



SCENOGRAFIJA JOZE KLJAKOVIĆA ZA DUBROVAČKI DIPTIHON I DUBRAVKU

*/izložba scenografije i kostimografije za
opere Dubrovački diptihon i Dubravku/*

01.06.2023. - 30.06.2023.
Gradska straža, Narodni trg
Etnološki odjel - Narodni muzej Zadar



SCENOGRAFIJA JOZE KLJAKOVIĆA ZA DUBROVAČKI DIPTIHON I DUBRAVKU

*/izložba scenografije i kostimografije za
opere Dubrovački diptihon i Dubravku/*



Zadar, 2023.

Sadržaj

Marija Šarić-Ban
O IZLOŽBI 3

Lidija Fištrek
SCENOGRAFIJA JOZE KLJAKOVIĆA ZA DUBROVAČKI DIPTIHON I DUBRAVKU 4

Marija Šarić-Ban
KOSTIMOGRAFIJA JOZE KLJAKOVIĆA 7

Boris Senker
AVANGARDNA NASTOJANJA U HRVATSKOM KAZALIŠTU 9

Ira Karlović
ANTUN DOBRONIĆ 17

Lidija Fištrek
JOZO KLJAKOVIĆ 18

KATALOG 20

LITERATURA 28

O izložbi

Narodni muzej Zadar, Etnološki odjel koji predstavlja ravnateljica dr. sc. Renata Peroš, izložbom *Scenografija Joze Kljakovića za Dubrovački diptihon i Dubravku* predstavlja suradnju s Memorijalnom zbirkom Joze Kljakovića govoreći o važnosti muzejskih donacija i autorskih umjetničkih zbirki kao što je i donacija umjetničkih autorskih tapiserija Ivana i Ane Tomljanović Etnološkom odjelu NMZ koja će u zajedničkoj suradnji na jesen biti predstavljena u galeriji Memorijalne zbirke Kljaković u Zagrebu.

Predstavljamo izložbu koju je autorica, kustosica Lidija Fištrek osmislila za 50 obljetnicu smrti Joze Kljakovića za galerijski prostor Memorijalne zbirke Kljaković, Zagreb, 2019. Izložba upoznaje javnost sa scenografskim segmentom stvaralačkog opusa umjetnika, slikara Joze Kljakovića. Autorica izložbe, kustosica Lidija Fištrek je provela detaljno istraživanje Kljakovićevog rada na području scenografije jer u njegovoj zbirci ima malo zapisa i građe i prema rezultatima istraživanja koncipirala izložbu. Autorica istražuje i dokumentira, izlaže i educira na području likovne i scenske umjetnosti. Prema sačuvanim zapisima, fotografijama, libretima i crtežima došla je do podataka o postavljenim dvjema inscenacijama koje su rađene za opere Antuna Dobrovića, Dubravka i Dubrovački diptihon dvadesetih godina prošlog stoljeća. Na tome je izgradila ovaj izložbeni postav. U zbirci se nalaze četiri fotografije originalnih predložaka scenskih prikaza i jedna fotografija skica prijedloga kostimografije za operu Dubrovački diptihon. Prema izboru crteža kostima za lik *Capitano*, studenti Učilišta Profokus iz Zagreba su uz mentoricu Mariju Šarić-Ban i Branku Atletić oblikovali i interpretirali repliku kostima koja je sastavni dio izložbe.

Istraživanje je provedeno u suradnji s Nacionalnom i sveučilišnom knjižnicom (muzička zbirka) u Zagrebu, Hrvatskom akademijom znanosti i umjetnosti (odsjekom za povijest kazališta) od koje su i posuđene dvije originalne scenografske skice (opera *Dubravka*), Udrugom Antuna Dobranića i Učilištem Profokus uz korištenje dokumentacije i zapisa koji se nalaze u fondusu zbirke. U katalogu je tema prikazana s različitih stajališta, tako akademik, prof. dr. sc Boris Senker prikazuje Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu i avangardne tendencije u dvadesetim godinama 20. stoljeća, Marija Šarić-Ban se osvrnula na kostimografiju Joze Kljakovića, Ira Karlović je pisala o skladatelju Antunu Dobroniću, Lidija Fištrek o scenografiji Joze Kljakovića.

Sve više svjedočimo iznimnom interesu za otkrivanje, dokumentiranje i organiziranje materijala, što zauzima posebno mjesto u istraživanju u muzejima te dovodi do formiranja novo – starih, inovativnih formi i potrebe za otkrivanjem, proširivanjem i formiranjem muzejskih fondusa (čuvaonica).

