

OSIJEŠKO OBDOBJE MIRKA POLIČA

Antonija Bogner Šaban

Delovanje Mirka Poliča v osiješkem Hrvaškem narodnem gledališču med 1915 in 1923 je zaokroženo obdobje v njegovi karieri. Takrat je izpričal svoje dirigentske in strokovne nazore in nakazal organizacijsko-pedagoške kvalitete, ki so opredeljevale njegovo ustvarjalno osebnost.

Mirko Polič¹ se je rodil v Trstu in odraščal v večkulturnem okolju. Oče Fran je bil Hrvat, mati Marija Slovenka, sam pa je obiskoval italijansko gimnazijo. Po maturi se je vpisal na pravno fakulteto v Pragi, vendar pa je, potem ko ga je pritegnilo glasbeno in zlasti gledališko dogajanje v praškem Narodnem gledališču (Dvořákova *Rusalka* in Smetanova *Prodana nevesta*), končal na tržaškem Konservatoriju Verdi in tam študiral pri Antoniu Zampieriju klavir in pri Gialdinu Gialdiniju kompozicijo. Zaključni izpit iz obeh predmetov je opravil 15. junija 1913 kot zunanji dijak. Naslednji dve leti je pri Giuseppeju Tartiniju izpopolnjeval svoje znanje iz harmonije, kontrapunkta in kompozicije.

Ta poklicna pot in kulturno večglasje sta vplivala na Poličeva življenjska spoznanja in ustvarjalne nazore. Njegov oče Fran Polič je zapustil Senj l. 1883 v času bana Khuena-Héderváryija, ko je Zagreb in vse dele Hrvaške pretresala politična afera z madžarskimi napisi na državnih grbih. V Trstu se je kmalu izkazal za uspešnega tiskarja in se materialno osamosvojil, zaradi svoje ljubezni do glasbe pa je tudi sina Mirka včlanil v slovensko pevsko društvo (Pevsko in glasbeno društvo Trst). Mirko je že med študijem postal vodja društvenega zbora in zbora Šentjakobske čitalnice.

Vse močnejše razplamtevanje narodne zavesti med slovensko manjšino v domačem italijanskem okolju je preraslo v lep društveni uspeh, ko je Mirko Polič 15. decembra 1910 v tržaškem Slovenskem gledališču dirigiral Hervéjevo opereto *Mam'zelle Nitouche*. Sledile so druge operete: Straussov *Čar valčka*, Planquettevi *Cornevillski zvonovi*, Parmove *Caričine amaconke*, Lehárjev *Grof Luksemburški* in Zellerjev *Ptičar*, priljubljena dela, ki so privabljala gledalce, hkrati pa krepila tudi njihov občutek samobitnosti, saj so se izvajala v slovenskem jeziku. Poličeve ambicije pa se niso ustavile pri opereti, ampak je 22. decembra 1912 v Slovenskem gledališču dirigiral tudi Zajčevo opero *Nikola Šubić Zrinjski*, v načrtu pa je imel še Puccinijevo *Madame Butterfly*, Gounodovega *Fausta* in Offenbachove *Hoffmannove pripovedke*.

Zajčevo opero je režiral Leon Dragutinović,² nastopali pa so med drugimi Robert Primožič,³ Josip Križaj⁴ in Štefaniya Lepuš,⁵ poznejša Poličeva soproga. Izvedeni in še bolj napovedani program kaže na Poličevo razgledanost po evropskem glasbenem gledališču, njegovo složno sodelovanje z Leonom Dragutinovićem pa je bilo pomembno za njegovo prihodnost. Ko je Dragutinović l. 1914 postal intendat osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča, je povabil Poliča, naj se pridruži njegovemu ansamblu. Ker je osiješka Opera aprila in maja 1914 gos-

tovala v Dubrovniku, Splitu, Šibeniku, Mostarju, Sarajevu in Tuzli, je Polič svojo nastopno predstavo, opereto Srečka Albinija *Baron Trenk*, dirigiral 8. maja 1914 v Občinskem gledališču v Splitu, stalno zaposlil pa se je v začetku sezone 1915/1916.

Večino omenjenih dejstev našteva Ciril Cvetko v monografiji *Mirko Polič, dirigent in skladatelj*, objavljeni l. 1996 v zbirki Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja v Ljubljani. Cvetko pozorno spremlja in vrednoti različne vidike Poličevega ustvarjanja, vendar pa svojo pozornost osredinja pretežno na Poličevo delovanje v Sloveniji, natančneje, v Ljubljani v letih 1925–1939 ter 1945–1947. Zaradi tega je treba Cvetkovo izčrpno in utemeljeno napisano monografijo dopolniti z natančnejšim opisom pomembnega Poličevega obdobja v Osijeku, saj je ravno tam dozoreval kot gledališki delavec, ko je spretno in z mladostnim poletom sodeloval pri repertoarni in scensko-interpretativni modernizaciji Opere, prav to pa je ob koncu njegove kariere, v Slovenskem narodnem gledališču, dobilo polni ustvarjalni pomen.

Izobrazba in dotedanje izkušnje so bile odločilne, da je Mirko Polič dobil zaposlitev v osiješkem Hrvaškem narodnem gledališču. To je bilo ustanovljeno l. 1907 in je takrat, po sedmih letih obstoja, še vedno iskalo svoje družbeno in umetniško mesto. Poliča sta prijateljsko podpirala intendant in ravnatelj Opere Leon Dragutinović in tudi ravnatelj Drame Joza Ivakić,⁶ hkrati pa je v njima imel tudi strokovna sogovornika, ki sta tako kot on želela tradicionalni odnos do gledališča zamenjati z evropsko aktualnim.

Ker so v Osijeku vse do l. 1907 gostovale predvsem nemške in avstrijske potujoče družine in izvajale večinoma zabavna, pogosto tudi površna dela, je to usmerjalo in tudi določalo okus občinstva. Ko je jeseni 1915 na čelo Drame prišel hrvaški književnik Joza Ivakić, so v sporedu prevladovala nemške in francoske komedije, katerih vsebino so nemalokrat skrajšali ali lokalno obarvali, občasno so izvajali Shakespearova in Molièrova dela pa igre iz domače zakladnice – npr. Freudenreichove *Graničarje* – medtem ko so naturalizem in simbolizem uvajale na osiješki oder Tucićeve, Pecijeve in Kosorjeve drame. Ivakić ni odstopal od teh splošnih repertoarnih usmeritev, vseeno pa je dajal prednost evropskim in hrvaškim pisateljem, ki so poetično zaznamovali konec 19. in začetek 20. stoletja. Tako so pogosteje uprizarjali Hauptmanna, Ibsena, Tolstoja, Čehova, pa tudi Tucićev *Gnili dom*, Pecijev *Gozd*, Vojnovičev *Ekvinokcij*, Kosorjev *Požar strasti*. Tako je Ivakić utiral pot ustvarjalni različnosti, prepričan, da je predstava skupek idejnega in vsebinskega, kakor o teh svojih stališčih piše v članku *Naše gledališče: * Publiki se torej hoče smeha. Pa saj tudi smeha ni zametavati. Tudi smeh je vseh vrst. Obstaja tudi smeh skozi solze – smeh, ki ga je Belinski našel pri ruskih pisateljih, zlasti Gogolju, in ga tako posrečeno okarakteriziral. Smeh ima tudi veliko moč. Ne ubija se z jezo, temveč s smehom, je rekel Nietzsche. In navsezadnje je lahko tudi komedija in celo drobna humoreska – recimo, kakega Čehova – stvar z enako vrednostjo kakor drama v visokem slogu. Če je tako, potem ne more biti nihče presenečen, če bom rekel, da tudi komedija postavlja pred igralce velike zahteve, ravno takšne kakor tragedija svojemu protagonistu. Tudi v njej lahko odseva velika umetnost in visoka raven igralčeve igre, ki ima ravno tolikšno vrednost kakor umetnost kakega trageda.*⁷

Soroden proces spoznavnega dozorevanja in ozaveščanja gledalčevega

* V besedilu so citati označeni kot kurziva (op. ur.)

odnosa do gledališča je v glasbeni produkciji izvajal tudi Mirko Polič. V nasprotju z Ivakićem, ki je imel za utemeljevanje svojih praktičnih in teoretičnih idej na voljo vrsto evropskih in tudi hrvaških dramatikov, na roko pa so mu šle tudi dolgoletne želje osiješkega meščanstva, da bi proti nemški prevladi ustvarilo hrvaško gledališče, ni Mirku Poliču v začetku preostajalo nič drugega, kakor da dirigentsko in interpretativno preveri in uskladi predstave, ki so že bile na sporedu. Ker pri odrski uprizoritvi glasbenega dela vsebina in jezikovna komunikativnost libreta nista odločilno pomembna, to izročilo pa so iz kulturnih razlogov in deloma zaradi poklicnih nagnjenj gojili tudi Poličevi predhodniki Žarko Savić,⁸ Nikola Faller⁹ in Andro Mitrović,¹⁰ in ker so v sporedu prevladovale operete večinoma dunajskih skladateljev, je moral Polič že na prvem nastopu v Osijeku 5. oktobra 1915 z *Dijakom prosjakom* Karla Millöckerja prepričljivo predstaviti odlike svojih umetniških nazorov. Gledališkega in likovnega kritika mestnega dnevnika *Hrvatske obrane*, slikarja, pesnika in novelista Dragana Melkusa, je Polič navdušil, ker je Millöckerjevo opereto z *dovršeno preciznostjo dirigiral na pamet*, ne da bi si bil pomagal s partituro, zato je izrazil upanje, da je gledališče z njim *dobilo nadebudno, energično, glasbeno izobraženo osebo*.¹¹ Poleg tega je Melkus kot zainteresiran in strokovno podkovan intelektualac Poliču izrekel priznanje, ker mu je slednjič uspelo zbor in orkester 78. c. kr. pehotnega polka »Gerba« uglasiti s pevci v glasbeno-izvajalsko celoto. Ta pohvala je še posebno pomembna, ker so ansambl sestavljali različno izobraženi pevci, angažirani z vseh vetrov, in nadarjeni amaterji iz krajevnih glasbenih društev. Millöckerjevo opereto *Dijak prosjak* je režiral Dušan Mitrović, ki je začel kot član Čirićevega potujočega gledališča. Podobno umetniško pot je prehodil tudi Teodor (Tošica) Stojaković, predvsem dramski igralec, vseeno pa je manjše komične vloge igral tudi v operetah – v *Dijaku prosjaku*, denimo, Ollendorfa. V Millöckerjevi opereti je nastopal tudi Zvonimir Rogoz (Gorski), ki ga gledališki zgodovinski anali pomnijo po njegovem mednarodnem slovesu. Različnost umetniških usod in še bolj maloštevilnost glasbenega ansambla sta Mirka Poliča prisilili k temu, da je začel oblikovati nosilno ogrodje ansambla, če je hotel prepričljivo predstaviti svoje ustvarjalne nazore. Polič je namreč dirigiral večino glasbenih izvedb, saj je bil njegov starejši kolega, drugi dirigent osiješkega gledališča Dragutin Trischler, to sezono pogosto odsoten. Hrbtenico ansambla so tako sestavljali Štefanija Dragutinović, Rudolf Madlé, Nelly Baumgarten, Vladimir Majhenić, Hilda Majhenić, Elza Anhalt, Ivo Skrivanić, Ivka Berković, Rajko Peček, Marko Veble, Antun Križ, Zdenko Ruth, Kata Puhovska in Marija Šilhan.

Naslednji premik v povezovanju interpretativnih prvin predstave je Polič naredil 13. novembra 1915 s premiero Nedbalove operete *Poljska kri*, ki jo je režiral Kurt Bachmann. Čeprav pristojni gledališkozgodovinski pregledi delovanja Kurta Bachmanna malodane ne omenjajo, je bil po Melkusovih kritikah ključna osebnost pri scenskem posodabljanju osijeških glasbenih predstav. Kurt Bachmann je uspešno koreografiral skupinske in zborovske prizore, v Poliču pa dobil profesionalno podkovanega sodelavca, ki je znal poudariti vrline uprizorjenega dela po pevski in orkestralni plati. Recimo, mazurko v Nedbalovi opereti in *Zbor žanjcev* v tretjem dejanju. Med glasbene točke operete *Poljska kri* je uvrščen tudi napjev *Jošće Polska ni zgienila*, prilagojen slavonski različici priljubljene pesmi *Tamburica sitnim glasom udaraše*. Ta sprememba ne moti lahkotnosti in vsebinske neobveznosti operetnega žanra, hkrati pa izpričuje značilnost Poličevih nenasilnih prijemov pri kroatiziranju glasbenega repertoarja.

Operne režije se je občasno lotevala tudi Zora Vuksan - Barlović.¹² Ta vidna osiješka dramska režiserka, uspešna učenka in privrženka Maxa Reinhardta, je 27. novembra 1915 postavila Massenetovo opero *Manon*. Massenet v tej intimno lirični operi izpričuje pretanjen smisel za uravnoteženost pevskih in orkestralnih partov in nagnjenje do obdelovanja sentimentalnih situacij, zato je Zora Vuksan - Barlović, ki je bila tudi scenografinja uprizoritve, uporabila papirnate kulise namesto standardnih scenografskih panojev, da bi tudi z njihovim videzom vzbudila vtis družbene hinavščine ob upodobitvi problematizirane usode Manon Lescaut. S krepitvijo interpretativne stilizacije in tako da je vizualizirala vsebino libreta z nasprotji teme in svetlobe, je poudarila dramatičnost dogajanja, medtem ko je Polič kot dirigent vztrajal pri orkestralnih partih opere, ki imajo po zaslugi Massenetove partiture močan scenski učinek. Tako vzajemno prežemanje sestavnih delov uprizoritve je napovedovalo spremembo v ustaljenem načinu interpretiranja glasbenih del, ki je dotlej temeljilo na nosilnih opernih ali operetnih arijah in postavljalo v ospredje t. i. režisersko gledališče.

Mišljenjska ubranost se ni omejevala samo na uprizarjanje predstav. Dragutinović, Polič in Ivakić so 3. januarja 1916 v gledališču priredili *Novoletno veduto*. Ob tej priložnosti so odvrgli uradno resnost in v mozaičnem programu med seboj pomešali svoje vsakdanje dolžnosti. Dragutinović je prebral domnevno pismo z bojišča, njegovo vsebino pa je pospremil glasbeni refren *Hočeš nečeš, smijati se moraš*. Teodor (Tošo) Stojković je izvedel žal izgubljeno burko *Striček Vid v gledališču*, medtem ko sta Mirko Polič in Dragutin Trischler *odigrala* glasbeni poskus, ki ga je dirigiral Stojković. Dirigenta sta se poskusila tudi kot pevca, in tako je Polič *imitiral* sopran subrete Nelly Baumgarten. V *resnejšem* delu sporeda so nastopili Roza Peršl in Marija Šilhan z izvajanjem slovenskih in čeških pesmi ter Zdenko Ruth z romanco iz Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinski*. Na koncu sta dramska igralca Zlata Lyanka in Mihajlo D. Milovanović ob pomoči svojih pevskih kolegov Mata Bonačića in Rajka Pečka uprizorila Ivakićevo priložnostno burko *V civilu*.

