – HRT-a u EBU-u. Je dobitnica treh prvih nagrad na tekmovanjih za najboljšo glasbeno oddajo nekdanje JRT (Jugoslovanske radiotelevizije): 1972, 1975 in 1976 ter nagrade tedanjega Radia Zagreb leta 1979. Za Hrvaško televizijo je pripravila in vodila cikle *Hrvaško operno ustvarjanje* in *Hrvaški operni pevci* ter portrete več hrvaških opernih umetnikov. Pripravila je in vodila tri TV-oddaje o Gioacchinu Rossiniju ob 200-letnici njegovega rojstva leta 1992. Za Hrvaški radio je začela in vodila snemanja ne le več hrvaških oper: *Ljubezen in zloba*, *Porin*, *Nikola Šubić Zrinjski*, *Rudarji*, *Mislav*, *Ero z onega sveta*, *Adelova pesem* te Verdijevega *Plesa v maskah*, ampak tudi arij v izvedbi hrvaških opernih umetnikov. Je urednica in (ali) avtorica besedil nosilcev zvoka – LP-jev in zgoščenk – hrvaških opernih pevcev: *Vladimirja Ruždjaka* (2), *Josipa Gostiča*, *Ruže Pospiš-Baldani* (2); *Ratomirja Kliškića*, *Tomislava Neralića* (2), *Ljiljane Molnar-Talajić*, *Mirelle Toić*, *Nade Ruždjak*, *Blaženke Milić*, *Majde Radić*, *Cynthije Hansell-Bakić*, *Ivanke Boljkovac*, *dueta Mirelle Toić in Ratomirja Kliškića*, *Franja Petrušanca*, *Dunje Vežović v Zagrebu*, za katerega je leta 2003 dobila diskografsko nagrado *porin*, *Nade Puttar-Gold* ter izdaj *Sretan Božić*, *Nikola Šubić Zrinjski*, *Ja sam s vama – hrvaška duhovna glasba*, *Follow me – Ivana Bilić*, *Pod Učkun*, *Hrvatski suvremeni skladatelji – Olja Jelaska*, *Hrvatska duhovna glazba* in *Ranko Filjak*. Je stalna sodelavka v Leksikografskem zavodu Miroslava Krleža, kjer piše za *Hrvaški biografski leksikon* in *Hrvaško enciklopedijo*. Pisala je za *Vjesnik*, *Slobodno Dalmacijo* in *Vijenac*, zdaj pa piše za *WAM*, *Cantus* ter online časopis za kulturo i izvedbeno umetnost [www.kulisa.eu](http://www.kulisa.eu). Sodelovala je pri *Leksikonu jugoslovanske glasbe*.

Je avtorica knjig *Hrvatski operni pjevači 1846–1918*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1996; *Josip Gostić* (v sodelovanju z Marjano Mrak), Kulturno društvo Jožeta Gostića, Homec, 2000; *Documenta Dunja Vežović* (uvodno besedilo, seznam nastopov in seznam vlog), Vero Vision, Zagreb, 2003; *Lisinski 30 – Palača za novo stolječe*, Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskega, Zagreb, 2004; *Milka Ternina and the Royal Opera House* (str. 37-64 in 115/116), Muzej grada Zagreba, Zagreb, 2006; *Josip Rijavec, slovenski tenorist mednarodnega slovesa* (str. 11-16, 65-133, 165-205, 259-304), Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2006; *Bugarski pjevači na hrvatskim opernim scenama od 1920 do 2006*, Hrvaško-bolgarsko društvo, Zagreb, 2006; *Mirella Toić*, Toić, d. d., Reka, 2007. Prav tako je avtorica več prispevkov in referatov na simpozijih, besedil za programske knjižice opernih predstav Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu in HNK Ivana pl. Zajca na Reki ter opernih izvedb v Koncertni dvorani Vatroslava Lisinskega v Zagrebu. Pripravila je tudi razstave: *Verdi v zagrebški Operi* in o hrvaških opernih pevcih, dve minimonografiji ter zgodovinski pesmi za HNK v Zagrebu, programske knjižice in monografije iz ciklusa SFUMATO Hrvaške radiotelevizije kot tudi programske knjižice za ciklus METROPOLITAN V LISINSKEM Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskega v Zagrebu.

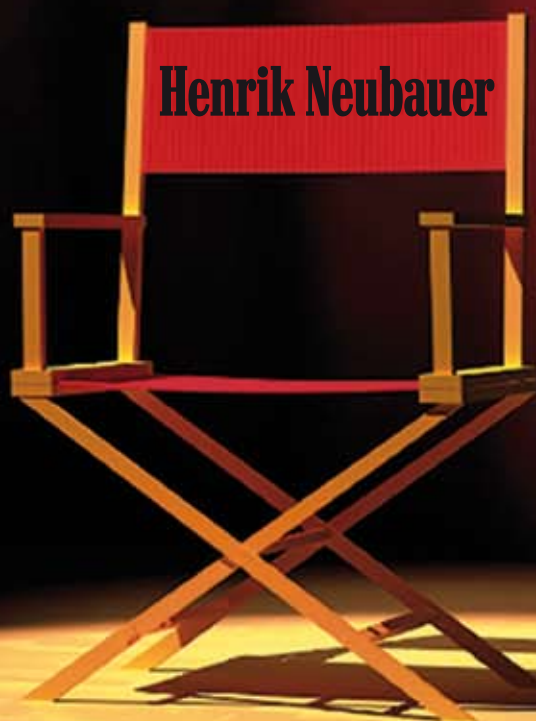




# BALLET

|           |                                   |
|-----------|-----------------------------------|
| 278 • 279 | <u>Štefan Suhi</u>                |
| 278 • 279 | <u>Maks Kirbos</u>                |
| 280 • 281 | <u>Majda Humski rođ. Škerjanc</u> |
| 282 • 283 | <u>Stane Leben</u>                |
| 284 • 285 | <u>Štefan Furijan</u>             |
| 286 • 287 | <u>Peter Pustišek</u>             |
| 286 • 287 | <u>Mateja Pučko-Petković</u>      |
| 292 • 293 | <u>Zaključak</u>                  |

**SLOVENSKI  
UMETNIKI  
NA HRVAŠKIH  
ODRIH**



**SLOVENSKI  
UMJETNICI  
NA HRVATSKIM  
POZORNICAMA**

**B**aletna je umjetnost univerzalnija od svojih sestara u opernom i dramskom kazalištu, iako su nastupi slovenskih baletnih plesača i koreografa na hrvatskim pozornicama, osobito u usporedbi s opernim pjevačima, malobrojniji no unatoč tomu zapaženi. Budući da su slovenski baletani i balerine svojom prisutnošću na baletnim pozornicama Zagreba, Osijeka, Rijeke i Splita ostavili trajno obilježje, svojom su kvalitetom značajno utjecali na umjetnički dio tih ansambala.

U razdoblju između dva svjetska rata ne bilježimo stalno angažirane slovenske baletane u hrvatskim kazalištima, s izuzetkom **Kriste Župančić** (Celje 1884. - Zagreb 1947.), koja je došla iz dječje baletne škole Irene Freisinger u Zagrebu kao prva domaća izuzetno talentirana balerina. Kasnije nažalost tijekom školovanja u Beču od 1903. do 1910. godine privukla ju je pjevačka karijera, prije svega u opereti, a poslije i u operi i dramskom kazalištu<sup>1</sup>.

Prva slovenska balerina, koja je tad došla u Zagreb i Osijek pokazati svoje znanje je bila **Lidija Wisiak** (Linz 1906. - Ljubljana 1993.). Zajedno sa svojim partnerom, češkim koreografom i plesačem Vaclavom Vlčkom prvo su 1920. godine, a onda i 1923.<sup>2</sup> predstavili koncertni program, koji su prije toga pripremili i pokazali u Ljubljani, Mariboru i Celju.

U ovo međuratno razdoblje možemo smjestiti još tri gostovanja: **Pine Mlakara** (Novo Mesto 1907. - Ljubljana 2006.), koji je tad djelovao u Njemačkoj i njegove supruge, podrijetlom Njemice, **Pije rođ. Scholz** (Hamburg 1908. - Novo Mesto 2000.). Prvi su put nastupili u Zagrebu 1932. solističkim plesnim nastupom pod nazivom *Mlade puti* uz glazbenu pratnju različitih skladatelja od J. S. Bacha do M. de Falle. Drugi su put u Zagrebu 1937. kao koreografi i plesači u ulogama Mirka i Jele u baletu Frana Lhotke *Đavo u selu*, koji je premijerno izveden 1935. godine u Zürichu u Švicarskoj. Djelo je doživjelo topao prijam publike i nekoliko kritičkih odjeka<sup>3</sup>. Posljednji su put prije početka rata gostovali u Zagrebu svojim plesnim djelom *Luk*, koje je nastalo pod izravnim utjecajem Lhotkine glazbe i u kojemu su bili jedini plesači. Premijeru su priredili u Münchenu 1939. godine, a sljedeće godine ponovili na gostovanju u Zagrebu (te u Ljubljani i Beogradu). I tad su se uz pohvalne riječi pojavili neki prigovori koji nisu mogli zamagliti ostale dobre odzive.<sup>4</sup>

U Zagreb su se Mlakari vraćali i u poslijeratnom razdoblju, iako uvijek kao gosti koreografi, prije svega stoga što je od 50-ih godina prošloga stoljeća naovamo bilo stalno angažirano u hrvatskim kazalištima nekoliko slovenskih baletnih umjetnika.

Najjednostavnije možemo reći da su neki od njih svojim radom snažno utjecali na hrvatsku baletnu scenu jer su gotovo cjelokupan umjetnički život posvetili djelovanju u Zagrebu, Osijeku, Rijeci i Splitu. Među njima prvo spominjem soliste zagrebačkoga baleta **Stanu Lebena** i **Štefana Furijana** koji su svojim kreacijama u klasičnom i suvremenom baletnom repertoaru uspjehom i kvalitetom doprinosili čitavome ansamblu. Prodorno se u zagrebački balet uključila solistica **Mateja Pučko-Petković**, koja je 1989. u Zagreb došla iz Ljubljane. Za Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku značajan je bio dolazak **Štefana Suhija** 1951. kao šefa baleta, koreografa i plesača, a posebno s obzirom na njegove pedagoške sposobnosti usporedo s razvojem novoga, mladoga baletnoga ansambla, u kojem je kao plesačica nastupala njegova supruga Jelena Suih. U Rijeci u Hrvatskome narodnom kazalištu mladi baletni ansambl gradio je **Maks Kirbos** od 1954. do 1967. godine kao šef baleta i koreograf, a od 1985. do 1996. njegov je ravnatelj **Peter Pustišek** postizao značajne uspjehe zajedno s ansamblom. Na hrvatskim je baletnim pozornicama od Rijeke, Splita do zagrebačkoga kazališta Komedija gotovo dva desetljeća bila prisutna bivša solistica ljubljanskoga baleta **Majda Humski rođ. Škerjanc**. Uz njih su u Zagrebu, Osijeku, Splitu i Rijeci kraće ili dulje vrijeme u stalnome angažmanu bili neki drugi plesači i plesačice, koji zasigurno nisu imali tako važne uloge kao prije spomenuti, ali su svojim radom pomagali obim ansamblima pri cjelovitim baletnim uprizorenjima.

<sup>1</sup> Enciklopedija HNK u Zagrebu, Naprijed, Zagreb, 1969., str. 181-182

<sup>2</sup> 125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj, Zagreb, 2002., str. 109  
Henrik Neubauer: Razvoj baletne umjetnosti u Sloveniji I, Forma 7 Ljubljana 1997., str. 53

<sup>3</sup> Milica Jovanović: Pia i Pino Mlakar, Dokumenti SGFM, Ljubljana, 1985., str. 29  
Obzor, Zagreb, 6.4.1937. - B. Ivekić: Đavo u selu

<sup>4</sup> Novosti, Zagreb, 24.2.1940., Jakov Gotovac: Luk  
Obzor, Zagreb, 24.2.1940., dr. B. Ivekić: Luk

**B**aletna umetnost je gotovo mnogo univerzalnejša kot njeni sestri v opernem in dramskem gledališču, vendar so bili in so nastopi slovenskih baletnih plesalcev in koreografov na hrvaških odrih, posebej v primerjavi z opernimi pevci, manj številčni, a kljub temu ne neopazni. Kajti slovenski plesalci in plesalke so s svojo prisotnostjo na baletnih odrih Zagreba, Osijeka, Reke in Splita pustili trajno sled, saj so s svojo kvaliteto bistveno vplivali tudi na umetniško raven teh ansamblov.

V času med obema vojnama v hrvaških gledališčih ne beležimo stalno angažiranih slovenskih baletnih plesalcev z izjemo **Kriste Župančič** (1884, Celje – 1947, Zagreb), ki je prišla iz otroške baletne šole Irene Freisinger v Zagrebu kot prva domača izjemno talentirana balerina. Žal jo je pozneje s šolanjem na Dunaju, od leta 1903 do 1910, pritegnila pevska kariera, predvsem v opereti, pa tudi v operi in dramskem gledališču<sup>1</sup>.

Prva slovenska baletna plesalka, ki je prišla v tem času pokazat svoje znanje v Zagreb in tudi v Osijek je bila **Lidija Wisiak** (1906, Linz – 1993, Ljubljana). Skupaj s svojim partnerjem češkim koreografom in plesalcem Vaclavom Vlčkom sta najprej leta 1920 in nato še 1923<sup>2</sup> predstavila koncertni program, ki sta ga pred tem pripravila in pokazala v Ljubljani, Mariboru in Celju.

V to medvojno obdobje umestimo lahko še tri gostovanja **Pina Mlakarja** (1907, Novo mesto – 2006, Ljubljana), ki je takrat deloval v Nemčiji, in njegove soproge, sicer Nemke po rodu, **Pie roj. Scholz** (1908, Hamburg – 2000, Novo mesto). Prvič sta nastopila v Zagrebu leta 1932 s solističnim plesnim koncertom pod naslovom *Mlada pota* na glasbo različnih skladateljev od J. S. Bacha do M. de Falle. Leta 1937 sta bila v Zagrebu drugič, tokrat kot koreografa in plesalca vlog Mirka in Jele v baletu Frana Lhotke *Vrag na vasi*, ki je bil premierno postavljen leta 1935 v Zürichu v Švici. Delo je doživelo topel sprejem pri občinstvu pa tudi nekaj kritičnih odmevov<sup>3</sup>. Še zadnjič pred izbruhom vojne sta v Zagrebu gostovala s svojim plesnim delom *Lok*, ki je nastalo prav tako na Lhotkovo glasbo in v katerem sta bila edina plesalca. Premiero sta pripravila leta 1939 v Münchnu, nato pa naslednje leto ponovila na gostovanju v Zagrebu (pa tudi v Ljubljani in Beogradu). Tudi tokrat so se poleg pohvalnih besed pojavili nekateri pomisleki, ki pa niso mogli zamegliti ostalih dobrih odzivov<sup>4</sup>.

V Zagreb sta se Mlakarja vračala tudi v obdobju po drugi svetovni vojni, vendar vedno le kot gosta koreografa, medtem ko je bilo od 50-ih let prejšnjega stoletja naprej kar nekaj slovenskih baletnih umetnikov stalno angažiranih v hrvaških gledališčih.

Najbrž lahko rečemo, da so s svojim delom nekateri med njimi pomembno vplivali na hrvaško baletno sceno, saj so skoraj vse svoje umetniško življenje posvetili delovanju v Zagrebu, Osijeku, na Reki in v Splitu. Med temi omenjam najprej prva solista zagrebškega Baleta **Staneta Lebna** in **Štefana Furijana**, ki sta s svojimi kreacijami v klasičnem in sodobnem baletnem repertoarju pomembno doprinesla k uspehom in kvaliteti vsega ansambla. Prodorno se je v zagrebški Balet vključila tudi solistka **Mateja Pučko-Petković**, ki je prišla iz Ljubljane v Zagreb leta 1989. Za Hrvatsko narodno kazalište v Osijeku je pomenil prihod **Štefana Suhija** leta 1951 kot šefa baleta, koreografa in plesalca in še posebej glede na njegove pedagoške sposobnosti vzpodbudo pri rasti novega, mladega baletnega ansambla, ki mu je stala kot baletna plesalka ob strani njegova žena Jelena Suhi. Na Reki je v Hrvatskem narodnem Kazalištu Ivana pl. Zajca **Maks Kirbos** kot šef baleta in koreograf gradil mladi baletni ansambel od leta 1954 do 1967, od leta 1985 do 1996 pa je z ansamblom dosegal odmevne uspehe njegov direktor **Peter Pustišek**. Na hrvaških baletnih odrih od Reke, Splita do zagrebškega gledališča "Komedija" je bila skoraj dve desetletji prisotna tudi bivša solistka ljubljanskega baleta **Majda Humski** roj. Škerjanc. Poleg njih so bili v Zagrebu, Osijeku, Splitu in na Reki za krajši ali daljši čas v stalnem angažmaju tudi nekateri drugi plesalci in plesalke, ki sicer niso zavzemali tako vidnih vlog kot prej omenjeni, a so s svojim delom pomagali obema ansambloma pri vrsti celovitih baletnih uprizoritev.

<sup>1</sup> Enciklopedija HNK u Zagrebu, Naprijed Zagreb 1969, str.181-182

<sup>2</sup> 125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj, Zagreb 2002, str.109

Henrik Neubauer: Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I, Forma 7 Ljubljana 1997, str. 53

<sup>3</sup> Milica Jovanović: Pia in Pino Mlakar, Dokumenti SGFM Ljubljana 1985, str. 29

Obzor, Zagreb 6.4.1937-B. Ivekić: Đavo u selu

<sup>4</sup> Novosti, Zagreb 24.2.1940-Jakov Gotovac: Luk

Obzor, Zagreb 24.2.1940-dr. B. Ivekić: Luk

# Štefan Suhi

Novo Mesto 12. 12. 1915. - Ljubljana 17. 7. 2001.

Sa Štefanom Suhijem započelo je i nažalost završilo zlatno razdoblje baletnog ansambla u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku. Nakon prvih baletnih koraka u ljubljanskom baletu kod Petra Golovine 1934. otišao je 1936. godine u beogradski baletni ansambl gdje je još učio kod Jelene Poljakove. Početkom Drugoga svjetskog rata vratio se u Ljubljanu, ubrzo je otišao u partizane i tamo je bio član kazališne skupine do 1945. godine. Nakon rata prvo je bio baletni solist u Ljubljani dok 1950. nije otišao sa slovenskom stipendijom na studij u Pariz.

Odmah nakon povratka iz Pariza pozvao ga je intendant osječkoga kazališta Hinko Tomašić da preuzme vodstvo tadašnjeg skromnog baletnog ansambla. Tako je 1951. Štefan Suhi došao u novo okruženje, kojemu je ostao vjeran čitavo desetljeće, do 1960. godine. Svojom predanošću i stručnim znanjem u tome je razdoblju vodio i okrijepio mladi ansambl i osposobio ga za zahtjevne umjetničke dosege. Priredio je više od 20 samostalnih baletnih djela uz brojne koreografije u operama i operetama. Među njegovim najuspješnijim priredbama su cjelovečernji baleti *Šeherezada* (N. Rimski-Korsakov), *Balada* (D. Savin - praizvedba), *Đavo u selu* (F. Lhotka) i *Stranac* (S. Bombardelli) te također *Peer Gynt* (E. Grieg), *Polovječki plesovi* (A. Borodin), *Valpurgina noć* (Ch. Gounod), *Bolero* (M. Ravel), *Ljubav vještice* (M. de Falla), praizvedba *Jesenske ljubavi* V. Knežića, *Diptihon* slovenskoga skladatelja Marjana Kozine itd. Kritike i izvještaji su naglašavali ulogu koreografa Suhija kao nosioca cjelovitoga uspjeha, ponajviše njegov rad s mladim plesačima<sup>5</sup>.

U većini tih baleta nastupio je i kao solist, svojim organizacijskim i pedagoškim znanjem isprva je vodio Baletni tečaj u kazalištu, potom je pomagao pri ustanovljenju Državne baletne škole. Tako je u svom radu bio zaslužan za školovanje nekoliko poznatih baletnih plesača, koji su poslije bili temelji baletnih ansambala u Sarajevu, Zagrebu, Mariboru i u Rijeci: Antun Marinić, Antonije Maksimović, Slavko Pervan, Boris Tonin, Joža Komljenović, Mirta Dinter, Vinko Sitarić itd. Zbog iznimno teške financijske situacije, koja je zahvatila određeni dio baletnoga ansambla 1960. godine, Štefan Suhi otišao je iz Osijeka i ostao do umirovljenja 1968. solist ljubljanskog baleta.

Povodom Suhijeve smrti, osječki baletni kroničar Ljubomir Stanojević posvetio mu je nekrolog pod naslovom Kad je cvjetao osječki balet...: *Samo desetinu povijesnoga trajanja HNK u Osijeku imao je pravi, samostalni Balet. Ali - kakav Balet! Bilo je to šesto desetljeće prošloga stoljeća. Zasluga za procvat te umjetničke grane na osječkoj sceni ide plesaču, koreografu i pedagogu Stjepan (Štefan) Suhy*<sup>6</sup>.

Nakon odlaska Štefana Suhija iz Osijeka održana je samo jedna baletna premijera 1963. godine, iste je godine s radom prestala Baletna škola, a baletni je ansambl djelovao još samo u nešto opernih i operetnih izvedbi. Zlatnome razdoblju osječkoga baleta, koji se tako lijepo razvijao u vrijeme Štefana Suhija, bio je nepobitan kraj.

## Maks Kirbos

Ljubljana 12. 5. 1914 - Maribor 28. 10. 1972.

Maksa Kirbosa ubrajamo među vrhunske baletne soliste nekadašnje Jugoslavije. Nastupao je kao solist na velikim europskim scenama (Ballets de Monte Carlo, La Scala u Milanu, Opera Russe u Parizu, Covent Garden u Londonu, Teatro dell' Opera u Rimu) te u Americi. Prvo se školovao u Ljubljani 1933.

**NARODNO KAZALIŠTE**  
TRG KRALJA ALEKSANDRA  
Zagreb, subota 3. prila 1937. Predstava 252. Izvan predbrojke.

Gostovanje Pie i Pina Mlakara  
Prvi put

**ĐAVO U SELU**

Uloga u operi: skladatelj Pie i Pina Mlakara. Glavni plesnici Fran Lhotka.  
Koreografi PIE I PINA MLAKARA

|                 |                 |                 |                 |
|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Glavni plesnici | Glavni plesnici | Glavni plesnici | Glavni plesnici |
| Glavni plesnici | Glavni plesnici | Glavni plesnici | Glavni plesnici |

Uredništvo 4. aprila 1937. pop. čas. SAMBOX I DALILA (6-30 din)  
izdavač HNK PRIONIK (100-40 din)

**Ujansko ošjebo**  
Sve građevine

Blagajna se otvara u 6, početak u 8, a svratak u 10 sati.

Lebivec  
HORNYPHON  
Elegant  
CRIKVENICA  
HOTEL THERAPIA  
MIRAMARE

*Kazališna cedulja za prvu hrvatsku izvedbu Lhotkina Đavo u selu u koreografiji Pie i Pina Mlakara, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1937.*

*Gledališki list za prvo hrvaško izvedbo Lhotkinoga Vraga na vasi u koreografiji Pie in Pina Mlakarja. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1937.*

<sup>5</sup> Glas Slavonije, Osijek, 6.1.1953. prof. Dubravko Stahuljak: Jedna operna i jedna baletna premijera u Osijeku  
Glas Slavonije, Osijek, 15.5.1953. prof. Dubravko Stahuljak: Druga premijera osječkog baleta u ovoj godini  
Glas Slavonije, Osijek, 7.6.1954. F. Pomikalo: Baletna premijera u narodnom kazalištu u Osijeku  
Glas Slavonije, Osijek, 7.2.1958. Zlatko Pibernik: Značajan muzički i scenski uspjeh  
<sup>6</sup> Glas Slavonije, Osijek, 22.12.2001. Ljubomir Stanojević: Kad je cvjetao osječki balet



## Štefan Suhi

*Novo mesto, 12. 12. 1915 – Ljubljana, 17. 7. 2001*

Štefanom Suhijem se je začela in, žal, tudi končala zlata doba baletnega ansambla v Hrvaškem narodnem gledališču v Osijeku. Po prvih baletnih korakih leta 1934 v ljubljanskem Baletu pri Petru Golovinu je odšel leta 1936 v beograjski baletni ansambel, kjer se je izpopolnjeval še pri Jeleni Poljakovi. Ob začetku druge svetovne vojne se je vrnil v Ljubljano, kmalu pa je odšel v partizane in bil tam član gledališke skupine do leta 1945. Po vojni je bil najprej baletni solist v Ljubljani dokler ni leta 1950 odšel s slovensko štipendijo na študij v Pariz.

Takoj po vrnitvi iz Pariza ga je intendant osiješkega gledališča Hinko Tomašič povabil, da prevzame vodstvo takrat skromnega baletnega ansambla. Tako je leta 1951 Štefan Suhi prišel v novo okolje, ki mu je ostal zvest celo desetletje do leta 1960. Z vso svojo zagnanostjo in strokovnim znanjem je v tem obdobju vodil in okrepil mladi ansambel in ga usposobil za zahtevne umetniške dosežke. Prispeval je prek 20 samostojnih baletnih del poleg številnih koreografij v operah in operetah. Med njegovimi najpomembnejšimi stvaritvami so predvsem celovečerni baleti kot *Šeherezada* (N. Rimski-Korsakov), *Balada* (D. Savin - praizvedba),

*Vrag na vasi* (F. Lhotka) in *Stranac* (S. Bombardelli), pa tudi *Peer Gynt* (E. Grieg), *Polovski plesi* (A. Borodin), *Valpurgijska noč* (Ch. Gounod), *Bolero* (M. Ravel), *Ljubezen čarovnica* (M. de Falla), praizvedba *Jesenske ljubezni* V. Knežiča, *Diptihon* slovenskega skladatelja Marjana Kozine idr. Kritike in poročila so poudarjala vlogo koreografa Suhija kot nosilca celotnega uspeha, posebej pa še njegovo delo z mladimi plesalci<sup>5</sup>.