Zahvaljujemo se *Memorijalnoj zbirci Kljaković* na ovoj poticajnoj međumuzejskoj suradnji koja tematizira muzeje i galerije kao mjesta istraživanja, mjesta znanja i otkrivanja te umjetničke spoznaje o prošlim i sadašnjim vremenima i time prenošenje memorije i stvaranja novih memorija za daljnju nadgradnju.

voditeljica Etnološkog odjela
Narodnog muzeja Zadar, kustosica

dr. art. Marija Šarić-Ban

Scenografija Joze Kljakovića za Dubrovački Diptihon i Dubravku

Jozo Kljaković pripadnik je zasigurno najintrigantnijih umjetničkih i intelektualnih pojava unutar korpusa hrvatske kulture i umjetnosti prve polovice 20. stoljeća. Tijekom svojeg umjetničkog stvaralaštva ostvario je veliki broj djela u tehnici ulja, izlagao je u brojnim svjetskim gradovima, uglavnom na skupnim, ali i na samostalnim izložbama, između ostalog, u Londonu, Liverpoolu, Glasgowu, Manchesteru, Parizu, Lyonu, Ženevi, Philadelphiji, New Yorku, Barceloni, Berlinu, Beču i Buenos Airesu. Osim u slikarskom segmentu svoga opusa, Kljaković se ostvario i u pedagoškom, muzeološkom, literarnom, scenografskom i kostimografskom radu. Bio je intelektualac koji je svoje umijeće i umjetnički talent želio uskladiti s univerzalnošću umjetnosti. No, slikarstvo za Kljakovića nije bilo dovoljno, te se upravo u aporiji između umjetnika i intelektualca nije mogao u potpunosti ostvariti. Vrativši se u Zagreb 1923. godine, Jozo Kljaković postaje profesor na Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt. Dvadesete godine prošlog stoljeća za njega predstavljaju godine uspjeha i velikih narudžbi, o čemu svjedoči i osvojena nagrada 1925. godine, na Međunarodnoj izložbi dekorativne umjetnosti u Parizu, na kojoj je osvojio Grand Prix za freske i vitraj na pročelju Paviljona Kraljevine Jugoslavije. Na Međunarodnoj izložbi individualnih umjetnika u Philadelphiji 1926.

godine Kljaković izlaže Navještenje i dobiva srebrnu nagradu. U razdoblju provedenom u Zagrebu, stvorio je dva značajna ciklusa u fresko tehnici – ciklus sakralnih tema za Crkvu sv. Marka i ciklus profane tematike za interijer Slavonske banke. U red velikih narudžbi dvadesetih godina svakako se ubraja i slika u tadašnjoj Trgovačko-obrtnoj komori u Zagrebu (danas Hrvatska gospodarska komora) koja zauzima cijeli zid svečane dvorane. Oslikavanje monumentalnih ploha oslobađa Kljakovićev slikarski talent i zasigurno ga uvršćuje među najbolje majstore grandioznih ploha. Upravo zbog velikog uspjeha i plodnog razdoblja koje uživa tijekom dvadesetih godina prošloga stoljeća, ne čudi Kljakovićevo pojavljivanje na popisu zagrebačkih scenografa.

Skice za scenografije i dio kostima za operu Dubrovački diptihon i Dubravka koji se ovom izložbom po prvi put predstavljaju javnosti, nastale su dvadesetih godina prošlog stoljeća. Jozo Kljaković ostvario je dvije inscenacije u zagrebačkom kazalištu u suradnji s Antunom Dobronićem, hrvatskim skladateljem, melodiografom i publicistom.

Prva opera Antuna Dobronića, Dubrovački diptihon, nastala je prema književnom predlošku Marina Držića, Noveli od Stanca (prvi puta tiskanoj 1551.), a praižvedena

je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, 24. veljače 1925. godine, u režiji Borisa Krivečkoga, uz dirigenta Oskara Jozefovića i prema inscenaciji profesora Joze Kljakovića. Opera Dubrovački diptihon bila je na repertoaru od 24. veljače do svibnja 1925. godine. Antun Dobronić je za svoju prvu operu sam napravio libreto prema proslavljenim književnim predlošcima. Stara dubrovačka književnost idućih je godina nastavila inspirirati Dobronića, pa tako već 1922. godine piše scensku glazbu za tekst pastirske igre Dubravka, čiji je autor najveći hrvatski barokni pjesnik 17. stoljeća, Ivan Gundulić.