Optimistično začeto l. 1916 ni bilo naklonjeno slavnostnemu razpoloženju gledališnikov in še manj zamislim Mirka Poliča. Zaradi majhnega števila redno zaposlenih pevcev in njihovih interpretativnih zmožnosti so bile še naprej na sporedu večinoma operete: Kálmánove *Jesenske vaje*, Straussov *Cigan baron*, Lehárjeva *Slednjič sama*, Eyslerjev *Ženskožerec*. Dragan Melkus v recenziji ob premieri operete *Jesenske vaje* 26. januarja 1916 navaja, s kakšnimi problemi se spopada Polič in v kakšnih umetniških okoliščinah nastajajo posamezne predstave. Čeprav je glavna naloga Kurta Bachmanna režija, mora včasih iz praktičnih razlogov pri predstavi sodelovati tudi kot pevec. Tako je v Kálmánovi opereti igral Wailensteina, njegovo interpretacijo pa je Melkus opisal kot *fino komiko, diskretno, nadvse naravno, ležerno, polno prirojene humornosti in prikrite, nevsiljive, neprisiljene šaljivosti, in ker je sijajen mimik, je z eno samo gesto, migom oči ali ušes – in ni mu bilo treba z njimi niti pomigati – izzval vihar smeha. Vsak stavek, vsako besedo je znal poudariti z veliko jasnostjo ...* Vseeno pa je imel Melkus Bachmannov nastop za svojevrstno gostovanje, *glede na to, da je v veliki večini pel in govoril nemško ... ker pa želimo, da bi bil naš tudi kot umetnik, naj se uči hrvaško ... kajti na hrvaškem odru se brezpogojno nastopa v hrvaškem jeziku.*¹³

Joza Ivakić je, kljub temu da je kot ravnatelj Drame prevzel številne obveznosti, imel z igralci in pevci ure jezikovnih vaj, zlasti akcentologije. Koristnost tega težavnega dela je bila očitna in priznana. Julije Benešić je v svojem feljtonu

Pismo iz Osijeka zapisal naslednje: *Z odra prihajajo sladke besede naše, korektno izgovorjene in pravilno naglašene. In tako govori prvi igralec, drugi, tretji ... Spoštovani jezikoslovec in prevajalec, l. 1915 tudi intendant zagrebškega gledališča je nejevoljno nadaljeval: Malce nenavadno, kje so naši zagrebški, popačeni akcenti, zategli glasovi, nenavadne vokalizacije. Pri nas je redkost slišati dober jezik...*¹⁴

Kljub težavam, ki so sestavni del gledališkega življenja, se je glasbeni repertoar postopoma dopolnjeval z vse zahtevnejšimi deli. Poliç kot dirigent in Bachmann kot režiser sta 2. marca 1916 uprizorila Mascagnijevo opero v enem dejanju *Cavalleria rusticana*. Vlogi Santuzze in Turidduja sta odpela Elza Anhalt in Ivo Skrivanić, pevca, ki sta bila kos tudi zahtevnim sopranskim in tenorskim vlogam. Isti večer je bila uprizorjena tudi enodejanka Marijana Derenčina *Slepčeva žena*, v njej pa sta imela glavni vlogi Zora Vuksan - Barlović (Stana) in Mihajlo D. Milovanović (Ivan). Tako kombiniranje glasbenega in dramskega dela je bilo zanimiv poskus zблиževanja slogovno oddaljenih del, ki pa kljub svoji žanrski in poetični različnosti obravnavata sorodno temo – nestalnost ženske ljubezni, ki ima tragične posledice tako za Turidduja kakor slepega Ivana.

Dva dni po premieri Mascagnijeve *Cavallerie rusticane* in Derenčinove enodejanke *Slepčeva žena* je v rubriki *Osiješka kronika* dnevnika *Hrvatska obrana* izšla nenaslovljena koserija, v kateri med vodilnima dramskima igralcema osiješkega gledališča Zoro Vuksan - Barlović in Aleksandrom Gavrilovićem poteka *dialog* o nekaj dni prej (27. februarja 1916) uprizorjeni tragediji *Macbeth*: v pogovoru opozarjata, da je Shakespeare vendarle *nekaj drugega od malega Italijana* (Mascagnija), vendar to njunemu *direktorju nikakor ne imponira, ko pa jih je oblekel v nekakšne cape*. Macbeth (Gavrilović) nato sprašuje Lady Macbeth (Zora Vuksan - Barlović): *Ali si opazila tisti črno pokrpano zaveso pogrebnega društva in prazno mizo med pojedino? Kako, da se za opero zmeraj najde denar?*¹⁵ Čeprav koserija po svojem bistvu implicira duhovitost in ironično distanco, pa ta obrobna notica vendarle kaže, s kakšnimi, in to vse prej kot umetniškimi težavami sta se spopadala Joza Ivakić in Mirko Poliç.

Uvrstitev Massenetove opere *Werther* v repertoar osiješke Opere 29. aprila 1916 je nadaljevala odrsko raziskovanje skladateljevega opusa, toliko bolj, ker tudi ta opera obravnava splošno znano ljubezensko temo. Ker so ob koncu sezone 1915/1916 ansambel dopolnili spoštovanja vredni pevci (Robert Primožič, Desanka Makuševska, Makso Hankin, Mira Korošec,¹⁶ Helena Lowczinsky, Rudolf Ertl,¹⁷ Greta Kraus,¹⁸ Štefanija Poliç, Zlata in Đuka Trbuhović,¹⁹ Micika Hrvojić²⁰), je bila uprizoritev umetniško popolnoma upravičena. Potem je 3. oktobra 1916 sledila Puccinijeva veristična opera *Tosca*; za vlogo Tosce v interpretaciji Mire Korošec je kritik zapisal, da je *izdelana do najmanjših odtenkov ... ter da je Mira Korošec dramsko prvovrstna pevka in da z redko spretnostjo obvladuje svoj močni in zvonki glas*. Cavaradossi je bil Makso Hankin, *prelep lirični tenor z lepo višino in izvrstno šolo, pa tudi njegova igra je ravno tako mojstrska*, medtem ko je Scarpio pel Robert Primožič, *bariton z nenavadno močjo*.²¹ V Verdijevem *Trubadurju* 11. novembra 1916 je Robert Primožič nastopil kot grof Luna, in ta vloga je tako kot Scarpia v Puccinijevi *Tosci* eno od izhodišč njegove bogate in plovovite kariere. Leonoro je igrala Mira Korošec, ki je zaslovela z verdijevskim repertoarjem, v tem času pa se je približevala svojemu pevskega vrhuncu.

Slogovna raznolikost navedenih oper in glasovna razkošnost njihovih interpretov sta bili v oporo Poličevemu mnenju o pomembnosti tega žanra v primer-

javi s priljubljeno opereto. Polič pa je hotel razmerje med njima spremeniti ravno v času, ko je vojno ministrstvo s sedežem v Budimpešti ukinilo vojaške orkestre v Hrvaški, to pa je ogrozilo ne samo doseženo vrednost posameznih orkestrov, temveč tudi nadaljevanje programa. Orkester se je tako popolnil z glasbeniki iz Hrvaškega pevskega društva »Lipa« ter Pevskega in glasbenega društva »Kuhač«, v skladu z njihovimi glasovnimi možnostmi pa so v programu prevladovale operete. Polič se je z enako požrtvovalnostjo, s kakršno je postavljaj na oder opere, zdaj lotil izvajanja operet in si prizadeval, da bi pri izvajalcih poudaril njihove najboljše interpretativne lastnosti. Tako je bila, denimo, v Straussovi opereti *Netopir*, uprizorjeni 18. oktobra 1916, Gitta Halasz v vlogi Adele *nagajiva, ljubka, vesela sobarica, diskretno humorna, zapeljiva in očarljiva, izkazala pa se je posebno kot koloraturna pevka. Njeni kot biseri čisti staccati so s svojo neverjetno zanesljivostjo prevzeli lože, parter in galerijo.*²² Čeprav Dragan Melkus v svoji kritiki poudarja predvsem dosežek osiješke operetne ljublenke Gitte Halasz, je bil Poličev delež pri izvedbi Straussove operete enakomerno porazdeljen med vse njene izvajalce. Vloga Rosalinde je bila zaupana debutantki Irmu Petričević. Mirko Polič je imel razumevanje za njeno začetniško negotovost, pa je zato deloma spremenil Straussovo partituro in vanjo vstavil nekaj novih delov, ki jih je sam skomponiral, kot pesem *polno globokega čustva* v drugem dejanju. To popuščanje pevki si moramo razlagati s Poličevim razvitim pedagoškim čutom, kajti kot je čas pokazal, je osiješko gledališče z Irmo Petričević pridobilo zanesljivo subreto.

Po operetah, ki so bile v osiješkem gledališču že znane in videne – Léhárjevem *Grofu Luksemburškem*, Kálmánovi *Kneginji čardaša*, Fallovi *Dolarski princesi* – je 25. decembra 1916 sledil Offenbachov *Orfej v podzemlju*. Ta predstava je zaznamovala slogovno spremembo v dotedanjem operetnem repertoarju, kajti avtorjeva pripadnost francoskemu glasbenemu izročilu in kritično stališče do družbe nista prinašala lagodne zabave. Offenbachovo opereto je postavil na oder Dragutin Vuković, sicer v osnovi dramski režiser, Andro Mitrović pa je odkril njegovo nadarjenost za glasbeno gledališče. Vuković je opereto *Orfej v podzemlju* režiral v slogu Reinhardtovih načel, in tako je grške junake v nekoliko moderniziranih kostumih razmestil med gledalce, te pa na oder. Kakšen učinek je dosegel ta presenetljivi režiserski prijem, je težko ugotoviti, zato pa je bilo za Poličevo dirigiranje zapisano, da mu *pripada posebno poglavje. Prepričan je lahko, da javnost močno ceni njegovo nesebično, edinole naši hrvaški Taliji posvečeno delo.*²³

V začetku naslednjega leta, 6. januarja 1917, je bila izvedena opera Ivana Zajca *Nikola Šubić Zrinjski*. Že pet let prej, 14. januarja 1912, ko je to opero dirigiral Nikola Faller, je Zajčevo delo vzbujalo domoljubna čustva, zlasti njeni najbolj priljubljeni deli, kot *I Zrinjski će uminut, Tako meni Boga velikoga, U boj, u boj*, le da je zdaj na zavest gledalcev delovalo drugače, ker so usodo Zrinjskih istili s spet negotovo politično usodo hrvaškega naroda. Hkrati je Mirko Polič, dirigent Zajčeve opere, obnovil in dopolnil izkušnje, pridobljene v tržaškem Slovenskem gledališču, Robert Primožič pa se je izkazal z mladostno interpretacijo Zrinjskega. V drugih vlogah so bile zasedene najboljše pevske moči: Mira Korošec (Eva), Pavao Banac (Sulejman), Dušan Mitrović (Mehmed paša Sokolović), Makso Hankin (Juranić), Katica Frankova (Jelena), Rudolf Madlé (Alapić). Koliko je bilo Poliču profesionalno in tudi osebno od tega, da bi premiera opere *Nikola Šubić Zrinjski* uspela, priča dejstvo, da je *bolan vstal iz postelje, da bi svojo četo popeljal do zmage*. Poličevo ravnanje je Dragana Melkusa spodbudilo, da je opozoril tudi na vse njegove umetniške zasluge za osiješki glasbeni ansambel: *Kadar koli*

ga vidimo za dirigentskim pultom, smo mirni in vemo, da to pomeni glasbeni užitek ... kaj pomeni za naše gledališče, bomo spoznali šele takrat, ko bo rekel: sluga pokoren – odhajam.²⁴ Čustveno nabito razpoloženje, ki je bilo sestavni del premiere Zajčeve opere, vendarle ne more opravičiti režiserskih spodrsiljev Dragutina Vukovića. V sklepnem prizoru opere se je glavni junak odpravil v boj s praporom z zlomljenim vrhom, barve hrvaške trobojnice pa je bilo komaj razločiti. Druge take napake, ki so bile vir nenehnih očitkov na račun kakovosti izvedbe glasbenih predstav, so bile neustrezna mizanscenska razporeditev, prenatrpanost odra z rekviziti, zamujanje pri prihajanju na oder in odhajanju z njega, kažejo pa na to, da osiješki ansambel še vedno ni razvil pravega profesionalnega odnosa do stroke. Vseeno so nekatere predstave, kot opereta Franza Schuberta *Tri deklice*, vnašale novega poleta med svoje ustvarjalce. Nekaj mesecev po premieri 6. februarja 1917 so na gostovanju v Zagrebu Osiječani izvedli Schubertovo opereto sedemkrat zapored (med 20. in 31. julijem 1917). Čeprav gre za interpretativno zahtevno delo, ker je izpolnjeno s številnimi avtobiografskimi reminiscencami in poudarja skladateljevo romantično nagnjenje k spevnosti in duhovitim obratom, je Osiječanom uspelo pričarati glasbeno samosvojost te operete. O izvajalcih so v časniku *Hrvatska* zapisali naslednje: *Zaokrožena uprizoritev je zasluga mladega hrvaškega glasbenika, kapelnika Mirka Polića, v katerem prepoznavamo izjemno nadarjenega človeka, energičnega, polnega ambicij in marljivosti. Gitta Halaszova (Hanica), živa in temperamentna, z ustrezno igro in lepim zvonkim glasom, je kot ustvarjena za subreto. V vsem je sicer še opaziti mladostni zanos, ampak material je v vsakem pogledu izvrsten. Dušan Mitrović (Schubert) in Dragutin Vuković (steklar Tschol) sta požela silno odobravanje. Vuković je prefinjen komik, ki ne prehaja v grotesknost niti karikiranje svojih oseb. G. Trbuhović (Schober) ima zelo lep in prijeten tenor, ki dela zelo dober vtis, njegova igra pa je premišljena in dovršena.*²⁵ Milutin Cihlar Nehajev, izvrsten poznavalec gledališke problematike, strokovnjak z občutkom za kulturna dogajanja in kritik, ki je enako utemeljeno pisal o dramski in glasbeni produkciji, je opozoril, da je bilo v odrski postavitvi Schubertove operete opaziti *ponotranjenje vsake osebe, vsakega stavka. Čutiti je bilo, da Osiječani z dušo in telesom umetniško podoživljajo celoto in topla, sveža čustvenost je z odra segala v vsako srce. Malo važno je, ali bi bil lahko ta ali oni Schuberta bolje pel; Schubertova pesem deluje ganljivo in pristrčno tudi v izvedbi pevskega društva. In ravno te pristrčnosti nismo pogrešali v nobenem prizoru – in za to gre, kot moramo najprej povedati, Osiječanom največja pohvala. Kot ansambel kažejo nekatere zelo dragocene lastnosti: delo je bilo očitno skrbno naštudirano in dodelano v vseh podrobnostih. Glasbenemu vodji, gospodu Poliću, gre zasluga, da je dal Schubertovim napevom pravi nežni lok; kot najboljši zgled lahko poudarimo sekstet iz 2. dejanja. Režiser, gospod Vuković, je ves čas ohranjal okusa polno linijo, ki ni nikoli prestopila dobrodušno preprostega okvira, skupinska slika je bila zmeraj neprisiljeno naravna in zmernost pri izbiri znanih operetnih piruet je bila znamenje nad povprečje segajoče inscenacije.*²⁶