V večini teh baletov je nastopal tudi kot solist, s svojim organizacijskim in pedagoškim znanjem je sprva vodil "Baletni tečaj" pri gledališču, nato pa pomagal pri ustanovitvi Državne baletne šole. Tako je bil v svojem obdobju zaslužen za izšolanje nekaterih znanih baletnih plesalcev, ki so bili pozneje stebri baletnih ansamblov v Sarajevu, Zagrebu, Mariboru in na Reki, kot npr. Antun Marinić, Antonije Maksimović, Slavko Pervan, Boris Tonin, Joža Komljenović, Mirta Dinter, Vinko Sitarić idr. Leta 1960 je Štefan Suhi zaradi izjemno težavnih finančnih razmer, ki niso več obetale ustreznega dela baletnega ansambla odšel iz Osijeka in ostal do upokojitve 1968 solist ljubljanskega Baleta.

Ob Suhijevi smrti mu je osiješki baletni kronist Ljubomir Stanojević posvetil nekrolog z naslovom *Ko je cvetel osiješki balet... Samo desetino povijesnoga trajanja HNK u Osijeku imalo je pravi, samostalni Balet. Ali – kakav Balet! Bilo je to šesto desetljeće prošloga stoljeća. Zaslužnik za procvat te umjetničke grane na osječkoj sceni je plesač, koreograf i pedagog Stjepan (Štefan) Suhi*.<sup>6</sup>

Po odhodu Štefana Suhija iz Osijeka je bila le še ena baletna premiera leta 1963, isto leto je prenehala z delom tudi Baletna šola in baletni ansambel je deloval le še v nekaterih opernih in operetnih predstavah. Zlate dobe osiješkega baleta, ki se je tako lepo razvijala pod Štefanom Suhijem, je bilo nepreklicno konec

## Maks Kirbos

*Ljubljana, 12. 5. 1914 – Maribor, 28. 10. 1972*

Maksa Kirbosa štejemo med vrhunske baletne soliste nekdanje Jugoslavije. Nastopal je kot solist po velikih evropskih odrih (Ballets de Monte Carlo, La Scala v Milanu, Opera Russe v Parizu, Covent Garden v Londonu, Teatro dell'Opera v Rimu) in v Ameriki. Najprej se je šolal leta 1933 v Ljubljani pri

<sup>5</sup> Glas Slavonije, Osijek 6.1.1953-Prof. Dubravko Stahuljak: Jedna operna i jedna baletna premijera u Osijeku  
Glas Slavonije, Osijek 15.5.1953-Prof. Dubravko Stahuljak: Druga premijera osiječkog baleta u ovoj godini  
Glas Slavonije, Osijek 7.6.1954-F. Pomikalo: Baletna premijera u Narodnom kazalištu u Osijeku  
Glas Slavonije, Osijek 7.2.1958-Zlatko Pibernik: Značajan muzički i scenski uspjeh

<sup>6</sup> Glas Slavonije, Osijek 22. 12. 2001-Ljubomir Stanojević: Kad je cvjetao osiječki balet...

*Stjepan Suhi*

*Štefan Suhi*

godine u klasi Petra Golovine, kod kojeg je već započeo nastupati, potom studij nastavlja u klasi Jelene Poljakove u Beogradu te kod Olge Preobraženske, Matilde Kšesinski i drugih 1937. u Parizu. U Ljubljani se vraća 1943. i počinje posredovati svoje znanje kao baletni solist, koreograf, šef baleta i pedagog.

Mariborski balet preuzima 1948. godine, u sezoni 1953./1954. još i baletni ansambl u Novom Sadu. Od 1954. do umirovljenja 1968. radio je u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci kao koreograf i ravnatelj baleta. Tamo je u trinaest godina rada pripremio koreografiju za gotovo 40 opernih predstava i 24 samostalna baletna djela. Među njima su cjelovečernji baleti *Ohridska legenda* (S. Hristić), *Romeo i Julija* (S. Prokofjev), praižvedba *Žetve* (B. Papandopulo), *Coppélia* (L. Delibes), *Đavo u selu* (F. Lhotka), kao i ulomci iz *Labuđega jezera* (P. I. Čajkovski), *Šeherezade* (N. Rimski - Korsakov), *Bolera* (M. Ravela), *Petruške* (I. Stravinskog), *Paunovog poslijepodneva* (C. Debussy), *Ljubavi vještice* (M. de Falla), *Ikarusa* (M. Kirbosa) itd. Po navodima dirigenta Davorina Hauptfelda<sup>7</sup>, Kirbos je s brojčano manjim ansamblom dosegao značajne uspjehe i posebnu pozornost posvetio hrvatskim skladateljima. Kritike<sup>8</sup> toga vremena naglašavale su da je Kirbosu polazilo za rukom dati predstavama puni glazbeni odgovarajući izraz te da se zanimanje pučanstva povećalo za baletne predstave već nakon premijere *Peer Gynta* 1957.<sup>9</sup> Nakon gostovanja u Zagrebu, izjavili su da se osjeća napredak u homogenosti i tehničkom znanju ansambla<sup>10</sup>, tijekom gostovanja na Ljubljanskom festivalu pročitali smo da je riječki baletni ansambl mladi profesionalni ansambl, koji je još uvijek u punome razvoju i u posljednjim je godinama neupitno napravio znatan razvoj.<sup>11</sup> Među najuspješnijim predstavama Kirbosovog doba spominju se baleti *Ikarus*, *Zaljubljena vještica*, *Šeherezada*, *Ohridska legenda*, *Peer Gynt*, *Žetva*, *Đavo u selu*.<sup>12</sup> *Ohridsku legendu* koreografirao je 1957. godine i u šleskoj operi u Bytomu u Poljskoj.

U nekrologu 2.11.1972. na groblju u Mariboru njegovi su mu kolege između ostaloga izrekli i sljedeće riječi: *Odgojio je naraštaj mladih plesača, koji su ispunili praznine u baletnom ansamblu i postali su vodeći plesači u mariborskoj i u drugim kazalištima. Svojim se umjetničkim opusom upisao među velikane slovenske plesne umjetnosti, među njezine nadasve zaslužne pionire i svećenike plesa na pozornici. Veliki svjetski plesni putnik, kojeg su priznavala i kojemu su se divila velika svjetska baletna kazališta vratio se u svoju domovinu i dao joj je najbolje što je mogao. I mi mu na tome možemo biti iskreno i duboko zahvalni*.<sup>13</sup> Te se riječi također odnose na njegov gotovo petnaestogodišnji rad u Rijeci.

## Majda Humski rođ. Škerjanc

*Ljubljana, 16. 9. 1928.*

Majda Humski svojim je plesnim znanjem obogatila nekoliko različitih baletnih ansambala. Pod svojim djevojačkim imenom Škerjanc prvo je baletno znanje dobila u klasi Petra Golovine u Ljubljani gdje je počela nastupati 1943. godine.

Poslije rata bila je među vodećim baletnim solisticama sve do 1951. godine kad je na četiri sljedeće sezone postala solistica u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca, do 1955. gdje je plesala Zaremu u *Bahčisarajskoj fontani*, Janu u *Licitarskom srcu* i ulogu Robinje u *Šeherezadi*: *Majda Humski je u dramatsku ulogu robinje unijela svu veliku snagu svoje izražajnosti i ostvarila izvrsni kontrast*.<sup>14</sup> Nakon tri sezone u Narodnom kazalištu u Sarajevu (1956 - 1959) još je jedno vrijeme bila angažirana u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu (1959 - 1962). Od 1962. sve do umirovljenja 1971. bila je članica zagrebačkoga kazališta Komedija. Tamo je



<sup>7</sup> 125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj, Zagreb, 2002. str. 81

<sup>8</sup> Novi list, Rijeka, 25.2.1956. i 20.1.1957.

<sup>9</sup> Novi list, Rijeka, 31.3.1957.

<sup>10</sup> Vjesnik, Zagreb, 19.5.1957. - F.

<sup>11</sup> Naši razgledi, Ljubljana, 28.7.1962. - Živa Kraigher: Pregled II. revije jugoslavenskog baleta

<sup>12</sup> Narodno kazalište Ivan Zajc Rijeka, 1981. - Od oslobođenja do obnove, str. 73

<sup>13</sup> Henrik Neubauer: Razvoj baletne umjetnosti v Sloveniji II, Forma 7, Ljubljana, str. 377-378

<sup>14</sup> Novi list, Rijeka, 4.2.1955. - P.

Petru Golovinu, kjer je tudi začel nastopati, nato pa je študij nadaljeval pri Jeleni Poljakovi v Beogradu in pri Olgi Preobraženski, Matildi Kšesinski idr. leta 1937 v Parizu. Leta 1943 se je vrnil v Ljubljano in začel svoje znanje posredovati doma kot baletni solist, koreograf, šef baleta in pedagog.

Leta 1948 je prevzel mariborski Balet, v sezoni 1953/54 še baletni ansambel v Novem Sadu, od leta 1954 do upokojitve leta 1968 pa je deloval v Hrvaškem narodnem gledališču Ivana pl. Zajca na Reki kot koreograf in šef baleta. Tam je v trinajstih letih koreografiral za skoraj 40 opernih predstav in pripravil 24 samostojnih baletnih del. Med njimi so celovečerni baleti *Ohridska legenda* (S. Hristić), *Romeo in Julija* (S. Prokofjev), prazizvedba *Žetve* (B. Papandopulo), *Coppélia* (L. Delibes), *Vrag na vasi* (F. Lhotka) kot tudi odlomki iz *Labodjega jezera* (P. I. Čajkovski), *Šeherezada* (N. Rimski-Korsakov), *Bolero* (M. Ravel), *Petruška* (I. Stravinski), *Favnovo popoldne* (C. Debussy), *Ljubezen čarovnica* (M. de Falla), *Ikarus* (M. Kirbos) idr. Po navedbah dirigenta Davorina Hauptfelda<sup>7</sup> je Kirbos s številčno majhnim ansamblom dosegal pomembne uspehe in posebno pozornost posvečal delom hrvaških skladateljev. Kritike<sup>8</sup> tega časa so poudarjale, da je Kirbos uspel dajati predstavam poln glasbi ustrezen izraz ter da se je zanimanje občinstva za baletne predstave povečalo že po premieri *Peera Gynta* leta 1957<sup>9</sup>. Ob gostovanju v Zagrebu so poročali, da se občuti napredek v homogenosti in tehničnem znanju ansambla<sup>10</sup>, ob gostovanju leta 1962 na ljubljanskem Festivalu pa smo prebrali, da je *reški baletni ansambel mlad profesionalni ansambel, ki je še v polni rasti in je v zadnjih letih nedvomno napravil znaten razvoj*<sup>11</sup>. Med najuspešnejšimi predstavami iz Kirbosovega obdobja omenjajo balete *Ikarus*, *Ljubezen čarovnica*, *Šeherezada*, *Ohridska legenda*, *Peer Gynt*, *Žetev*, *Vrag na vasi*<sup>12</sup>. Prav *Ohridsko legendo* je leta 1957 koreografiral tudi v šlezijijski operi v Bytomu na Poljskem.

Ob zadnjem slovesu 2. 11. 1972 na pokopališču v Mariboru so mu njegovi kolegi povedali med drugim tudi naslednje besede: *Vzgojil je vrsto mladih plesalcev, ki so izpopolnili vrzeli v baletnem ansamblu in so postali vodilni plesalci v mariborskem in drugih gledališčih. S svojim umetniškim opusom se je zapisal med velikane slovenske plesne umetnosti, med njene nadvse zaslužne pionirje in svečenike odrskega plesa. Veliki svetovni plesni popotnik, ki so ga priznala in občudovala velika svetovna plesna gledališča, se je vrnil v svojo domovino in ji dal najboljše, kar je premogel. In mi smo mu zato lahko iskreno in globoko hvaležni*<sup>13</sup>. Te besede veljajo gotovo tudi za njegovo skoraj petnajstletno delovanje na Reki.

## Majda Humski, roj. Škerjanc

**Majda Humski**  
(*lijevo*) i *Lukrecija Jović u musicalu Lady iz Pariza*  
*Petera Kreudera. Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 1967.*

**Majda Humski**  
(*levo*) in *Lukrecija Jović v musicalu Lady iz Pariza, Petra Kreudera. Zagrebško gradsko gledališče Komedija, Zagreb, 1967.*

*Ljubljana, 16. 9. 1928*

**M**ajda Humski je s svojim plesnim znanjem obogatila kar nekaj različnih baletnih ansamblov. Pod svojim dekliškim priimkom Škerjanc je prvo baletno znanje dobila pri Petru Golovinu v Ljubljani, kjer je začela nastopati leta 1943.

Po vojni je bila med vodilnimi baletnimi solistkami vse do leta 1951 ko je postala za štiri sezone do leta 1955 solistka v Hrvaškem narodnem gledališču Ivana pl. Zajca na Reki, kjer je plesala *Zaremo v Bahčisarajski fontani*, *Jano v Licitarskem srcu* in vlogo *Sužnje v Šeherezadi*: *Majda Humski je u dramatsku ulogu robinje unijela svu veliku snagu svoje izražajnosti i ostvarila izvrsni kontrast*<sup>14</sup>. Po treh sezonah v Narodnem gledališču v Sarajevu (1956-1959) je bila nato še enako razdobje angažirana v Hrvaškem narodnem gledališču v Splitu (1959-1962). Od leta 1962 pa je bila vse do upokojitve leta 1971 članica Zagrebškega gledališča Komedija. Tam je nastopala kot baletna solistka v operetah *Grof Luksemburg*, *Pri belem konjičku*, *Boccaccio*, *Mala Floramye*, *Ptičar*, *Mam'zelle Nitouche*, *Človek iz Manche*, plesala pa je še v več kot 15 drugih operetah in muzikalih. Njena zadnja premiera je bila leta 1970 v *Goslaču na krovu*, ko se je poslovila od Zagreba in zdaj živi v Ljubljani.

<sup>7</sup> 125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj, Zagreb 2002, str.81

<sup>8</sup> Novi list, Rijeka 25.2.1956 in 20. 1. 1957

<sup>9</sup> Novi list, Rijeka 31.3.1957

<sup>10</sup> Vjesnik, Zagreb 19.5.1957-F.

<sup>11</sup> Naši razgledi, Ljubljana, 28.7.1962-Živa Kraigher: Pregled II. revije jugoslovenskega baleta

<sup>12</sup> Narodno kazalište Ivan Zajc Rijeka 1981-Od oslobođenja do obnove, str. 73

<sup>13</sup> Henrik Neubauer: Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji II, Forma 7 Ljubljana, str. 377,378

<sup>14</sup> Novi list, Rijeka 4.2.1955-P.

nastupala kao baletna solistica u operetama *Grof Luksemburg*, *Kod bijeloga konja*, *Boccaccio*, *Mala Floramye*, *Ptičar*, *Mam`zelle Nitouche*, *Čovjek iz Manche*, još je plesala u više od 15 drugih opereta i mjuzikala. Zadnju premijeru imala je 1970. godine u *Guslaču na krovu*, kojom se oprostila od Zagreba i sad živi u Ljubljani.

## Stane Leben

*Ljubljana 4. 7. 1938. - Zagreb 6. 2. 2006.*

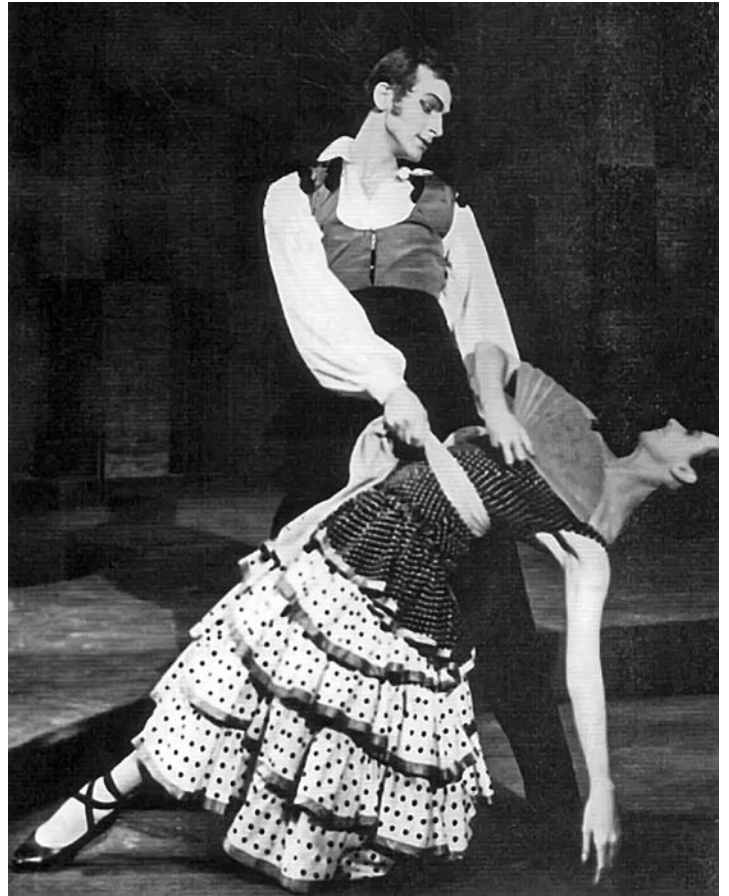
Svoj baletni je put Stane Leben započeo u Ljubljani 1965. godine već tijekom školovanja u razredu Nadje Murašove kojeg završava 1958. godine. Od 1960. počinje dobivati solističke uloge u *Othellu* (Cassio), *Žar ptici* (Kašče) i *Iluzijama* (Slikar). Nakon uspješne audicije u Švedskoj 1962. nagovorili su ga da ostane u Zagrebu i još je u istoj sezoni uskočio u ulogu Pentheasa u baletu *Bakantice* G. Sicilianosa, kojeg su odmah označili kao *izražajnu ozbiljnu kreaciju*<sup>15</sup> te postaje solist zagrebačkoga Baleta.

U Zagrebu nastavlja svoju prethodno uspješnu karijeru započetu u Ljubljani. Već sljedeće godine je plesao jednu od glavnih uloga u *Helotima* (I. Brkanović). Kritika ga je odmah zapazila i Branka Rakić je napisala: *Iznenadjenje je novi plesač Stane Leben, muževan i tehnički dotjeran. Od njega se može očekivati i više.*<sup>16</sup> U njegovim je najvećim uspjesima bila uloga Merkužija u Parličevom *Romeu i Juliji* 1964. kad ga je Nenad Turkalj ovako opisao: *Mnogo simpatija publike pobrao je opravdano Merkužio Staneta Lebena, jer je plesač sam svojom ličnošću gotovo prerastao koreografsku postavu lika*<sup>17</sup>. Turkalj je još izvještavao o gostovanju u Salzburgu gdje je izjavio: *Istakao se Merkužio Staneta Lebena, plesača koji s prvim izlaskom na scenu zapanjuje publiku autentičnim doživljajem mladenačkog poleta, bogato variranog u razgovorima mimike, prpošnosti šale i prkosu umiranja, koji je na otvorenoj sceni nagrađen burnim aplauzom.*<sup>18</sup>

Slijedile su uloge u baletima *Legenda o Josipu* - Andeo (R. Strauss), *Čovjek pred zrcalom* (M. Kelemen), *Giselle* - Albert, seoski pas de deux (A. Adam), *Napuštene* (M. Kelemen), *Klasična simfonija* (S. Prokofjev), *Pulcinella* (I. Stravinski), *Trnoružica* - Plava ptica (P. I. Čajkovski), *Licitarsko srce* - Dječak (K. Baranović), *Petar Pan* (B. Bjelinski), *Labuđe jezero* - Luđak, Beno, Rothbart (P. I. Čajkovski), *Silfide* (F. Chopin), *Đavo na selu* - Mirko, Stric (F. Lhotka), ponovo *Romeo i Julija* - Romeo, Paris, Pater Lorenzo, *Pepeljuga* - Sestra (S. Prokofjev), *Mačak u čizmama* (B. Bjelinski) i još niz drugih većih i manjih uloga.

Stane Leben je također cijenjen i na međunarodnom području - više je godina nastupao kao solist u skupini Carle Fracci u Italiji pa na festivalu u Bregenzu u Austriji, nastupao je i u Teatro Verdi u Trstu, u Teatro La Fenice u Veneciji, u Bologni, u Parizu, Mainzu, na Festivalu du Marais i u Nizozemskoj.

Još je za vrijeme svoje plesne karijere počeo asistirati koreografima koji su dolazili u Zagreb, prvo W. Orlikovskom kojemu je pomagao i u Bregenzu, potom još R. Zaharovu, M. Miškoviću, O. Danovskom, D. Parliču, Pl. Mlaku, M. Vikiću i drugima. Godine 1978. dobio je titulu baletnoga majstora, u drami HNK je koreograf scenskog pokreta. Više je godina bio član umjetničkoga žirija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu i predsjednik Umjetničkog svijeta baleta. Zbog svog doprinosa Lebena ubrajaju u vrhunce zagrebačkoga baleta, među one baletne plesače koji su se afirmirali velikim solističkim ulogama<sup>19</sup> dok su u Novom odmevu,



*Stane Leben i Sonja Kastl u Bizetovoj Carmen. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb*

*Stane Leben in Sonja Kastl v Bizetovi Carmen. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb.*

<sup>15</sup> Vjesnik, Zagreb, 8.10.1963. - A. Tomašek

<sup>16</sup> Telegram, Zagreb, 22.3.1963. - Branka Rakić

<sup>17</sup> Večernji list, Zagreb, 1.6.1954. - Nenad Turkalj

<sup>18</sup> Telegram, Zagreb, 21.8.1964. - Nenad Turkalj

<sup>19</sup> 125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj, str. 19



*Stane Leben i Melita Skorupski u baletu Romeo in Julija Sergeja Sergejeviča Prokofjeva. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1964.*

*Stane Leben in Melita Skorupski v baletu Romeo in Julija, Sergeja Sergejeviča Prokofjeva. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1964.*

## Stane Leben

*Ljubljana, 4. 7. 1938 – Zagreb, 6. 2. 2006*

Stane Leben je začel svojo baletno pot v Ljubljani leta 1956 še med šolanjem v razredu Nadje Murašove, ki ga je zaključil leta 1958. Od leta 1960 je začel dobivati solistične vloge v *Othellu* (Cassio), *Žar ptici* (Kašcej) in *Iluzijah* (Slikar). Leta 1962 so ga ob vrnitvi z uspešne avdicije na Švedskem pregovorili, da je ostal v Zagrebu in še v isti sezoni vskočil v vlogo Pentheasa v baletu *Bakantice* G. Sicilianosa, ki so jo takoj označili kot "izražajno seriozno kreacijo"<sup>15</sup> ter postal solist zagrebškega Baleta.

V Zagrebu je nadaljeval svojo predhodno uspešno kariero v Ljubljani. Že naslednje leto je plesal eno naslovnih vlog v *Helotih* (I. Brkanović). Kritika ga je takoj opazila in Branka Rakić je napisala: *Iznenadenje je novi plesalec Stane Leben, muževan i tehnički dotjeran. Od njega se može očekivati i više*<sup>16</sup>. Med njegovimi največjimi uspehi je bila leta 1964 vloga Mercutia v Parličevi *Romeu in Juliji*, ko ga je Nenad Turkalj takole opisal: *Mnogo simpatija publike pobrao je opravdano Mercutije Staneta Lebna, jer je plesač sam svojom ličnošću gotovo prerastao koreografsku postavu lika*<sup>17</sup>. Turkalj je poročal še o gostovanju v Salzburgu, kjer pravi: *Istakao se Mercutio Staneta Lebna, plesača koji s prvim izlaskom na scenu zapanjuje publiku autentičnim doživljajem mladenačkog poleta, bogatog variiranog u razgovorima mimike, prpošnosti šale i prkosu umiranja, koji je na otvorenoj sceni nagrađen burnim aplavzom*<sup>18</sup>.

Sledile so vloge v baletih *Legenda o Jožefu – Angel* (R. Strauss), *Človek pred zrcalom* (M. Kelemen),

*Giselle – Albert*, kmečki pas de deux (A. Adam), *Napuštene* (M. Kelemen), *Klasična simfonija* (S. Prokofjev), *Pulcinella* (I. Stravinski), *Trnuljčica – Plava ptica* (P. I. Čajkovski), *Licitarsko srce – Fant* (K. Baranović), *Petar Pan – (B. Bjelinski)*, *Labodje jezero – Norec*, *Beno*, *Rothbart* (P. I. Čajkovski), *Silfide* (F. Chopin), *Vrag na vasi – Mirko*, *Stric* (F. Lhotka), ponovno *Romeo in Julija – Romeo*, *Paris*, *Pater Lorenzo*, *Pepelka – Sestra* (S. Prokofjev), *Mačak u čizmama* (B. Bjelinski) in še vrsta drugih večjih in manjših vlog.

Stane Leben se je uveljavil tudi na mednarodnem področju – več let je nastopal kot solist v skupini Carle Fracci v Italiji, pa na festivalu v Bregenzu v Avstriji, nastopal je v Teatro Verdi v Trstu, v Teatro La Fenice v Benetkah, v Bologni, Parizu, Mainzu, na Festivalu du Marais in na Nizozemskem.

Še za časa svoje plesne kariere je začel asistirati koreografom, ki so prihajali v Zagreb, najprej W. Orlikowskemu, kateremu je pomagal tudi v Bregenzu, potem pa še R. Zaharovu, M. Miškoviću, O. Danovskemu, D. Parliču, P. Mlakarju, M. Vikiću in drugim. Leta 1978 je dobil naziv baletni mojster. Upokojil se je leta 1988, nakar je bil še dve leti baletni mojster, v Drami HNK pa koreograf scenskega gibanja. Več let je bil član umetniškega sveta Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu in tudi predsednik Umetniškega sveta baleta. Staneta Lebna uvrščajo za njegov prispevek k vrhuncem zagrebškega baleta med tiste baletne plesalce, ki so se afirmirali v velikih solističnih vlogah,<sup>19</sup> medtem ko so v Novem odmevu v intervjuju pod naslovom Stane Leben življenje posvečeno plesu upravičeno zapisali, da *spada*



<sup>15</sup> Vjesnik, Zagreb 8.10.1963-A. Tomašek

<sup>16</sup> Telegram, Zagreb 22.3.1963-Branka Rakić

<sup>17</sup> Večernji list, Zagreb 1.6.1954-Nenad Turkalj

<sup>18</sup> Telegram, Zagreb 21.8.1964-Nenad Turkalj

<sup>19</sup> 125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj, str.19

u intervjuu pod naslovom *Stane Leben - život posvećen plesu* pravilno zapisali da *Stane Leben spada među brojne slovenske umjetnike, koji su svoj talent podarili hrvatskoj kulturnoj sceni*<sup>20</sup>. Te je riječi slovenski umjetnik zaslužio svojim 32-godišnjim nastupanjem, ocjenama koje je dobivao i uspjesima koje je imao kod gledatelja kod kuće i u svijetu.