Tekst Dobronićeva libreta naglasio je glorifikaciju Dubrovačke Republike i temeljnu simboliku Dubravke. „Prema režijskoj osnovi Branka Gavella i Antuna Dobronića u rukopisu operne partiture nalaze se opaske koje imaju za svrhu da u tekstu spajaju nepovezane scene u smislu sažimanja i scenske dramatizacije scene“ (Mihanović-Salopek, 1995:52).

Obje Kljakovićeve inscenacije vezane su uz Dubrovnik i dubrovački pejzaž. U inscenaciji za Dubrovački diptihon, Kljaković je fotografskom preciznošću prikazao Palaču Sponza u Dubrovniku, što je uvelike dočaralo atmosferu Dubrovnika na sceni. Crtačka vještina Joze Kljakovića, te lakoća kojom je do najsitnijih detalja točno prenio arhitekturu Dubrovnika izazvala je ovacije na premijeri i pohvale u ondašnjem tisku. Kritike za scenografiju Joze Kljakovića objavljene su nakon premijere pod naslovom: “Dobronićev „Dubrovački diptihon“ održane 24.III.1925.“, a u kojemu se hvali inscenacija prof. Joze Kljakovića kao vrlo otmjena i u

stilu, a režija g. Krivečkoga mogla je još neke nedostatke popraviti (1925.).

Za drugi dio svog glazbenog diptihona Dobronić je odabrao razigranu i objesnu scenu Poklada, rađenu prema Noveli od Stanca – Grottesque. U ovoj operi, osim scenografije, Kljaković se okušao i u dizajnu skica za kostime maškara. Idejnim rješenjima koja prikazuju renesansne kostime za likove kapetana, doktora, harlekina i muzičara, Kljaković je pokazao temeljitost i odlično poznavanje kako povijesti tako i odijevanja.

Inscenacija Joze Kljakovića vezana za Dubrovnik i dubrovački pejzaž njemu kao rođenom Dalmatincu nije predstavljala nikakav problem u kreiranju majstorski postavljenih prikaza Dubrovnika i dubrave koja ga okružuje. Pretpostavljalo se da će Kljaković, poznajući atmosferu naše obale i njezinih gradova, uspjeti bolje od drugih umjetnika tog vremena, prikazati Dubrovnik u razdoblju dubrovačke kulturne i ekonomske prevlasti. Makete koje je Kljaković oslikao za Dubravku prikazuju igru svodova dubrovačke arhitekture, slikane u crvenkasto-smeđem tonalitetu, s kontrastnim plohami plave i zeleno-srebrne boje. Za obje inscenacije Joze Kljakovića sačuvane su skice i otkrivaju slikara koji je jednostavnim sredstvima i spretnim načinom promjene dekora uspio prikazati sredinu i atmosferu Dubrovnika. Prva inscenacija u prednjem planu prikazuje arkade, sa stepenicama s lijeve i desne strane na koje se uspinje iz pozadine. Kroz arkade vidi se žrtvenik u masliniku, koji prikazu daje antički mir. Uskovitlanost grana maslina ritmički prati igru vjetra i „tanac“

vila i satira, dok puk prati igru pod smirenim svodovima dubrovačke arhitekture.

Na drugom prikazu, Kljaković arkade i stepenice okreće prema prvom planu, publici otkrivajući jasne arhitektonске konture. Na mjestu maslinika u ovom prikazu Kljaković oslikava panoramu Dubrovnika obasjanu suncem, te more, čemprese i borove. Za oba prikaza Kljaković se koristio zastorima koji su se izmjenjivali, ovisno je li se radilo o prvom ili drugom prikazu. Ovakvim scenografskim rješenjem u kojem se izmjenjuju dva različita prikaza, Kljaković je omogućio brzinu izmjene scenografija, uštedio na vremenu i materijalu, što je karakteristika uspješnog scenografskog posla. Dobronićeva Dubravka premijerno je izvedena 3. veljače 1923. godine, u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, a na repertoaru se zadržala sve do 8. siječnja 1927. godine (sveukupno 13 predstava). Redatelj predstave bio je slavni Branko Gavella, dirigent Oskar Jozefović, koreografkinja Margareta Froman, a scenograf i kostimograf hrvatski slikar, osobito fresko-slikar Jozo Kljaković, navodi Mihanović-Salopek u tekstu pod nazivom Književna baština u umjetničkom djelu Antuna Dobronića (1995:51).