Gostovanje osijeških operetnih umetnikov je potekalo v napetem pričakovanju umetniških in tehničnih sprememb v njihovem gledališču. Hrvaški gledališki odbor, ki je od ustanovitve Hrvaškega narodnega gledališča nadziral njegovo delovanje, se dogovarjal in odločal o zaposlovanju članov ansambla ter skrbel za potrebni denar za uresničevanje programa, je bil razpuščen. Dolgoletni osiješki mecen Stjepan (Stevo) Kovjanić, eden od ustanoviteljev gledališkega odbora, je prevzel nase obnovo in modernizacijo stavbe (na pročelju so zgradili

veličasten balkon, razširili prostore za vaje in rekvizite, napeljali električno). Po zaslugi Kovjaničevega domoljubja, ki je tako kot Stjepan Miletić sklenil družinsko dediščino vložiti v gledališče, je prišel v Osijek tudi Karl Flieher, član ateljeja dunajske dvorne opere, ki je v skladu s tukajšnjimi razmerami izrisal skice za dekoracije, po teh skicah pa bo naš gledališki slikar Marko Veble izdeloval kulise. Po sezoni bo uprava poslala Vebleta na Dunaj, da se bo izpopolnil v svoji stroki.²⁷ Glede na to, da dotlej gledališče ni imelo stalno zaposlenega scenografa in kostumografa, marveč so za posamezne predstave, kot Schubertove *Tri deklice*, opremo naročali v glavnem iz specializiranih avstrijskih podjetij ali od mestnih obrtnikov, je bilo izpopolnjevanje Marka Vebleta za likovnega izvajalca predstav, četudi na škodo njegove dotedanje igralske kariere – nastopal je v manjših operetnih in dramskih vlogah – pomemben premik pri modernizaciji gledališča. Skoraj hkrati s temi organizacijskimi spremembami je Hrvaško narodno gledališče zapustil Joža Ivakić, umrla pa sta intendant Leon Dragutinović in gledališki kritik Dragan Melkus. Za novega intendanta je bil oktobra 1917 imenovan Emil Nadvornik,²⁸ ki se je gledališko izobraževal na Dunaju in v Berlinu, in kot navedeno njegovi biografiji, tudi pri Maxu Reinhardt. V Osijek je prišel po dveletnem angažmaju v zagrebškem gledališču, kjer se je uveljavil kot režiser z evropsko izkušnjo. V okolju, ki je bilo močno odvisno od ustvarjalnega in organizacijskega ravnanja med dramsko in glasbeno produkcijo, medtem ko so bili umetniški dosežki izpostavljeni pozornemu družbenemu vrednotenju, se je Polić po Nadvornikovem prigovarjanju l. 1917 odločil začasno prevzeti mesto ravnatelja Opere, dirigentske dolžnosti pa si je razdelil z Dragutinom Trischlerjem in na novo angažiranim Lavom Fritzem (Mirskim).²⁹ Polić je tako dobil bolj proste roke pri odločanju in z zaupanjem v lastno presojo o zmožnostih posameznih članov je drugo polovico l. 1917 zapolnil z operami, tako da prvič v desetletni zgodovini osiješkega gledališča v sporedu ni več prevladovala opereta.

Konec l. 1917 je začel pisati glasbene kritike Josip Canić,³⁰ ki se po svojih značilnostih uvršča v impresionistični literarni tok. Canić, glasbeno izobražen in povrh tudi sam skladatelj, v nasprotju z začetnikom tovrstne kritike Antunom Gustavom Matošem in podobno mislečim Milutinom Cihlarjem Nehajevim ni bil domoljubno naklonjen objektivnim umetniškim možnostim v osiješkem gledališču. Po premieri Puccinijeve *La Bohème* 10. novembra 1917 je Mirku Poliću očital neustrežno tempo v uverturi, glasbeno neizdelanost posameznih prizorov in nepotrebno glasnost orkestra. Dragotina Vukovića je ostro opozoril na nedomišljenost njegove režije in nelogičnosti, ki so kvarile vtis uprizoritve – Musetta v *dekoltirani* obleki, medtem ko po njej pada sneg, Marcel nastopi v slikarski halji, potem pa se brez razloga preobleče v svečano obleko. Motila ga je tudi nedisciplinarnost zboristov, ki so se v uvodnem prizoru Puccinijeve opere sprehajali po odru *levo-desno, desno-levo*, kakor se jim je zdelo, in se ravno tako samovoljno *skričali med bočne kulise* pred koncem prizora. Finale opere *La Bohème* je bil docela zgrešen, ker je umetniško razveljavil do takrat doseženo: *V četrtem prizoru (zadnje dejanje) pade Mimi na obraz sončni žarek. Rudolf bi moral okno zastreti z Musettinim ogrinjalom. Pa veste kaj stori osiješki Rudolf? Na okno kratko in malo obesiti Musettin klobuk – in sonce izgine.*³¹ Čeprav je Canić našel kak očitek za vsako premiero – Bizet: *Carmen*, Leoncavallo: *Glumači*, Verdi: *Traviata*, Puccini: *Tosca* – pa je Poliću priznaval, da uspešno izbira pevce za posamezne vloge: Miro Korošec za Mimi v Puccinijevi *La Bohème* in Carmen v Bizetovi istoimenski operi, Roberta Primožića za Escamilla v Bizetovi *Carmen*, gosta Josipa Rijavca za vlogo

v La Bohème, Jeleno Lowczinsky za Violetto in Rudlofa Ertla za grofa Germonta v Verdijeви *Traviati*. Polič je, upoštevaje glasovne zmožnosti ansambla, predstavil najpomembnejše zastopnike italijanske in francoske opere, nekatera dela, kot *Carmen*, pa so bila v tem gledališču sploh prvič uprizorjena. Ob tem ni pozabljal na hrvaške skladatelje. Tako je predstava *Madame Pompadour* 9. junija 1917 razširila poznavanje opusa Srečka Albinija, čeprav ni postala tako priljubljena kot njegov *Baron Trenk*, ena od operet, ki so jih vse do najnovejših dni v osiješkem gledališču največkrat izvajali.

Poliča so l. 1918 vpoklicali v vojsko pa tudi zdravje je imel načeto, kot piše Ciril Cvetko v svoji monografiji, zato je glavno delo pri izvedbi glasbenega programa prepustil Lavu Fritzu (Mirskemu) in Dragutinu Trischlerju, sam pa dirigiral Smetanovo opero *Prodana nevesta*, Massenetovega *Wertherja*, Verdijevega *Rigoletta* in Puccinijevo *Madame Butterfly*. Nobena od naštetih predstav ni zadovoljila estetskih meril Josipa Canića. Podvomil je nad zasedbo v Smetanovi operi *Prodana nevesta*, ki je ponos češkega glasbenega in še posebno Narodnega gledališča (Národní divadlo). Pri tem pa je spregledal, da se je delovanje Hrvaškega narodnega gledališča začelo z izvedbo *Prodane neveste* in da je bila to prva opera, ki je bila v Osijeku uprizorjena v hrvaškem jeziku. Canić je z ironičnim obžalovanjem zapisal, da bi bil lahko Mirko Polič *svoje kapelniške zmožnosti hvaležneje uporabil pri drugih, lažjih delih ...*, pa vseeno melodioznih (pa čeprav bi bil to Smetanov Poljub). Ravno tako ni bil zadovoljen s pevci vlog – Rudolfom Ertlom (Krušina), Ivom Gašparcem (Vašek), Štefanijo Polič (Ludmila), Jeleno Lowczinsky (Marženka) – najbolj neusmiljeno pa je napadel Pavla Banca, ki je pel Kecala. Za zahtevni lik, ki je v glasbeni literaturi sinonim za humornost, *ni ne pevsko in tudi ne z recitiranjem niti najmanj zadet. To ni jecljanje, to je umetno, po notah slabo naučeno*.³²

Po slabih dveh letih sta Dragutin Vuković in Mirko Polič 6. marca 1918 premierno obnovila Massenetovo opero *Werther*, 23. marca 1918 Verdijevega *Rigoletta* in 4. maja Puccinijevo *Madame Butterfly*, ker sta hotela z glasovno okrepljenim ansamblom ta dela predstaviti v ustrežnejši obliki. Kljub vsej subjektivnosti Canić v kritikah teh predstav navaja podrobnosti, ki opozarjajo na spremenjeni odnos do režije kot odločilnega dejavnika pri uprizoritvi. Tako v *Rigolettu* zahteva, da stražarji, ki peljejo Montroneja v temnico, *v resnici držijo* njegovega interpreta, *ne pa da odhaja z odra prost, kakor da gre v resnici v garderobo*. Zavzema tudi za učinkovito obvladovanje luči, ker je *ta najmočnejši vzvod režije*.³³ Operni pevci bi morali biti prepričljivi interpreti svojih likov, tako kot Rudolf Ertl v Verdijevem *Rigolettu*: *Mehki lirični timbre njegovega glasu prav sili človeka k pomisli, da bo ta pevec danes ali jutri samo za Verdijeve vloge. G. Ertl je svojega Rigoletta na svoj način zelo dobro razumel – kot igralec in pevec*.³⁴ Potrebna je večja režiserska pozornost pri oblikovanju predstave. Tako o Puccinijevi *Madame Butterfly* piše: *Poročnik Pinkerton bi vendarle moral nositi prave poročniške hlače, ne pa civilne*. Za kreacijo Suzuki (Greta Kraus) v isti operi pa pravi: *posebno je treba poudariti njen japonski kostum in zares zvesto posnemanje japonske hoje*.³⁵ Po naštevanju Vukovićevih režiserskih napak sledijo Canićevi očitki dirigentu Mirku Poliču. Izbral je napačne dolžine, orkester je bil ali preglasen ali pretih, nelogično je poudarjal nekatere prizore, vrhunec kritizma pa je, da je Štefanija Polič pela vlogo Kate Pinkerton v Puccinijevi *Madame Butterfly* izključno po zaslugi svojega soproga. Za to neprimerno izjavo je bilo morda krivo dejstvo, da je l. 1918 Mirko Polič tudi uradno postal ravnatelj Opere, v kateri je bil Canić nekoč dirigent.

Premiera operete Jacquesa Offenbacha *Zaroka pri svetilkah* 21. februarja 1919 je napovedala uvedbo še tretje programske smeri v osiješkem gledališču. Koreograf in baletnik Klemens Pekelmann, ki je sicer pel manj zahtevne operne in operetne vloge, je v njeno izvedbo vstavil baletno točko *Pierrotov ples*. Prvi celotni balet, *Pomladne sanje* na glasbo suite *Peer Gynt* Edvarda Hagerupa Griega, nastale po istoimenski Ibsenovi drami, je bil uprizorjen 24. marca 1919. Koreografirala sta ga Zora Vuksan - Barlović in Klemens Pekelmann, dirigiral pa Mirko Polič. Zora Vuksan - Barlović, ki je s Poličem sodelovala tudi pri postavitvi Masse-netove opere *Manon*, je v Griegovem baletu celovito izpričala težnje, ki jih je izrazila v svojem, po vsem sodeč, programskem članku *Sodobna gledališka režija*.³⁶ Zora Vuksan - Barlović je nedvomno poznala Reinhardtovo produkcijo, Appievie in Craighove teze o nujni reformi scenografije in razsvetljave kakor tudi eksperimente v ruskem avantgardnem gledališču. Na te raznolike vidike modernizma se je uspešno odzivala, pri tem pa v intendantu Emilu Nadvorniku in umetniško radovednem Mirku Poliču našla ustrezna sodelavca.

L. 1919 so v osiješko gledališče, zato da bi rešili težavo s pomanjkanjem tenoristov, povabili na večmesečno gostovanje Ernesta Camarotta, in ta pevec ima po mnenju pristojnih strokovnjakov, med njimi tudi Stjepana Miletića v knjigi *Hrvaško gledališče* (Hrvatsko glumište), velike zasluge za dvig hrvaške glasbene kulture. V Leoncavallovi operi *Glumači* 24. marca 1919 je igral vlogo Cania, ki je bila izhodišče za njegov dolgotrajni angažma v zagrebškem gledališču (od l. 1887). Kljub visoki starosti je Camarotta *enako zanosno odpel arijo* Ridi, bajazzo, *kar dokazuje, da se prava genialnost in dovršenost petja za starost, rekel bi, ne zmenita ali pa se ji znata tako spretno ogibati, da njene sledove komaj opazimo*.³⁷ Camarotta je nastopil še kot Don José v Bizetovi *Carmen*, Manrico v Verdijevem *Trubadurju*, Pinkeron in Rudolf v Puccinijevih *Madame Butterfly* in *La Bohème*, in naposled, 11. maja 1919, kot Eleazar v operi *Židinja* Jacquesa Fromentala Halévyja. Libreto te opere zajema iz Stare zaveze, to pa daje možnosti za likovno pisano uprizoritev in v 2. in 3. dejanju tudi za vstavljanje plesnih prizorov, zato je pri uprizoritvi sodelovala tudi baletna skupina Klemensa Pekelmanna. Pred premiero Halévyjeve opere je Gjuro Prejac,³⁸ ki je prevzel dolžnost intendantu po Emilu Nadvorniku, povabil na oder celotno gledališko osebje in mu pojasnil svoj umetniški program. Čeprav je bil Gjuro Prejac uspešen operetni skladatelj, se je zavzemal za nadaljnji razvoj opere in je, še preden je bil 1. julija 1919 uradno ustoličen, novoangažiranim pevcem – Stanislavu Jastrzebskemu,³⁹ Pauli Trauttnner,⁴⁰ Josipu Križaju, Stjepanu Michalevitzu, Rudolfu Bukšku⁴¹ in Milanu Pichlerju⁴² – obljubil enoletne pogodbe, ki naj bi vsaj do neke mere zagotavljale njihovo materialno varnost.