## Štefan Furijan

*Varaždin, 6. 7. 1942.*

**N**a kraju sezone 1990./1991. Štefan Furijan se pozdravio nakon 30 godina od baletne pozornice predstavom *Pjesme ljubavi i smrti* u ulozi Putnika, koju su u Večernjem listu zabilježili pod naslovom *Putnik odlazi*.<sup>21</sup> Do svog odlaska s baletne pozornice ostvario je veliki repertoar s više od 60 uloga u različitim klasičnim i suvremenim baletima. Još tijekom baletnog studija u klasi Lidije Wisiak i Gizele Bravničar počeo je nastupati u ljubljanskom baletnom zboru gdje je 1961. godine dobio stalni angažman.

Tadašnji ravnatelj baleta Henrik Neubauer povjerio mu je 1966. glavnu ulogu Stranca u baletu *Obala plesačica*, koji je imao premijeru na Ljubljanskome festivalu. Tamo ga je zapazila tadašnja voditeljica zagrebačkoga baleta Sonja Kastl i pozvala ga u Zagreb gdje je nastavio svoju baletnu karijeru prvo u manjim ulogama, a već u 70-ima je zablistao u vodećim ulogama. Pravo otkriće za zagrebačku publiku je bio njegov Romeo u *Romeu i Juliji* (S. Prokofjev) i tom je prigodom Nenad Turkalj zapisao u Večernjem listu: *Neobično sretan bio je izbor Štefana Furijana. Plesački siguran i maksimalno izražajan, ali bez patetike, i on je dobio lik veronskog ljubavnika u koordinatama jednog suvremenog scensko - psihičkog shvaćanja, pa će kao takav biti posebno drag i razumljiv mladim posjetiocima*.<sup>22</sup> Takve i slične ocjene su se množile dok su na gostovanjima još posebno naglašavali kvalitete njegovih velikih i mekih skokova (Don José, Aron - *Kentaur XII*)<sup>23</sup>. Štefan Furijan je bio podjednako savršen u klasičnim ulogama kao Princ u *Trnoružici* i *Hrestaču*, Albrecht u *Giselle*, Carević u *Žar ptici*, Luđak u *Labuđem jezeru* i *Pepeljugi*, Colas u *Prevarantici*, Rob u *Gusaru* kao i u karakternim ulogama kao Mirko i Vrag u *Đavo u selu*, Dječak u *Licitarskom srcu*, Mandarin u *Čudesnom Mandarinu*, don José u *Carmen*, u naslovnoj ulozi u *Petruški* te u suvremenim baletima *Simfonija psalama*, *Kentaur XII*, *Pjesme ljubavi i smrti*, *Carmina Krležiana*, *Amadeus Monumentum* itd.

Raznolikost Štefana Furijana kao plesača poetično je opisao Marijan Radmilović pod naslovom *Tvrđoglavi i prkosni ustraju pri svome...: Furijanova umjetnost uvijek je sugestivno govorila o odnosu čovjeka i prirode, o tim uzajamnim ovisnim kategorijama i utezima raznovrsnosti naših života. Tražeći tako izgubljeno vrijeme, otkriva bezdan i kroz njega svoj ljudski identitet. I upravo kroz to otkrivanje Furijan sretno izmiče tjeskobi i združuje se svojim pokretom u prostorima svjetla kao znaku ljudske sreće. Kada nam Furijan pleše iz unutrašnjosti, sigurni smo da čujemo tajne njegove intime. Njegova povezanost*

*Vesna Butorac-Blaće i Štefan Furijan u Tri kavalira frajle Melanije.*

*Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1976.*

*Vesna Butorac-Blaće in Štefan Furijan v Trije kavalirji gospodične Melanije.*

*Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1976.*



<sup>20</sup> Novi odmev, Zagreb, br. 17, lipanj 2002. - Polona Jurinić: Stane Leben življenje posvećeno plesu, str.13

<sup>21</sup> Večernji list, Zagreb, 15.6.1991. - B. Magdić: Oproštajni ples Štefana Furijana

<sup>22</sup> Večernji list, Zagreb, 9.2.1972. - Nenad Turkalj

<sup>23</sup> Borba, Beograd, 4.12.1979. - Milica Zajcev

Štefan Furijan u  
*Giselle Adolpha  
Adama. Hrvatsko  
narodno kazalište,  
Zagreb, 1968.*

Štefan Furijan v  
*Giselle Adolpha  
Adama. Hrvaško  
narodno  
gledališče, Zagreb,  
1968.*



*Stane Leben med številne slovenske umetnike, ki so svoj talent podarili hrvaški kulturni sceni*<sup>20</sup>. Te besede si je slovenski umetnik zaslužil s svojim 32-letnim nastopanjem, z ocenami, ki jih je dobival in uspehi, ki jih je imel pri občinstvu doma in drugod.

## Štefan Furijan

*Varaždin, 6. 7. 1942*

Štefan Furijan se je ob koncu sezone 1990/1991 po 30-ih letih poslovil od baletnega odra s predstavo *Pesmi ljubezni in smrti* v vlogi Potnika, kar so v Večernjem listu zabeležili pod naslovom *Putnik od lazi*<sup>21</sup>. Do svojega odhoda z baletnega odra si je nabral velik repertoar z več kot 60 vlogami v različnih klasičnih in sodobnih baletih. Že ob baletnem študiju v razredu prof. Lidije Wisiak in Gizele Bravničar je začel nastopati v ljubljanskem baletnem zboru, kjer je leta 1961 dobil stalni angažma.

Tedanji šef baleta Henrik Neubauer mu je leta 1966 zaupal glavno vlogo Tujca v baletu *Obrežje plesalk*, katerega premiera je bila na ljubljanskem Festivalu. Tam ga je opazila tedanja voditeljica zagrebškega Baleta Sonja Kastl in ga povabila v Zagreb, kjer je nadaljeval svojo baletno kariero najprej v manjših vlogah, v 70-ih letih pa je že zablestel v vodilnih vlogah. Pravo odkritje za zagrebško občinstvo je bil njegov Romeo v *Romeu in Juliji* (S. Prokofjev), ko je Nenad Turkalj v Večernjem listu napisal: *Neobično sretan bio je izbor Štefana Furijana. Plesački siguran i maksimalno izražajan, ali bez patetike, i on je donio lik veronskog ljubavnika u koordinatama jednog suvremenog scensko-psihičkog shvaćanja, pa će kao takav biti posebno drag i razumljiv mladim posetiocima*<sup>22</sup>. Take in podobne ocene so se kar vrstile, pa tudi na gostovanjih so še posebej poudarjali kvalitete njegovih velikih in mehkih skokov (Don José, Aron-Kentaur XII)<sup>23</sup>. Štefan Furijan je bil enako dovršen v klasičnih vlogah kot Princ v *Trnuljčici* in *Hrestaču*, Albreht v *Giselle*, Carjevič v *Žar ptici*, Norec v *Labodjem jezeru* in *Pepelki*, Colas v *Navihanki*, Suženj v *Gusarju* kot tudi v karakternih vlogah kot Mirko in Vrag v *Vragu na vasi*, Fant v *Licitarskem srcu*, Mandarin v *Čudežnem mandarinu*, Don José v *Carmen*, v naslovni vlogi v *Petruški* in tudi v sodobnih baletih *Simfonija psalmov*, *Kentaur XII*, *Pesmi ljubezni in smrti*, *Carmina Krležiana*, *Amadeus monumentum* itd.

Raznolikost Štefana Furijana kot plesalca je poetično opisal Marijan Radmilović pod naslovom *Tvrdoglavi i prkosni ustraju pri svome...: Furijanova umjetnost uvijek je sugestivno govorila o odnosu čovjeka i prirode, o tim uzajamnim ovisnim kategorijama i utezima raznovrsja naših života. Tražeći tako izgubljeno vrijeme, otkriva bezdan i kroz njega svoj ljudski identitet. I upravo kroz to otkrivanje Furijan sretno izmiče tjeskobi i združuje se svojim pokretom u prostorima svjetla kao znaku ljudske sreće. Kada nam Furijan pleše iz unutrašnjosti, sigurni smo da čujemo tajne njegove intime. Njegova povezanost sa svakom ulogom, njegova senzibilnost prodiranja u svijet što ga stvaraju razigrana tijela, njegov suptilitet – to je potvrda*

<sup>20</sup> Novi odmev, Zagreb br.17, junij 2002-Polona Jurinić: Stane Leben življenje posvečeno plesu, str. 13

<sup>21</sup> Večernji list, Zagreb 15.6.1991-B.Magdić: Oproštajni ples Štefana Furijana

<sup>22</sup> Večernji list, Zagreb 9.2.1972-Nenad Turkalj

<sup>23</sup> Borba, Beograd 4.12.1979-Milica Zajcev

sa svakom ulogom, njegova senzibilnost prodiranja u svijet što ga stvaraju razigrana tijela, njegova suptilnost - to je potvrda samosvjesnog stvaralačkog identiteta Štefana Furijana.<sup>24</sup>

Furijanovo plesno majstorstvo su mogli upoznati i u inozemstvu na tadašnjim brojnim gostovanjima zagrebačkoga baleta u Njemačkoj, Italiji, Grčkoj, Austriji, Sjedinjenim Američkim Državama, Rusiji i Češkoj. Osim toga samostalno je gostovao u Trstu, Veneciji, Grazu i naravno Ljubljani, Mariboru, Splitu, Rijeci gdje je 1986. koreografirao *Preludij* (F. Liszt), 1992. godine *Dvoboje* (R. de Banfield). Već se osamdesetih počeo baviti pedagoškim radom kako u Ljubljani tako i u domaćem ansamblu u Zagrebu, Rijeci i na Siciliji u Cataniji.

Bio je i član Umjetničkog svijeta baleta, za svoj je rad dvaput dobio priznanja na Baletnom bijenalu u Ljubljani, 1982. godine - Nagradu Vladimir Nazor. Sve su to dokazi da se slovenski plesač Štefan Furijan u svojoj dugogodišnjoj karijeri uspeo na sam vrh zagrebačke baletne scene, koja ga je od prvog trenutka uzela pod svoje.

## Peter Pustišek

*Ljubljana, 19. 11. 1940.*

**P**eter Pustišek počeo je plesati u Ljubljanskom baletu 1960. još kao đak baletne škole u klasi prof. Nadje Murašove. Godine 1961. angažiran je u Rijeci, 1962. opet u Ljubljani te ponovno u Rijeci 1964. gdje je 1967. postao solist. Godine 1977. je otišao na četiri godine u baletni ansambl u Klagenfurtu u Austriji, 1981. se vratio u Rijeku gdje je nastupao u baletima, operama i operetama. Njegove su veće uloge bile Girej u *Bahčisarajskoj fontani*, Franz u *Copëlliji*, Colas u *Prevarantici*, Stojan u *Koštani* itd.

Godine 1985. mu povjeravaju baletni ansambl, kojeg je isprva vodio kao šef baleta, a od 1989. kad se balet osamostalio uz njegovu pomoć, bio je njegov direktor sve do umirovljenja 1996. U mirovinu je otišao prije svega zbog pokušaja ponovnog spajanja baletnoga ansambla i Opere.

U njegovo se doba baletni ansambl osvježio kako kvalitetno tako i brojčano jer ga je povećao od preuzetih 13 članova na 42 člana 1995. godine. U Rijeku je Pustišek pozivao mnoge poznate koreografe iz Zagreba (Sonja Kastl, Drago Boldin, Štefan Furijan, Vesna Butorac), Splita (Miljenko Štambuk), Beograda (Gradimir Hadžislavković), Sarajeva (Antun Marinić), Ljubljane (Henrik Neubauer), Graza (Wacław Orlikowsky) kao i iz Rijeke (Valerij Miklin, Norman Dixon), koji su zajedno s njegovim ansamblom zabilježili lijepi broj uspješnih predstava klasičnoga (*Vesela udovica*, *Giselle*, *Prevarantica*, *Žar ptica*, *Romeo i Julija*, *Don Quijote*, *Labuđe jezero*, *Šeherezada*) i suvremenoga repertoara (*Bolero*, *Đavo u selu*, *Saloma*, praizvedba baleta B. Papandopula *Istarske freske*, *Ples kadeta*, *Lijepa Helena* itd.).

Više je puta Peter Pustišek bio član radnog i umjetničkog svijeta kazališta. Godine 1995. je dobio Nagradu grada Rijeke za izvanredno umjetničko i organizacijsko vodstvo baleta 1993. i 1994. godine. Svojim se radom na vođenju i organizaciji trajno upisao među najvrjednije kreatore baletne umjetnosti u Rijeci.

## Mateja Pučko-Petković

*Ljubljana, 8. 7. 1964.*

**M**ateja Pučko je diplomirala na baletnoj akademiji u Ljubljani 1980. godine u klasi prof. Gorazda Vospernika ulogom Myrthe u *Giselle*. Već je tad dobila iznimnu kritiku: *Visoka djevojka, izrazito lijepog stava, velikih amplituda i dugih, izrazito izražajnih ruku u svoju je ulogu dala sve što zna i može. Vidjeli smo da daje puno.*<sup>25</sup> Još je iste godine dobila angažman u Ljubljani gdje je brzo napredovala i dobivala brojne solističke uloge; posebno zapažena je bila 1988. u *Pjesmama ljubavi i smrti* kao Dama u crvenom. Godine 1985. dobila je



*Štefan Furijan u Sonati Claudea Debussyja. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1976.*

*Štefan Furijan v Sonati Claudea Debussyja. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1976.*

<sup>24</sup> Kazališni list HNK, Zagreb, sezona 130. str. 2

<sup>25</sup> Dnevnik, Ljubljana, 25.9.1980. - Marjeta Šrot

*samosvjesnog stvaralačkog indentiteta Štefana Furijana*<sup>24</sup>.

Furijanovo plesno mojstrstvo so lahko spoznali tudi v inozemstvu na takrat številnih gostovanjih zagrebškega Baleta v Nemčiji, Italiji, Grčiji, Avstriji, Združenih državah Amerike, Rusiji in Češki. Poleg tega pa je gostoval tudi samostojno v Trstu, Benetkah, Grazu in seveda v Ljubljani, Mariboru, Splitu in na Reki, kjer je leta 1986 tudi koreografiral *Preludij* (F. Liszt), leta 1992 pa *Dvoboj* (R. de Banfield). Že v 80-letih se je začel ukvarjati tudi s pedagoškim delom tako v domačem ansamblu v Zagrebu kot tudi v Ljubljani, na Reki in na Siciliji v Catanii.

Bil je tudi član umetniškega sveta baleta, za svoje delo pa je dvakrat dobil priznanja na Baletnem bienalu v Ljubljani, leta 1982 pa še Nagrado Vladimir Nazor. Vse to so dokazi, da se je slovenski plesalec Štefan Furijan v svoji dolgoletni karieri povzpел v sam vrh zagrebške baletne scene, ki ga je od prvega trenutka vzela za svojega.

## Peter Pustišek

*Ljubljana, 19. 11. 1940*

**P**eter Pustišek je začel plesati v ljubljanskem Baletu leta 1960 še med obiskovanjem baletne šole v razredu prof. Nadje Murašove. Leta 1961 je bil angažiran na Reki, leta 1962 spet v Ljubljani in ponovno na Reki leta 1964, kjer je leta 1967 postal solist. Leta 1977 je odšel za štiri leta v baletni ansambel v Klagenfurt v Avstrijo, leta 1981 pa se je vrnil na Reko, kjer je nastopal v baletnih, opernih in operetnih predstavah. Njegove večje vloge so bile Girej v *Bahčisarajski fontani*, Franz v *Coppélii*, Colas v *Navihanki*, Stojan v *Koštani* idr.

Leta 1985 so mu poverili baletni ansambel, ki ga je najprej vodil kot šef baleta, od leta 1989, ko se je balet z njegovo pomočjo osamosvojil, pa je bil njegov direktor vse do upokojitve leta 1996. V pokoj je odšel predvsem zaradi poskusov, da bi se baletni ansambel ponovno pripojil Operi.

V njegovem času se je ansambel okrepil, tako kvalitetno kot tudi po številu, saj ga je povečal od 13 članov ob prevzemu na 42 članov leta 1995. Na Reko je Pustišek vabil mnoge znane koreografe iz Zagreba (Sonja Kastl, Drago Boldin, Štefan Furijan, Vesna Butorac), Splita (Miljenko Štambuk), Beograda (Gradimir Hadžislavković), Sarajeva (Antun Marinić), Ljubljane (Henrik Neubauer), Graza (Wacław Orlikowsky) kot tudi z Reke (Valerij Miklin, Norman Dixon), ki so z njegovim ansamblom zabeležili lepo število uspešnih predstav klasičnega (*Vesela vdova*, *Giselle*, *Navihanka*, *Žar ptica*, *Romeo in Julija*, *Don Quijote*, *Labodje jezero*, *Šeherezada*) in sodobnega repertoarja (*Bolero*, *Vrag na vasi*, *Saloma*, krstna izvedba baleta B. Papandopula *Istarske freske*, *Ples kadeta*, *Lepa Helena* itd.).

Peter Pustišek je bil večkrat tudi član delavskega sveta in umetniškega sveta gledališča. Leta 1995 je dobil "Nagradu grada Rijeka" za izredno umetniško in organizacijsko vodstvo baleta leta 1993 in 1994. S svojim vodstvenim in organizacijskim delom se je trajno zapisal med najbolj vredne kreatorje baletne umetnosti na Reki.

## Mateja Pučko-Petković

*Ljubljana, 8. 7. 1964-*

**M**ateja Pučko je diplomirala na baletni šoli v Ljubljani leta 1980 v razredu prof. Gorazda Vospernika z vlogo Myrthe v *Giselle*. Že takrat je dobila izjemno kritiko: *Visoko dekle, izredno lepe drže, velikih amplitud in dolgih, izjemno izraznih rok, je v svojo vlogo dala vse, kar zna in zmore. Videli smo, da veliko*<sup>25</sup>. Še isto leto je dobila angažma v Ljubljani, kjer je hitro napredovala in dobivala številne solistične vloge; še posebej opazna je bila leta 1988 v *Pesmih ljubezni in smrti* kot Dama v rdečem. Leta 1985 je dobila naziv solo epizodistke, leta 1988 pa solistke baleta. Naslednje leto so jo povabili kot solistko v zagrebški ansambel, kjer je

<sup>24</sup> Kazališni list HNK Zagreb, sezona 130, str.2

<sup>25</sup> Dnevnik, Ljubljana-25.9.1980-Marjeta Šrot

naziv solo epizodistice, 1988. solistice baleta. Sljedeće su je godine pozvali u zagrebački ansambl gdje je 1933. dobila naziv prvakinja baleta HNK u Zagrebu.

U Zagrebu je nastavila svoju uspješnu solističku karijeru ulogom Jelene u *Davlu u selu*, Stelle u *Kraljevu*, Čuvarice ognjišta u *Amadeusu monumentumu*, carabosse u *Trnoružici*, ponovno Dame u crvenom u *Pjesmama ljubavi i smrti*, Korifeje u *Trijumfu Afrodite*, Lilith u baletu *Johannes Faust Passion* i dr. Kao na početku svoje karijere dobivala je izrazite pohvale za svoje plesne kreacije. Nekoliko tih superlativa možemo nabrojiti: *kreacija Mateje Pučko je minuciozno objelodanjena velikim plesno - glumačkim mogućnostima u ličnosti prostitutke Stelle.*<sup>26</sup> *Jedinstvena u izrazu plesne i dramske poetike.*<sup>27</sup> *Na čelu protagonista ekspresivan je par snažne i stostruko izražajne crvene gospođe Mateje Pučko, koja doživljava i najveće aklamacije publike te Putnika koji u Štefanu Furijanu doseže emocionalne akcente antologijskih dometa.*<sup>28</sup> *Dominantna ličnost je silno ekspresivna Mateja Pučko, plesačica goleme izražajnosti, savršene tjelesnosti, suptilne i detaljizirane plesno - glumačke ličnosti.*<sup>29</sup>

Mateja Pučko više je puta gostovala u baletnim ansamblima u Rijeci, Splitu, Novom Sadu, Mariboru i u Nepal, snimala za slovensku i hrvatsku televiziju, sa zagrebačkim je ansamblom nastupila u Austriji, Češkoj, Italiji, Švicarskoj, Njemačkoj, Francuskoj i Portugalu. Godine 1984. je dobila brončanu medalju na II, 1988. srebrnu na IV. jugoslavenskom baletnom natjecanju, iste godine i plaketu Ane Pavlove za najveća umjetnička dostignuća. Vrhunac svog umjetničkog djelovanja doživjela je 1996. kad joj je predsjednik Republike Hrvatske dodijelio Red Danice hrvatske s likom Marka Marulića za njena najveća dostignuća na umjetničkom području i za osobni doprinos afirmaciji neovisnosti i suverenosti Republike Hrvatske. Svakako ogromno priznanje za baletnu prvakinja - Slovenku, koja svoje umjetničko poslanstvo posreduje već 17 godina zagrebačkom gledateljstvu.



## Drugi slovenski baletni plesači u stalnom angažmanu

### a) Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

Među prvima u Zagrebu su bili angažirani Lija Vrtovec (do 1. 9. 1953) iz Maribora, a u pedesetima i šezdesetima Ljubljanka Breda Pretnar, koja je od 1973. nadalje također davala ocjene u Vjesniku o baletnim događajima u cjelovitoj nekadašnjoj Jugoslaviji i čitavom svijetu.

Od 1976. do 1983. članom zagrebačkoga baletnog ansambla bio je Drago (Karli) Grabnar, koji je također plesao u manjim solističkim ulogama u baletima *Sedam smrtnih grijeha*, *Trijumf Afrodite*, *Mačak u čizmama*, *Tri mušketira*, *Ples kadeta*, *Simfonijsko kolo* te u operama *Aida* i *Faust*. Godine 1978. iz Maribora dolazi Andrej Črepinko, koji ostaje u Zagrebu sve do 1993. godine; nastupao je u više od 40 baletnih večeri, a bio je i Wilfried u *Giselle* i Catalabute u *Trnoružici*. S ansamblom je gostovao u Sjedinjenim Američkim Državama i na Dubrovačkome festivalu. Vanda Hojker je došla iz Ljubljane u Zagreb 1979. i ovdje je plesala u svim baletnim i opernim predstavama s baletom, a među ostalim imala je i nekoliko manjih solističkih uloga, a bila je i Lady Montecchi u *Romeu i Juliji* sve do 1991. godine. Poslije toga još je deset godina, do 2001. podučavala kao baletna pedagoginja na Nižoj baletnoj školi u Zagrebu.

Marjan Krulanović je došao u Zagreb iz Ljubljane 1980. samo na jednu sezonu. Od 1985. do 1992. u baletnome je zboru bila Ljubljanka Claudia Sovre, koja je plesala Kraljicu u *Labuđem jezeru* i *Trnoružici*, bila je solistica u plesu proplanaka u *Hrestaču* i Bathilda u *Giselle*. Samo je jednu sezonu 1986./1987. u Zagrebu bio angažiran kao solist - epizodist Mariborčanin Črt Šoba, koji je između ostaloga plesao Parisa u *Romeu i Juliji* te solo u španjolskom i napuljskom plesu u *Labuđem jezeru*.

*Mateja Pučko u Davlu u selu Frana Lhotke. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1996.*

*Mateja Pučko u Vragu na vasi Frana Lhotke. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb, 1996.*

<sup>26</sup> Vjesnik, Zagreb, 15.1.1990. - Breda Pretnar Mekjavić: Izazov Krležina svijeta

<sup>27</sup> Vjesnik, Zagreb, 1990., Jagoda Martinčević: Neokrnjena glazbena biblija

<sup>28</sup> Vjesnik, Zagreb, 29.4.1991., Jagoda Martinčević: Pjesme ljubavi i smrti

<sup>29</sup> Slobodna Dalmacija, Split, 1990., Jagoda Martinčević: Tri biblijske freske

leta 1993 dobila naziv prvakinja baleta HNK Zagreb.

V Zagrebu je nadaljevala svojo uspešno solistično kariero z vlogo Jele v *Vragu na vasi*, Stelle v *Kraljevu*, Čuvarice ognjišča v *Amadeus monumentum*, Carabosse v *Trnuljčici*, spet z Damo v rdečem v *Pesmi ljubezni in smrti*, Korifejo v *Triumf Afrodite*, Lilith v baletu *Johannes Faust Passion* idr. Kot ob začetku svoje kariere je tudi tu dobivale izjemne pohvale za svoje plesne kreacije. Naj nekaj teh superlativov naštejemo: *Kreacija Mateje Pučko je minuciozno objelodanjena velikim plesno-glumačkim mogućnostima u ličnosti prostitutke Stelle.*<sup>26</sup> *Jedinstvena u izrazu plesne i dramske poetike.*<sup>27</sup> *Na čelu protagonista ekspresivan je par snažne i stostruko izražajne crvene gospođe Mateje Pučko, koja doživljava i najveće aklamacije publike, te Putnika koji u Štefanu Furijanu doseže emocionalne akcente antologijskih dometa.*<sup>28</sup> *Dominantna ličnost je silno ekspresivna Mateja Pučko, plesačica goleme izražajnosti, savršene tjelesnosti, suptilne i detaljizirane plesno-glumačke ličnosti.*<sup>29</sup>

Mateja Pučko je večkrat gostovala v baletnih ansamblih na Reki, v Splitu, Novem Sadu, Mariboru in v Neaplju, snemala za slovensko in hrvaško televizijo, z zagrebškim ansamblom je nastopala v Avstriji, na Češkem, v Italiji, Švici, Nemčiji, Franciji in na Portugalskem. Leta 1984 je dobila bronasto medaljo na II., leta 1988 pa srebrno na IV. jugoslovanskem baletnem tekmovanju, isto leto pa še plaketo Ane Pavlove za največje umetniške dosežke. Leta 1996 je doživela vrhunec svojega umetniškega delovanja s tem, da ji je predsednik republike Hrvatske podelil Red danice hrvatske z likom Marka Marulića za njene največje dosežke na umetniškem področju in za njen osebni doprinos k afirmaciji neodvisnosti in suverenosti republike Hrvatske. Vsekakor izjemno priznanje za baletno prvakinja – Slovenko, ki svoje umetniško poslanstvo že 17 let posreduje zagrebškemu občinstvu.