Jovan Konjović u Boji i obliku u scenskom prostoru, analizira Kljakovićeve dvije inscenacije u zagrebačkom ka-

zalištu. Autor navodi Kljakovićevu originalnost i uspješan scenografski posao u operi Dubravka, Antuna Dobronića, nastaloj prema književnom djelu Ivana Gundulića i u režiji Branka Gavella, dok o scenografiji Dubrovačkog diptihona u kritičkom osvrtu na rad Joze Kljakovića Konjović piše, „Kljakovićeva pojava na listi zagrebačkih scenografa pokušaj je uprave kazališta da jedan određen ambijent preda na umjetničko tumačenje slikaru, koji je iz tog ambijenta ponikao i koji bi ono tipično za taj kraj mogao likovnim sredstvima prikazati“. U drugoj svojoj inscenaciji Dobronićeve opere Dubrovački diptihon (24. travnja, 1925.), Kljaković je fotografski točno prenio poznatu dubrovačku palaču, pa sa scenografske točke gledišta ta skica ne predstavlja nikakav dobitak u razvoju zagrebačke scenografije (Konjović, 1962:62)“.

S ovom tvrdnjom nikako se ne možemo složiti, s obzirom da je Jozo Kljaković poznat kao majstorski crtač i virtuoz pri oslikavanju monumentalnih formata. Osim toga, možda se scenografija za ove dvije inscenacije ne nalazi u samom vrhu hrvatske scenografije, ali svakako je potrebno istaknuti osobiti značaj Joze Kljakovića u svim segmentima likovne umjetnosti.

Lidija Fištrek

Kostimografija Joze Kljakovića

Rekonstrukcija kazališnog kostima za lik kapetana, prema kostimografskoj skici umjetnika Joze Kljakovića, za operu Antuna Dobranića prema Noveli od Stanca Marina Držića, iz 1925. godine. Proučavanjem kazališne vizualizacije kroz kostim i scenu govorimo o zasebnoj likovnoj cjelini koja funkcionira sama za sebe, ali predstavlja i dio unutar kazališnog projekta, a ne samo njegov omot. S tim zaključkom ulazimo u razmišljanje i analizu materijala prema kojem ćemo rekonstruirati kazališni kostim za lik kapetana iz navedene opere. Rekonstruirajući kostim prema likovnoj zabilježbi istražujemo i dokumentiramo te educiramo na području likovne i kazališne umjetnosti. Jedini izvor o kostimografiji za navedenu operu je list sa skicama – crtežima idejnog rješenja pet kostima za grotesknu scenu maškara. Iz crteža možemo vidjeti da se radi o likovima iz commedie dell'arte. To nam daje podatak o razdoblju Renesanse i manirizma (15., 16. st. i početak 17. st.). Autor je u skladu s umjetničkom slobodom kostim odredio u tijeku vremena od rane Renesanse do manirizma. Obilježja commedie dell'arte su profesionalizacija, improvizacija visoko stilizirane figure s maskama, te tipizacija. Vodeći se time, možemo iščitati Kljakovićevu skicu i shvatiti o kakvim kostimima i tipovima likova se radi. Crtež ne daje podatak o koloritu kostima i vrsti tkanina, ali crtačka preciznost i autorovo očito poznavanje povijesnog razdoblja govori o odjeći Renesansnog doba, kojem pripada i autor novele. Preciznost crteža i realan pristup daju i podatak o obliku odjevnog predmeta, a time i o njegovoj konstrukciji. Skice prikazuju tri lika iz commedie dell'arte, Arlecchino

– Zanni, Capitano – kapetan, Dottore – doktor, te dva glazbenika. Prema njihovoj analizi u rekonstrukciji je praćen tipizirani kostim commedie dell'arte uključujući sve njene osobnosti i karaktere. Commedia dell'arte razvila se u svojim beskrajnim oblicima kao kazalište visoko stiliziranih umjetnih figura. (str. 30. P. Weitzner, prevela K. Tarle, Teatar objekta, ULUPUH, 2011.). Glumac na sceni i tipizirani lik kojeg igra ravnopravni su elementi. Iz pogleda da je sve u službi slike, metaforičnim slikama, glumac je isto tako podređen cjelini tj. on je sastavni dio cjeline, on je protagonist scenskog krajobraza koji određuje, a sve to moguće je iščitati iz skica i približiti se autorovu razmišljanju o kostimu i sceni, te zamisliti vizualno, a time i dramaturško, rješenje opere, te određenje mjesta, vremena i radnje. S lijeva na desno, na skici su prikazani kostimi za lik Harlekina koji nosi crnu masku s jednim roščićem i široku bijelu košulju i hlače. Po toj tipizaciji gledatelj lako prepoznaje da je sa sela, dok se u gradu pretvara u lik sluga-nosača, simbol zajedničke sudbine seoskih stanovnika, što govori o pučkom karakteru Držićeva djela koje je predložak za operu. Lik sluga stalno je u sukobu s gospodarom, spletkari, vječno je gladan i seljački lukav. Uz njega se pojavljuje lik Dottore (treći lik na skici), Graziano zvan Balanzon, koji je obično učeni pravnik, a rjeđe doktor, i predstavlja tip priglupog mudrijaša. Kostim mu je crna toga (tunika sa prebačenom togom) Sveučilišta u Bologni i mala okruglasta maska s naočalama i savijenim kljunastim nosom.