Izpopolnitev ansambla s perspektivnimi člani – Robert Primožič je, žal, pristopil k zagrebški Operi – kakor tudi uspešno gostovanje v Sarajevu aprila 1919 sta vplivala tudi na načrte Mirka Poliča. Dal je pobudo za simfonične koncerte, ki naj bi občinstvo seznanjali s posameznimi glasbenimi obdobji, ki so bila v rednem gledališkem programu slabše zastopana. Večino koncertov so zato dopolnjevala uvodna predavanja. Pred drugim simfoničnim koncertom 21. februarja 1919 je Mirko Polič govoril o Carlu Marii von Weburu in Franzu Schubertu, Zora Vuksan - Barlović pa o Claudu Debussyju, Antonu Rubinsteinu in Pjotru Iljiču Čajkovskem. Polič je organiziral tudi glasbene matineeje, in eno od njih, 30. novembra 1919, je posvetil Vatroslavu Lisinskemu v počastitev stoletnice njegovega rojstva. Gledališki orkester je Lisinskemu na čast odigral *Bellono*, uverturo v D-duru, sledi-

la je glasbena slika Večer, katere vsebina je po skladateljevih besedah: *poletni predvečer na vasi, ko se pastirji in pastirice s čredo vračajo domov. Zvonjenje z zvonika v pozdrav Mariji, potrkavanje, cingljanje in zvončkljanje zvoncev in večerno žvrgolenje ptic v njihovih gnezdih*.⁴³ Ker je Polič svoj entuziazem prenašal tudi na najbližje sodelavce, je te *bisere revne hrvaške orkestralne glasbe* dirigiral Lav Fritz (Mirski). V nadaljevanju te glasbene matineeje so izvedli nekaj prizorov iz opere *Porin*, v katerih so nastopili Paula Trauttner (Zorka), Josip Križaj (Sveslav) in Stanislav Jastrzebsky (Porin). Gledališki zbor je zapel uvodni zbor iz 2. dejanja opere in *Zbor Hrvatic*, Stanislav Jastrzebsky pa romanco *Zorko moja, Zorko mila*.

Potem ko so Josipu Caniću odpovedali sodelovanje v časniku *Hrvatska obrana*, ker so proti njegovemu načinu pisanja kritik povzdignili glas tudi spoštovani osiješki meščani, kot Stjepan (Stevo) Kovjanić in Radoslav Bačić, ki je bil eden od ustanoviteljev Hrvaškega narodnega gledališča, njegov donator in založnik njegovih publikacij, so v omenjenem časniku prikazi glasbenih premier izhajali neredno, podpisovali pa so jih s svojimi začetnicami različni pisci.

V začetku l. 1920 je Osijek zajela resna gospodarska kriza, primanjkovalo je bencina, vrstile so se odpovedi gledaliških predstav. Kljub temu se je lahko Mirko Polič lotil oblikovanja glasbenega sporeda bolj samostojno in sproščeno kot v prejšnjih sezonah. V gledališču je delalo več dirigentov: Lav Fritz (Mirski), Makso Unger, za kratek čas se jima je pridružil tudi bodoči, svetovno znani maestro Lovro Matačić. Čeprav sta v repertoarju še naprej prevladovala italijanska skladatelja Puccini in Verdi, je Polič 22. februarja 1920 premierno obnovil Smetanovo opero *Prodana nevesta*, režiral pa jo je Stanislav Jastrzebsky. Vloga Kecalja je bila zaupana Josipu Križaju, ki je bil v nasprotju s svojim predhodnikom Pavlom Bancem *poln humorja, igralsko naraven, glasbeno na višini, njegova kreacija pa je eden od najboljših partov*.⁴⁴ V zasedbi te opere so bili zastopani tudi Rudolf Bukšek (Krušina), Marijana Engel (Ljudmila) in nova sopranska okrepitev osiješkega ansambla Hana Pirkova (Hata). Vseeno pa se Jastrzebskemu ni uspelo dovolj odmakniti od njegove temeljne stroke in ubrano poenotiti solistov, tako da so svoje interpretacije oseb utemeljevali na že prej pridobljenih izkušnjah. Polič je, zato da se taka situacija ne bi ponovila, za opero Charlesa Gounoda *Faust*, uprizorjeno 24. aprila 1920, izbral režiserja Dragutina Vukovića. Glasbene značilnosti Gounodove opere, ki ne posveča toliko pozornosti značajem, marveč izrazito poudarja spevnost in razpoloženje, pri tem pa zanemarja miselni kompleks Goethejevega dela in motiv večne želje po ponovni mladosti, so v osiješki izvedbi *Fausta* predstavili Josip Križaj (Mefisto), Hana Pirkova (Margareta), Rudolf Bukšek (Valentin), Štefica Sestrić (Siebel), Milan Pichler (Brander), Marijana Engel (Marta), medtem ko je bila vloga Fausta zaupana gostu, članu Slovenskega deželnega gledališča iz Ljubljane Dragutinu Šelu - Šeriću, pevcu z *izjemno glasbeno erudicijo*. Njegov glas resda ni močan, je pa mehak in osvaja glasbeno izobraženega poslušalca, posebno pri visokih tonih, ki so prijetno čisti.⁴⁵ Polič je 22. septembra 1920 obnovil tudi Puccinijevo opero *La Bohème* in 14. decembra 1920 Bizetovo *Carmen*, pri tem pa pazil, da je pevce enakomerno zaposloval in tako med njimi ohranjal umetniško ubranost. V Puccinijevi *La Bohème* je vlogo Mimi pela nekdanja članica osiješke Opere Vika Čaleta, Rudolf je bil Makso Hankin, Marcel Rudolf Bukšek in Collin Pavle Banac, medtem ko je bila Musetta Ksavera Gajeva, ki je maloprej diplomirala na zagrebškem konservatoriju. V Bizetovi *Carmen* je v naslovni vlogi nastopila Marijana Engel, kot Don José Stanislav Jastrzebsky in kot Escamillo Rudolf Bukšek.

Delitev dolžnosti med Mirkom Poličem in njegovimi dirigenti se je nadaljevala tudi v naslednjem letu 1921. Glasbeno vodstvo večine oper sta prevzela Lav Fritz (Mirski) in Makso Unger, vključena sta bila tudi v premierno razporeditev. Poleg Dragutina Vukovića sta režirala še Vasilij Sevastijanov in Jakov Osipovič. Slednji je v Osijeku podpisal številne dramske uprizoritve in tako kot njegov rojak Vasilij Sevastijanov širil nazore scenskega avantgardizma. Občasno je režiral tudi Gjuro Prejac, tako je skupaj z Mirkom Poličem pripravil opero Blagoja Berse *Ogenj* 20. februarja 1921, ki je doživela krstno izvedbo 12. januarja 1911 v zagrebškem gledališču. Opera je po svoji poetični fakturi izjemno pomembna za pičlo hrvaško operno literaturo. Ker se Bersova nekoliko eklektična narava ni mogla ubraniti vplivov Wagnerjevih in tudi italijanskih verističnih partitur in ker je dogajanje opere *Ogenj* razdeljeno na prizore, umeščene v tovarniško dvorano, in prizore božičnega razpoloženja v družinskem domu, so bili ti vsebinski in posledično tudi glasbeni kontrasti, zlasti *glasba strojev*, ki je bila novost v takratnem evropskem opernem sozvočju, izreden izziv tako za dirigenta kakor pevce. Žal ni podrobnejših podatkov o zasedbi Bersove opere *Ogenj* na premieri 20. februarja 1921, razen da so jo izvajali Aleksandar Bragin (Hellwing), Stanislav Jastrzebsky (Robert Thoms), Hana Pirkova (Lenka) in Emil Rumpel (Pastor), medtem ko so v stranskih vlogah nastopili Pavle Banac, Mila Pichler in Anica Weber. Že dejstvo, da je Polič Bersovo opero *Ogenj* uvrstil v repertoar osiješkega gledališča, pa priča o njegovem poznavanju in sprejemanju aktualnih glasbenih tokov.

7. septembra 1921 je na čelo osiješkega gledališča stopil Andrija Milčinić,⁴⁶ medtem ko je bil ravnatelj Drame Mirko Dečak.⁴⁷ Mogoče je ravno zaradi tega, ker sta bila oba književnika, med njima kmalu izbruhn timer spor o načelnih in tudi umetniških vprašanjih. Mirko Dečak je zaradi nerazjasnjene afere v gledališki upravi, v kateri so se omenjali denar in tudi subrete, odstopil z mesta ravnatelja Drame in postal urednik za kulturo v pravkar ustanovljenem dnevniku *Hrvatski list*. V nekaj mesecih urejanja kulturne rubrike ni Dečak objavil nobene gledališke kritike, ko pa se je Polič po Bersovi operi *Ogenj* usmeril k hrvaški glasbeni dediščini in 18. septembra 1921 koncertno izvedbo opere Vatroslava Lisinskega *Porin* pripravil kot kompletno gledališko predstavo, mu je uredništvo *Hrvatskega lista* odstopilo prostor na svojih straneh. Polič je v članku *Vatroslav Lisinski in njegov Porin*, ki je izšel v več nadaljevanjih, obrazložil svoje poglede na poetiko in zgodovinski pomen tega dela. Zapisal je, da *glasbena vsebina Porina ne more zastareti, ker je element nacionalne glasbe večno svež in mlad ... v tem finem občutku, ki ga je tako mojstrsko reproduciral, pa se kaže njegova genialnost. V nasprotju s tem elementom je šablonska forma opere in še bolj šablonski libreto dr. Demetra. Demeter se je, ker ni poznal operne tehnike, strogo držal italijanskih vzorov, in tako se mu je brezhibno posrečilo, da je postalo besedilo kljub dobremu sižēju kar se da nepomembno in da so posamezne osebe kar najmanj okarakterizirane. Tega greha ne smemo pripisati na račun literata Demetra, marveč je posledica zadrege, ker se je moral lotiti dela, za katero se ni imel kdaj praviiti*. Polič je Demetru priznal zasluge za oživiljanje idej ilirskega preroda, nasploh pa ga ni toliko zanimala literarna vrednost libreta kolikor njegova glasbena obdelava. Lisinski, ki ni imel vzornika v svojem nacionalnem okolju, se je zgledoval po Carlu Marii von Webu, avtorju prve nemške nacionalne opere *Čarostrellec* in njegovem nasledniku Heinrichu Marschnerju, ki sta iz podobnih pobud kot Lisinski širila domoljubne težnje svojega časa. Glede na to, da je Vatroslav Lisinski po zaslugi svojega zaščitnika Alberta Štrige komponiral opero *Porin* med svojim

šolanjem v Pragi, Weber pa je bil med letoma 1813 in 1816 v tem mestu gledališki dirigent, je Polič podrobno analiziral delež glasbene romantike v strukturi *Porina*: Na ta dva mojstra spominjajo zlasti zbori in veličastni septet z zborom v zadnjem dejanju. Pri teh je instrumentacija zelo dobra, medtem ko je Lisinski pri solističnih točkah negotov in bled. Zbori so sploh najmočnejša stran opere in so izjemno slovansko obarvani. Kjer je Demetru uspelo, da se je približal ljudskemu tonu, in kjer je bil logičen in dosleden, je glasbena linija lahkotna in neprisiljena, ideje izvirne in s slovanskim koloritom. Kjer pa je, narobe, Demeter zašel v šablono, Lisinski ne ve, kaj bi počel. Glasba postane nezanimiva, celo dolgočasna in banalna. Posebno na koncu prvega dejanja in v nekaterih partij tretjega, četrtega in petega dejanja. Nedvomno je najboljše drugo dejanje, ki daje vtis, da je bilo napisano v enem zamahu. Tu najdemo lepo linijo, svežo invencijo, veliko zanimivih detajlov, ki jih operi sicer močno primanjkuje. Potem je Polič predstavil zgodovinski pregled dotedanjih sprememb v libretu in glasbi opere *Porin*. Za njeno prvo izvedbo 2. oktobra 1987 je Faller inter- in postludije skrajšal in hkrati izvedel nekatere retušje v besedilu in instrumentaciji. Škoda, ker je ob tej priložnosti izločil tudi tercet v tretjem dejanju – Irmengarda, Klodvig, Kotzelin – in ta zato ni bil upoštevan v klavirskem izvlečku, ki ga je priredil Srečko Albini. Ob stoti obletnici rojstva Vatroslava Lisinskega I. 1919 je ravnatelj zagrebške Opere Milan Sachs v nasprotju s Nikolom Fallerjem pred njim podrobno predelal in dodelal partituro opere *Porin*. Sachs je eliminiral nekatera očitno slaba mesta, dve pa nadomestil z novima recitativoma. Njegova zasluga je, da je spet vstavil tisti tercet v tretjem dejanju. Po tem opisu doslej storjenega za tehnično izboljšanje opere je Mirko Polič obrazložil svojo priredbo oziroma umetniške razloge svojega posega: za potrebno se je pokazalo povezati dobre parte v celoto, izločiti ves nepotrebni balast, zmanjšati število sprememb (v izvirniku je bilo devet slik), retuširati pomanjkljivo instrumentacijo, popraviti pogosto slab naglas in spremeniti sam libreto. Ob tem je bilo treba paziti, da ne bi popačili oblike in značaja dela in da bi ohranili originalni slog. Iz prvotnih devetih slik sem jih naredil pet. Slika na bojišču (Kotzelinov solo prizor) je glasbeno zelo slaba in se je pri prejšnjih izvedbah redno izpuščala. Težje je bilo s prizorom v temnici zaradi čudovite Sveslavove arije. Njo sem zato skupaj z nekaj spremembami v recitativu prestavil na začetek četrtega dejanja, medtem ko sem preostali dve točki te slike zaradi šibke glasbene invencije sploh izločil. To mi je bilo toliko lažje, ker je ta prizor za splošni razvoj dejanja brez posebnega pomena in je povsem psihološko nemotiviran. Lisinski je za ta prizor skomponiral površno in slabo glasbo in verjamem mu, da na tako besedilo ni mogel napisati nič boljšega. V petem dejanju sem skrajšal začetne prizore, namreč tista naivna razglabljanja o Kotzelinovi usodi, prizadeval sem si le, da se razbistri situacija med Zorko in Irmengardo ter Porinom in da se dovolj pripravi septet z zborom. Opera se končuje po prvotni Demetrovi zamisli z zahvalno pesmijo in himno svobodi, izpuščen pa je prizor Kotzelinove in Irmengardine smrti, zaradi katerega je Lisinski gotovo opustil komponiranje sklepnega prizora in opero končal z zelo anemično glasbo, ki nedvomno kvari celotni vtis opere. Z retušami v instrumentaciji sem si prizadeval poudariti nekatere parte, ki so bili doslej zaradi pomanjkanja kolorita preveč bledi, predvsem pa boljše okarakterizirati scensko situacijo. V predolge recitative sem poskušal z barvo lesenih instrumentov vnesti več življenja. Posebno neprijeten vtis je ustvarjalo neujemanje govornega akcenta s petim. Pri recitativih Lisinski končuje stavek redno na tezi, čeprav naglas zadnje besede ni na zadnjem zlogu (kar je v hrvaškem jeziku nasploh redek

primer), na primer, ko iščejo Kotzelina: Bojni družci, častni listi ovi, sadržaju opet dokaz novi ... pada glasbeni akcent (tj., močnejši del teksta) na sadržaju in novi, to pa mora neizbežno žaliti uho. V takih primerih, ki jih je bilo zelo veliko, sem premestil glasbeni akcent, da bi zadostil pravilom našega jezika.⁴⁸

Obsežni citati iz članka Mirka Poliča *Vatroslav Lisinski in njegov Porin* ilustrirajo njegovo požrtvovalnost pri uresničevanju predvidenega programa, utemeljenega na preseku evropsko recentne glasbene ustvarjalnosti in izročilu hrvaške opere, in željo, da bi značilnosti glasbene kulture razširil tudi na vsebine, ki niso ozko povezane z gledališčem. Tako kot je Polič s simfoničnimi koncerti in glasbenimi matinejami usmerjal družbeno zanimanje na avtorje, ki so preoblikovali interpretiranje glasbenih del, se je tudi z vsemi močmi zavzemal za ustanovitev glasbene šole.⁴⁹ Čeprav so v Osijeku že v 19. stoletju občasno delovale podobne zasebne šole v okviru nemških in nato hrvaških pevskih društev, se je šele z ustanovitvijo Glasbene šole (današnja Muzička škola »Franjo Kuhač«) 1. septembra 1921 začelo sistematično izobraževanje poustvarjalnih umetnikov. Prvi ravnatelj Glasbene šole, od l. 1921 do l. 1922, je bil Mirko Polič, njegovi najbližji sodelavci pa Lav Fritz (Mirski), Makso Unger, ki je bil hkrati tudi dirigent v gledališču, in žena opernega pevca Maksa Hankina, pianistka Elza Hankin.⁵⁰ Simfonične koncerte so poslej prirejali v slavnostni dvorani Glasbene šole, v stavbi, v kateri zdaj deluje Pedagoška fakulteta.