## Drugi slovenski baletni plesalci v stalnem angažmaju

### a/ Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

Med prvimi sta bili v Zagrebu angažirani Lija Vrtovec (do 1.9.1953) iz Maribora v 50-tih letih, v 60-tih pa Ljubljanka Breda Pretnar, ki je od leta 1973 naprej prispevala v Vjesniku tudi ocene o baletnem dogajanju v vsej nekdanji Jugoslaviji in v svetu.

Od leta 1976 do 1983 je bil član zagrebškega baletnega ansambla Drago (Karli) Grabnar, ki je plesal tudi manjše solistične vloge v baletih *Sedem smrtnih grehov*, *Triumf Afrodite*, *Obuti maček*, *Trije mušketirji*, *Ples kadetov*, *Simfonijsko kolo* in operah *Aida* in *Faust*. Leta 1978 je prišel iz Maribora Andrej Črepinko, ki je ostal v Zagrebu vse do leta 1993; nastopal je v več kot 40 baletnih večerih poleg tega je bil še Wilfried v *Giselli* in Catalabute v *Trnuljčici*. Z ansamblom je gostoval tudi v Združenih državah Amerike in na Dubrovniškem festivalu. Vanda Hojker je prišla iz Ljubljane v Zagreb leta 1979 in je tam plesala v vseh baletnih predstavah in opernih predstavah z baletom, med drugim tudi nekaj manjših solističnih vlog in *Lady Montecchi* v *Romeu in Juliji* vse do leta 1991, potem pa je še deset let do leta 2001 poučevala kot baletna pedagoginja na Nižji baletni šoli v Zagrebu. Marjan Krulanović je prišel iz Ljubljane v Zagreb leta 1980 le za eno sezono. Od leta 1985 do 1992 pa je bila v baletnem zboru tudi Ljubljanka Claudia Sovre, ki je plesala tudi *Kraljico* v *Labodjem jezeru* in *Trnuljčici*, bila solistka v plesu snežink v *Hrestaču* in *Bathilda* v *Giselli*. Samo eno sezono 1986/1987 je bil v Zagrebu kot solist-epizodist angažiran tudi Mariborčan Črt Šoba, ki je plesal med drugim Parisa v *Romeu in Juliji* ter solo v španskem in napolitanskem plesu v *Labodjem jezeru*.

### b/ Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka

Najdaljši staž v reškem baletnem ansamblu ima med Slovenci Ljubljanka Sonja Kern (1952-1971). V dvajsetih letih je plesala v baletnem zboru kot tudi manjše solistične vloge (*Licitarsko srce*, *Romeo in Julija*, *Kraljičin lovec*, *Žetev*, *Vrag na vasi*, *Giselle*). Stane Koren iz Ilirske Bistrice je bil angažiran tri sezone (1960-

<sup>26</sup> Vjesnik, Zagreb 15.1.1990-Breda Pretnar Mekjavić: Izazov Krležina svijeta

<sup>27</sup> Vjesnik, Zagreb 1990, Jagoda Martinčević: Neokrnjena glazbena biblija

<sup>28</sup> Vjesnik, Zagreb 29.4.1991-Jagoda Martinčević: Pjesme ljubavi i smrti

<sup>29</sup> Slobodna Dalmacija, Split 1990-Jagoda Martinčević: Tri biblijske freske

**b) Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka**

Najdulji je staž u riječkom baletnom ansamblu među Slovincima imala Ljubljanka Sonja Kern (1952.-1971.). Dvadeset je godina plesala u baletnom zboru kao i manje solističke uloge (*Licitarsko srce*, *Romeo i Julija*, *Kraljičin lovac*, *Žetva*, *Đavo u selu*, *Giselle*). Stane Koren iz Ilirske Bistrice je bio angažiran tri sezone (1960.-1963.), a kad je otišao u Njemačku (Kiel), u Rijeci su ostale tri druge Slovenke: Romana Kmetič, Mojca Dolenc i Leonida Čarf još samo jednu sezonu (1990/91). Od 1993. do 1995. u Rijeci je bila i Mariborčanka Katarina Kotzka kao baletna majstorica u kazalištu, a istodobno je vodila Školu za klasični balet i pripremila svoje učenike za nastup na glazbu J. Straussa, P. I. Čajkovskog, i W. A. Mozarta.

**c) Hrvatsko narodno kazalište Split**

Solistica ljubljanskoga baleta Lidija Sotlar je bila angažirana u Splitu kao baletna prvakinja samo u sezoni 1957/1958. ali unatoč tome njezina je prisutnost tamo bila izrazito upečatljiva. Plesala je *Vražicu* u *Đavlu u selu*, *Crnoga labuda* u *Labuđem jezeru*, solističke uloge u baletima *V. simfonija* (P. I. Čajkovskog), *Klasična simfonija* (S. Prokofjev), *Fantastična simfonija* (H. Berlioz) te naslovnu ulogu u *Giselle*, a sa splitskim je baletom gostovala u Zadru i Šibeniku. O tome kakav je dojam, ostavila govori između ostaloga članak Ane Roje i Oskara Harmoša o njezinoj 25. obljetnici, 1972. godine: *Lidija je bila u splitskom baletu primabalerina. Njezini kolege i publika prisjećaju je se s oduševljenjem. Svaku je ulogu izgradila do detaljnosti, a svoje iskreno proživljavanje mogla je prenijeti i na publiku.*<sup>30</sup> Nešto kasnije dvije je sezone u splitskom ansamblu gostovala i Breda Pretnar.

**d) Hrvatsko narodno kazalište, Osijek**

Jelena Suhi je došla u Osijek 1951. zajedno sa suprugom Štefanom i tamo ostala do 1963. godine. U tom je razdoblju plesala nekoliko važnih solističkih uloga - *Jelu* u *Đavlu u selu*, *Pomoritad* u baletu *Stranac*, *Solvejg* u *Peer Gyntu*, *Ciganku* u *Zaljubljenom vještici*, *Žalost* u *Petoj simfoniji*, *Grofov*u metresu u *Baladi*, *Odalisku* u *Šeherezadi* itd. Kritika je posebice hvalila njezinu *Pomoritad*: *Izvanredna izrađenost svake geste, u detalje proračunan svaki pokret, a kao rezultat jedna cjelovita i markantna kreacija.*<sup>31</sup>

## Slovenski baletni plesači i koreografi - gostujući umjetnici

**D**ok su hrvatski baletni umjetnici kao pojedinci - solisti gostovali većinom samo u Mariboru, pomoć slovenskih baletnih umjetnika kao koreografa ili baletnih solista u pojedinačnim predstavama u Rijeci, Zagrebu, i Splitu je bilo često jako tražena.

Ako se prvo bavim s gostujućim slovenskim parom, Pijom i Pinom Mlakarom, a moram potom spomenuti njihovo ponovno koncertno gostovanje u Zagrebu s *Lukom* 1946. iza kojega je slijedio balet na glazbu za gitaru *Mala balerina* 1948. u kojemu je uz njih plesala i njihova trinaestogodišnja kći Veronika. Taj je balet premijerno izveden u Ljubljani 1947. godine, a prikazuje životni put plesne obitelji, potom su s njim gostovali u brojnim slovenskim gradovima, u Hrvatskoj, a osim u Zagrebu, predstavili su se u Opatiji i Šibeniku. Godine 1954. na repertoaru drame HNK bila je stara kineska igra u tradicionalnom stilu S. I. Hsiunga *Gospa biserna rijeka* za koju je Mlakovu koreografiju na zagrebačku pozornicu prenio Henrik Neubauer<sup>32</sup> nakon uprizorenja u Ljubljani 1952. U Zagrebu su Pia i Pino Mlakar bili na gostovanju 1960. godine zajedno s ljubljanskim baletnim ansamblom s proučenim Hrističevim baletom *Ohridska legenda*.

Posebno su pripremili tri baleta s baletnim ansamblom zagrebačkoga kazališta u sljedećim godinama, ali više nisu plesali. Pino Mlakar pripremio je sam još dva baleta. Najprije je na repertoaru bila *Balada o srednjovjekovnoj ljubavi* 1951. na glazbu F. Lhotke, koja je svoju praizvedbu doživjela u Zürichu u Švicarskoj 1937. a 1954. obnovili su *Đavla u selu*, 1960. koreografirali su *Pepeljugu* S. Prokofjeva (prvo su je predstavili

<sup>30</sup> Gledališki list opere in baleta, Ljubljana, 1971./72., br. 6, str. 14

<sup>31</sup> Glas Slavonije, Osijek, 9.2.1958. - Zlatko Pibernik: *Značajan muzički i scenski uspjeh*

<sup>32</sup> Borba, Zagreb, 24.11.1954.



1963), nakar je odšel v Nemčijo (Kiel), tri druge Slovenke Romana Kmetič, Mojca Dolenc in Leonida Čarf pa so ostale na Reki le eno sezono (1990/1991). Od leta 1993 do 1995 je bila na Reki tudi Mariborčanka Katarina Kotzka kot baletna mojstrica v gledališču, hkrati pa je vodila tudi Šolo za klasični balet in pripravila svoje učenke na nastope na glasbo J. Straussa, P. I. Čajkovskega in W. A. Mozarta.

#### *c/ Hrvatsko narodno kazalište, Split*

Solistka ljubljanskega Baleta Lidija Sotlar je bila v Splitu angažirana kot baletna prvakinja le v sezoni 1957/1958, vendar je bila njena prisotnost tam zelo odmevna. Plesala je Vražico v *Vragu na vasi*, Črna laboda iz *Labodjega jezera*, solistične vloge v baletih *V. simfonija* (P. I. Čajkovski), *Klasična simfonija* (S. Prokofjev), *Fantastična simfonija* (H. Berlioz) in naslovno vlogo v *Giselle* ter s splitskim baletom gostovala tudi v Zadru in Šibeniku. O tem kakšen vtis je zapustila priča med drugim članek Ane Roje in Oskarja Haroš ob njeni 25-letnici leta 1972: *Lidija je bila v splitskem baletu primabalerina. Njeni kolegi in splitska publika se je spominjajo z navdušenjem. Vsako vlogo je izdelala do nadrobnosti, svoje iskreno doživljanje pa je znala prenesti tudi na občinstvo.*<sup>30</sup> Malo pozneje je bila dve sezoni v splitskem ansamblu tudi Breda Pretnar.

#### *d/ Hrvatsko narodno kazalište, Osijek*

Jelena Suih je prišla v Osijek leta 1951 skupaj s soprogom Štefanom in ostala tam do leta 1963. V tem času je plesala nekaj pomembnih solističnih vlog – Jelo v *Vragu na vasi*, Pomoritad v baletu *Stranac*, Solvejg v *Peeru Gyntu*, Ciganko v *Ljubezni čarovnici*, Žalost v *Peti simfoniji*, Grofovo metreso v *Baladi*, Odalisko v *Šeherezadi* idr. Kritika je posebej izpostavila njeno Pomoritad: *Izvanredna izraženost svake geste, u detajle proračunan svaki pokret, a kao rezultat jedna cjelovita i markantna kreacija.*<sup>31</sup>

## Slovenski baletni plesalci in koreografi - gostujoči umetniki

**M**edtem ko so hrvaški baletni umetniki kot posamezniki – solisti gostovali večinoma le v Mariboru, je bila pomoč slovenskih baletnih umetnikov kot koreografov ali baletnih solistov pri posameznih predstavah na Reki, v Splitu in v Zagrebu pogosto zelo zaželena.

Če se pomudim najprej pri gostujočem slovenskem paru, Pii in Pinu Mlakarju, potem omenjam njuno ponovno koncertno gostovanje v Zagrebu z *Lokom* leta 1946, ki mu je sledil leta 1948 balet na kitarsko glasbo *Mala balerina*, v katerega sta vključila poleg sebe še svojo takrat trinajstletno hčerko Veroniko. Premierno je bil ta balet, ki prikazuje življenjsko pot plesalske družine izveden leta 1947 v Ljubljani, nato pa so z njim gostovali po številnih krajih v Sloveniji, na Hrvaškem pa poleg Zagreba še v Opatiji in Šibeniku. Leta 1954 je bila v Drami HNK na sporedu stara kitajska igra v tradicionalnem stilu S. I. Hsiunga *Gospa biserna reka* za katero je Mlakarjevo koreografijo iz uprizoritve v Ljubljani leta 1952 prenesel na zagrebški oder Henrik Neubauer.<sup>32</sup> V Zagrebu sta Pia in Pino Mlakar na gostovanju leta 1960 pokazala tudi z ljubljanskim baletnim ansamblom naštudiran S. Hrističev balet *Ohridska legenda*.

Posebej z baletnim ansamblom zagrebškega gledališča sta kot koreografa (sama zdaj nista več plesala) v naslednjih letih naštudirala še tri baletna dela, dve pa še Pino Mlakar sam. Najprej je bila na vrsti leta 1951 *Balada o srednjeveški ljubezni*, tudi na glasbo F. Lhotke, ki je doživela svoj krst leta 1937 v Zürichu v Švici, leta 1954 sta obnovila *Vraga na vasi*, leta 1960 sta koreografirala *Pepelko* S. Prokofjeva (prvič sta jo predstavila v Ljubljani leta 1959) in leta 1964 še balet Richarda Straussa *Legenda o Jožefu* (prvič sta ga pokazala leta 1934 v Beogradu), ki je bil na sporedu le ob gostovanju zagrebškega Baleta v Salzburgu. Leta 1960 je Pino Mlakar sam postavil *Lepo Vido* slovenskega skladatelja Vilka Ukmarja (tudi ta je krst doživela leta 1956 v Ljubljani), leta 1963 pa je v Zagrebu koreografiral še krstno izvedbo baleta-oratorija *Heloti* Iva Brkanovića po svojem

<sup>30</sup> Gledališki list Opere in baleta, Ljubljana 1971/72 št. 6 str.14

<sup>31</sup> Glas Slavonije, Osijek 9.2.1958-Zlatko Pibernik: Značajan muzički i scenski uspjeh

<sup>32</sup> Borba, Zagreb 24.11.1954

u Ljubljani 1959.), a 1964. i balet Richarda Straussa *Legenda o Josipu* (prvi su je put izveli u Beogradu 1934.), kad je bila na repertoaru samo prigodom gostovanja zagrebačkoga baleta u Salzburgu. Pino Mlakar je 1960. sam postavio *Lijepu Vidu* slovenskoga skladatelja Vilka Ukmara (i ona je praiizvedbu doživjela u Ljubljani 1956.) a praiizvedbu u Zagrebu je imao i 1963. kao koreograf baleta - oratorija *Heloti* Ivana Brkanovića po vlastitome libretu i libretu sina Toma. *Heloti* su označili zadnje gostovanje Pine Mlakara u Zagrebu. Iako je *Đavlo u selu* bio više puta obnavljan posljednjih 40-ak godina (katkad uz sudjelovanje njegovih prvotnih koreografa), posljednji je put izveden ujesen 2002. godine u povod 40. obljetnice smrti skladatelja Frana Lhotke. Taj je balet tek tada postao zaštitni znak zagrebačkoga baleta.

U Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu koreografirao je 1985. još i Vlasto Dedović i to balet *Tri sestre* na glazbu Toma Proševa, a 1989. još i balet *Kain i Abel* (F. Poulenc - S. Mokranjac). Koreograf i redatelj Henrik Neubauer u Rijeci je prvo režirao operu A. Smareglie *Istarska svadba* 1979. godine, a kao koreograf s baletnim je ansamblom sudjelovao triput: 1988. s baletom *Vesela udovica* Lehara i Cooka, 1992. sa *Žar pticom* Igora Stravinskog i 1966. sa *Šeherezadom* Nikolaja Rimski-Korsakova. Štefan Furijan se Rijeci predstavio 1986. kao koreograf *Preludija* Franza Liszta, a 1992. iz Zagreba je prenio koreografiju Dmitrija Parlića *Dvoboj* na glazbu Raffaella de Banfielda.

Među solističkim nastupima spominjem prvo gostovanje prvakinja ljubljanskoga Baleta Lidije Sotlar 1954. u zagrebačkoj baletnoj predstavi *Tragedija Salome*, Florenta Schmitta, Vlasto Dedović nastupa 1960. kao Princ u *Pepeljugi*, Katarina Kocka 1962. u baletu *Bakantice*, Lane Stranič 1979. u *Labuđem jezeru*, Vojko je Vidmar plesao naslovnu ulogu u *Đavlu u selu* 1980., dvorsku ludu u *Labuđem jezeru* 1982. a još iste godine i manje uloge u baletima *Opus 43 - Prometej*, *Simfonija psalama*, *Simfonijsko kolo*, *Ples kadeta* i *Polovječki plesovi*.

Slovenski su solisti učestalo gostovali u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci. Štefan Furijan je plesao u baletima *Preludij*, *Rapsodija u plavom*, *Bolero* (sve 1986.), u *Đavlu u selu* (Mirko, Đavo, 1987.), *Veseloj udovici* (Camille de Rossillon 1988.) i *Žar ptici* (Kašćej 1992.), Vojko Vidmar je nastupao u Rijeci 1987. godine u naslovnoj ulozi *Đavla u selu*, a onda još 1988. godine u baletu *Saloma* te 1992. u *Giselle* (Hilarion). Kao solisti u različitim predstavama riječkome gledateljstvu predstavili su se slovenski baletni plesači Lane Stranič, Mojmir Lasan (*Saloma*, *Vesela udovica*, oboje 1988.), Janez Meglič (*Vesela udovica* 1988.), Marjan Krulanović (*Giselle* 1990.), Tomaž Rode (*Žar ptica* 1992.), Mateja Pučko (*Istarske skice* 1989.), *Sedam smrtnih grijeha* 1997.), a ansamblu je u baletu *Žar ptica* (1992.), pomagao i Jernej Kalan kao asistent koreografa, a u istome baletu plesala je i Lidija Sotlar.

U Splitu je Vojko Vidmar plesao naslovnu ulogu u *Đavlu u selu* 1987., sljedeće godine naslovnu ulogu u *Petruški* Igora Stravinskog i Kašćeja u *Žar ptici* istoga skladatelja te još Majku Simonu u *Prevarantici* (*Vragolastoj djevojci*), potom Coppeliusa u *Coppéliji* 1989. godine. Mateja Pučko je plesala Jelu u *Đavlu u selu* (1989.) te glavnu ulogu u *Psalmima* (1990.), Štefan Furijan Mirka u *Đavlu u selu* (1990.). Henrik Neubauer je režirao i postavio na pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu Bizetovu operu *Carmen* 1979. godine te u Opatiji predstavio multimedijalni projekt *Telmah* slovenskoga skladatelja Darijana Božiča na Muzičkoj tribini. Godine 1995. u Grožnjanu, u Međunarodnom kulturnom centru Muzičke omladine Hrvatske, gdje je vodio tečaj starinskih povijesnih plesova, opet je predstavio *Carmen*.

## Zaključak

Nakon pregleda slovenskih baletnih plesača, koji su doprinijeli baletnoj umjetnosti Hrvatske, možemo zaključiti da su svi oni koji su proveli veći dio svoga umjetničkog života na hrvatskim pozornicama, nesumnjivo pomogli ostvariti široku paletu dosega hrvatskih baletnih događaja kod kuće i u inozemstvu, jednako kao i oni koji su tamo dolazili samo povremeno kao koreografi ili plesači. To potvrđuju odazivi gledatelja kao i ocjene stručnih kritika.



**Prva hrvatska izvedba Lhotkina Đavo u selu u koreografiji Pie i Pina Mlakarja. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1937.**

**Prva hrvaška izvedba Lhotkinega Vraga na vasi v koreografiji Pie in Pina Mlakarja. Hrvaško narodno gledališče, Zagreb 1937.**

libretu in libretu sina Toma. *Heloti* so pomenili obenem zadnje koreografsko gostovanje Pina Mlakarja v Zagrebu. Pač pa je bil *Vrag na vasi* v zadnjih 40-tih letih v Zagrebu še večkrat obnovljen (včasih tudi ob udeležbi njegovih prvotnih koreografov), nazadnje pa jeseni leta 2002 ob 40-letnici smrti skladatelja Frana Lhotke. Ta balet je tako tekom let postal nekakšen zaščitni znak zagrebškega baleta.

V Hrvatskem narodnem kazalištu v Zagrebu je leta 1985 koreografiral še Vlasto Dedović in to balet *Tri sestre* na glasbo Toma Proševa, leta 1989 pa še balet *Kajn in Abel* (F. Poulenc-S. Mokranjac). Na Reki je koreograf in režiser Henrik Neubauer najprej leta 1979 režiral opero A. Smareglie *Istrska svatba*, kot koreograf pa je sodeloval z baletnim ansamblom trikrat: leta 1988 z Lehár-Cookovim baletom *Vesela vdova*, leta 1992 z *Žar ptico* Igorja Stravinskega in leta 1996 s *Šeherezado* Nikolaja Rimskega-Korsakova. Štefan Furijan se je leta 1986 predstavil na Reki kot koreograf *Preludija* Franza Liszta, leta 1992 pa je iz Zagreba prenesel koreografijo Dmitrija Parliča *Dvoboj* na glasbo Raffaella de Banfielda.

Med solističnimi nastopi omenjam najprej gostovanje prvakinja ljubljanskega Baleta Lidije Sotlar leta 1954 v zagrebški baletni predstavi *Tragedija Salome* Florenta Schmitta, Vlasto Dedović je leta 1960 nastopil kot Princ v *Pepelki*, Katarina Kocka leta 1962 v baletu *Bakantice*, Lane Stranič leta 1979 v *Labodjem jezeru*, Vojko Vidmar pa je plesal naslovno vlogo v *Vragu na vasi* leta 1980, dvornega norčeka v *Labodjem jezeru* leta 1982 in isto leto še manjše vloge v baletih *Opus 43-Prometej*, *Simfonija psalmov*, *Simfonično kolo*, *Ples kadetov* in *Polovski plesi*.

Slovenski solisti so veliko gostovali tudi v Hrvatskem narodnem kazalištu Ivana pl. Zajca na Reki. Štefan Furijan je plesal v baletih *Preludij*, *Rapsodija v modrem*, *Bolero* (vse leta 1986), v *Vragu na vasi* (Mirko, Vrag 1987), *Veseli vdovi* (Camille de Rossillon 1988) in *Žar ptici* (Kaščeja 1992), Vojko Vidmar je leta 1987 nastopil na Reki v naslovni vlogi *Vraga na vasi* potem pa še leta 1988 v baletu *Saloma* in leta 1992 v *Giselle* (Hilarion). Kot solisti v različnih predstavah so se reškemu občinstvu predstavili še slovenski baletni plesalci Lane Stranič, Mojmir Lasan (*Saloma*, *Vesela vdova* oboje 1988), Janez Meglič (*Vesela vdova* 1988), Marjan Krulanović (*Giselle* 1990), Tomaž Rode (*Žar ptica* 1992), Mateja Pučko (*Istarske skice* 1989, *Sedem smrtnih grehov* 1997), ansamblu je pri baletu *Žar ptica* (1992) pomagal tudi Jernej Kalan, kot asistentka koreografa pa v istem baletu Lidija Sotlar.

V Splitu je Vojko Vidmar leta 1987 plesal naslovno vlogo v *Vragu na vasi*, naslednje leto naslovno vlogo v *Petruški* Igorja Stravinskega ter Kaščeja v *Žar ptici* istega skladatelja ter še Mater Simono v *Navihanki* (*Vragolasti djevojki*), leta 1989 pa Coppeliusa v *Coppélii*, Mateja Pučko je plesala Jelo v *Vragu na vasi* (1989) ter glavno vlogo v *Psalmih* (1990), Štefan Furijan pa Mirka v *Vragu na vasi* (1990). Henrik Neubauer je leta 1979 na odru Hrvastkog narodnog kazališta v Splitu režijsko postavil Bizetovo opero *Carmen*, poleg tega je tudi v Opatiji, kjer je na Muzički tribini leta 1989 predstavil multimedijški projekt slovenskega skladatelja Darijana Božiča *Telmah*, leta 1995 pa v Grožnjanu, ko je v Mednarodnem kulturnem centru Muzičke omladine Hrvatske v Grožnjanu vodil tečaj starinskih zgodovinskih plesov.

## Zaključek

Ob pregledu vsega kar so slovenski baletni plesalci prispevali k baletni umetnosti na Hrvaškem lahko povzamemo, da so tako tisti, ki so preživeli večji del svojega umetniškega življenja na hrvaških odrih kot tisti, ki so tja prihajali le občasno kot plesalci ali koreografi, nedvomno pomagali soustvarjati široko paleto dosežkov hrvaških baletnih gledaliških dogodkov doma in v tujini. To potrjujejo tako odzivi občinstva kot tudi ocene strokovne kritike.

*O autoru*

## Henrik Neubauer

**O**perni pjevač, koreograf, redoviti profesor na Glazbenoj akademiji, liječnik, publicist, novinar, povjesničar opere i baleta. Rođen 17. 4. 1929. u Golniku, Slovenija

**Zaposlenja:** solist ljubljanskog baleta (do 1957.), asistent na Medicinskom fakultetu u Ljubljani (1957.-1961.), direktor i umjetnički vođa Festivala Ljubljana (1972.- 82.), 1977. prisustvuje primanju Festivala Ljubljana u Udruhu europskih glazbenih festivala, umjetnički vođa Opere i Baleta u Mariboru (1984.-86.). Od 1989. predaje na Glazbenoj akademiji Sveučilišta u Ljubljani pa na pjevačkom odsjeku i u Opernoj školi, za koju je pripremio program studija 1997. godine.

**Međunarodna i domaća zaduženja:** djeluje u brojnim međunarodnim i domaćim organizacijama, a između ostaloga još od 1973. godine u Međunarodnom kazališnom institutu ITI-UNESCO) gdje je bio predsjednik Slovenskog centra (1997.-2000.), generalni sekretar Plesnog komiteta, tehnički savjetnik Izvršnog komiteta te je još uvijek član Predsjedništva komiteta za glazbeno kazalište. Aktivni je član Dance Nation Bureaua u New Yorku, član Savjetodavnog tijela International Dance Alliance, ustavni član Alliance of Dance Notation Educators, bio je predsjednik Saveza slovenskih koncertnih agencija, predsjednik Koordinacijskog odbora jugoslavenskih koncertnih agencija, predsjednik Saveza biciklista Slovenije, predsjednik Festivala Ljubljana u Udruhu europskih glazbenih festivala i u Komitetu za vaneuropske umjetnosti, predsjednik Organizacijskog odbora 1. i 3. natjecanja mladih slovenskih baletnih plesača, član Savjeta za glazbenu naobrazbu pri Ministarstvu za školstvo, znanost i sport i Ministarstva za kulturu. Bio je i predsjednik Društva baletnih umjetnika Slovenije od 1995. do 2001., a od 2003. do danas je predsjednik Slovenskog komornog glazbenog kazališta; 2005. je bio predsjednik žirija 7. natjecanja mladih slovenskih baletnih plesača 2005.