Za rekonstrukciju smo odabrali lik kapetana, hvalisavca, još zvanog Spavente, Matamoros, Coccodrillo. On je odjeven u uniformu, a na licu ima masku izdužena nosa. Lik kapetana predstavlja španjolsku vojsku koja u 16. st. pritišće Italiju. Prema tipičnom liku kapetana iz commedie dell'arte, i uzevši u obzir skice i boje scenografije, odredili smo kolorit kostima. Za kostim kapetana tipične boje su crvena i zlatna. Isto tako, prema crtežu koji prikazuje vojni kostim – uniformu koja pripada povijesnom razdoblju kraja Renesanse ili manirizma – odredili smo vrstu materijala i tkanje: svila i pamuk, te platneno tkanje, pa tako i kroj i ukrase: dugmad, gajtani šešir.

Stavljajući rekonstruirani kostim u kontekst scenografije u izložbenom prostoru, otvaramo pitanja likovnih umjetnika i njihovog izražavanja u scenskim umjetnostima. Govorimo o ulozi scenografije i kostimografije i o njihovom jedinstvu u kazališnom djelu. Govorimo o interesu za otkrivanje i dokumentiranje te organiziranje materijala, što zauzima posebno mjesto u istraživanju u suvremenim umjetnostima, kako likovnim tako i izvedbenim. Ovakvim koncepcijama izložbi i projektima otvaraju se pitanja: kako umjetnici izdvajaju sadržaje, medije i teme; što se događa s nositeljima vizualnog identiteta kazališnih predstava, kad predstava više nije na životu; možemo li prema ostacima likovnih informacija rekonstruirati segment predstave i približiti se autoru ideje, u ovom slučaju

kostimografije za operu, te iz fragmenta dobiti informaciju o kazališnoj predstavi. Pitamo se jesu li kostimografija i scenografija samo skice i izgubljeni predmeti, ili u svojem izmijenjenom obliku, u ovom slučaju uklopljeni kostim u simulirani scenografski prostor, stvaramo sjećanja i pamćenja, te stvaramo li na taj način paralelne povijesti umjetnosti i paralelne svjetove. U kojoj mjeri i s kakvom točnošću ovakvom rekonstrukcijom u scensko izvedbenom kontekstu rekonstruiramo izrečeno ili zaboravljeno.

Marija Šarić-Ban

Avangardna nastojanja u hrvatskom kazalištu

U 20. stoljeće hrvatsko kazalište ušlo je s razmjerno dobrom infrastrukturom, ali sa samo jednim profesionalnim ansamblom, dramskim i opernim, odnosno sa samo jednom kazališnom institucijom. Naime, tijekom druge polovice 19. stoljeća u svim većim gradovima, od Osijeka preko Varaždina, Zagreba, Karlovca, Rijeke, Pule, Zadra, Šibenika i Splita do Dubrovnika sagrađene su i opremljene kazališne ili višenamjenske zgrade, odnosno dvorane prikladne za prikazivanje kazališnih predstava. Unatoč tomu, Zagreb je sve do 1907, kad je osnovano Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, bio jedini grad sa stalnim profesionalnim kazalištem, koje je mladi intendant Stjepan Miletić (1868-1908) u četiri godine (1894-1898) uspio “izdići iz improviziranih i skokovitih napredaka u postojanost, a krivulju njegova umjetničkog napretka ustaliti”.¹ Dok je kazališni život u kulturno i gospodarski razvijenijim europskim zemljama na kraju 19. i u prvom desetljeću 20. stoljeća obilježavala konkurencija reprezentativnih nacionalnih, odnosno gradskih institucija, komercijalnih kazališta, putujućih družina okupljenih oko glumačkih zvijezda i neovisnih umjetničkih kazališta različitih stilskih opredjeljenja, u Hrvatskoj su

dvama kazališnim institucijama, zagrebačkoj i osječkoj, do 1920-ih godina jedina dopuna i alternativa bile domaće i strane putujuće glumačke družine te amaterska ili poluprofesionalna društva koja su djelovala u gotovo svim gradovima.²