Razlogi, iz katerih je Mirko Polič postopoma dopolnjeval repertoar z deli, ki so pripravljala in napovedovala daljnosežne spremembe opere, so postali popolnoma jasni, ko se je pri izbiranju ustavil pri operi Richarda Wagnerja *Lohengrin*. Vlogi Lohengrina in Ortrud sta pela Vasilij Levicki in Marija Červenjko, ki sta se oba izšolala na moskovskem Imperatorskem konservatoriju. Čeprav je bila Marija Černjenko že dalj časa članica osiješkega gledališča in je poleg tega privatno poučevala petje, je skupaj z novoangažiranim Vasilijem Levickim okrepila že obstoječi vpliv ruske različice interpretativnega modernizma. Po besedah mestnega zastopnika in glasbenega kritika *Hrvatskega lista* Bratoljuba Šrama je režiser Vasilij Sevastijanov za premiero Wagnerjeve opere *Lohengrin* 31. januarja 1922 v največji meri izrabil odrsko tehnično opremo, scenografija in kostumi pa so bili delo Oskarja Swatoscha in J. Werka. Kljub velikemu vloženemu trudu pa se ni dalo preprečiti nekaterih tudi nekoliko zabavnih spodrslijev. Čeprav je bil *prihod labodov v prvem in tretjem dejanju dobro insceniran, pa je bil prizor z golobom v tretjem majhna nerodnost. Prezgoda se je zataknil na žici in ga ni bilo mogoče odstraniti, da bi se spremenil v mladeniča Gottfrieda, ki je bil začaran golob. Zaradi tega je Gottfried (Rudolf Bukšek) pohitel v objem sestre Elze (Vika Čaleta), golob pa je še zmeraj visel na žici*. Dirigenta uprizoritve Mirka Poliča so po koncu drugega dejanja frenetično klicali pred zaveso. Pred vse soliste in člane ansambla se je postavil tudi drugi kapelnik, g. Fritz, ki ga je nagovoril z nekaj prijaznih besed čestitanja, Stjepan (Stevo) Kovjanić pa mu je poklonil srebrno vazo.⁵¹

Po *Lohengrinu* je Mirko Polič 26. maja 1922 dirigiral opero *Mrtve oči* Eugena D'Alberta, skladatelja, na katerega so vplivali Wagner kakor tudi Franz Liszt in italijanski veristi. Tudi izbira te opere kaže na Poličevo poznavanje sočasne glasbene ustvarjalnosti. Leta 1922 so se reorganizirala vsa gledališča z izjemo državnih v Zagrebu, Ljubljani in Beogradu in zaradi tega so se krčile njihove zasedbe, tako da je bil v osiješkem spet ogrožen obstoj orkestra. Zaradi tega je bilo priznanje, ki ga je bil Polič deležen za dirigiranje D'Albertove opere toliko pomembnejše. *Hrvatski list* je zapisal: *Orkester je pod izvrstnim vodstvom rav-*

natelja opere g. Poliča zaslužil, da ostane skupaj, kajti neodpustljiv greh bi bil, ko bi morali čez nekaj let spet začeti tam, kjer je g. Polič začel pred nekaj leti.⁵²

Doseženo poustvarjalno znanje in tudi poklicno zanimanje sta Poliča spodbudili, da se je lotil režije Wagnerjeve opere *Večni mornar* (premiera 28. septembra 1923). Njegova odločitev je razumljiva, ker je v tej Wagnerjevi operi orkester enakopraven s pevci, še več, pogosto napoveduje in pojasnjuje razpoloženje, v katerem poteka njena vsebina. Svojo gledališko dejavnost je Polič razširil tudi na režijo Mozartove opere *Figarova svatba* (premiera 25. januarja 1923). Delo je žanrsko in zlasti po libretu, ki je nastal po Beaumarchaisovi komediji, podobna Rossinijevi operi *Seviljski brivec*, ki je bila uprizorjena 26. septembra 1923, ravno tako v Poličevi režiji. S takim oblikovanjem repertoarja v osiješkem gledališču je Mirko Polič gledalcem spet omogočil dragocen vpogled v različne glasbene sloge.

V sezoni 1922/1923 je v nekaterih predstavah gostoval tedanji član Opere beograjskega Narodnega gledališča Josip Rijavec.⁵³ Ker je v osiješkem ansamblu pogosto manjkal pevec tenorskih vlog, je Rijavec v Puccinijevi operi *La Bohème* pel Rudolfa in 20. novembra 1922 naslovno vlogo v Gounodovi operi *Faust*. Čeprav je bil slednji na sporedu že dve leti, se je redko izvajal in zato je bilo na njenih reprizah težko dojeti temeljno režiserjevo zamisel. Nepodpisani poročevalec *Hrvatskega lista* je presenečen, ker v drugem prizoru Gounodovega Fausta (*proščenje*) ni ne meščanov ne starcev, ampak samo dijaki in vaški fantje, vsi enako oblečeni. Med dekletom in matrono ni razlike. Mar režiser (Dragutin Vuković) nima toliko avtoritete, da bi ukazal, naj se del zboristik našminka v starke? Mar mora biti na odru prav vsaka lepa? In kakšna komika šele pri vrnitvi vojakov! Z bojišča se v objem ljubljenih vračajo brez orožja in med koračnico hodijo s prostim korakom. Mogoče res niso marširali v vrstah, temveč v skupinah, ampak korak so vsekakor držali, zato so tudi imeli svoje trobentače. Šepetalce se je slišalo do zadnjih vrst na galeriji: s posebnim zanosom so narekovali besedilo med najnežnejšimi *pianissimi*.⁵⁴ Kljub temu da večina teh pripomb ne spada v resno vrednotenje gledališke umetnosti, je Mirko Polič na nekatere med njimi odgovoril s članki v tedniku *Kazališni list*, ki ga je izdajalo osiješko gledališče. Urednik *Kazališnega lista* Tomislav Tanhofer,⁵⁵ po osnovni izobrazbi klasični filolog, je v začetku dvajsetih let šele začel svojo gledališko kariero in kmalu postal eden izmed najzanesljivejših igralskih in režiserskih interpretov Krleževih dram, zlasti glembajevskega cikla. Po zaslugi intendanta Andrije Milčinovca je Tanhofer samostojno izbiral in določal vsebino *Kazališnega lista*, pri tem pa upošteval vrhove evropske odrske prakse in vplivne literature. V uvodniku prve številke *Kazališnega lista* 15. avgusta 1922 je napovedal estetske usmeritve, ki ga bodo vodile pri urejanju tednika: Na začetku nove sezone bi radi poudarili in opozorili, da gledališča nimamo za kraj zabave, marveč za gojišče kulture in prosvete, zato si moramo v želji, da bi bilo gledališče dostopno vsem ljudskim plastem, prizadevati, da gledališču zagotovimo tak obstoj, ki mu občasne krize ne bodo mogle škoditi.⁵⁶ Mirko Polič je dobil v Tomislavu Tanhoferju zanesljivo podporo, kakršno je imel nekoč, le da v drugačnih umetniških okoliščinah in drugem času, v Jozi Ivakiću. Zaradi tega se je Polič navezal na Tanhoferjevo misel o družbenem pomenu gledališča in opozoril, da sta *kultura in umetnost, ki si ju je ustvaril narod, večni*. Hkrati je bil iskreno ogorčen nad tem, da o opernih predstavah pišejo nekateri nevedneži, ki namesto da bi bili posredniki med gledališčem in gledalci, mistificirajo svet, tako da pišejo o stvareh, o katerih nimajo pojma. V podkrepitev svo-

jih trditev je naštel nekatere samovoljnosti, kot razglašanje *opere* La Bohème za češko delo ali to, da je bila *gavota odigrana v tempu menueta*. Polič tudi ni mogel preboleti *blamaže pred gostom Rijavcem*, ki naj bi bil *pel v vsaki ariji staccato*, in se je vprašal, ali avtor teh *modrosti sploh pozna pomen tega izraza*.⁵⁷

V članku *Naše predstave*⁵⁸ je Polič obrazložil razloge za obnovev Bizetove opere *Carmen* 15. aprila 1922: *Spremembe so bile potrebne, ker je bila prejšnja izvedba v scenskem in režijskem pogledu skrajno pomanjkljiva*, njen režiser Dragutin Vuković pa je v nasprotju s svojim predhodnikom Jakovom Osipovićem svojo nalogo izpolnil v zelo kratkem času in kljub pomanjkanju sredstev zelo posrečeno. Polič poleg tega poudarja, da je Vukoviću posebno uspela *inscenacija 1. dejanja (izdelana po zamisli Aravantina iz berlinske državne opere)*, ki ponuja možnost lepe grupacije v skupinskih prizorih (*nastop straže, nastop delavk itd.*), še zlasti pa omogoča izvedbo intimnih prizorov (*José – Micaela, José – Carmen*). Drugo dejanje je postavljeno na dvorišče, medtem ko tretje spet poteka v soteski in ne v gozdu, kar je doslej močno motilo. Četrto dejanje poživlja baletni vložek in režiserjevi spretnosti je celo uspelo zamaskirati pomanjkanje statistikov pri slovesnem obhodu. Tudi drugi članki v *Kazališnem listu* pričajo o Poličevem odločnem zavzemanju za umetniško vrednost predstav, ki jih je želel še izboljšati, pri tem pa paziti na ustrezno zastopanost t. i. evropskih in slovanskih skladateljev. K taki odločitvi ga je napeljalo dejstvo, da so bila v zadnjih sezonah prikazana skoraj vsa domača operna dela, ki kažejo količkaj življenjske moči. Žal to prizadevanje uprave pri občinstvu ni naletelo na tolikšno zanimanje in podporo, da bi smeli še naprej tvegati s forsiranjem našega repertoarja. Zaradi tega smo prisiljeni, da se za zdaj zadovoljimo s občeslovanskim repertoarjem, ki ima mednarodni ugled. Upamo, da nam bo uspelo tudi tako utrditi temelje, na katerih bo prišlo do preroda naše opere.⁵⁹ V vrsti člankov s skupnim naslovom *O našem gledališču*⁶⁰ je Polič izrisal zgodovinski pregled opernega repertoarja v osiješkem gledališču po posameznih sezonah in zraven pripisal število izvedb vsakega dela in imena izvajalcev. Žal je bilo l. 1977 v posebnem separatu mesečnika *Kazalište*, nekakšnega naslednika nekdanjega *Kazališnega lista*, ki ga je osiješko gledališče izdajalo med letoma 1965 in 1981, ponatisnjenih samo nekaj odlomkov iz rokopisa *Prvih petnaest godina Hrvatskog narodnog kazališta v Osijeku*.

Pridobljena poklicna zrelost in zmožnost razbiranja nasprotujočih si podatkov pri vrednotenju umetniške problematike sta odliki, ki sta bili Mirku Poliču še kako potrebni v zadnjih mesecih njegovega angažmaja v osiješkem gledališču.

Konec aprila 1922 je Andrija Milčinić odstopil s položaja intendanta in kot najustreznejšo zamenjavo zanj so omenjali Mirka Poliča. V ozračju čakanja na odločitev je Polič v *Hrvatskem listu* pojasnil svoje poglede na rešitev aktualnega organizacijskega problema v osiješkem gledališču,⁶¹ ki je zaradi zavlačevanja s sklepom o njegovi zakonski pripadnosti ostalo brez sredstev. Polič se je zavzel za umetniško samostojnost gledališča, materialno odgovornost za njegove dosežke pa naj bi nosili člani gledališkega odbora. Čeprav ta Poličeva zamisel kot celota ni imela opore v družbeni resničnosti, bi bile nekatere njene točke, ki se nanašajo na razširitev in utrditev več vrst glasbenega življenja v Osijeku, razmeroma zlahka uresničljive. Polič je videl izhod za glasbeni program osiješkega gledališča v ustanovitvi Filharmoničnega orkestra in delovanju njegovih članov v Operi. Orkester bi utemeljeval svoj obstoj s komornimi in simfoničnimi koncerti, hkrati pa bi izvajal in populariziral dotlej nezastopane oblike reproduktivne glasbe. Ker je bila pri odločanju o tem naveza med kulturnimi in političnimi dejavniki preveč obre-

menjena s pričakovanjem imenovanja novega intendanta, je bil Simfonični orkester ustanovljen šele l. 1924, ko je Mirko Polič že zapustil osiješko gledališče.

Maja 1922 je prišel v Osijek Mihajlo Marković, intendant osiješkega gledališča pred Leonom Dragutinovićem, tedaj pa predsednik Združenja igralcev Jugoslavije. Po priporočilu beograjskega ministrstva za prosveto naj bi bil za nekaj časa spet prevzel intendantski položaj. Njegov protikandidat je bil dramaturg Grga Tomljenović. V tem mučnem in negotovem položaju, ki je iz višjih razlogov problematiziral Poličeve osebne in umetniške vrline, je Polič vseeno napovedal repertoar za sezono 1923/1924 in z njim pokazal, da ne odstopa od zamisli o njegovem nenehnem dopolnjevanjem z dotlej še neizvedenimi deli. Med drugim je napoved vsebovala izvedbe Janačkove opere *Jenufa*, Saint-Saënsove *Samson in Dalila*, Mozartove *Bastien in Bastienne*, Wolf-Ferrarijeve *Suzanina skrivnost*, nadalje Fallove operete *Lepa Risetta* in Lehárjeve *Frasquita*, od hrvaških skladateljev pa pravljico *Zlatolasi kraljevič* Milana Ogrizovića in Frana Lhotke.