**Nagrade:** 1971. je postao počasni član - doktor Université de la danse u Parizu, od 1983. počasni je član Plesnog komiteta ITI, dobio je brojna priznanja za opernu režiju, koreografiju i kraće baletne filmove, 1973. priznanje položaja umjetnika izuzetne kvalitete Komisije za procjenu umjetnika, 1989. priznanje važnih umjetničkih radova Akademije za kazalište, radio, film i televiziju Sveučilišta u Ljubljani, 2000. Škirjančevo priznanje Srednje glazbene i baletne škole u Ljubljani. 2001. dobiva priznanje Ministarstva za školstvo, znanost i sport i Ministarstva za kulturu prilikom 30-godišnjice natjecanja mladih slovenskih glazbenika i baletnih plesača te postaje počasnim predsjednikom Društva baletnih umjetnika Slovenije. 2003. je dobio nagradu glavnog grada Ljubljane.

**Koreografija i režije:** Njegov stvaralački opus u Sloveniji, Austriji i Italiji, Hrvatskoj, Srbiji, Irskoj, Bugarskoj i Slovačkoj predstavlja preko 80 baletnih koreografija ( Prokofjev : *Petar i vuk*, *Romeo i Julija*, *Kameni cvijet*, R. Strauss: *Till Eulenspiegel*, Auric: *La Chambre*, Čajkovski: *Trnoružica*, *Caprice*, *Romeo i Julija*, Weill: *Sedam smrtnih grijeha*, De Falla: *El Amor*, *Brujo*, Françaix: *Kralj je gol*, Hačaturijan: *Spartak*, Blacher: *Othello*, *Hamlet*, Constant: *Cyrano de Bergerac*, Ravel: *Bolero*, Grieg: *Peer Gynt*, Lehar: *Vesela udovica*, Stravinsky: *Ognjena ptica*, Bliss: *Šah-mat*, Osterc: *Iluzije*, *Arabeske*, *Krabulja crvene smrti*, Savin: *Djevojka za čaj*, Ciglič: *Obala plesačica*, Ukmar: *Godec*, Petrič: *Kurent*, Škerjanc: *Gazele*, Mařenka, Kozina: *Gorjanske bajke*, Vrhunc: *Mali princ itd.*), 80 koreografija u opernim i dramskim predstavama, više od 40 koreografija za posebne priredbe, 35 opernih režija (Bizet: *Carmen*, Puccini: *Tosca*, Verdi: *Trubadur*, *Traviata*, Mozart: *Figarov pir*, *Otmica iz Saraja*, *La Finta Giardiniera*, *Bastien i Bastienne*, *Ravnatelj kazališta*, Gluck: *Le Cinesi*, Menotti: *Medij*, *Konzul*, Donizetti: *Rita*, Streul: *Fantom u Händelovoj kući itd.*) i 12 režija dramskih igara na francuskome jeziku (Anouilh, Molière, Labiche, Tardieu, Feydeau, Cocteau itd.). U okviru Slovenskog komornog glazbenog kazališta priredio je pet premijera: *Čudo u Kropi* J. Offenbacha (2003.), *Veliki dan Jožeta Dobrnika i Fantom u Händelovoj kući*, obje autora E. Streula (2004.), *Hommage a Mozart s njegovom operom Bastien i Bastienne* (2006.) te slovensku praiizvedbu opere *Ravnatelj kazališta*. Povodom 70-godišnjice rođenja skladatelja Lojzeta Lebiča predstavio je u studenome 2004. na Prevaljama baletnu praiizvedbu njegovih skladbi *Kons* (b) i *Krinka* (na glazbu Korant).

**Bibliografija:** Napisao je 21 knjigu i preko 400 članaka s područja opere i baleta; njegovo najvažnije istraživačko i publicističko djelo jest *Razvoj baletne umjetnosti u Sloveniji* u dva toma, a osim toga još i *Glazbeno - kazališna djela slovenskih skladatelja*, *Pokret kroz stoljeća*, *Klasični balet I i II*, *Ples kroz stoljeća*, *80 godina*

*O avtorju*

## Henrik Neubauer

**O**perni režiser, koreograf, redni profesor na Akademiji za glasbo, zdravnik, publicist, zgodovinar opere in baleta. Rodil se je 14. februarja leta 1937 na Golniku.

**Zaposlitve:** Solist ljubljanskega Baleta (do leta 1957), asistent na Medicinski fakulteti v Ljubljani (1957-1961), šef baleta in koreograf ljubljanskega Baleta (1960-72), direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana (1972-82) - leta 1977 je dosegel, da je bil Festival Ljubljana sprejet v Združenje evropskih glasbenih festivalov - , umetniški vodja Opere in Baleta v Mariboru (1984-86). Od leta 1989 predava na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani na pevskem oddelku in Operni šoli, za katero je leta 1997 pripravil program študija.

**Mednarodna in domača dejavnost:** Deluje v številnih mednarodnih in domačih organizacijah, med drugim že od leta 1973 v Mednarodnem gledališkem inštitutu (ITI-Unesco), kjer je bil predsednik Slovenskega centra (1992-2000), generalni sekretar Plesnega komiteja, tehnični svetovalec Izvršnega komiteja in je še vedno član Predsedstva Komiteja za glasbeno gledališče. Je aktivni član Dance Notation Bureau v New Yorku, član Svetovalnega sveta International Dance Alliance, ustanovni član Alliance of Dance Notation Educators, bil je predsednik Skupnosti slovenskih koncertnih agencij, predsednik Koordinacijskega odbora jugoslovanskih koncertnih agencij, predsednik Kolesarske zveze Slovenije, predstavnik Festivala Ljubljana v Združenju evropskih glasbenih festivalov in v Komiteju za zunajevropske umetnosti, predsednik Organizacijskega odbora 1. in 3. tekmovanja mladih slovenskih baletnih plesalcev, član Sveta za glasbeno izobraževanje Ministrstva za šolstvo, znanost in šport in Ministrstva za kulturo. Od leta 1995 do 2001 je bil predsednik Društva baletnih umetnikov Slovenije, od leta 2003 dalje je predsednik Slovenskega komornega glasbenega gledališča, leta 2005 je bil predsednik žirije 7. Tekmovanja mladih slovenskih baletnih plesalcev 2005.

**Nagrade:** Leta 1971 je postal častni doktor Université de la danse v Parizu, od leta 1983 je častni član Plesnega komiteja ITI, dobil je nekaj nagrad za operno režijo, koreografijo in krajše baletne filme, leta 1973 priznanje položaja umetnika izjemne kvalitete Komisije za razvrščanje umetnikov, leta 1989 priznanje pomembnih umetniških del Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, leta 2000 Škerjančevo priznanje Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani, leta 2001 je dobil Priznanje Ministrstva za šolstvo, znanost in šport in Ministrstva za kulturo ob 30-letnici tekmovanj mladih slovenskih glasbenikov in baletnih plesalcev in postal častni predsednik Društva baletnih umetnikov Slovenije, leta 2003 je dobil Nagrado glavnega mesta Ljubljana.

**Koreografije in režije:** Njegov ustvarjalni opus v Sloveniji pa tudi v Avstriji, Italiji, Hrvaški, Srbiji, Irski, Bolgariji, Slovaški predstavlja prek 80 baletnih koreografij (Prokofjev: *Peter in volk*, *Romeo in Julija*, *Kamniti cvet*, R. Strauss: *Till Eulenspiegel*, Auric: *La Chambre*, Čajkovski: *Trnuljčica*, *Caprice*, *Romeo in Julija*, Weill: *Sedem smrtnih grehov*, De Falla: *El Amor Brujo*, Françaix: *Goli cesar*, Hačaturjan: *Spartak*, Blacher: *Othello*, *Hamlet*, Constant: *Cyrano de Bergerac*, Ravel: *Bolero*, Grieg: *Peer Gynt*, Lehar: *Vesela vdova*, Stravinsky: *Ognjena ptica*, Bliss: *Šah-mat*, Osterc: *Iluzije*, *Arabeske*, *Maska rdeče smrti*, Savin: *Čajna punčka*, Ciglič: *Obrežje plesalk*, Ukmar: *Godec*, Petrić: *Kurent*, Škerjanc: *Gazele*, *Mařenka*, Kozina: *Gorjanske bajke*, Vrhunc: *Mali princ* itd.), 80 koreografij v opernih in dramskih predstavah, prek 40 koreografij za posebne prireditve, 35 opernih režij (Bizet: *Carmen*, Puccini: *Tosca*, Verdi: *Trubadur*, *Traviata*, Mozart: *Ugrabitev iz Seraja*, *Figarova svatba*, *La Finta Giardiniera*, *Bastien in Bastienne*, *Gledališki direktor*, Gluck: *Le Cinesi*, Menotti: *Medij*, *Konzul*, Donizetti: *Rita*, Streul: *Fantom v Händlovi hiši* itd.) in 12 režij dramskih iger v francoščini (Anouilh, Molière, Labiche, Tardieu, Feydeau, Cocteau itd.). V okviru Slovenskega komornega glasbenega gledališča je pripravil pet premier: leta 2003 *Čudež v Kropi* J. Offenbacha, leta 2004 *Veliki dan Jožeta Dobrnika* in *Fantom v Händlovi hiši*, oboje avtorja E. Streula, leta 2006 *Hommage à Mozart* z njegovo opero *Bastien in Bastienne* ter slovensko praznovanje opere *Gledališki direktor*. Ob 70-letnici skladatelja Lojzeta Lebiča je novembra 2004 na Prevaljah predstavil baletno praznovanje njegovih skladb *Kons (b)* in *Krinka* (na glasbo *Korant*).

**Bibliografija:** Napisal je 21 knjig in prek 400 člankov s področja opere in baleta; njegovo najpomembnejše publicistično in raziskovalno delo je *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji* v dveh delih, poleg tega pa še *Glasbenogledališka dela slovenskih skladateljev*, *Gib skozi stoletja*, *Klasični balet I in II*, *Ples skozi stoletja*, 80

slovenskoga baleta, *Baletni pojmovnik*, *Vodič kroz opere slovenskih skladatelja*, *Razmišljanja o budućnosti operne umjetnosti u Sloveniji*, *Razmišljanja o gledalačkoj kritici*, *Razmišljanja o položaju baletne umjetnosti u svijetu i kod nas*, *Slovenska literarna djela na glazbeno - kazališnoj pozornici*, *Karakterni ples - Plesovi europskih naroda na kazališnoj pozornici i Umjetnost koreografije*. Osim toga napisao je i objavio dvije zbirke poezije naslova *Kocka sreće* i *Svjetleća krila*.

Sudjeluje u brojnim enciklopedijskim edicijama: *Enciklopedija baleta*, Moskva; *Sve o baletu*, Moskva; *Jugoslavenski glazbeni leksikon*, Zagreb; *Baletni almanasi*, Berlin; *Enciklopedija Slovenije*, Ljubljana; *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Toronto; *Veliki leksikon DZS*, Ljubljana; *Slovenski kazališni leksikon*, Ljubljana; *Slovenski biografski leksikon*, Ljubljana; *Terminološki rječnik SAZU*, Ljubljana, *Concise Oxford Dictionary of Ballet*, London; *International Encyclopedia of Dance*, New York; *Kazališni pojmovnik*, Ljubljana; *The World of Theatre*, ITI - Bangladesh; *Veliki englesko - slovenski rječnik Oxford - DZS*, Ljubljana. Bio je glavni i odgovorni urednik Kazališnog lista opere i baleta SNG Ljubljana, član uredništva Kazališnog lista opere i baleta SNG Maribor, a sudjelovao je i u izdanjima Glazbeno - etnografskog instituta u Ljubljani, uredništvu zbornika 50 godina slovenskog baleta, 20 godina Srednje baletne škole u Ljubljani, Baletna škola u Ljubljani 1948. - 1993., 100 godina operne kuće u Ljubljani, 25 godina Festivala u Ljubljani, 30 godina Festivala Ljubljana, Slovenian Theatre 1993 and 1994, za koje je napisao većinu članaka.

**Predavanja:** u SAD-u (Brandeis University, U.C.L.A., University Dallas, University of Illinois, Ballet Guild of Chicago), u Finskoj (Savonlinna), u Njemačkoj (Köln, München, Essen), u Austriji (Beč, Wolfsegg), u Mađarskoj, Belgiji, Francuskoj (Cabourg), u Hrvatskoj (Grožnjan, Opatija) te u Sloveniji. 2001. je bio gost - predavač na koreografskom odsjeku Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch u Berlinu. U studenom 2003. je vodio seminar o plesnim pokretima Društva baletnih umjetnika Slovenije, u siječnju 2004. je predavao o starinskim plesovima na seminaru Zavoda RS za školstvo u Olimju, od 1. do 29. kolovoza je predavao osnove koreografije i praksu na pozornici na 30. međunarodnom baletnom seminaru u Wolfsegg u Austriji. 2005. je opet bio gost - predavač na Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch u Berlinu.

*let slovenskega baleta, Baletni besednjak, Vodnik po operah slovenskih skladateljev, Vodnik po baletih slovenskih skladateljev, Razmišljanja o prihodnosti operne umetnosti v Sloveniji, Razmišljanja o gledališki kritiki, Razmišljanja o položaju baletne umetnosti v svetu in pri nas, Slovenska literarna dela na glasbenogledališkem odru, Karakterni plesi - Plesi evropskih narodov na gledališkem odru in Umetnost koreografije.. Poleg tega je napisal tudi dve zbirki svojih poezij pod naslovom *Kocka sreče* in *Svetleča krila*.*

Sodeluje pri številnih enciklopedičnih edicijah: *Enciklopedija baleta*, Moskva; *Vse o baletu*, Moskva; *Jugoslovanski glasbeni leksikon*, Zagreb; *Baletni almanahi*, Berlin; *Enciklopedija Slovenije*, Ljubljana, *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Toronto; *Veliki leksikon DZS*, Ljubljana; *Slovenski gledališki leksikon*, Ljubljana; *Slovenski biografski leksikon*, Ljubljana; *Terminološki slovar SAZU*, Ljubljana; *Concise Oxford Dictionary of Ballet*, London; *International Encyclopedia of Dance*, New York; *Gledališki besednjak*, Ljubljana; *The World of Theatre*, ITI-Bangladesh, *Veliki angleško-slovenski slovar Oxford - DZS*, Ljubljana. Bil je tudi glavni in odgovorni urednik Gledališkega lista Opere in baleta SNG Ljubljana, član uredništva Gledališkega lista Opere in baleta SNG Maribor in sodeloval pri izdajah Glasbeno-narodopisnega inštituta v Ljubljani, uredništvu zbornikov 50 let slovenskega baleta, 20 let Srednje baletne šole v Ljubljani, Baletna šola v Ljubljani 1948-1993, 100 let operne hiše v Ljubljani, 25 let Festivala Ljubljana, 30 let Festivala Ljubljana, Slovenian Theatre 1993 in 1994, za katere je napisal večino člankov.

**Predavanja:** V ZDA (Brandeis University, U.C.L.A., University Dallas, University of Illinois, Ballet Guild of Chicago), na Finskem (Savonlinna), v Nemčiji (Köln, München, Essen), Avstriji (Dunaj, Wolfsegg), na Madžarskem, v Belgiji, Franciji (Cabourg), na Hrvaškem (Opatija, Grožnjan) in v Sloveniji. Leta 2001 je bil gostujoči profesor na koreografskem oddelku Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch v Berlinu. Novembra 2003 je vodil seminar o plesni pisavi Društva baletnih umetnikov Slovenije, januarja 2004 je predaval o starinskih plesih na seminarju Zavoda RS za šolstvo v Olimjah, od 1. do 29. avgusta je predaval osnove koreografije in odrsko prakso na 30. Mednarodnem baletnem seminarju v Wolfsegu v Avstriji. Leta 2005 je bil ponovno gostujoči profesor na Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, Berlin.





# Kazalo imena / Indeks imen:

|  |  |                           |   |                            |  |
|--|--|---------------------------|---|----------------------------|--|
| Abraham, Paul  | 246 <sup>1</sup> , 247 <sup>2</sup>  | Bajsić, Zvonimir          | 148, 149, 150, 151, 168, 169  | Beissier, Ferdinand        | 38, 39   |
| Adam, Adolphe Charles  | 285  | Baltrušaitis, Jurgis      | 98, 99  | Bek, Viktor                | 64, 65, 106, 107, 118, 119   |
| Albini, Albert   | 186, 187   | Bandobranska, Darinka     | 10, 11  | Bellini, Vincenzo          | 176, 177, 180, 181, 222, 223, 260, 261, 266, 267                     |
| Albini, Srećko   | 28, 29, 64, 65, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 186, 187, 188, 189, 206, 207, 216, 217, 218, 219, 220, 221   | Banfield, Raffaello de    | 286, 287, 292, 293  | Benatzky, Ralph            | 232, 233   |
| Andrejev, Leonid Nikolajevič   | 14, 15, 94, 95, 100, 101, 108, 109   | Banovac, Svetozar         | 224, 225  | Benelli, Sem               | 32, 33   |
| Andrić, Nikola   | 2, 3   | Barac, Antun              | 2, 3, 48, 49  | Benešić, Julije            | 18, 19, 70, 71   |
| Anouilh, Jean  | 136, 137, 140, 141, 154, 155, 294, 295   | Baranović, Krešimir       | 198, 199, 214, 215, 218, 219, 226, 227, 238, 239, 282, 283  | Berković, Zvonimir         | 138, 139, 142, 143   |
| Ansermet, Ernesto  | 212, 213   | Barbarić, Milivoj         | 10, 11, 28, 29  | Berlioz, Hector            | 224, 225, 290, 291   |
| Anton, Václav  | 2, 3, 8, 9, 22, 23   | Barbieri, Marija          | 166, 167, 171, 172, 173, 190, 191, 230, 231, 272, 273   | Bernardić, Drago           | 270, 271   |
| Arcibašev, Mihail Petrovič   | 108, 109   | Bareza, Nikša             | 246, 247, 264, 265  | Bernstein, Henry           | 30, 31   |
| Armidi, Arman  | 204, 205   | Barjaktarević, Koka       | 42, 43  | Bersa, Blagoje             | 186, 187, 202, 203, 266, 267   |
| Aškerc, Anton  | 50, 51, 162, 163   | Barret, Wilson            | 36, 37  | Berté, Heinrich            | 234, 235, 266, 267   |
| Auber, Daniel François Esprit  | 128, 129, 234, 235   | Bartoletti, Laura         | 156, 157  | Bervar, Karl               | 230, 231   |
| Audran, Edmond   | 86, 87   | Bartoletti, Vicenco       | 156, 157  | Betetto, Julij             | 178, 179, 252, 253, 262, 263   |
| Augustinčić, Aleksandar  | 168, 169   | Bartulović, Niko (Nikola) | 84, 85, 88, 89, 96, 97, 106, 107, 110, 111  | Bezić, Nada                | 176, 177   |
| <sup>1</sup> Parni brojevi stranica odnose se na imena u hrvatskom tekstu    | Auric, Georges 294, 295<br>Axelrod, George 162, 163<br>Azagarov, Griša 264, 265<br>Azuma, Atsuko 246, 247  | Basariček, Đuro           | 56, 57  | Bilić, Ivana               | 272, 273   |
| Parne številke strani se nanašajo na imena v hrvaškem tekstu                 | B. 38, 39<br>B. H. vidi Hećimović, Branko<br>B. V. 134, 135<br>Babić, Andžo 42, 43<br>Babić, Ljubo 78, 81, 122, 123  | Batušić, Nikola           | 6, 7, 16, 17, 32, 33, 132, 133, 136, 137, 168, 169  | Biluš, Duje                | 88, 89   |
| <sup>2</sup> Neparni brojevi stranica odnose se na imena u slovenskom tekstu | Babić, Nada 70, 71<br>Bach, Johann Sebastian 248, 249, 264, 265, 276, 277<br>Bach, Josip 14, 15, 22, 23, 30, 31, 52, 53, 54, 128, 129<br>Neparne številke strani se nanašajo na imena v slovenskem tekstu. | Batušić, Slavko           | 2, 3, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 46, 47, 72, 73, 76, 77, 114, 115, 129, 130, 131, 178, 179, 184, 185, 224, 225 | Binički, Aleksandar (Aca)  | 20, 21, 60, 61, 62, 63, 104, 105                                     |
|  | Bachmann, Kurt 266, 267<br>Badalić, Ivo 20, 21, 50, 51, 104, 105<br>Bahr, Hermann 54, 55   | Baumeister, Bernhard      | 4, 5  | Birinski, Lav G.           | 64, 65   |
|  |  | Beckett, Samuel           | 147, 148  | Birman, Serafima Germanova | 130, 131   |
|  |  | Beethoven, Ludwig van     | 196, 197, 198, 199, 210, 211, 223, 224, 226, 227, 230, 231, 252, 253, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 271                                      | Bisson, André              | 64, 65   |
|  |  | Begović, Bruno            | 80, 81  | Bitenc, Demetrij           | 164, 165   |
|  |  | Begović, Milan            | 28, 29, 66, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 86, 87, 90, 91, 98, 99, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 130, 131, 136, 137, 168, 169                  | Bizet, Georges             | 182, 183, 186, 187, 222, 223, 252, 253, 256, 257, 292, 293, 294, 295 |
|  |  |                           |   | Bizjak, Vilim              | 244, 245   |
|  |  |                           |   | Bjelinski, Bruno           | 282, 283   |
|  |  |                           |   | Blacher, Boris             | 294, 295   |
|  |  |                           |   | Bliss, Arthur              | 294, 295   |
|  |  |                           |   | Blodek, Vilém František    | 86, 87   |
|  |  |                           |   | Bogdanović, Milan          | 78, 81   |
|  |  |                           |   | Bogner-Šaban, Antonija     | 166, 167   |
|  |  |                           |   | Bogović, Mirko             | 20, 21, 98, 99   |
|  |  |                           |   | Böhm, Karl                 | 230, 231   |
|  |  |                           |   | Boito, Arrigo              | 196, 197, 260, 261   |
|  |  |                           |   | Bojničić, Stjepan          | 38, 39, 60, 61, 62, 63   |
|  |  |                           |   | Boldin, Drago              | 286, 287   |
|  |  |                           |   | Bombardelli, Silvijs       | 278, 279   |
|  |  |                           |   | Bonifačić Rožin, Nikola    | 58, 59   |

|                                 |  |                             |  |  |  |
|---------------------------------|--|-----------------------------|--|--|--|
| Bonn, Ferdinand                 | 66, 67   | Bruckner, Ferdinand         | 82, 83, 122, 123   | Cattozzo, Nino                         | 262, 263   |
| Bor, Matej                      | 56, 57, 146, 147, 154, 155   | Bručić, Milan               | 244, 245   | Cesarec, August                        | 116, 117, 148, 149   |
| Borodin, Aleksandar Porfirjevič | 196, 197, 214, 215, 230, 231, 242, 243, 278, 279   | Bruns, Paul                 | 210, 211   | Chaplin, Charles                       | 134, 137   |
| Borštnik, Ignjat                | 1, 4-23, 24, 25, 48, 49, 50, 51, 164, 165, 184, 185, 190, 191  | Buchbinder, Bernhard        | 64, 65   | Charpentier, Gustave                   | 196, 197, 208, 209, 224, 225, 236, 237, 262, 263   |
| Borštnik-Zvonarjeva, Zofija     | 1, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 24-35, 40, 41, 164, 165   | Büchner, Georg              | 148, 149   | Childs Carpenter, Edward               | 38, 39   |
| Boržik, kazališni majstor       | 88, 89   | Budak, Mile                 | 122, 123   | Chivot, Henri-Charles                  | 36, 37   |
| Boštjančič, Aleksandar (Sandi)  | 264, 265   | Budak, Pero                 | 154, 155, 158, 159   | Chlostik, Josip                        | 2, 3   |
| Botić, Luka                     | 96, 97   | Bugarin, Marica             | 166, 167   | Chopin, Frédéric                       | 202, 203, 282, 283   |
| Božič, Darijan                  | 292, 293   | Bukovec (Bukovčeva), Vilma  | 228, 229, 262, 263   | Ciglič, Zvonimir                       | 294, 295   |
| Božič, Mirko                    | 128, 129, 130, 131, 154, 155   | Bukšek, Berta               | 1, 62-65, 164, 165   | Cihlar Nehajev, Milutin                | 18, 19, 20, 56, 57, 58, 59   |
| Brajnik, Miro                   | 262, 263   | Bukšek, Rudolf              | 18, 56, 57, 171, 172, 173, 189, 190, 193, 198, 199, 200-203, 212, 213, 214, 215, 232, 233  | Cilea, Francesco                       | 222, 223, 246, 247   |
| Brandes, Edvard                 | 16, 17   | Bulgakov, Mihail            | <b>Afanasjevič</b>   | Cilić, August                          | 62, 63, 64, 65, 68, 69, 104, 105   |
| Brani, Petar                    | 8, 9, 28, 29   | Buljan, Bogdan              | 118, 119, 132, 133, 136, 137   | Ciprin, Vladimir                       | 238, 239, 240, 241   |
| Brant, Miroslav                 | 126, 127   | Burian, Emil                | František  | Cocteau, Jean                          | 294, 295   |
| Bratina, Valo                   | 70, 71   | Bús Fekete, László          | 136, 137   | Collalto-MattiuZZi, Antonio-Cristoforo | 156, 157   |
| Bratuš, Ciril                   | 56, 57   | Busch, Ernst                | 98, 99   | Constant, Marius                       | 294, 295   |
| Bravničar, Gizela               | 284, 285   | Butorac-Blaće, Vesna        | 296, 297   | Cook, Jeff H.                          | 292, 293   |
| Brbora, Josipa                  | 166, 167   | Byron, George               | 284, 286, 287  | Copeau, Jacques                        | 18, 19   |
| Brecht, Bertolt                 | 118, 119, 136, 137, 136, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 164, 165                                    | Gordon                      | 54, 55   | Corneille, Pierre                      | 122, 123   |
| Brenčić, Radovan                | 88, 89, 158, 159   | Calderón de la Barca, Pedro | 14, 15, 58, 106, 107, 114, 115   | Costa, Karl                            | 36, 37   |
| Brešan, Ivo                     | 148, 149   | Cammarota, Ernesto          | 204, 205   | Coward, Noel                           | 72, 73   |
| Brezovački, Tito                | 46, 47, 60, 61, 148, 149, 168, 169   | Camus, Albert               | 82, 83   | Crnobori, Marija                       | 146, 147, 152, 153   |
| Brieux, Georges                 | 28, 29, 68, 69   | Cankar, Ivan                | 14, 15, 22, 23, 26, 27, 40, 43, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 84, 85, 86, 87, 94, 95, 96, 97, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159 | Crommelynck, Fernand                   | 72, 73   |
| Britten, Benjamin               | 240, 241, 252, 253, 254, 255, 262, 263, 270, 271   | Car Emin, Viktor            | 64, 65, 66, 67, 68, 69, 152, 153, 154, 155   | Croué, Jean                            | 18, 19   |
| Brkanović, Ivo                  | 196, 197, 198, 199, 226, 227, 238, 239, 241, 242, 248, 249, 250, 251, 266, 267, 268, 269, 282, 283, 291, 292 | Caruso, Enrico              | 206, 207, 210, 211   | Cvejić, Biserka                        | 212, 213   |
| Brociner, Marco                 | 4, 5   |                             |  | Cvejić, Nikola                         | 218, 219   |
| Bruckner, Anton                 | 210, 211   |                             |  | Čajkovski, Pjotr Iljič                 | 218, 219, 223, 224, 252, 253, 254, 255, 280, 281, 282, 283, 290, 291, 294, 295   |
|                                 |  |                             |  | Čangalović, Miroslav                   | 270, 271   |
|                                 |  |                             |  | Čapek, Karol                           | 58, 59, 60, 61, 82, 83, 124, 125   |
|                                 |  |                             |  | Čarf, Leonida                          | 290, 291   |
|                                 |  |                             |  | Čašule, Kole                           | 154, 155   |
|                                 |  |                             |  | Čehov, Anton Pavlovič                  | 14, 15, 28, 29, 50, 51, 66, 67, 68, 69, 98, 99, 108, 109, 114, 115, 118, 119, 122, 123, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 164, 165 |
|                                 |  |                             |  | Črepinko, Andrej                       | 288, 289   |

|                                   |  |                                |  |                               |  |
|-----------------------------------|--|--------------------------------|--|-------------------------------|--|
| Ćirić, Petar                      | 42, 43   |                                |  |                               |  |
| D'Albert, Eugen                   | 214, 215, 232, 233, 244, 245, 266, 267           | Donner, Sandor                 | 212, 213   | Ejzenštejn, Sergej Mihajlovič | 92, 93, 134, 135   |
| Dalfy, Lovro                      | 2, 3   | Dostojevski, Fjodor Mihajlovič | 14, 15, 18, 19, 52, 53, 58, 59, 66, 67, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 106, 107, 110, 111, 114, 115, 148, 149, 162, 163, 164, 165 | Erdman, Nikolaj Robertovič    | 148, 149   |
| Dančenko, Vladan Njemirovič       | 106, 107   | Doyle, Conan                   | 66, 67   | Eshil                         | 14, 15, 54, 55, 162, 163   |
| Daneš, Josip                      | 1, 40-49, 164, 165, 166, 167                     | Dragman, Ervina                | 70, 71, 118, 119   | Esih, Ivan                    | 180, 181   |
| Daneš, Milka                      | 2, 3   | Dragošić, Higin                | 32, 33, 64, 65, 68, 69   | Ettlinger, Karl               | 66, 67, 68, 69, 126, 127   |
| Danilova, Avgusta                 | 4, 5   | Dragović, Marija               | 146, 147   | Euripid                       | 54, 55, 80, 81   |
| Danovski, Oleg                    | 282, 283   | Dragutinović, Leon             | 40, 41, 42, 43, 94, 95, 122, 123   | Fabiani, Max                  | 184, 185   |
| Dante Alighieri                   | 216, 217   | Drégely, Gábriel               | 122, 123   | Fabič (Barbieri), Sonja       | 262, 263   |
| Debevc, Ciril                     | 120, 121, 134, 137, 150, 151                     | Drenovec, Lojze                | 1, 62-65, 164, 165   | Falla, Manuel de              | 276, 277, 278, 279, 280, 281, 294, 295   |
| Debicka, Hedviga pl.              | 206, 207   | Drnić, Božidar                 | 118, 119   | Faller, Nikola                | 22, 23, 182, 183, 186, 187, 188, 189, 210, 211   |
| Debussy, Claude                   | 250, 251, 270, 271, 280, 281                     | Druzovič, Erika                | 171, 172, 173, 189, 190, 224, 225, 232-235   | Feldman, Miroslav             | 58, 59, 72, 73, 80, 81, 114, 115, 116, 117, 148, 149   |
| Dedović, Vlasto                   | 292, 293   | Drvar Božinovska, Nevenka      | 12, 13   | Ferber, Edna                  | 98, 99, 118, 119, 136, 137   |
| Del Monaco, Mario                 | 256, 257, 262, 263                               | Držić, Marin                   | 46, 47, 94, 95, 122, 123, 148, 149, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 168, 169   | Ferenczy, Irma                | 2, 3   |
| Delak, Ferdo                      | 1, 124-133, 150, 151, 158, 159, 164, 165         | Dubajić, Dejan                 | 68, 69, 104, 105   | Feydeau, Georges              | 148, 149, 294, 295   |
| Delavigne, Casimir-Jean-Françoise | 64, 65   | Dubajić, Margarita             | 68, 69   | Fideršeg, Sanda               | 164  |
| Delibes, Leo                      | 202, 203, 206, 207, 236, 237, 246, 247, 280, 281 | Dujšin, Dubravko               | 70, 71, 76, 77, 80, 81, 118, 119, 125, 126   | Fijan, Andrija                | 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 26, 27, 51, 52, 53, 54, 80, 81, 104, 105 |
| Demeter, Dimitrija                | 14, 15   | Dumas, Alexandre, otac         | 4, 5, 24, 25   | Filipovič, Igor               | 262, 263   |
| Derenčin, Marijan                 | 174, 175   | Dumas, Alexandre, sin          | 24, 25, 28, 29, 111, 112   | Filjak, Ranko                 | 272, 273   |
| Destinnová, Ema (Destinn, Emmy)   | 196, 197   | Dürrenmatt, Friedrich          | 136, 137, 142, 143, 144, 145   | Finžgar, Franc Saleški        | 48, 51, 54, 55, 56, 57   |
| Detela, Fran                      | 56, 57   | Duru, Henri-Alfred             | 36, 37   | Fischer, Hans                 | 184, 185   |
| Deval, Jacques                    | 98, 99   | Duse, Eleonora                 | 68, 69, 84, 85   | Flegar, Milorad               | 168, 169   |
| Devčić, Natko                     | 250, 251   | Dvořák, Antonín                | 194, 195, 218, 219, 270, 271   | Fleta, Miguel                 | 210, 211   |
| Dević, Juraj                      | 22, 23, 60, 61, 62, 63                           | Đoković, Milan                 | 126, 127   | Flögel, Arnold                | 208, 209, 214, 215   |
| Dežman Ivanov, Milivoj            | 48, 49, 60, 61                                   | Đurđević, Jasna                | 166, 167   | Fodor, László                 | 98, 99, 112, 115, 118, 119, 132, 133   |
| Dickens, Charles                  | 150, 151   | Eder-Bertić, Nada              | 240, 241   | Foregger, Nikolaj             | 92, 93   |
| Diehl, André                      | 246, 247   | Egk, Werner                    | 270, 271   | Forsten, Philip               | 204, 205   |
| Dimitrijević, Mila                | 10, 11, 51, 52, 70, 71                           | Eisenhuth, Đuro                | 176, 177, 180, 181   | Fotez, Marko                  | 46, 47, 72, 73, 128, 129, 146, 147, 152, 153, 168, 169   |
| Dimitrijević, Mišo                | 8, 9, 14, 15, 22, 23                             |                                |  | Françaix, Jean                | 294, 295   |
| Dimov, Osip Isidorovič            | 98, 99   |                                |  | France, Anatole               | 66, 67   |
| Dinter, Mirta                     | 278, 279   |                                |  | Francl, Ivan                  | 171, 172, 173, 190, 191, 236-241, 242, 243, 244, 245   |
| Dirnbach, Ernest                  | 114, 115   |                                |  |                               |  |
| Dixon, Norman                     | 286, 287   |                                |  |                               |  |
| Dobronić, Antun                   | 198, 199, 210, 211                               |                                |  |                               |  |
| Dolenc, Mojca                     |  |                                |  |                               |  |
| Donadini, Ulderiko                | 102, 103, 104, 105                               |                                |  |                               |  |
| Donizetti, Gaetano                | 62, 63, 180, 181, 208, 209, 214, 215,            |                                |  |                               |  |

|                         |   |                            |  |                             |  |
|-------------------------|---|----------------------------|--|-----------------------------|--|
| Francl, Rudolf          | 171, 190, 191, 252-255, 268, 269  | Gigli, Benjamin            | 210, 211   |                             | 236, 237, 238, 239, 242, 243, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 268, 269 |
| Freisinger, Irena       | 276, 277  | Giordano, Umberto          | 202, 203, 210, 211, 218, 219, 230, 231, 232, 233, 266, 267, 268, 269   | Gounod, Charles             | 180, 181, 190, 191, 240, 241, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 278, 279   |
| Freudenreich, Dragutin  | 10, 11, 50, 51, 70, 71  | Giovannini                 | 180, 181   |                             |  |
| Freudenreich, Josip     | 38, 39, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 122, 123, 154, 155, 188, 189  | Girardi, Alexander         | 184, 185   |                             |  |
| Freudenreich, Zvonimir  | 8, 11   | Giraudoux, Jean            | 66, 67   |                             |  |
| Fuchs, Johann Nepomuk   | 184, 185  | Gjungjenac-Gavella, Zlata  | 224, 225   |                             |  |
| Fulda, Ludwig           | 28, 29  | Gligorić, Velibor          | 120, 121, 122, 123   | Govekar, Fran               | 16, 17, 28, 29, 50, 51, 56, 57, 84, 85, 202, 203   |
| Funtek, Anton           | 10, 11, 53, 54, 156, 157  | Glinger, Adolf             | 60, 61, 62, 63   |                             |  |
| Furijan, Maks           | 1, 120-123, 164, 165  | Glinka, Mihail Ivanovič    | 196, 197, 222, 223   | Gozzi, Carlo                | 162, 163   |
| Furijan, Štefan         | 275, 276, 277, 286, 287, 288, 289, 292, 293   | Gluck, Christoph Willibald | 196, 197, 260, 261, 294, 295   | Grabnar, Drago (Karli)      | 288, 289   |
| Furtwängler, Wilhelm    | 216, 217  | Goethe, Johann Wolfgang    | 28, 29, 46, 47, 50, 51, 82, 83, 106, 107, 110, 114, 115, 150, 151  | Gracelj, Olga               | 262, 263   |
| Galogaža, Stjepan       | 72, 73  | Gogolj, Nikolaj Vasiljevič | 4, 5, 6, 7, 41, 46, 47, 64, 65, 68, 69, 86, 87, 90, 91, 96, 97, 98, 99, 146, 147, 148, 149, 156, 157   | Grädener, Hermann           | 204, 205   |
| Galović, Fran           | 128, 129  | Golar, Cvetko              | 56, 57   | Graf, Milan                 | 211, 212   |
| Galsworthy, John        | 62, 63, 90, 91, 98, 99  | Goldoni, Carlo             | 86, 87, 136, 137, 140, 141, 142, 158, 159  | Gramatico, Emma             | 84, 85   |
| Ganghofer, Ludwig       | 4, 5  | Golia, Pavel               | 1, 54, 55, 98-101, 164, 165  | Granichstädten, Bruno       | 68, 69   |
| Gänsbacher, Joseph      | 184, 185  | Golovina, Petar            | 278, 279, 280, 281   | Gregorač, Mitja             | 262, 263   |
| García Lorca, Federico  | 162, 163  | Gorki, Maksim              | 14, 15, 28, 29, 40, 41, 54, 55, 58, 59, 66, 67, 68, 69, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 96, 97, 98, 99, 108, 109, 110, 111, 130, 131, 158, 159, 160, 161, 164, 165 | Grgić, Miljenko             | 254, 255   |
| Gaskill, William        | 150, 151  | Görner, Karl August        | 50, 51   | Grieg, Edvard Hagerup       | 278, 279, 294, 295   |
| Gavault, Paul           | 32, 33  | Gostič, Josip              | 171, 172, 173, 189, 190, 196, 197, 222-231, 238, 239, 242, 243, 247, 248, 254, 255, 258, 259, 268, 269, 272, 273   | Griffith, DavidLewelyn Wark | 134, 137   |
| Gavella, Branko         | 8, 9, 22, 23, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 46, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 82, 83, 98, 99, 112, 113, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 132, 133, 138, 139, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 214, 215 |                            |  | Grlović, Milan              | 194, 195   |
| Gavrilović, Aleksandar  | 128, 129  |                            |  | Grom, Edo                   | 1, 62-65, 164, 165   |
| Gay, John               | 252, 253  |                            |  | Gronzona, Emma              | 28, 29   |
| Genet, Jean             | 148, 149  |                            |  | Grün, Bernard               | 232, 233   |
| George II. Meiningenski | 138, 139  |                            |  | Grün, Herbert               | 1, 160-163, 164, 165   |
| Gerašić, Andrija        | 22, 23  |                            |  | Grund, Arnošt               | 20, 21, 28, 29, 38, 39, 70, 71   |
| Gerbič, Fran            | 4, 5, 171, 172, 173, 174-179, 184, 185  |                            |  | Grünhut, Alfred             | 22-23, 60, 61, 64, 65, 104, 105  |
| Gerbič, Milka           | 4, 5, 176, 177  |                            |  | Gundulić, Ivan              | 27, 28, 52, 53, 72, 73, 114, 115, 174, 175   |
| Gervais, Drago          | 130, 131, 158, 159  |                            |  | Habunek, Vlado              | 250, 251, 261, 262, 268, 269, 270, 271   |
| Giannini, Guglielmo     | 132, 133  |                            |  | Hačaturjan, Aram Ilijič     | 294, 295   |
|                         |   |                            |  | Hadžislavković, Gradimir    | 286, 287   |
|                         |   |                            |  | Haiman, Fanika              | 60, 61, 62, 63, 104, 105   |
|                         |   |                            |  | Hajdušković, Katica         | 64, 65   |
|                         |   |                            |  | Hajdušković, Nikola         | 64, 65   |
|                         |   |                            |  | Halbe, Max                  | 70, 71, 72, 73, 96, 97   |
|                         |   |                            |  | Halévy, Jacques-Fromental   | 206, 207, 230, 231, 266, 267   |

|                              |                         |                                |                         |                                     |                         |
|------------------------------|-------------------------|--------------------------------|-------------------------|-------------------------------------|-------------------------|
| Hamik, Anton                 | 60, 61                  |                                | 266, 267, 268, 269,     | Jurčić, Josip                       | 4, 5, 10, 11, 24, 25,   |
| Händel, Georg Friedrich      |                         |                                | 270, 271                |                                     | 33, 34, 54, 55, 56,     |
|                              | 252, 253                | Humperdinck, Engelbert         |                         |                                     | 57, 100, 101, 150,      |
| Harmoš, Oskar                | 290, 291                |                                | 232, 233                |                                     | 151                     |
| Hašek, Jaroslav              | 46, 47, 130, 131        | Humski, r. Škerjanc, Majda     |                         | Jurić Zagorka, Marija               | 20, 21, 36, 37, 38, 39, |
| Hatze, Josip                 | 186, 187, 198, 199,     |                                | 275, 276, 277, 280-     |                                     | 50, 52, 53, 54, 55,     |
|                              | 216, 217, 222, 223,     |                                | 282                     |                                     | 58, 59, 126, 127        |
|                              | 252, 253, 256, 257      | Ibert, Jacques                 | 268, 269                | Jurinić, Polona                     | 284, 285                |
| Hauptfeld, Davorin           | 280, 281                | Ibsen, Henrik                  | 4, 5, 6, 7, 12, 13, 18, | Jurišić, Šimun                      | 2, 3, 85, 86, 87, 88,   |
| Hauptmann, Gerhart           | 18, 19, 54, 55, 190,    |                                | 19, 24, 25, 26, 27, 28, |                                     | 89, 94, 95, 106, 107,   |
|                              | 191                     |                                | 29, 30, 31, 33, 34,     |                                     | 108, 109                |
| Hebbel, Friedrich            | 4, 5, 18, 19            |                                | 52, 53, 54, 55, 56,     | Juškevič, Semjon Solomonovič        | 46, 47                  |
| Hećimović, Branko            | 2, 3, 56, 57, 70, 71,   |                                | 57, 58, 59, 60, 61, 66, | Juvančić, Friderik                  | 28, 29                  |
|                              | 78, 79, 102, 103,       |                                | 67, 72, 73, 80, 81, 86, |                                     |                         |
|                              | 120, 121, 146, 147,     |                                | 87, 89, 90, 91, 96, 97, | Kadelburg, Gustav                   | 31, 32                  |
|                              | 148, 149, 152, 153,     |                                | 106, 107, 112, 113,     | Kainz, Joseph                       | 50, 51, 84, 85          |
|                              | 166, 167, 168, 169,     |                                | 114, 115, 118, 119,     | Kalan, Filip                        | 134, 137                |
|                              | 184, 185, 220, 221      |                                | 120, 121, 146, 147,     | Kalan, Jernej                       | 292, 293                |
| Hellman, Lillian             | 136, 137, 142, 143,     |                                | 148, 149                | Kálmán, Imre (Emmerich)             |                         |
|                              | 162, 163                | Ivakić, Joza                   | 20, 21, 48, 49          |                                     | 68, 69, 186, 187, 232,  |
| Hennequin, Charles-Maurice   | 32, 33                  | Ivanuša, Vilko                 | 108, 109, 112, 113      |                                     | 233, 246, 247, 266,     |
|                              |                         |                                |                         |                                     | 267                     |
| Hergešić, Ivo                | 44, 45, 116, 117, 140,  | Jakobson, Roman                | 134, 135                | Kamuščić, Karlo                     | 262, 263                |
|                              | 141, 142, 143, 148,     | Janáček, Leoš                  | 208, 209, 213, 214,     | Kandinski, Vasilij                  | 92, 93                  |
|                              | 149                     |                                | 222, 223, 230, 231,     | Kapplmüller, Herbert                | 264, 265                |
| Hervé, Florimond             | 68, 69, 86, 87, 184,    |                                | 236, 237, 260, 261      | Karakostova, Antonija               | 28, 29                  |
|                              | 185, 234, 235           | Janko, Vjekoslav               | 262, 263                | Kastl, Sonja                        | 284, 285, 286, 287      |
| Hesch, Wilhelm               | 194, 195                | Jarno, Joseph                  | 184, 185                | Kašić, Bartol                       | 168, 169                |
| Heybal (Hejbalova), Valerija | 262, 263                | Javornik, Franc                | 262, 263                | Kašman, Josip (Kaschmann, Giuseppe) | 174, 175                |
| Himmelsbach, Stjepan         | 68, 69                  | Jelačić, Anka                  | 226, 227                |                                     |                         |
| Hiršler, Žiga                | 224, 225, 236, 237      | Jelačić, Josip                 | 2, 3                    | Katajev, Valentin Petrovič          |                         |
| Hladić, Vatroslav            | 64, 65                  | Jelaska, Olja                  | 272, 273                |                                     | 98, 99, 114, 115, 118,  |
| Hofmannsthal, Hugo von       |                         | Jelenc, Vitomir                | Fedor                   |                                     | 119, 126, 127           |
|                              | 90, 91, 120, 121        |                                | 34, 35                  | Katalinić, Blaženka                 | 88, 89, 106, 107        |
| Hojker, Vanda                | 288, 289                | Jelić, Mato                    | 164                     | Katić, Milan                        | 218, 219, 224, 225      |
| Hözl, Hilda                  | 262, 263                | Jerman, Silvin                 | 56, 57                  | Kaufman, Georg Simon                | 98, 99, 118, 119, 136,  |
| Hömberg, Hans                | 46, 47                  | Jerolimov, Nikola              | 246, 247                |                                     | 137                     |
| Homen, Miroslav              | 266, 267                | Jerome, Jerome Klapka          |                         | Kaulfus, Rudolf                     | 190, 191                |
| Honegger, Arthur             | 242, 243, 264, 265      |                                | 53, 54                  | Kauzlarić Atač, Zlatko              | 168, 169                |
| Horvat, Gabrijela            | 213, 214                | Jevrejnov, Nikolaj Nikolajevič |                         | Kelemen, Milko                      | 282, 283                |
| Horvat, Joža                 | 60, 61                  |                                | 56, 57                  | Kern, Sonja                         | 290, 291                |
| Horvat, Milan                | 260, 261, 264, 265      | Jevtić, Borivoje               | 90, 91                  | Kernic, Ančica                      | 51, 52, 70, 71          |
| Horvath, Josip               | 56, 57, 58, 59, 80, 81  | Jochum, Eugen                  | 210, 211                | Kersnik, Janko                      | 10, 11                  |
| Hreljanović, Guido           | 18, 19                  | Jonson, Ben                    | 106, 107, 114, 115,     | Kirbos, Maks                        | 275, 276, 277, 278-     |
| Hreljanović, Ivo             | 12, 13, 18, 19, 28, 29, |                                | 164, 165                |                                     | 281                     |
|                              | 182, 183                | Jovanović, Dušan               | 166, 167                | Klabund                             | 56, 57, 72, 73, 150,    |
|                              |                         | Jovanović, Milica              | 276, 277                |                                     | 151                     |
| Hristić, Stevan              | 280, 281                | Jovanović, Nikola              | 110, 111                | Klaić, Vjekoslav                    | 180, 181                |
| Hubad, Matej                 | 184, 185, 190, 191,     | Jović, Lukrecija               | 281                     | Klarić, Mirka                       | 268, 269                |
|                              | 202, 203, 204, 205      | Juranić, Ida                   | 238, 239                | Kleiber, Erich                      | 210, 211                |
| Hubad, Samo                  | 172, 173, 262, 263,     |                                |                         |                                     |                         |