Sredi septembra je referent v zagrebškem Odseku za umetnost kraljevega poverjeništa za prosveto Kazimir Krenedić izročil Mirku Poliču odločbo o njegovem imenovanju za intendanta, ki jo je bilo treba še uskladiti z beograjskim Ministrstvom za prosveto in vere. V nasprotju s pričakovanji pa je z neposrednim sklepom Ministrstva za prosveto in vere 24. septembra to dolžnost nastopil dotednji administrativni ravnatelj Narodnega gledališča v Ljubljani Pavel Golia. Čeprav je Polič še dirigiral predstave, ki so bile v repertoarju v sezoni 1923/1924, je odstopil s položaja ravnatelja Opere. Izvedba Massenetove opere *Manon* 10. oktobra 1923 je bila povod, da je *Hrvatski list* objavil naslednje vrstice, ki kolikor je najlepše mogoče, osvetljujejo zasluge Mirka Poliča za osiješko gledališče in tudi neustrezno ravnanje z njim: *V času, ko v nas rase spoštovanje do moža, ki mu je uspelo s trdnim znanjem in neutrudnim delom vzdigniti opero na naše deske, v času, ko nas preveva hvaležni občutek za ta njegov trud, nam pravijo, da od nas odhaja. In kako odhaja! Užaljen v svojem upravičenem ponosu z brezglavostjo organov v umetniških oddelkih ministrstev v Beogradu in Zagrebu, ki jim v tekmovanju za svoj prestiž ni mar briskirati človeka, ki je v kulturni kapital njihovih resorjev prigospodaril več kakor tisti, ki se gredo njihove šefe. Tragika naše usode!*⁶²

Poslovilni koncert Mirka Poliča so 9. novembra 1922 iz razumljivih vzrokov priredili njegovi častilci iz Filharmoničnega društva v dvorani osiješkega kina Urania. V programu so ob klavirski spremljavi Else Hankin izvedli orkestralne parte iz Wagnerjevih in Webrovih oper, ker je ta dva skladatelja prav Polič umestil v osiješko glasbeno okolje.

Čeprav je Mirko Polič odšel iz Hrvaškega narodnega gledališča zaradi spleta zunajumetniških okoliščin, pa njegovo delovanje priča o širini in premišljenosti njegovih poklicnih nazorov, saj je prav po njegovi zaslugi operni program postal nenadomestljivi sestavni del glasbenega in kulturnega življenja v Osijeku. Pri tem je treba še posebej poudariti, da je Mirko Polič s svojimi zmožnostmi in znanjem ter skupaj s tedanjimi člani Opere osiješkega gledališča, ki so bili po poreklu Slovenci, kot Robertom Primožičem, Josipom Križajem, Rudolfom Bukškom in Štefanijo Polič, pripomogel k prepletanju in vživljanju dveh nacionalnih izročil v umetniško celoto.

Prevedla Mojca Mihelič

- ¹ Mirko Polič, skladatelj in dirigent (Trst, 3. junija 1890 – Ljubljana, 2. oktobra 1952). Po študiju prava v Pragi se je posvetil glasbi. V letih 1908–1913/1909–1912 je na tržaškem konservatoriju končal študij klavirja in nato v letih 1914 in 1915 še iz kompozicije. Od l. 1915 do l. 1923 je bil dirigent v osiješkem Narodnem gledališču, od l. 1918 tudi ravnatelj Opere. Bil je eden od ustanoviteljev Glasbene šole v Osijeku in v letih 1921–1922 njen prvi ravnatelj. V sezoni 1923/1924 je bil tajnik in dirigent Opere v zagrebškem gledališču. Po vrnitvi iz Beograda je bil od l. 1925 do l. 1939 dirigent v Slovenskem narodnem gledališču, od l. 1945 do 1949 pa ravnatelj Opere in dirigent. Nekaj časa je kot profesor na ljubljanski Akademiji za glasbo predaval dirigiranje. Poličev umetniški program lahko povzamemo v tri temeljne točke: s sistematičnim delom obogatiti repertoar z nizom oper, ki so železni repertoar sodobnih odrov (Mozart, Beethoven, Wagner); uvajati modernjša operna dela vse do sodobnih in tako poslušalcem približati nove estetske nazore; močno pospeševati nacionalno operno produkcijo. Kot skladatelja ga je najbolj pritegovala opera in dve je napisal tudi sam: *Mati Jugovičev* je nastala po drami I. Vojnovića, medtem ko je za *Desetega brata* libreto po Jurčičevem romanu napisal skupaj z M. Mahničem. Polič je ustvaril še nekaj vokalno-instrumentalnih del, samospევov in zborovskih skladb.
- ² Leon Dragutinović (Lev, Lavoslav Kohn), režiser, igralec, gledališki delavec (Zagreb, 14. avgusta 1873 – Osijek, 17. marca 1917). Po nastopanju v Lazičevi potujoči skupini ga je angažiralo zagrebško gledališče, kjer je med drugim igral vlogo Pastirja v Gunduličevi *Dubravki* in Skupa v istoimenski Držičevi komediji (9. januarja 1895). L. 1885 je postal član gledališke družine M. Pešića, od l. 1898 pa je bil član družin Đ. Protića in P. Čirića. L. 1889 je ustanovil svoje Hrvaško dramsko društvo, ki je nastopalo v Dalmaciji in Bosni pretežno s hrvaškimi dramskimi deli (J. E. Tomić, *Baron Franjo Trenk*, H. Dragošić, *Poslednji Zrinjski*, S. Tucić, *Vrnitev*, *Trhli dom*). Po razpustitvi Hrvaškega dramskega društva l. 1901 je odšel v Slovensko deželno gledališče v Ljubljani. Tu si je pridobil ugled temperamentnega interpreta karakternih dramskih vlog: Shylocka, Jaga (v Shakespearjevem *Beneškem trgovcu* in *Othellu*). Vse bolj se je posvečal dramski in glasbeni režiji: Schiller, *Spletka in ljubezen*, H. Ibsen, *Nora*, S. Przybylski, *Zlato runo*, M. Begović, *Gospa Walewska*, *Venus Victrix*, I. Zajc, *Nikola Šubić Zrinjski*, J. Strauss, *Netopir*. Bil je ustanovitelj in ravnatelj Slovenskega gledališča v Trstu (1910 – 1914), potem pa od l. 1914 do svoje smrti l. 1917 intendant osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča. Ukvarjal se je z režiranjem predvsem nemških in francoskih komedij, nastopal pa tudi kot igralec. Prevajal je dramska dela iz nemškega, francoskega in madžarskega jezika in napisal več sestavkov o zgodovini gledališča.
- ³ Robert Primožič, baritonist in režiser (Trst, 11. marca 1893 – Ljubljana, 16. december 1943). Petja se je učil v Trstu, Milanu in Budimpešti. Pevsko kariero je začel 22. decembra 1912 v tržaškem Slovenskem gledališču z vlogo Zrinjskega v operi Ivana Zajca *Nikola Šubić Zrinjski* (režija Leon Dragutinović, dirigent Mirko Polič). V letih 1916–1918 je bil angažiran v Osijeku, potem je bil do l. 1928 solist zagrebške Opere, od takrat do smrti pa je deloval v Operi ljubljanskega Slovenskega narodnega gledališča. Bil je obdarjen z veliko muzikalčnostjo in glasovnimi zmožnostmi. Ukvarjal se je z operno režijo in pri tem posvečal posebno pozornost usklajevanju glasbenih in dramskih prvin. Bil je izvrsten pevski pedagog. Med Primožičeve najzreješe vloge spadajo: Rigoletto, grof Luna in Amonasro (Verdi, *Rigoletto*, *Trubadur* in *Aida*), Scarpia in Gianni Schicchi (Puccini, *Tosca* in *Gianni Schicchi*), Figaro (Rossini, *Seviljski brivec*), Escamillo (Bizet, *Carmen*), Wotan in Amfortas (Wagner, *Walküre* in *Parsifal*), Mefisto (Gounod, *Faust*), Johanaan (R. Strauss, *Saloma*), Boris Godunov (Musorgski, *Boris Godunov*).
- ⁴ Josip Križaj, basist (Vevče pri Ljubljani, 5. marca 1887 – Zagreb, 30. julija 1968). Petje je študiral v Ljubljani in Münchnu, debutiral je l. 1907 v Operi ljubljanskega Slovenskega narodnega gledališča. V Zagrebu je prvič gostoval l. 1913 kot Mefisto v Gounodovem *Faustu* in bil takoj angažiran. Z manjšimi prekinitvami (1919–1920 v Osijeku, 1928–1929 v Ljubljani) in kljub vabljenim ponudbam iz tujine je ostal zvest zagrebškemu Hrvaškemu narodnemu gledališču in imel v njem skoraj tri tisoč nastopov v več kot sto vlogah. Bil je izjemno muzikaličen in imel je bogat in sonoren glas. Med njegove vrhunske dosežke spadajo: Boris in Dosifej (Musorgski: *Boris Godunov* in *Hovanščina*), Filip (Verdi: *Don Carlos*), Wotan (Wagner, *Siegfried*), Ochs (R. Strauss, *Kavalir z rožo*). Za Ochsa je dobil osebne čestitke tudi od skladatelja ob njegovem gostovanju v Zagrebu. Bil je eden od najbolj znanih evropskih interpretov vloge Kecalja v Smetanovi *Prodani nevesti*, izkazel pa se je še kot Sulejman (Zajc, *Nikola Šubić Zrinjski*), Don Bazilio (Rossini, *Seviljski brivec*), Figaro (Mozart, *Figarova svatba*), gospodar Marko (Gotovac, *Ero z onega sveta*), Daland, Gurmenanz in Hans Sachs (Wagner, *Večni mornar*, *Parsifal* in *Mojstri pevci nürnberski*). Bil je uspešen oratorijski pevec, ukvarjal pa se je tudi z operno režijo.
- ⁵ Štefanija Polič (roj. Lepuš), sopranistka (Trst, 17. novembra 1893 – Ljubljana, 7. avgusta 1978), soproga Mirka Poliča. Petje je študirala v Trstu (de Filippi) in na Dunaju (R. Papier-Baumgartner). Debutirala je v slovenskem Dramatičnem društvu v sezoni 1911/1912. Bila je operna pevkva in operetna subreta v Osijeku (1918–1923), Beogradu (1923–1924) in Ljubljani (1925–1948). Zaradi izjemno velikega glasovnega obsega je v operi pela sopranske in mezzosopranske vloge. S svojo veliko muzikalčnostjo se je z lahkoto učila vlog in pogosto je v zadnjem hipu reševala predstave.

- Odlikovala se je z odlično pevsko tehniko in izrazitim iglarskim darom. Njene najpomembnejše vloge so bile: Liza (Benatzky, *Pri belem konjičku*), grofica Marica (Kálmán, *Grofica Marica*), Liza (Lehár, *Dežela smehljaja*), Helena (Nedbal, *Poljska knji*), Giulietta (Offenbach, *Hoffmannove pripovedke*), Marinka (Smetana, *Prodana nevesta*), Musetta (Puccini, *La Bohème*).
- ⁶ Joza Ivakić, hrvaški književnik in dramatik (Vinkovci, 18. marca 1879 – Zagreb, 6. avgusta 1932). Po končani gimnaziji v rojstnem mestu je študiral klasično filologijo in slavistiko na Filozofski fakulteti v Zagrebu. Zaradi političnih prepričanj so ga pogosto premeščali – Zemun, Bjelovar, Karlovac, Vinkovci, Sušak, Osijek (1915–1917), dokler se 21. februarja 1920 slednjič ni ustalil kot dramaturg v zagrebškem gledališču. Bil je odbornik Matice hrvatske, skupaj z Andrijo Milčinovićem urednik revije *Savremenik* in kot strokovnjak za dikcijo in izgovorjavo predavatelj na Iglarski šoli v Zagrebu. Režiral je okrog trideset del večinoma iz nacionalnega repertoarja, poleg teh pa tudi Strindbergove, Ibsenove in Hauptmannove drame. Je ustvarjalec prvih hrvaških dokumentarno-zgodovinskih filmov *Grešnica* in *Krčma*. Napisal je več pripovednih zbirk: *Iz naše ulice*, *Vas in mesto*, *Knjiga o ženskah in ljubezni*. Njegove najbolj znane drame so *Mojstrica Ruža*, *Priležnice* in *Zmešnjava/Ples čarovnic*. Joza Ivakić po estetskih lastnostih svojega opusa nadaljuje izročilo socialno-kmečkih motivov, obarvanih z značilnostmi njegovega rojstnega kraja.
- ⁷ Joza /Joza Ivakić: »Naše kazalište«, v: Antonija Bogner - Šaban, *Kazališni Osijek*, Zagreb, 1997, str. 202–203.
- ⁸ Žarko Savić, basist (Zemun, 20. avgusta 1861 – Chicago, 18. januarja 1930). Začel je v beograjskem Narodnem gledališču in v Opavi na Češkem in pokazal izrazito nadarjenost za dramske kreacije. Šolal se je na Dunaju l. 1887, potem pa bil član gledališč v Berlinu, Lübecku, Dresdenu, Freiburgu, Badnu, Düsseldorfu, Stuttgartu, Rigi in Hamburgu. V Beogradu je vodil lastno gledališče Opero na bulvarju (1909–1911). V sezoni 1907/1908 je bil intendant osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča. Predaval je petje v Hamburgu, Ženevi, New Yorku in Chicagu. Kot pevec je imel širok repertoar od buffo vlog v klasičnih delih do niza vlog v Wagnerjevih glasbenih dramah. Nastopal je tudi kot koncertni pevec. Napisal je poučno razpravo *Der Weg zum freien Ton* (Hamburg, 1915). Tudi njegova soproga, sopranistka Sutlana Cijukova – Savić, je bila članica osiješkega gledališča.
- ⁹ Nikola Faller, dirigent (Ivanec pri Varaždinu, 22. aprila 1862 – Zagreb, 28. februarja 1938). Glasbo je študiral v Varaždinu in Zagrebu in že kot srednješolec postal korepetitor zagrebškega gledališča. V letih 1884–1887 je privatno študiral na konservatorijih na Dunaju (A. Bruckner, F. Krenn, J. Epstein), v Parizu (J. Massenet, L. Delibes, E. Guiraud) in Londonu. Bil je učitelj klavirja v zagrebškem Hrvaškem narodnem gledališču (1887–1889) in dirigent v Operi, po njeni razpustitvi (1889) pa zborovodja, učitelj glasbe in dirigent »Narodne glasbe« in pevskega društva »Zvonimir« v Splitu. V zagrebškem gledališču je vodil tri operne sezone (1889–1891) in bil dirigent pevskega društva »Kolo«. Ko je bila l. 1894 Opera spet ustanovljena, je postal njen stalni dirigent in od l. 1896 do l. 1902 tudi njen ravnatelj. Od l. 1910 do l. 1912 je bil intendant osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča.
- ¹⁰ Andro Mitrović, dirigent in skladatelj (Dubrovnik, 24. marca 1879 – Zagreb, 20. januarja 1940). Študij, ki ga je začel na Glasbeni šoli zagrebškega Hrvaškega glasbenega zavoda (I. Zajc, A. Stöckl), je končal na konservatoriju v Pragi (K. Knitl, K. Strecker). Umetniško kariero je začel l. 1901 kot dirigent v Operi ljubljanskega Slovenskega deželnega gledališča. Potem je deloval v Šibeniku in na Reki, kjer je vodil pevsko društvo »Jadranska vila«. Bil je vojaški in gledališki dirigent v Zagrebu (1905–1910), dirigent kopališkega orkestra v Opatiji in potem spet gledališki dirigent v Zagrebu. V letih 1913 in 1914 je bil ravnatelj Opere v osiješkem Hrvaškem narodnem gledališču, od l. 1915 do l. 1922 ravnatelj gledališča v Varaždinu in v letih 1922–1931 ravnatelj Opere v Mariboru, vodil pa je tudi Operni studio na Glasbeni akademiji v Zagrebu. Zložil je opero *Zgodba ene noči* (1908) in več kantat, večino svojih skladb pa je sam sežgal.
- ¹¹ Prof. D.M-s /Dragan Melkus/, »Đak prosjak«, *Hrvatska obrana*, XIV/236, str. 3–4, Osijek, 6. oktobra 1915. – Dragan Melkus, slikar, novelist in kritik (Beketež pri Požezi, 28. oktobra 1860 – Osijek, 5. septembra 1917). Obiskoval je šolo za umetnost in obrt na Dunaju (1874–1876) in nato študiral na Münchenski akademiji (1880–1884 – W. Lindenschmit, G. Max). Študij je dopolnjeval z bivanjem v Düsseldorfu in Parizu. Na Hrvaško se je vrnil l. 1902. Bil je profesor v Sremski Mitrovici in Osijeku. Slikal je krajine, zlasti slavonsko nižinsko pokrajino, figuralne in religiozne kompozicije. Ukvarjal se je tudi z restavriranjem slik in knjižno opremo. Od l. 1908 do l. 1917 je bil likovni in gledališki kritik v dnevniku *Hrvatska obrana*. Pisal je novele, eseje, felttone in kozerije. Bil je med ustanovitelji Kluba hrvaških književnikov v Osijeku.
- ¹² Zora Vuksan – Barlović, igralka in režiserka (Đakovo, 11. februarja 1886 – Osijek, 5. maja 1935). Obiskovala je gornjegradski Ženski licej v Zagrebu in se učila klavirja v Glasbeni šoli Hrvaškega glasbenega zavoda (A. Krežma – Barbot). Privatne ure igre je imela pri Andriji Fijanu. Na Dunaju je študirala pri igralci E. Neustädter – Geyer, potem se je v Berlinu seznanila s pogledi M. Reinhardta, v Parizu pa s Théâtre Libre in rusko avantgardo. L. 1915 se je zaposlila v osiješkem Hrvaškem narodnem gledališču in mu ostala zvesta do smrti l. 1935. Kot vnetja privrženka evropskega scenskega