|                        |  |   |  |  |  |
|------------------------|--|---|--|--|--|
| Klemperer, Otto        | 210, 211   |   |  |  |  |
| Kliškić, Ratomir       | 272, 273   |   |  |  |  |
| Klopčič, Mile          | 56, 57   |   |  |  |  |
| Kmetič, Romana         | 290, 291   |   |  |  |  |
| Knežić, Vladimir       | 278, 279   |   |  |  |  |
| Köck, Johann Nepomuk   |  |   |  |  |  |
| (Kek, Ivan Nepomuk)    | 2, 3   |   |  |  |  |
| Kogej-Štagljar, Mila   | 262, 263   |   |  |  |  |
| Kogoj, Mario           | 216, 217   |   |  |  |  |
| Kolarić-Kišur, Zlata   | 168, 169   |   |  |  |  |
| Koludrović, Milivoj    | 246, 247   |   |  |  |  |
| Komljenović, Joža      | 278, 279   |   |  |  |  |
| Komočar, Mihaela       | 172, 173, 266, 267   |   |  |  |  |
| Konrad, Edmond         | 58, 59   |   |  |  |  |
| Konstantinov, Asen     | 28, 29   |   |  |  |  |
| Konjović, Petar        | 116, 117, 188, 189,<br>196, 197, 202, 203,<br>210, 211, 234, 235 |   |  |  |  |
| Kopacsi-Karczag, Julia | 184, 185   |   |  |  |  |
| Kopač, Miro            | 1, 62, 65, 66-69, 164,<br>165                                    |   |  |  |  |
| Koren, Stane           | 290, 291   |   |  |  |  |
| Koritnik, Rajko        | 262, 263   |   |  |  |  |
| Körner, Theodor        | 174, 177   |   |  |  |  |
| Korolija, Mirko        | 86, 87, 88, 89   |   |  |  |  |
| Korošec, Ladko         | 262, 263, 270, 271   |   |  |  |  |
| Kosmač, Ciril          | 68, 69   |   |  |  |  |
| Kosor, Josip           | 18, 19, 126, 127, 148,<br>149, 154, 155                          |   |  |  |  |
| Kostrenčić, Marija     | 232, 233, 238, 239,<br>252, 253                                  |   |  |  |  |
| Kotzka, Katarina       | 290, 291, 292, 293   |   |  |  |  |
| Kovač, Zdravko         | 262, 263   |   |  |  |  |
| Kovačević, Krešimir    | 186, 187, 252, 253,<br>270, 271                                  |   |  |  |  |
| Kovačić, Pike          | 42, 43   |   |  |  |  |
| Kovačić, Vladimir      | 46, 47, 56, 57, 82, 83,<br>114, 115, 117, 122,<br>123, 126, 127  |   |  |  |  |
| Kovalova, Hilda        | 130, 131   |   |  |  |  |
| Kovič, Jožka           | 146, 147, 154, 155   |   |  |  |  |
| Kozina, Marjan         | 270, 271, 278, 279,<br>294, 295                                  |   |  |  |  |
| Kraigher, Alojz        | 90, 91, 150, 151   |   |  |  |  |
| Kraljeva, Božena       | 70, 71   |   |  |  |  |
| Kraljeva, Elvira       | 54, 55   |   |  |  |  |
| Kranjčević, Vladimir   | 264, 265   |   |  |  |  |
| Krastel, Friedrich     | 4, 5   |   |  |  |  |
| Krauss, Clemens        | 208, 209   |   |  |  |  |
| Krča, Drago            | 146, 147, 148, 149   |   |  |  |  |
| Kreft, Bratko          | 60, 61, 66, 67, 116,   |   |  |  |  |
|                        |  | 117, 120, 121, 122,<br>123, 148, 149, 154,<br>155 |  |  |  |
|                        |  | Krenedić, Kazimir                                 | 218, 219, 224, 225   |  |  |
|                        |  | Krenn, Ludwig                                     | 36, 37   |  |  |
|                        |  | Kreuder, Peter                                    | 281  |  |  |
|                        |  | Krips, Josef                                      | 216, 217   |  |  |
|                        |  | Križaj, Antun                                     | 190, 191   |  |  |
|                        |  | Križaj, Josip                                     | 18, 171, 172, 173,<br>188, 189, 190-199,<br>218, 219, 226, 227,<br>232, 233, 242, 243,<br>244, 245, 248, 249,<br>250, 251  |  |  |
|                        |  | Krleža, Miroslav                                  | 46, 47, 54, 56, 57, 58,<br>59, 60, 61, 66, 67, 72,<br>73, 76, 77, 78, 79, 82,<br>83, 90, 91, 92, 93, 94,<br>95, 96, 97, 98, 99,<br>106, 107, 111, 112,<br>113, 116, 117, 118,<br>119, 120, 121, 136,<br>137, 142, 143, 144,<br>146, 147, 154, 155,<br>156, 157, 158, 159,<br>162, 163, 168, 169,<br>200, 201, 272, 273 |  |  |
|                        |  | Krulanović, Marjan                                | 288, 289, 292, 293   |  |  |
|                        |  | Kšesinski, Matilda                                | 280, 281   |  |  |
|                        |  | Kučan, Milan                                      | 254, 255   |  |  |
|                        |  | Kuhač, Franjo                                     | 2, 3   |  |  |
|                        |  | Kukolja, Božo                                     | 139, 140, 141  |  |  |
|                        |  | Kukuljević Sakcinski, Ivan                        | 14, 15   |  |  |
|                        |  | Kulundžić, Josip                                  | 66, 67, 72, 73, 90, 91,<br>100, 101, 102, 103,<br>104, 105   |  |  |
|                        |  | Kuljerić, Igor                                    | 250, 251, 260, 261   |  |  |
|                        |  | Kumičić, Eugen                                    | 28, 29, 52, 53   |  |  |
|                        |  | Kunc, Božidar                                     | 248, 249   |  |  |
|                        |  | Kunc-Milanov, Zinka                               | 196, 197, 218, 219,<br>232, 233, 236, 237,<br>238, 239   |  |  |
|                        |  | Kuprin, Aleksandar Ivanovič                       | 98, 99   |  |  |
|                        |  | Kušan, Jakša                                      | 128, 129   |  |  |
|                        |  | Kušar, Jure                                       | 266, 267   |  |  |
|                        |  | Kutijaro, Emil                                    | 128, 129, 148, 149   |  |  |
|                        |  | Kvrgić, Pero                                      | 148, 149, 162, 163   |  |  |
|                        |  | Labiche, Eugène                                   | 294, 295   |  |  |
|                        |  | Lahman, Ivo                                       | 88, 89, 96, 97, 106,<br>107, 110, 111  |  |  |
|                        |  | Lajovic, Anton                                    | 204, 205   |  |  |
|                        |  | Lajovic, Uroš                                     | 266, 267, 270, 271   |  |  |
|                        |  | Langer, František                                 | 38, 39, 56, 57, 72, 73,<br>112, 113  |  |  |
|                        |  | Lasan, Mojmir                                     | 292, 293   |  |  |
|                        |  | Lasta, Sven                                       | 146, 147, 148, 149   |  |  |
|                        |  | Laurenčić, Jozo                                   | 70, 71   |  |  |
|                        |  | Leben, Stane                                      | 275, 276, 277, 282-<br>285   |  |  |
|                        |  | Lebič, Lojze                                      | 294, 295   |  |  |
|                        |  | Lehár, Franz                                      | 86, 87, 132, 133, 186,<br>187, 234, 235, 246,<br>247, 262, 263, 266,<br>267, 292, 293, 294,<br>295   |  |  |
|                        |  | Leitner, Slavko                                   | 112, 113   |  |  |
|                        |  | Lengyel, Menyhért                                 | 32, 33, 50, 51   |  |  |
|                        |  | Lenormand, Henri-René                             | 72, 73, 74, 75   |  |  |
|                        |  | Leoncavallo, Ruggiero                             | 186, 187, 219, 246,<br>247, 252, 253, 258,<br>259  |  |  |
|                        |  | Lesić (pravo ime Kreutzer), Matilda               | 2, 3, 174, 175, 178,<br>179  |  |  |
|                        |  | Lesić, Tošo                                       | 20, 21, 28, 29, 192,<br>193, 210, 211  |  |  |
|                        |  | Lesić, Vilim                                      | 174, 175   |  |  |
|                        |  | Leskovac, Anton                                   | 46, 47, 90, 91, 100,<br>101, 132, 133  |  |  |
|                        |  | Leskovšek, Hinko                                  | 268, 269   |  |  |
|                        |  | Lessing, Gotthold Ephraim                         | 122, 123   |  |  |
|                        |  | Lešić, Josip                                      | 66, 67, 90, 91, 92, 93,<br>124, 125  |  |  |
|                        |  | Levar, Ivan                                       | 18, 171, 172, 173,<br>189, 190, 198-201,<br>212, 213   |  |  |
|                        |  | Levinsky, Josef                                   | 11, 12   |  |  |
|                        |  | Levstik, Fran                                     | 122, 123, 150, 151,<br>162, 163  |  |  |
|                        |  | Lhotka Kalinski, Ivo                              | 198, 199, 238, 239   |  |  |
|                        |  | Lhotka, Fran                                      | 198, 199, 206, 207,<br>208, 209, 216, 217,<br>276, 277, 278, 279,<br>280, 281, 282, 283,<br>288, 290, 291, 292,<br>293   |  |  |
|                        |  | Lindau, Karl                                      | 36, 37   |  |  |

|   |                         |                           |                        |                               |
|---|-------------------------|---------------------------|------------------------|-------------------------------|
| Linhart, Anton                            | 59                      | Maksimović, Antonije      | 278, 279               | 162, 163, 168, 169,           |
| Lipah, Fran                               | 24, 25, 34, 35          | Mamouljan, Rouben         | 134, 137               | 242, 243                      |
| Lipanović, Ivo                            | 264, 265                | Mandrović, Adam           | 8, 9, 12, 13, 14, 15,  | Matoš, Antun Gustav           |
| Lipovšek, Marjana                         | 266, 267                |                           | 18, 19, 22, 23, 28,    | 16, 17, 32, 33                |
| Lipušček, Janez                           | 262, 263                |                           | 29, 36, 37             | Maugham, William Somerset     |
| Lisicki, Eliezer Markovič (Lissitzky, El) | 92, 93                  | Maraković, Ljubomir       | 38, 39, 76, 77, 118,   | 72, 73, 74, 78, 79            |
|   |                         |                           | 119                    | Meano, Cesare                 |
| Lisinski, Vatroslav                       | 180, 181, 186, 187,     | Marceau, Félicien         | 164, 165               | 126, 127                      |
|   | 198, 199, 202, 203,     | Maričić, Josip            | 70, 71, 104, 105, 146, | Meglić, Janez                 |
|   | 204, 205, 222, 223,     |                           | 147, 152, 153          | 292, 293                      |
|   | 240, 241, 252, 253,     | Maričić, Veljko           | 120, 123, 130, 131,    | Mejerhold, Vsevolod Emiljevič |
|   | 258, 259, 260, 261,     |                           | 158, 159               | 92, 93, 136, 137, 138,        |
|   | 266, 267, 272, 273      | Marinc, Marjan            | 56, 57                 | 139, 144, 145                 |
| Liszt, Franz                              | 286, 287, 292, 293      | Marinetti, Filippo        | Tommaso                | Menart, Janez                 |
| Livadić, Branimir                         | 58, 59                  |                           | 92, 93                 | 100, 101                      |
| Lopez, Sabatino                           | 64, 65                  | Marinić, Antun            | 278, 279, 286, 287     | Menotti, Gian Carlo           |
| Lorca, Federico García                    |                         | Marinković, Ranko         | 58, 59, 80, 81, 114,   | 268, 269, 294, 295            |
| vidi García Lorca, Federico               |                         |                           | 115, 116, 117, 126,    | Merle, Mirko                  |
| Lorenzo, Tino de                          | 84, 85                  |                           | 127, 128, 136, 137,    | 164, 165                      |
| Lotrič, Janez                             | 171, 172, 173, 256-     |                           | 139, 140, 148, 149,    | Mesarić, Kalman               |
|   | 261, 264, 265, 266,     | Marjanović, Milan         | 150, 151, 168, 169     | 56, 57, 70, 71, 72, 73,       |
|   | 267                     |                           | 29, 30, 31, 34, 35,    | 74, 75, 100, 101, 104,        |
| Lovrak, Mato                              | 126, 127                |                           | 58, 59                 | 105, 114, 115, 116,           |
| Lovrić, Božo                              | 126, 127, 221, 222      | Marković, Franjo          | 14, 15, 24, 25         | 117, 118, 119, 128,           |
| Lovrić, Marijan                           | 146, 147, 152, 153      | Marković, Mihajlo         | 10, 11, 28, 29         | 129, 142, 143                 |
| Loyson, Hyacinthe                         | 52, 53                  | Markowski, August         | 232, 233               | Meško, Franc Ksaver           |
| Lubejeva, Marica                          | 56, 57, 172, 173, 246,  | Marotti, Josip            | Bobi                   | 54, 55                        |
|   | 247                     |                           | 58, 59, 82, 83, 146-   | Meštrovic, Ivan               |
|   |                         |                           | 151, 164, 165          | 256, 257                      |
| Lucić, Hanibal                            | 122, 123                | Marotti, Miro             | 166, 167               | Meyerbeer, Giacomo            |
| Lukačić, Ivan                             | 252, 253                | Marović, Šime             | 258, 259               | 176, 177, 258, 259            |
| Lunaček, Vladimir                         | 14, 15, 72, 73, 74, 75, | Martinčević, Jagoda       | 258, 259, 288, 289     | Meze (Mezetova), Anita        |
|   | 76                      | Martinčević, Josip (Joso) | 64, 65, 112, 113       | 262, 263                      |
|   |                         | Martinis, Dragica         | 228, 229, 248, 249     | Mihelič, Mira                 |
| Lj. P.                                    | 152, 153                | Marulić, Marko            | 260, 261, 288, 289     | 66, 67                        |
|   |                         | Mascagni, Pietro          | 182, 183, 186, 187,    | Mihičić, Milica               |
| M. B. vidi Barbieri, Marija               |                         |                           | 200, 201, 211, 212,    | 8, 9, 10, 11, 20, 21,         |
| M. F.                                     | 72, 73                  |                           | 216, 217, 250, 251,    | 32, 33, 51, 52, 70, 71        |
| M. Š.                                     | 44, 45                  |                           | 256, 257               | Miklin, Valerij               |
| Machiavelli, Niccolò                      | 154, 155                | Massenet, Jules           | 128, 129, 202, 203,    | 286, 287                      |
| Mackeben, Theo                            | 232, 233                |                           | 206, 207, 208, 209,    | Milan Simeonović, Nikola      |
| Madách, Imre                              | 52, 53                  |                           | 216, 217, 222, 223,    | 8, 9, 36, 37                  |
| Maeterlinck, Maurice                      | 114, 115                |                           | 224, 225, 232, 233,    | Milarov, Ilija                |
| Magdić, Branko                            | 284, 285                |                           | 246, 247, 252, 253,    | 14, 15                        |
| Mahler, Gustav                            | 226, 227, 252, 253,     |                           | 266, 267, 268, 269     | Milčinović, Andrija           |
|   | 260, 261                |                           |                        | 20, 21, 74, 75                |
| Maixner, Rudolf                           | 76, 77                  | Matačić, Lovro pl.        | 202, 203, 224, 225,    | Miler, Eduard                 |
| Majakovski, Vladimir Vladimirovič         | 168, 169                |                           | 232, 233, 234, 235,    | 166, 167                      |
|   |                         |                           | 246, 247, 260, 261,    | Miletić, Oktavijan            |
| Majdič, Vera                              | 224, 225                |                           | 262, 263               | 60, 61, 114, 115              |
| Majer, Milan                              | 224, 225, 236, 237,     | Matetić, Zlatko           | 140, 141               | Miletić, Stjepan              |
|   | 241, 242                | Matković, Marijan         | 130, 131, 154, 155,    | 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,       |
|   |                         |                           |                        | 13, 14, 15, 16, 17, 24,       |
|   |                         |                           |                        | 25, 26, 27, 28, 29,           |
|   |                         |                           |                        | 32, 33, 34, 35, 52,           |
|   |                         |                           |                        | 53, 70, 71, 182, 183,         |
|   |                         |                           |                        | 188, 189                      |
|   |                         |                           |                        | Milić, Blaženka               |
|   |                         |                           |                        | 272, 273                      |
|   |                         |                           |                        | Milinković, Zuka              |
|   |                         |                           |                        | 42, 43                        |
|   |                         |                           |                        | Miller, Arthur                |
|   |                         |                           |                        | 68, 69, 122, 123,             |
|   |                         |                           |                        | 150, 151, 162, 163,           |
|   |                         |                           |                        | 164, 165                      |
|   |                         |                           |                        | Millöcker, Karl               |
|   |                         |                           |                        | 266, 267                      |
|   |                         |                           |                        | Milojević, Draga              |
|   |                         |                           |                        | 96, 97                        |
|   |                         |                           |                        | Milošević, Momčilo            |
|   |                         |                           |                        | 90, 91                        |
|   |                         |                           |                        | Misita, Vera                  |
|   |                         |                           |                        | 146, 147, 152, 153            |
|   |                         |                           |                        | Mišković, Milorad             |
|   |                         |                           |                        | 282, 283                      |
|   |                         |                           |                        | Mitrović, Ančica              |
|   |                         |                           |                        | 68, 69, 210, 211, 244,        |
|   |                         |                           |                        | 245, 264, 265                 |

|                            |  |                            |  |                                   |  |
|----------------------------|--|----------------------------|--|-----------------------------------|--|
| Mitrović, Andro            | 62, 63, 68, 69   | Mrkšić, Borislav           | 162, 163   | Nučič-Vojković, Mila              | 166, 167   |
| Mladenović, Ranko          | 98, 99   | Mrożek, Sławomir           | 148, 149   | Nušić, Branislav                  | 38, 39, 46, 47, 66, 67,<br>86, 87, 108, 109, 110,<br>111, 114, 115, 130,<br>131, 152, 153, 154,<br>155, 158, 159 |
| Mlakar (r. Scholz), Pia    | 276, 277, 278, 290,<br>291, 292, 293   | Mucić, Dragan              | 98, 99   |                                   |  |
| Mlakar, Pino               | 276, 277, 278, 282,<br>283, 290, 291, 292,<br>293  | Muradbegović, Ahmed        | 56, 57, 74, 75, 122,<br>123  |                                   |  |
| Mlakar, Tomo               | 292, 293   | Murašova, Nadja            | 282, 283, 286, 287   | Oberski, Ivo                      | 22, 23   |
| Mlinarić                   | 42, 43, 44, 45   | Muratov                    | 108, 109   | Obetkova, Marina                  | 62, 63   |
| Moholy-Nagy, László        | 92, 93   | Murtić, Edo                | 261, 262   | Odak, Krsto                       | 230, 231, 232, 233,<br>250, 251, 268, 269  |
| Moissi, Alexander          | 84, 85   | Musorgski, Modest Petrovič | 196, 197, 220, 221,<br>230, 231, 270, 271  | Odets, Clifford                   | 66, 67   |
| Mokranjac, Stevan          | 292, 293   |                            |  | Offenbach, Jacques                | 182, 183, 192, 193,<br>206, 207, 266, 267,<br>270, 271, 294, 295   |
| Molière                    | 10, 11, 38, 39, 46, 47,<br>53, 54, 64, 65, 66,<br>67, 68, 69, 90, 91, 96,<br>97, 98, 99, 108, 109,<br>114, 115, 120, 121,<br>122, 123, 162, 163  | Nalješković, Nikola        | 168, 169   | Ogner, Ervin                      | 262, 263   |
| Molnár, Ferenc             | 38, 39, 54, 55, 72,<br>73, 96, 97, 126, 127  | Nazor, Vladimir            | 252, 253, 286, 287   | Ogrizović, Milan                  | 14, 15, 16, 17, 28,<br>29, 30, 31, 34, 35,<br>52, 53, 54, 55, 80,<br>81, 82, 83, 152, 153,<br>158, 159           |
| Molnar-Talajić, Ljiljana   | 246, 247, 272, 273   | Nedbal, Oscar              | 186, 187   | Ogrodzka, Leonija                 | 206, 207   |
| Monteverdi, Claudio        | 264, 265   | Negri, Cara                | 20, 21   | Ohnet, Georges                    | 24, 25, 28, 29   |
| Morača, Milena             | 266, 267   | Németh, Marija             | 202, 203, 210, 211   | O'Neill, Eugene                   | 80, 81, 100, 101, 106,<br>107  |
| Moravec, Dušan             | 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 13,<br>14, 15, 16, 17, 19, 20,<br>21, 24, 25, 26, 27, 33,<br>34, 35, 40, 41, 48, 49,<br>56, 57, 58, 59, 64, 65,<br>68, 69, 84, 85, 90,<br>91, 94, 95, 106, 107,<br>108, 109, 116, 117,<br>118, 119, 120, 121,<br>126, 127, 128, 129,<br>130, 131, 150, 151 | Neralić, Tomislav          | 198, 199, 242, 243,<br>250, 251, 272, 273  | Öno, Kazushi                      | 264, 265   |
| Mosenthal, Salomon Hermann | 4, 5   | Nestroy, Johann Nepomuk    | 4, 5   | Orefice, Giacomo                  | 202, 203   |
| Mouche, Theodor            | 118, 119   | Neubauer, Henrik           | 166, 167, 275, 276,<br>277, 280, 281, 284,<br>285, 286, 287, 292,<br>293, 294-297                                | Orff, Carl                        | 246, 247   |
| Mozart, Wolfgang Amadeus   | 2, 3, 128, 129, 176,<br>177, 178, 179, 194,<br>195, 196, 197, 200,<br>201, 202, 203, 206,<br>207, 208, 209, 226,<br>227, 242, 243, 252,<br>253, 260, 261, 264,<br>265, 266, 267, 270,<br>271, 290, 291, 294,<br>295  | Niccodemi, Dario           | 72, 73, 102, 103,<br>104, 105, 122, 123,<br>158, 159   | Orlikowsky, Wacław                | 282, 283, 286, 287   |
| Mrak, Marjana              | 172, 173, 230, 231,<br>272, 273  | Nicolai, Otto              | 202, 203, 206, 207,<br>216, 217, 266, 267  | Orožim, Konrad                    | 264, 265   |
| Mrduljaš, Igor             | 62, 63   | Nietzsche, Friedrich       | 110, 111   | Osterc, Slavko                    | 294, 295   |
|                            |  | Niewiarowicz, Roman        | 126, 127   | Ostrovski, Aleksandar Nikolajevič | 46, 47, 92, 93, 130,<br>131, 137, 138, 142,<br>143, 154, 155   |
|                            |  | Nikolić, Zlata             | 146, 147, 152, 153   | Otta-Klasinc, Ondina              | 256, 257, 260, 261   |
|                            |  | Nithak-Stahn, Walther      | 52, 53, 156, 157   |                                   |  |
|                            |  | Nolli, Josip               | 2, 3, 4, 5, 171, 178-<br>183, 212, 213   | Palabova, Snežanka                | 28, 29   |
|                            |  | Noni, Alda                 | 226, 227   | Palavestra, Jovan                 | 90, 91   |
|                            |  | Novak, Ivan                | 2, 3   | Pancer, Eugen                     | 40, 41   |
|                            |  | Novelli, Ermete            | 8, 9, 84, 85   | Papandopulo, Boris                | 132, 133, 222, 223,<br>230, 231, 246, 247,<br>252, 253, 258, 259,<br>280, 281, 286, 287                          |
|                            |  | Novotná, Jarmila           | 196, 197, 226, 227   | Papić, Josip                      | 20, 23, 50, 51, 70, 71,<br>104, 105  |
|                            |  | Novšak-Houška, Eva         | 262, 263   | Parać, Ivo                        | 126, 127, 246, 247   |
|                            |  | Nožinić, Vilma             | 218, 219, 226, 227,<br>242, 243, 248, 249,<br>268, 269   | Parčev, Ivan                      | 28, 29   |
|                            |  | Nučič/Nučić, Hinko         | 1, 18, 33, 34, 48-61,<br>68, 69, 70, 71, 74,<br>104, 105, 146, 147,<br>150, 151, 164, 165,<br>188, 189, 220, 221 | Parlić, Dimitrije                 | 282, 283, 292, 293   |
|                            |  |                            | 56, 57, 82, 83, 166,<br>167  | Paro, Georgij                     | 140, 141, 162, 163   |
|                            |  |                            |  | Paulik, Franjo                    | 270, 271   |



|                              |                         |                           |                         |                                |                         |
|------------------------------|-------------------------|---------------------------|-------------------------|--------------------------------|-------------------------|
| Pavelić, Vanda               | 270, 271                |                           |                         | Prokofjev, Sergej Sergejevič   | 222, 223, 246, 247,     |
| Pavić, Josip                 | 20, 21, 50, 51, 52, 53, |                           |                         |                                | 252, 253, 270, 271,     |
|                              | 60, 61, 70, 71, 104,    |                           |                         |                                | 280, 281, 282, 283,     |
|                              | 105                     | Polič, Mirko              | 172, 173, 224, 225,     |                                | 284, 285, 290, 291,     |
| Pavlova, Ana                 | 288, 289                |                           | 238, 239, 266, 267,     |                                | 294, 295                |
| Pavlovski, Borislav          | 168, 169                |                           | 268, 269                | Prošev, Toma                   | 292, 293                |
| Penn, Franc Henrik           | 2, 3                    | Polič, Štefanija (Štefka) |                         | Prut, Tonka                    | 150, 151                |
| Pepusch, Johann Christoph    |                         |                           | 268, 269                | Przybyszewski, Stanisław       |                         |
|                              | 252, 253                | Polič, Branko             | 240, 241, 242, 243      |                                | 30, 31                  |
| Pergolesi, Giovanni Battista |                         | Poljakova, Jelena         | 278, 279, 280, 281      | Puccini, Giacomo               | 86, 87, 182, 186, 187,  |
|                              | 242, 243                | Pomykalo, Ferdo           | 250, 251, 278, 279      |                                | 200, 201, 202, 203,     |
| Perković, Mirko              | 2, 3, 88, 89            | Ponchielli, Amilcare      | 222, 223, 256, 257      |                                | 204, 205, 216, 217,     |
| Pervan, Slavko               | 278, 279                | Pospiš-Baldani, Ruža      | 272, 273                |                                | 218, 219, 218, 219,     |
| Petelin, Ruža                | Lucija                  | Potokar, Lojze            | 1, 62, 65, 68, 69, 164, |                                | 220, 221, 232, 233,     |
|                              | 146, 147                |                           | 165                     |                                | 239, 244, 245, 246,     |
| Petričić, Jozo               | 88, 89                  | Potrč, Ivan               | 68, 69, 122, 123, 162,  |                                | 247, 248, 249, 252,     |
| Petrić, Ivo                  | 294, 295                |                           | 163                     |                                | 253, 258, 259, 260,     |
| Petrovčić, Anton             | 224, 225                | Potter, Paul Meredith     | 26, 27, 28, 29, 30, 31  |                                | 261, 262, 263, 268,     |
| Petrović Pecija, Petar       | 100, 101, 154, 155      | Poulenc, Francis          | 292, 293                |                                | 269, 294, 295           |
| Petrović, Đorđe              | 120, 121                | Povhé, Josip              | 58, 59, 60-63, 164,     | Pučko-Petković, Mateja         | 275, 276, 277, 286-     |
| Petrović, Strahinja          | 70, 71, 146, 147        |                           | 165                     |                                | 289                     |
| Petrušanec, Franjo           | 272, 273                | Pozajjić, Mladen          | 248, 249                | Pudovkin, Vsevolod Ilarionovič | 136, 137                |
| Pettan, Hubert               | 226, 227                | Predan, Vasja             | 40, 41, 48, 49, 84,     |                                | 126, 127                |
| Pibernik, Zlatko             | 278, 279                |                           | 85, 90, 91, 108, 109,   | Puget, Claude André            | 140, 141, 144, 145,     |
| Pio X., papa                 | 174, 175                |                           | 116, 117, 120, 121,     |                                | 148, 149                |
| Pipan, Janez                 | 166, 167                |                           | 150, 151                | Pusar-Jerič, Ana               | 264, 265                |
| Pirandello, Luigi            | 57, 58, 59, 72, 73, 86, | Pregarc, Ida              | 1, 94-99, 118, 119,     | Pustišek, Peter                | 275, 276, 277, 286,     |
|                              | 87, 90, 91, 116, 117,   |                           | 164, 165                |                                | 287                     |
|                              | 126, 127, 128, 129      | Pregarc, Rade             | 1, 66, 67, 84-95, 96,   | Putjata, Boris                 | 46, 47, 66, 67, 86, 87, |
|                              |                         |                           | 97, 106, 107, 108,      |                                | 90, 91, 110, 111        |
| Piscator, Erwin              | 90, 91, 92, 93, 136,    |                           | 109, 110, 111, 112,     | Puttar-Gold, Nada              | 268, 269, 272, 273      |
|                              | 137                     |                           | 113, 116, 117, 120,     |                                |                         |
| Planinšek, Attilio           | 171, 172, 173, 254-     |                           | 121, 124, 125, 164,     |                                |                         |
|                              | 257                     |                           | 165                     |                                |                         |
| Plaović, Radomir             | 126, 127                | Prejac, Gjuro             | 20, 21, 266, 267        | Racine, Jean                   | 60, 61, 82, 83, 114,    |
| Platon                       | 68, 69                  | Preobraženska, Olga       | 280, 281                |                                | 115                     |
| Plaut                        | 148, 149                | Preradović, Petar         | 172, 173                | Räder, Gustav                  | 62, 63                  |
| Plevnik, Danko               | 94, 95                  | Preradović, Petar, ml.    | 58, 59, 122, 123        | Radev, Marijana                | 248, 249, 250, 251,     |
| Podgorska, Vika              |                         | Prešern, Franc            | 40, 41, 48, 49, 68,     |                                | 254, 255, 261, 262,     |
| (pravo ime Čus, Hedvika)     |                         |                           | 69, 84, 85, 108, 109,   |                                | 268, 269, 270, 271      |
|                              | 1, 40, 41, 54, 55, 56,  |                           | 116, 117, 120, 121,     | Radić, Pavao                   | 56, 57                  |
|                              | 57, 68-83, 104, 105,    |                           | 148, 149, 150, 151,     | Radić, Stjepan                 | 56, 57                  |
|                              | 130, 131, 146, 147,     |                           | 160, 161, 254, 255      | Radmanović, Marta              | 56, 57, 62-65           |
|                              | 164, 165                | Pretnar Mekjavić, Breda   |                         | Radmilović, Marijan            | 284, 285                |
| Podvinec (r. Sepe), Marija   |                         |                           | 288, 289, 290, 291      | Rado-Danielli, Maria           | 223, 224                |
|                              | 171, 172, 173, 190,     | Prežihov, Voranc          | 162, 163                | Radojević, Dino                | 122, 123, 148, 149,     |
|                              | 191, 240-245, 252,      | Priestley, John Boynton   | 66, 67                  |                                | 160, 161, 162, 163      |
|                              | 253, 254, 255           | Primožič, Robert          | 171, 172, 173, 189,     | Raić, Ivo                      | 38, 39, 50, 51, 52,     |
| Podvinec, Srećko             | 240, 241                |                           | 190, 202, 203, 208,     |                                | 53, 54, 70, 71, 72, 73, |
| Pohl, Emil                   | 36, 37                  |                           | 209, 212-217, 224,      |                                | 74, 75, 78, 79, 82, 83, |
| Polak, Irma                  | 1, 18, 36-39, 56, 57,   |                           | 225                     |                                | 104, 105, 206, 207      |



|                                     |  |  |  |  |  |
|-------------------------------------|--|--|--|--|--|
| Skrbinšek, Vladimir                 | 1, 66, 67, 66, 67, 88, 89, 100-109, 116, 117, 146, 147, 164, 165   |  |  |  |  |
| Slavenski, Josip                    | 250, 251   |  |  |  |  |
| Slezak, Leo                         | 220, 221, 228, 229   |  |  |  |  |
| Slivnik, Francka                    | 166, 167   |  |  |  |  |
| Smareglia, Antonio                  | 265, 266, 292, 293   |  |  |  |  |
| Smasek, Emil                        | 100, 101   |  |  |  |  |
| Smetana, Bedřich                    | 86, 87, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 202, 203, 210, 211, 216, 217, 252, 253, 266, 267   |  |  |  |  |
| Smičiklas, Tadija                   | 174, 175   |  |  |  |  |
| Smodek, Oskar                       | 22, 23, 214, 215, 232, 233   |  |  |  |  |
| Smolej, Viktor                      | 66, 67   |  |  |  |  |
| Sofoklo                             | 14, 15, 26, 27, 50, 51, 96, 97, 108, 109, 150, 151, 158, 159   |  |  |  |  |
| Solari, Christy                     | 232, 233   |  |  |  |  |
| Sotlar, Lidija                      | 290, 291, 292, 293   |  |  |  |  |
| Sotošek, Franjo                     | 20, 21, 22, 23, 70, 71   |  |  |  |  |
| Sovre, Claudia                      | 288, 289   |  |  |  |  |
| Spaić, Kosta                        | 162, 163   |  |  |  |  |
| Spiridonović, Milica                | 96, 97   |  |  |  |  |
| Stahuljak, Dubravko                 | 278, 279   |  |  |  |  |
| Stanetti, Maja                      | 260, 261   |  |  |  |  |
| Stanislavski, Konstantin Sergejevič | 82, 83, 84, 85, 90, 91, 96, 97, 106, 107, 194, 195   |  |  |  |  |
| Stanković, Kristofor                | 176, 177   |  |  |  |  |
| Stanković, Mihovil                  | 42, 43   |  |  |  |  |
| Stanojević, Ljubomir                | 278, 279   |  |  |  |  |
| Starčić, Viktor                     | 106, 107, 146, 147, 152, 153   |  |  |  |  |
| Starešinič, Stane                   | 164, 165   |  |  |  |  |
| Steber, Eleanor                     | 254, 255   |  |  |  |  |
| Steinbeck, John                     | 46, 47, 146, 147, 162, 163   |  |  |  |  |
| Sterija Popović, Jovan              | 117, 118, 154, 155   |  |  |  |  |
| Stodola, Ivan                       | 46, 47, 122, 123   |  |  |  |  |
| Stojković, Borivoje                 | S. 98, 99  |  |  |  |  |
| Stojković, Mika                     | 42, 43   |  |  |  |  |
| Strakosch, Alexander                | 28, 29   |  |  |  |  |
| Stranič, Lane                       | 292, 293   |  |  |  |  |
| Strauss, Johann, sin                | 60, 61, 62, 63, 186,   |  |  |  |  |
|                                     | 187, 232, 233, 246, 247, 250, 251, 258, 259, 266, 267, 290, 291  |  |  |  |  |
| Strauss, Richard                    | 186, 187, 192, 193, 194, 195, 200, 201, 204, 205, 208, 209, 216, 217, 228, 229, 240, 241, 258, 259, 262, 263, 270, 271, 282, 283, 291, 292, 294, 295 |  |  |  |  |
| Stravinski, Igor                    | <b>Fjodorovič</b> 196, 197, 212, 213, 250, 251, 252, 253, 264, 265, 280, 281, 282, 283, 292, 293, 294, 295   |  |  |  |  |
| Stražnicki, Stanislav               | 232, 233, 236, 237, 240, 241   |  |  |  |  |
| Streul, Eberhard                    | 294, 295   |  |  |  |  |
| Strindberg, August                  | 18, 19, 20, 22, 23, 28, 29, 33, 34, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 114, 115, 118, 119, 150, 151   |  |  |  |  |
| Strossmayer, Josip Juraj            | 172, 173   |  |  |  |  |
| Strozzi, Maja                       | 206, 207, 208, 209, 214, 215   |  |  |  |  |
| Strozzi, Tito                       | 58, 59, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 80, 81, 114, 115, 116, 117, 242, 243   |  |  |  |  |
| Stumpfögger, Lisa                   | 264, 265   |  |  |  |  |
| Stupica, Bojan                      | 58, 59, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 124, 125, 132-145, 164, 165, 268, 269  |  |  |  |  |
| Stupica, Mira                       | 136, 137   |  |  |  |  |
| Sudermann, Hermann                  | 26, 27, 28, 29, 30, 31, 54, 55, 66, 67, 106, 107   |  |  |  |  |
| Šúdraka                             | 24, 25   |  |  |  |  |
| Suhi, Jelena                        | 276, 277, 290, 291   |  |  |  |  |
| Suhi, Štefan                        | 275, 276, 277, 278, 279, 290, 291  |  |  |  |  |
| Suhodolski, Vladimir                | 56, 57   |  |  |  |  |
| Suppeé, Franz                       | 182, 183, 186, 187, 232, 233   |  |  |  |  |
| Suttermeister, Heinrich             | 268, 269, 270, 271   |  |  |  |  |
| Svečnjak, Blanka                    | 152, 153   |  |  |  |  |
| Svojski, Gustav                     | 212, 213   |  |  |  |  |
| Szokolay, Sándor                    | 252, 253   |  |  |  |  |
| Šafranek Kavič, Lujo                | 216, 217, 220, 221, 224, 225, 230, 231, 236, 237, 238  |  |  |  |  |
| Šaljapin, Fjodor                    | 196, 197, 216, 217   |  |  |  |  |
| Šantić, Stjepan                     | 126, 127   |  |  |  |  |
| Šarič, Mihaela (Mila)               | 1, 146, 147, 150-153, 156, 157, 164, 165   |  |  |  |  |
| Šekulin, Mica                       | 106, 107   |  |  |  |  |
| Šembera, Borivoj                    | 152, 153   |  |  |  |  |
| Šenoa, August                       | 2, 3, 14, 15, 20, 21, 48, 49, 52, 53, 60, 61, 122, 123, 174, 175, 176, 177   |  |  |  |  |
| Šest, Osip                          | 108, 109   |  |  |  |  |
| Šimenc, Mario                       | 54, 55, 56, 57, 171, 172, 173, 189, 190, 216-223, 224, 225, 236, 237, 244, 245   |  |  |  |  |
| Širola, Božidar                     | 192, 193, 194, 195, 198, 199, 236, 237   |  |  |  |  |
| Škerjanc, Petar                     | 294, 295   |  |  |  |  |
| Škiljan, Mladen                     | 147, 148, 162, 163   |  |  |  |  |
| Škrabalo, Ivo                       | 20, 21, 22, 23, 38, 39   |  |  |  |  |
| Škvarkin, Vasilij Vasiljevič        | 118, 119, 156, 157   |  |  |  |  |
| Šmaha, Josef                        | 28, 29   |  |  |  |  |
| Šoba, Črt                           | 288, 289   |  |  |  |  |
| Šoljak, Ante                        | 128, 129   |  |  |  |  |
| Šoljan, Antun                       | 148, 149   |  |  |  |  |
| Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič     | 196, 197, 220, 221   |  |  |  |  |
| Šošić, Davor                        | 132, 133, 136, 137, 138, 139   |  |  |  |  |
| Špajh, Miroslav                     | 166, 167   |  |  |  |  |
| Šram, Ljerka                        | 8, 9, 28, 29, 51, 52   |  |  |  |  |
| Šrepel, Ivo                         | 38, 39   |  |  |  |  |
| Štajcer, Ivan                       | 246, 247, 248, 249   |  |  |  |  |
| Štambuk, Miljenko                   | 286, 287   |  |  |  |  |
| Štandekar, Lojze                    | 1, 154-155, 164, 165   |  |  |  |  |
| Štefanac, Mire                      | 154, 155   |  |  |  |  |
| Štimac, Anđelko                     | 128, 129, 146, 147, 152, 153   |  |  |  |  |
| Šturm-Jurišić, Poldka (Leopolda)    | 66, 67, 100, 101, 164, 165   |  |  |  |  |
| Šubert, Josef                       | 24, 25   |  |  |  |  |

|                                    |   |  |  |   |  |
|------------------------------------|---|--|--|---|--|
| Šubić, Ivo                         | 146, 147  | Tomašić, Leo                           | 151, 152   | Veiller, Bayard                                   | 98, 99   |
| Šugh, Milena                       | 22, 23  | Tomić, Josip Eugen                     | 14, 15, 20, 21, 52, 53   | Veizović, Dunja                                   | 264, 265, 270, 271, 272, 273   |
| Šulek, Stjepan                     | 238, 239  | Tomić, Vojislav                        | 158, 159, 161  | Verdi, Giuseppe                                   | 62, 63, 176, 177, 180, 181, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 210, 211, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 294, 295 |
| Šumovska, Hermina                  | 10, 11  | Tončić, Nada                           | 244, 245, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 268, 269   | Verdonik, Edo                                     | 1, 150, 151, 156, 157, 164, 165  |
| Šutej, Josip                       | 171, 172, 173, 190, 191, 244-249, 264, 265  | Tonin, Boris                           | 278, 279   | Verdonik-Rasbergerjeva, Branka                    | 1, 150, 151, 156-161, 164, 165   |
| Šutej, Vjekoslav                   | 246, 247  | Toplak, Josip                          | 42, 43   | Verhunc (Verhunk), Franja (Franchette, Fanchette) | 178, 179   |
| Švara, Danilo                      | 246, 247, 270, 271  | Trauttner (ud. Kramer i Križaj), Paula | 204, 205   | Veri, Alfons                                      | 72, 73, 76, 77   |
| Švrljuga, Ivan                     | 32, 33  | Traven, Janko                          | 4, 5   | Verovšek, Anton                                   | 4, 5, 48, 49, 202, 203   |
| Taborska, Nina                     | 94, 95  | Trbuhović, Gjuro                       | 64, 65   | Vičar, Božidar                                    | 171, 172, 173, 189, 190, 230-231   |
| Tadić, Đuka                        | 146, 147  | Trenjov, Konstantin                    | 118, 119   | Vidal-Žebre, Ksenija                              | 256, 257, 262, 263   |
| Tairov, Aleksandar Jakovljevič     | 92, 93, 136, 137  | Tresčec Branjski, Vladimir             | 12, 13, 16, 17, 18, 19, 62, 63, 188, 189   | Vidmar, Vojko                                     | 292, 293   |
| Takedo, Izumo                      | 46, 47  | Trnina, Milka                          | 252, 253, 256, 257   | Vikić, Miljenko                                   | 282, 283   |
| Talich, Vaclav                     | 210, 211  | Trost, Angela                          | 244, 245   | Vilrac, Charles                                   | 128, 129, 146, 147   |
| Tamagno, Francesco                 | 228, 229  | Tucić, Srđan                           | 28, 29, 52, 53, 64, 65, 108, 109, 126, 127   | Vilhar, Bogumila                                  | 166, 167   |
| Tana, Milada                       | 20, 21  | Turkalj, Nenad                         | 228, 229, 240, 241, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 268, 269, 270, 271, 282, 283, 284, 285 | Vilhar, Miroslav                                  | 200, 201   |
| Tanhofer, Tomislav                 | 98, 99, 100, 101, 112, 113, 118, 119  | Tyrolt, Rudolf                         | 4, 5   | Vilhar-Kalski, Franjo Serafin                     | 200, 201   |
| Tardieu, Jean                      | 294, 295  | Udović (Smojver), Paula                | 264, 265   | Violčić, Božidar                                  | 138, 139, 148, 149   |
| Taufer, Vito                       | 166, 167  | Ukmar, Vilko                           | 291, 292, 294, 295   | Visković, Velimir                                 | 44, 45   |
| Taussig, Otto                      | 60, 61, 62, 63  | Urbič, Breda                           | 154, 155, 164, 165   | Višnjevski, Vsevolod <b>Vasiljevič</b>            | 136, 137, 142, 143   |
| Tavčar, Ivan                       | 4, 5, 50, 51  | Ursuleac, Viorica                      | 208, 209   | Vlček, Vaclav                                     | 276, 277   |
| Tepavac, Branko                    | 68, 69, 100, 101, 102, 103, 104, 105  | Usatov, Dmitrij A.                     | 196, 197   | Vodvařka, Slavko Amadej                           | 36, 37   |
| Terček, Ferdo (Tercuzzi, Fernando) | 4, 5, 172, 173, 180, 181, 182, 183  | Ustinov, Peter                         | 146, 147, 148, 149, 162, 163   | Vojnović, Ivo                                     | 10, 11, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 38, 39, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 72, 73, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 96, 97, 98, 99,  |
| Thomas, Ambroise                   | 194, 195, 200, 201, 206, 207, 230, 231, 252, 253, 260, 261  | V. C.                                  | 226, 227   |   |  |
| Thomas, Brandon                    | 158, 159  | Vahtangov, Jevgenij Bagrationovič      | 92, 93   |   |  |
| Tijardović, Ivo                    | 82, 83, 86, 87, 108, 109, 128, 129, 140, 141, 172, 173, 234, 235, 242, 243, 246, 247, 250, 251                | Vandov, Nikola                         | 28, 29   |   |  |
| Tkalec, Zvonko                     | 60, 61, 62, 63  | Vavra, Nina                            | 20, 21, 22, 23, 32, 33, 34, 35, 51, 52, 60, 61, 70, 71, 94, 95, 108, 109                           |   |  |
| Todorovska, Ilinka                 | 56, 57  | Vazov, Ivan                            | 28, 29   |   |  |
| Toić, Mirella                      | 272, 273  | Véber, Pierre                          | 32, 33   |   |  |
| Tolić, kazališni slikar            | 88, 89, 96, 97  | Vega, Lope                             | Félix de   |   |  |
| Tolstoj, Lav Nikolajevič           | 14, 15, 50, 51, 54, 55, 64, 65, 66, 67, 90, 91, 98, 99, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 132, 133, 136, 137 |  | 128, 129, 130, 131, 154, 155   |   |  |
| Tomašek, Andrija                   | 270, 271, 282, 283  |  |  |   |  |
| Tomašić, Hinko                     | 68, 69, 100, 101, 278, 279  |  |  |   |  |

|                       |   |                                 |  |
|-----------------------|---|---------------------------------|--|
|                       | 108, 109, 110, 111,<br>114, 115, 118, 119,<br>146, 147, 150, 151,<br>158, 159, 188, 189   | Zaharov, Rostislav Vladimirovič | 282, 283   |
| Voltolini, Loriso     | 266, 267  | Zajc, Ivan pl.                  | 4, 5, 62, 63, 128,<br>129, 132, 133, 150,<br>151, 172, 173, 174,<br>175, 176, 177, 178,<br>179, 180, 181, 184,<br>185, 186, 187, 192,<br>193, 194, 195, 212,<br>213, 242, 243, 246,<br>247, 256, 258, 259,<br>262, 263, 272, 273,<br>280, 281, 290, 291,<br>292, 293 |
| Vospernik, Gorazd     | 286, 287  | Zajcev, Milica                  | 284, 285   |
| Vovk, Vjera           | 188, 189  | Zapolska, Gabriela              | 54, 55, 72, 73, 96,<br>97  |
| Vrbanić, Lav          | 248, 249  | Zappia, Lary                    | 266, 267   |
| Vrbanić, Milan        | 20, 21  | Zdek, Hilda                     | 256, 259   |
| Vrhunc, Larisa        | 294, 295  | Zika (Zikova), Zdenka           | 216, 217, 218, 219   |
| Vrtar, Stjepko        | 58, 59  | Zlatic, Slavko                  | 248, 249   |
| Vrtovec, Lija         | 288, 289  | Zola, Émile                     | 16, 17, 80, 81, 154,<br>155  |
| Vukotić               | 42, 43  | Zorman, Joža                    | 56, 57   |
| Vuković, Dragutin     | 266, 267  | Zornik, Oskar                   | 264, 265   |
| Vuković-Gligo, Asja   | 146, 147  | Zupan, Jože                     | 154, 155, 164, 165   |
| Vuksan-Barlović, Zora | 266, 267  | Zupanc, Lojze                   | 56, 57   |
| Vušković, Marko       | 184, 185, 198, 199,<br>202, 203, 204, 205,<br>206, 207, 212, 213  | Zweig, Stefan                   | 114, 115   |
| Wagner, Richard       | 182, 183, 186, 187,<br>196, 197, 202, 203,<br>218, 219, 222, 223,<br>236, 237, 238, 239,<br>242, 243, 250, 251,<br>262, 263, 266, 267 | Žebre, Demetrij                 | 172, 173, 252, 253,<br>266, 267, 268, 269  |
| Walter, Bruno         | 210, 211, 216, 217  | Žedriński, Vladimir             | 122, 123   |
| Weber, Carl Maria von | 186, 187  | Železnik, Rado                  | 1, 62-65, 70, 71   |
| Wedekind, Frank       | 56, 57, 58, 59, 72, 73,<br>74, 75   | Žganjer, Branimir               | 2, 3   |
| Weill, Kurt           | 294, 295  | Žic-Klačić, Ivo                 | 152, 153   |
| Weinberger, Charles   | 184, 185  | Žiger, Branko                   | 264, 265   |
| Weiss, Peter          | 132, 133, 144, 145,<br>148, 149   | Žličar, Micika                  | 62, 63   |
| Wenzelides, Arsen     | 32, 33  | Žunec, Jeronim Noni             | 171, 172, 173, 190,<br>191, 248-253, 270,<br>271   |
| Werner, Vilém         | 116, 117  | Župančič, Krista                | 276, 277   |
| Wilde, Oscar          | 86, 87, 90, 91, 96, 97,<br>108, 109, 114, 115   | Župančič, Oton                  | 150, 151, 244, 245   |
| Wilder, Thornton      | 68, 69  | Županović, Lovro                | 16, 17, 32, 33, 254,<br>255  |
| Wisiak, Lidija        | 276, 277, 284, 285  | Župevc, Franc                   | 260, 261   |
| Wolf, Hinko           | 46, 47  | Župevc, Zvonimira               | 260, 261   |
| Wolf, Radovan         | 122, 123  |                                 |  |
| Wolf-Ferrari, Ermanno | 128, 129, 186, 187,<br>196, 197, 225, 226   |                                 |  |
| Wouk, Herman          | 136, 137, 139, 140,<br>141  |                                 |  |
| Yeats, William Butler | 150, 151  |                                 |  |
| Z. D.                 | 131, 132  |                                 |  |
| Zacconi, Ermete       | 8, 9, 12, 13, 84, 85  |                                 |  |



# Sadržaj

| <b>1</b>         | <b>DRAMA</b>                      | <b>171</b>       | <b>OPERA</b>                      |
|------------------|-----------------------------------|------------------|-----------------------------------|
| <b>4 • 5</b>     | <b>Ignjat Borštnik</b>            | <b>174 • 175</b> | <b>Fran Gerbič</b>                |
| <b>24 • 25</b>   | <b>Sofija Borštnik-Zvonarjeva</b> | <b>178 • 179</b> | <b>Josip Nolli</b>                |
| <b>36 • 37</b>   | <b>Irma Polak</b>                 | <b>182 • 183</b> | <b>Irma Polak</b>                 |
| <b>40 • 41</b>   | <b>Josip Daneš</b>                | <b>190 • 191</b> | <b>Josip Križaj</b>               |
| <b>48 • 49</b>   | <b>Hinko Nučić</b>                | <b>198 • 199</b> | <b>Ivan Levar</b>                 |
| <b>60 • 61</b>   | <b>Josip Povhé</b>                | <b>200 • 201</b> | <b>Rudolf Bukšek</b>              |
| <b>62 • 63</b>   | <b>Berta Bukšek</b>               | <b>204 • 205</b> | <b>Josip Rijavec</b>              |
| <b>62 • 63</b>   | <b>Edo Grom</b>                   | <b>212 • 213</b> | <b>Robert Primožič</b>            |
| <b>62 • 63</b>   | <b>Rado Železnik</b>              | <b>216 • 217</b> | <b>Mario Šimenc</b>               |
| <b>62 • 63</b>   | <b>Lojze Drenovec</b>             | <b>222 • 223</b> | <b>Josip Gostič</b>               |
| <b>66 • 67</b>   | <b>Miro Kopač</b>                 | <b>230 • 231</b> | <b>Božidar Vičar</b>              |
| <b>66 • 67</b>   | <b>Lojze Potokar</b>              | <b>232 • 233</b> | <b>Erika Druzovič</b>             |
| <b>68 • 69</b>   | <b>Vika Podgorska</b>             | <b>234 • 235</b> | <b>Marjan Rus</b>                 |
| <b>84 • 85</b>   | <b>Rade Pregarc</b>               | <b>236 • 237</b> | <b>Ivan Franci</b>                |
| <b>94 • 95</b>   | <b>Ida Pregarc</b>                | <b>240 • 241</b> | <b>Marija Podvinec</b>            |
| <b>98 • 99</b>   | <b>Pavel Golia</b>                | <b>244 • 245</b> | <b>Josip Šutej</b>                |
| <b>100 • 101</b> | <b>Vladimir Skrbineš</b>          | <b>248 • 249</b> | <b>Noni Žunec</b>                 |
| <b>108 • 109</b> | <b>Janko Rakuša</b>               | <b>252 • 253</b> | <b>Rudolf Franci</b>              |
| <b>116 • 117</b> | <b>Sava Severova</b>              | <b>254 • 255</b> | <b>Attilio Planinšek</b>          |
| <b>120 • 121</b> | <b>Maks Furijan</b>               | <b>256 • 257</b> | <b>Janez Lotrič</b>               |
| <b>124 • 125</b> | <b>Ferdo Delak</b>                | <b>266 • 267</b> | <b>Dirigenti</b>                  |
| <b>132 • 133</b> | <b>Bojan Stupica</b>              |                  |                                   |
| <b>146 • 147</b> | <b>Josip Marotti</b>              | <b>275</b>       | <b>BALET</b>                      |
| <b>150 • 151</b> | <b>Mihela Šarić</b>               |                  |                                   |
| <b>154 • 155</b> | <b>Lojze (Alojz) Štandeker</b>    | <b>278 • 279</b> | <b>Štefan Suhi</b>                |
| <b>156 • 157</b> | <b>Edo Verdonik</b>               | <b>278 • 279</b> | <b>Maks Kirbos</b>                |
| <b>156 • 157</b> | <b>Branka Verdonik-Rasberger</b>  | <b>280 • 281</b> | <b>Majda Humski rođ. Škerjanc</b> |
| <b>160 • 161</b> | <b>Herbert Grün</b>               | <b>282 • 283</b> | <b>Stane Leben</b>                |
| <b>164 • 165</b> | <b>Zaključak</b>                  | <b>284 • 285</b> | <b>Štefan Furijan</b>             |
|                  |                                   | <b>286 • 287</b> | <b>Peter Pustišek</b>             |
|                  |                                   | <b>286 • 287</b> | <b>Mateja Pučko-Petković</b>      |
|                  |                                   | <b>292 • 293</b> | <b>Zaključak</b>                  |
|                  |                                   | <b>299</b>       | <b>KAZALO IMENA</b>               |
|                  |                                   |                  | <b>AUTORI / AVTORJI</b>           |
|                  |                                   | <b>168 • 169</b> | <b>Branko Hećimović</b>           |
|                  |                                   | <b>272 • 273</b> | <b>Marija Barbierić</b>           |
|                  |                                   | <b>258 • 259</b> | <b>Henrik Neubauer</b>            |

## **SLOVENSKI UMJETNICI NA HRVATSKIM POZORNICAMA**

### **SLOVENSKI UMETNIKI NA HRVAŠKIH ODRIH**

**Autori / Avtorji**

**Branko Hećimović- drama**

**Marija Barbieri – opera**

**Henrik Neubauer – balet**

**Prjevod na hrvatski / Prevod v hrvaščino**

**Matija Dreven - balet**

**Prijevod na slovenski / Prevod v slovenščino**

**Ilinka Todorovski - opera**

**Mateja Tirgušek - drama**

**Lektura hrvatskog teksta / Lektura hrvaškoga teksta**

**Mihovil Dulčić**

**Mercedes Robek Paradžik**

**Lektura slovenskog teksta / Lektura slovenskega teksta**

**Janja Nakrst – opera**

**Oblikovanje i prijelom / Oblikovanje in prelom**

**Ljudevit Gaj**

**Fotografije**

**Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU i autori**

**Urednik**

**Darko Šonc**

**Izdavač / Izdajatelj**

**Slovenski dom, Zagreb**

**Vijeće slovenske nacionalne manjine Grada Zagreba**

**Svet slovenske nacionalne manjšine Mesta Zagreba**

**Tisak / Tisk**

**FS d. o. o., Zagreb**

**Siječanj / Januar, 2011**

**ISBN - 953-97996-6-X**

**© Copyright. Slovenski dom, 2011. Sva prava pridržana.**

**Niti jedan dio ove knjige ne može biti objavljen ili pretiskan bez prethodne suglasnosti autora i nakladnika.**





**Slovenski  
dom  
Zagreb**