- modernizma je poskušala svoje nazore udejanjati tudi v gledališki praksi. Izkazala se je posebno kot igralka in režiserka Ibsenovih in Strindbergovih dram: Helene Alving, Nora in Hedda Gabler (Ibsen, *Strahovi*, *Nora* in *Hedda Gabler*), Elisa (Strindberg, *Grmada*). Bila je prva režiserka Maruličevega epa *Judita* l. 1935, ki ga je dramatizirala in v njem igrala naslovno vlogo. Ukvarjala se je tudi z operno in baletno režijo.
- 13 Prof. D. M-s/Dragan Melkus: »E. Kálmána *Jesenje vježbe*«, *Hrvatska obrana*, XV/21, str. 3, Osijek, 27. januarja 1916.
- 14 Julije Benešić: »Pismo iz Osijeka«, v Antonija Bogner - Šaban, *Kazališni Osijek*, Zagreb, 1977, str. 217-218.
- 15 Prof. D. M-s/Dragan Melkus: »Osječka kronika«, *Hrvatska obrana*, XV/52, str. 4, Osijek, 4. marca 1916.
- 16 Mira Korošec, sopranistka (Sisak, 1882 – Split, 4. junij 1916). Petje je študirala na Glasbeni šoli Hrvaškega glasbenega zavoda (M. Kiseljak) in dunajskem konservatoriju (J. Gänsbacher) in tam na ključni prireditvi osvojila zlato medaljo za vlogo Santuzze v Mascagnijevi *Cavallerii rusticani*. Bila je operna solistka v Opavi (1908–1910) in Pragi (1908–1910). V Zagrebu je prvič nastopila l. 1908 v naslovni vlogi v Verdijevi operi *Aida*. Od l. 1910 do l. 1914 je bila prvakinja zagrebske Opere, l. 1919, ko se je zaradi poroke umaknila z odrov, pa je delovala v Hamburgu in pogosto gostovala v Zagrebu. Odlikovala se je z izjemno lepim in močnim dramskim sopranom, bogato izraznostjo in veličastnim odrskim nastopom. Za angažma v Zagrebu je prva poustvarila Evo (Zajc, *Prvi greh*), Lenko in Lisbeth (Bersa, *Ogenj in Čevljar iz Delfov*) in Jelo (Hatze, *Povratek*). Njene znane vloge iz svetovnega repertoarja so bile: Tosca (Puccini, *Tosca*), Aida in Leonora (Verdi, *Aida* in *Trubadur*), Senta, Elizabeta in Brünnhilde (Wagner, *Večni mornar*, *Tannhäuser* in *Walküre*), Liza in Tatjana (Čajkovski, *Pikova dama* in *Jevgenij Onjegin*).
- 17 Rudolf Ertl, baritonist (Dubravica pri Skradinu, 3. novembra 1886 – München, 24. oktobra 1974). Pevski študij je končal na dunajskem konservatoriju l. 1915 in tam tudi začel svojo kariero. V letih 1916–1919 je bil član zagrebske Opere, v letih 1919–1926 in 1928–1944 je bil angažiran v Operi beograjskega Narodnega gledališča. Bil je med ustanovitelji Opere v sarajevskem Narodnem gledališču. Ukvarjal se je s pedagoškim delom, potem je odšel v tujino. Kot umetnik s prefinjeno kulturo in pevec s skrbno izšolanim liričnim baritonom prijetne barve je ustvaril vrsto doživetih opernih likov, med katerimi so najvidnejši: grof Luna, Germont, Renato in Jago (Verdi, *Trubadur*, *Traviata*, *Ples v maskah* in *Otello*), Figaro, Papageno, Don Giovanni (Mozart, *Figarova svatba*, *Čarobna piščal* in *Don Giovanni*), Wolfram (Wagner, *Tannhäuser*). Ukvarjal se je tudi z režijo: Gotovac, Morana, Hatze, Adel in Mara, Bizet, *Carmen*, Verdi, *Rigoletto*.
- 18 Greta Kraus - Aranicki, mezzosopranistka in dramska igralka (Osijek, 1987 – Zagreb, 10. oktobra 1956). Petje in igranje je študirala na Glasbeni šoli hrvaškega glasbenega zavoda (L. Brückl, M. Freudenreich). L. 1916 je še kot študentka debutirala v Zagrebu kot Orlovska (J. Strauss, *Netopir*). Od l. 1917 do 1923 je bila solistka v Operi osiješkega hrvaškega narodnega gledališča in v njem odpela široko pahljačo vlog, glavne med njimi so bile: Carmen (Bizet, *Carmen*), Pavlina in Grofica (Čajkovski, *Pikova dama*), Suzuki (Puccini, *Madame Butterfly*), Lidija (Albini, *Baron Trenk*).
- 19 Đuka Trbuhović, pevec, igralec in režiser (Zagreb, 9. aprila 1891 – Banja Luka, 31. januarja 1968). Kariero je začel v potujoči družini P. Čirića. Debutiral je v Osijeku l. 1909 kot Levi v Zajčevi operi *Nikola Šubić Zrinjski* in bil takoj angažiran. Do l. 1946 je v osiješkem gledališču pel glavne vloge v skoraj vseh operetah, mnoge med njimi pa je tudi režiral. Nastopal je v manjših dramskih vlogah. Nekaj časa se deloval v Ljubljani (1920), Splitu in Mariboru, kjer je bil med ustanovitelji Opere. Njegove najpomembnejše vloge so: Boleslav Beranski in Popiel (Nedbal, *Poljska kri*), grof Luksemburg (Lehár, *Grof Luksemburg*), Schober (Schubert, *Tri dekline*).
- 20 Micica Hrvojić, igralka in operetna pevk (Beograd, 1888 – Beograd, 1953). Bila je članica gledališč v Osijeku, Novem Sadu, Sarajevu in Beogradu. Njen ustvarjalni razpon je bil zelo raznovrsten. Igrala je številne vloge v dramah in komedijah ter pela v operetah. V glasbenih predstavah se je odlikovala kot prepričljiva interpretinja vlog.
- 21 Prof. D. M-s/Dragan Melkus: »Giacomo Puccini *Tosca*«, *Hrvatska obrana*, XV/225, str. 5, Osijek, 4. oktobra 1916.
- 22 Prof. D. M-s/Dragan Melkus: »Johan Strauss *Šišmiš*«, *Hrvatska obrana*, XV/248, str. 4-5, Osijek, 30. oktobra 1916.
- 23 Prof. D. M-s/Dragan Melkus: »Jacques Offenbach *Orfej u podzemlju* i drugo«, *Hrvatska obrana*, XV/293, str. 5, Osijek, 27. decembra 1916.
- 24 s./Dragan Melkus: »Ivan pl. Zajc *Nikola Šubić Zrinjski*«, *Hrvatska obrana*, XVI/4, str. 7, Osijek, 5. januarja 1917.
- 25 »Osječka opereta u Zagrebu«, *Hrvatska*, 1775, str. 1, Zagreb, 22. julija 1917.
- 26 Nv./Milutin Cihlar Nehajev: »Das Gastspiel des Osijeker Theaters«, *Agrar Tagblatt*, 22/199, str. 1-2, Zagreb, 22. julija 1917. Navedek iz kritike Milutina Cihlarja Nehajeva se v izvorniku glasi: *Doch sie brachte das Wichtigste: die Verinnerlichung jeder Figur, jedes Satzes. Man fühlte es, wie die Osijeker mit Leib und Seele bei dem künstlerischen Durchempfinden des Ganzen sind und die*

varme, friske Gefühlsnote drang von der Bühne herab in alle Herzen. Da heißt es wenig, ob der oder jener ein besserer Schubertsänger zu sein hätte; das Lied Schuberts wirkt eben auch in der Ausführung einer Liedertafel ergreifend und innig. Und eben diese Innigkeit vermisse man in keiner Szene – eine Feststellung, die als größtes Lob der Osijeker vorerst zu buchen ist. Als Ensemble zeigen sie einige sehr wertvollen Eigenschaften: das Werk ist offensichtlich sorgfältig einstudiert und in allen Einzelheiten durchgearbeitet. Dem musikalischen Leiter, Herr Polić, gebührt das Verdienst, die Weisen Schuberts in jenem richtigen anschmiegenden Schwung gebracht zu haben; das Sextett im II. Akte möchten wir als bestes Beispiel besonders hervorheben. Der Regisseur, Herr Vuković, behielt durchgehend eine geschmackvolle, nie den gutmütig-einfachen Rahmen überschreitende Linie, das Gruppenbild war immer ungezwungen natürlich und die Zurückhaltung im Wählen der bekannten Operettenpirouetten war ein Zeichen einer über das Mittelmaß gehenden Inszenesetzung.

- ²⁷ H-r: »Kazališno pismo«, *Hrvatska obrana*, XVI/257, str. 5, Osijek, 10. novembra 1917.
- ²⁸ Emil Nadvornik, režiser (Žepče, 1888 – Beograd, 1945). Maturiral je na Dunaju in potem študiral pravo. Pozneje se je posvetil gledališču in nadaljeval študij v Berlinu. V letih 1915–1917 je bil angažiran v zagrebškem gledališču in tam režiral naslednje drame: Ibsen, *Hedda Gabler*, Grillparzer, *Medea*, Shakespeare, *Sen kresne noči*, Schnitzler, *Anatol*, Strindberg, *Gimada*. Nekatera od teh del je tudi prevedel. Od l. 1917 je bil intendant v Osijeku, l. 1919 pa je ustanovil svoje zasebno gledališče v Sarajevu. Pozneje je bil angažiran še v Novem Sadu in Skopju, od l. 1941 pa spet v zagrebškem gledališču.
- ²⁹ Lav Mirski (Fritz), dirigent (Zagreb, 21. junija 1893 – Osijek, 29. aprila 1968). L. 1913 je končal študij violončela na Glasbeni šoli Hrvaškega glasbenega zavoda v Zagrebu (U. Fabbri). Po krajšem delovanju na Dunaju (1913–1914), Sušaku (1914) in v Zagrebu je l. 1917 postal dirigent osiješkega Hrvaškega narodnega gledališča in pozneje tudi ravnatelj Opere (1924–1941) in intendant (1951–1961). Med drugo svetovno vojno je bil interniran v Italiji. Tam je v taborišču sestavil in vodil pevski zbor in l. 1944 dirigiral na simfoničnih koncertih za zavezniško vojsko v Bariju. Bil je dirigent Opere in Palestinskega simfoničnega orkestra v Tel Avivu in radijske postaje v Jeruzalemu. Kot operni in simfonični dirigent se je zavzemal posebno za sodobne avtorje in je veliko pripomogel k razvoju glasbenega življenja v Osijeku. Ustanovil in vodil je Osiješko filharmonijo in bil od l. 1924 do l. 1941 ravnatelj Glasbene šole.
- ³⁰ Josip Canić, zborovodja in kritik (Klanjec, 4. junija 1879 – Zagreb, 10. oktobra 1933). Bil je profesor matematike in fizike v Gospiću, Osijeku in Zagrebu. Glasbeno izobrazbo si je pridobil v Zagrebu in na Dunaju. Bil je nadarjen ustvarjalec z izrazitim smislom za vokalne in instrumentalne miniature, preskušal se je tudi v večjih glasbenih oblikah, kot kantati *Na Nilu*. Kot uspešen glasbeni kritik in publicist je sodeloval v časnikih in revijah (*Obzor*, *Narodne novine*, *Hrvatsko pravo*, *Hrvatska*, *Hrvatska smotra*, *Hrvatska obrana*) in objavil polemično brošuro *Glasbeni fragmenti*.
- ³¹ C-ć/Josip Canić: »Puccini La Bohème«, *Hrvatska obrana*, XVI/263, str. 3-6, Osijek, 17. novembra 1917.
- ³² C-ć/Josip Canić: »Smetana«, *Hrvatska obrana*, XVII/27, str. 1-3, Osijek, 1. februarja 1918.
- ³³ J./osip/ Canić: »Puccinijeva Butterfly«, *Hrvatska obrana*, XVII/103, str. 1, Osijek, 6. maja 1918.
- ³⁴ J./osip/ Canić: »Verdi«, *Hrvatska obrana*, XVII/74, str. 1-5, Osijek, 30. marca 1918.
- ³⁵ J./osip/ Canić: »Puccinijeva Butterfly«, *Hrvatska obrana*, XVII/103, str. 1, Osijek, 6. maja 1918.
- ³⁶ Zora Vuksan - Barlović: »Savremena kazališna režija«, *Hrvatska obrana*, XIV/236, str. 1-2, Osijek, 6. oktobra 1915. Gledališko delovanje Zore Vuksan - Barlović je obsežno prikazano v: Antonija Bogner - Šaban, *Povrat u nepovrat*, Zagreb, 2001.
- ³⁷ G.: »Kazalište«, *Hrvatska obrana*, XVIII/52, str. 3, Osijek, 28. marca 1919.
- ³⁸ Gjuro Prejac, skladatelj, igralec in režiser (Desinić, 25. novembra 1870 – Zagreb, 19. januarja 1936). V glasbi je bil učenec Ivana Zajca (solopetje). Končal je tudi Miletićevo Igralsko šolo v Hrvatskem glasbenem zavodu (1898). Po krajšem delovanju v Ljubljani in Splitu je bil od l. 1899 igralec in od l. 1908 do l. 1925 tudi režiser zagrebškega gledališča. Ob tem je predaval mimiko, deklamacijo in igro na Glasbeni šoli Hrvaškega glasbenega zavoda. Kot vsestransko nadarjen umetnik, igralec, pevec, skladatelj, zborovodja, režiser, libretist in pisatelj, je bil Prejac nekaj desetletij glavni zastopnik vedrega glasbenega gledališča. Med njegovimi skladbami sta postali najbolj priljubljeni *Peharček moj in Vu plavem trnacu*, ki ju je uglasbil na lastni besedili. Poleg tega je objavil številne šaljive kuplete, solo prizore in enodejanke ter dramatiziral romana Augusta Šenoe *Kmečki upor* in *Varuj se senjske roke*.
- ³⁹ Stanislav Jastrzebsky (Šulem Hassman), tenorist poljskega rodu (Krakov, 1879 – Osijek, 25. aprila 1921). Gledališko kariero je začel v Ljubljani l. 1905. V letih 1908–1919 je bil prvak zagrebške Opere, potem pa do smrti angažiran v Osijeku. Sprva je nastopal v operetah, po ustanovitvi zagrebške opere pa je ustvaril širok razpon opernih vlog: od Pinkertona in Cavaradossija (Puccini, *Madame Butterfly* in *Tosca*) do Eleazarja (Halévy, *Židinja*). Prvi na Hrvatskem je pel Tristana (Wagner, *Tristan in Izolda*), Heroda (R. Strauss, *Saloma*), Šujskega (Musorgski, *Boris Godunov*), Roberta (Bersa, *Ogenj*), Adama (Zajc, *Prvi/Izvirni greh*). S svojimi izrazitimi vokalno-scenskim

kvalitetami si je zagotovil mesto med vrhunskimi hrvaškimi opernimi pevci v drugem desetletju 20. stoletja. V Osijeku se je poleg petja ukvarjal tudi z režijo.

⁴⁰ Paula Trauttnner - Križaj, sopranistka (Ruma, 1888 – Zagreb, 5. septembra 1976), soproga Josipa Križaja. Od l. 1910 do l. 1927 je bila s krajšimi prekinitvami solistka zagrebske Opere. V Osijeku je bila angažirana v l. 1919-1920. Imela je lep in dobro izšolan lirični sopran, ob tem pa je bila tudi uspešna igralka. Njene glavne vloge so bile: Sofija (R. Strauss, *Kavalir z rožo*), Mimi in Čo-Čo-San (Puccini, *Madame Butterfly*), Sneguljčica (Rimski-Korsakov, *Sneguljčica*).

⁴¹ Rudolf Bukšek, baritonist (Sveti Jurij pri Celju, 7. aprila 1882 – Zagreb, 7. novembra 1933). Gledališko kariero je začel kot dramski igralec, potem je v Ljubljani pri M. Hubadu študiral petje. Bil je član ljubljanske, osiješke in zagrebske Opere. Imel je zelo dobro izšolan glas, izenačen v vseh legah in z velikim obsegom, povrh je bil tudi dober igralec. V svoji razmeroma kratki karieri je ustvaril veliko število najraznovrstnejših vlog od Rossinijevega Figara do Gounodovega Mefista, ki štejeta med njegove najboljše dosežke. Nastopal je tudi na koncertih.

⁴² Milan Pichler, baritonist (Osijek, 22. marca 1897 – Reka, 24. avgusta 1981). Petje je študiral v Zagrebu (E. Cammarota) in na Dunaju. Na opernem odru je debutiral l. 1919 v Osijeku kot Marcel v Puccinijevi operi *La Bohème*. Kot pevec s plemenitim in zvonkim baritonom s kovinskim timbrom in velikim obsegom ter z izrednim smislom za interpretacijo in prepričljivim odskrim nastopom je Pichler oblikoval bogat razpon vlog od Jeleckega (Čajkovski, *Pikova dama*) do Nikole Šubića Zrinskoga (Zajc, *Nikola Šubić Zrinski*) in Borisa Godunova (Musorgski, *Boris Godunov*). Pichler se je odlikoval tudi kot mojstrski koncertni pevec. O gledaliških začetkih Milana Pichlerja v osiješkem gledališču piše, opirajoč se na pevčeve spomine, Lav Mirski (Fritz) in hkrati osvetljuje razmere, v kakršnih je Mirko Polič dopolnjeval ansambel Opere: *Milan Pichler je bil uslužbenec finančne direkcije v Osijeku in hkrati član Hrvaškega pevskega in glasbenega društva »Kuhač«*. Neke noči konec decembra 1918 sem pod nekim oknom v Pejačevićevi ulici/jena od najstarejših osijeških ulic – op. A. B. - Š./pel serenado ob spremljavi kitare. Bili smo skupinica kuhačevcev, ki smo imeli ta večer skušnjo. Zbrali so se ljudje in poslušali. Ko sem končal, me je znani dramski igralec Josip Maričić /tedaj član Drame osiješkega gledališča – op. A. B. - Š./nagovoril z besedami: Poslušajte, prijatelji, ali ne bi vi jutri ob 14. uri prišli v gledališče? Moj odgovor se je glasil: Seveda bom prišel! In tako se je prikazal pred komisijo in bil na avdiciji tako uspešen, da so mu kot debutantu zaupali nastop v operi *La Bohème* v vlogi Marcela. Tako je podpisal pogodbo kot operni baritonist in 1. januarja 1919 začel svojo pevsko kariero ... (Lav Mirski: »Dani osječkog kazališta«, *Kazalište*, 1/6-7, str. 25, Osijek, maj-junij 1966.

⁴³ »Matineja u spomen 100 g. rođenja Lisinskog«, *Hrvatska obrana*, XVIII/276, str. 3, Osijek, 1. decembra 1919.

⁴⁴ »Prodana nevesta u novoj podjeli i inscenaciji«, *Hrvatska obrana*, XIX/46, str. 4, Osijek, 20. februara 1920.

⁴⁵ M.: »Faust«, *Hrvatska obrana*, XIX/99, str. 5, Osijek, 1. maja 1920.

⁴⁶ Andrija Milčinović, književnik, urednik revij (Sisak, 10. novembra 1877 – Zagreb, 28. novembra 1937). Šolal se je v Sisku, Petrinji in Zagrebu. Ker je leta 1895 sodeloval pri sežiganju madžarske zastave, je maturiral v Karlovcu. Učiteljeval je vasi Zdenci pri Slavonskom Brodu, potem pa študiral dramaturgijo v Hamburgu (1902-1903) in Münchnu (1903-1904). Po vrnitvi je delal v zagrebskem gledališču in Muzeju za umetnost in obrt, bil je intendant v Skopju in Osijeku. V književnost je vstopil kot urednik in sodelavec revije *Nova nada*. Pisal je recenzije, strokovne članke, črtice in novele, ki so s slogom in psihološko analizo prispevale pomemben delež k hrvaški moderni. Z Milanom Ogrizovićem je napisal dramo *Prekletstvo*.

⁴⁷ Mirko Dečak, dramatik in novelist (Zagreb, 5. decembra 1880 – Stenjevec pri Zagrebu, 21. julija 1938). Gimnazijo je končal v Zagrebu (1898), germanistiko in romanistiko pa je študiral v Kielu, Göttingenu, Zürichu in Parizu. Po vrnitvi v Zagreb l. 1904 je ustanovil in kot glavni urednik skrbel za informativni dnevnik *Novosti*, *Male novine* in tednik *Osvit*. V sezoni 1921/1922 je bil tajnik Drame in dramaturg osiješkega gledališča, od l. 1921 do l. 1924 je urejal kulturno rubriko časnika *Hrvatski list*. Pisal je črtice, novele, dramele in književne kritike. V skladu s poetiko moderne in njih prevladujejo različne secesijske slogovne estetizacije, impresionistično oblikovano dejanje in naturalistična panerotična tematika. Zagrebsko gledališče je uprizorilo šest njegovih enodejank: *Grbavca* in *Pesem* l. 1906, *Naslov* l. 1908, *Ponos* l. 1909, *Rdeči kimono* l. 1913 in *Kondflanske huzarje* l. 1928. Enodejanka *Grbavec* je bila prevedena v nemščino, Milivoj Baženov - Spljecov pa je po njej zložil opero, ki je bila 27. maja 1924 prikazana v osiješkem gledališču.

⁴⁸ M./irko/ Polič: »Vatroslav Lisinski i njegov *Porin*«, *Hrvatski list*, 11/132-142, str. 2, Osijek, 21.-24. septembra 1921.

⁴⁹ Branka Ban: *Glazbena škola Franje Kuhača – Povijest i život*, Osijek, 1996.

⁵⁰ Elza Hankin - Kris, pianistka in glasbena pedagoginja (Dunaj 1896 – ? 1941). Klavir je študirala na Dunaju pri Th. Leschetzkyem in diplomirala na tamkajšnjem konservatoriju pri E. Sauerju. Od l. 1918 je delala v Osijeku in po treh letih postala prva profesorica klavirja na Glasbeni šoli. Od l. 1935 je vodila lastno zasebno šolo. Kot pianistka se je odlikovala z veliko muzikalnostjo in repro-

- duktivno tehniko. V Osijeku je nastopala na celovečernih recitalih in ob spremljavi osiješke Filharmonije. Življenje je končala tragično, skupaj z možem Maksom se je l. 1941 zastrupila.
- ⁵¹ B. Š-m /Bratoljub Šram/: »Richard Wagner *Lohengrin*«, *Hrvatski list*, III/27 (445), str. 4-5, Osijek, 2. februarja 1922.
- ⁵² B. Š-m /Bratoljub Šram/: »D'Albert *Mrtve oči*«, *Hrvatski list*, III/121 (540), str. 3, Osijek, 30. maja 1922.
- ⁵³ Josip Rijavec, tenorist in pevski pedagog (Gradišče ob Soči, 10. februarja 1890 – Beograd, 30. decembra 1959). Glasbo je študiral na Glasbeni matici v Gorici, potem v Ljubljani in na konservatoriju na Dunaju (petje pri F. Forstenu, harmonijo pri H. Graedenerju, kontrapunkt pri F. Schrekerju). Po končanem študiju je delal kot profesor za teoretične discipline na Glasbeni matici v Ljubljani. Na opernem odru je debutiral l. 1916 v Zagrebu kot italijanski tenor (R. Strauss, *Kavalir z rožo*) in bil tam angažiran do l. 1921. Nato je odšel v nemško opero v Pragi. Kratek čas (1922-1923) je bil angažiran v Osijeku, pogosto pa je gostoval v Zagrebu. Bil je umetnik z veliko kulturo in tehnično izdelanostjo. Njegov lirični bariton se je odlikoval z voluminoznostjo in dramatično barvo. Njegov repertoar je obsegal standardne vloge liričnega tenorja in nekatere z bolj junaškimi značilnostmi. Bil je tudi cenjen koncertni mojster. Glavne vloge, v katerih je nastopal: Rudolf (Puccini, *La Bohème*), Des Grieux in Werther (Massenet, *Manon* in *Werther*), Don José (Bizet, *Carmen*), Radames (Verdi, *Aida*), Lohengrin (Wagner, *Lohengrin*).
- ⁵⁴ »Gounod *Faust*«, *Hrvatski list*, III/268 (685), str. 3, Osijek 24. novembra 1922.
- ⁵⁵ Tomislav Tanhofer, igralec, režiser in pisatelj (Antunovac pri Pakracu, 21. decembra 1898 – Split, 21. junija 1971). Po maturi je študiral filozofijo in klasično filologijo na Dunaju. Kariero je začel l. 1921 v Osijeku kot tajnik Drame in nato kot igralec in režiser. 1. septembra 1934 je odšel v zagrebško gledališče. Med drugo svetovno vojno je bil intendant osiješkega gledališča, potem ravnatelj Drame v Splitu in režiser v Beogradu ter v letih 1960–1965 spet ravnatelj splitske Drame. V času delovanja v Osijeku je ustanovil zasebno gledališče Intimni teatar (1922), bil urednik *Kazališnega lista* in tednika *Reflektor*. Zaradi svoje vsestranskosti je inteligentno in poglobljeno oblikoval svoje osebe, kot režiser pa je ostajal zvest avtorjevi ideji. Med njegovimi vlogami je treba naštet vsaj naslednje: Solness in Bralec (Ibsen, *Stavbenik* Solness in *Peer Gynt*), Orsat (Vojnović, *Dubrovniška trilogija*), Marko Barić (Begović, *Brez tretjega*). Posebno se je izkazal kot interpret in režiser Krleževih dram: Križovec, Leone in Oliver Urban (Krleža, *V agoniji*, *Gospoda Glembajevi*, *Leda*). Bil je izkušen pedagog ter izredno uspešen gledališki organizator in vodja. Prevedel je več dram iz nemščine. V revijah je objavil okrog petdeset novel, izbor iz njih je bil natisnjen v knjigi *Poplava* (1943). Odlomke svojih gledaliških spominov je objavil v revijah *Mogućnosti* in *Scena*.
- ⁵⁶ /Tomislav Tanhofer/: »Prijateljima našeg kazališta«, *Kazališni list*, I/1, str. 1, Osijek, 15. avgusta 1922.
- ⁵⁷ M./irko/ Polić: »Nesto o kritici i kritičarima«, *Kazališni list*, I/5, str. 1-3, Osijek, 23. septembra 1922.
- ⁵⁸ M./irko/ Polić: »Naše predstave«, *Kazališni list*, I/4, str. 5-6, Osijek, 16. septembra 1922.
- ⁵⁹ M./irko/ Polić: »Operni repertoar«, *Kazališni list*, I/1, str. 4-6, Osijek, 15. avgusta 1922.
- ⁶⁰ M./irko/ Polić: »O našem kazalištu«, *Kazališni list*, I in II/14-20, str. 1-4, 1-5, 6-10, 7-11, 6-7, 1-4, Osijek, 30. novembra 1922 –12. februarja 1923.
- ⁶¹ »Anketa o osječkom kazalištu«, *Hrvatski list*, IV/92 (804), str. 2, Osijek, 17. aprila 1923.
- ⁶² (Č-ć): »D'Albert *Mrtve oči*«, *hrvatski list*, IV/240 (951), str. 3, Osijek 13. oktobra 1923.