Premda u mnogim stvarima tradicionalist koji je naše kazalište želio što više približiti ustanovama poput praškoga Národnog divadla, bečkoga Burgtheatera ili pariške Comédie-Française, Miletić je svojim administrativnim, redateljskim i pedagoškim radom pripremio Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu za modernizam u posljednjim godinama 19. te prvih 15-ak godina 20. stoljeća. Dominantnoga stila nije bilo pa u književnoj i kazališnoj povijesti prevladava sud da se može govoriti o “stilskom pluralizmu kao tipičnoj karakteristici tog razdoblja”.³ Otklon od tradicije bio je uočljiv u domaćem i stranom repertoaru, glumi, režiji i opremi predstava, a najviše mu je pridonio glumac i redatelj Ivo Raić (1881-1931), polaznik Miletićeve kazališne škole, koji je od 1898. do 1909. nastupao na njemačkim, češkim i mađarskim pozornicama te, nakon povratka, stečena iskustva primjenjivao u Zagrebu.

1 Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978, str. 298-299.

2 Valja, međutim, napomenuti da su u primorskim i dalmatinskim gradovima kazališne zgrade tijekom austrougarske i, poslije Prvoga svjetskog rata, talijanske uprave bile zatvorene za hrvatske amatere i profesionalne umjetnike i da su u njima nastupale isključivo talijanske putujuće družine i operni ansambli.

3 Miroslav Šicel, *Moderna, Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 5, Liber – Mladost, Zagreb 1978, str. 10

Unatoč prividu mira u pozadini, Prvi svjetski rat unazadio je kazališni život. Posljednji odjeci pokreta hrvatske moderne zamrli su u tim godinama, a nova drama i novi teatar još se nisu oglasili. Istina, mladi Miroslav Krleža (1893-1981) u ratnim godinama davao je na čitanje ravnatelju Drame, prvo glumcu, a od 1903. redatelju Josipu Bachu (1874-1935), također Miletićevu učeniku i zagovorniku modernističkoga eklekticizma, niz svojih tekstova, od kojih su neki (*Kraljevo*, *Crisobal Colon*, *Michelangelo Buonarroti*) primjermi ekspresionistički komadi, a Bach ih je, pozivajući se i na negativno mišljenje intendanta Vladimira Treščeca Branjskog (1870-1932), konzervativnog političara i književnika, redom odbijao ili formalno prihvaćao te odgađao njihovo izvođenje. Glasovita Krležina polemika s Bachom godine 1919. označila je zapravo početak novoga (razmjerno kratkog) razdoblja jače prisutnosti avangardističkih stremljenja u hrvatskoj drami i kazalištu. Premda se u svom većem dijelu ta polemika vodila oko političkih i ideoloških pitanja te napokon prešla u područje posve osobnoga obračuna, na njezinu je početku do izražaja došlo i ključno razmimoilaženje između modernističkoga i avangardističkog viđenja kazališta, napose odnosa teksta i izvedbe te poimanja scenskoga prostora. Stanko Lasić ovako je sažeo Bachovo obrazloženje neizvođenja Krležinih mladenačkih dramskih tekstova, dijelom izgubljenih, a dijelom prerađenih te objavljenih u knjizi *Legende*:

4 Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914.1924)*, Globus – Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske, Zagreb 1987, str. 342.

5 Nav. prema Ivan Krtalić, *Krležina polemika s Josipom Bachom*, „Republika“, god. XLII, 1986, br. 9/10, str. 989.

6 Isto.

7 Josip Bogner, *Od ekspresionizma do nadrealizma*, u: isti, *Studije i portreti*, priredila Antonija Bogner-Šaban, Ogranak Matice hr-

„Krleža je nesumnjivo nadaren pisac, ali njegove drame naša scena još ne može s uspjehom prikazati; naša je scena još uvijek suviše primitivna za Krležine sjajne i poetske dramske vizije“, koje zahtijevaju, citira Lasić Bacha, „čudesna u pogledu inscenacije, režije, prikazivača.“⁴ U svojem odgovoru, Krleža je ustvrdio da Bach „gleda u kazalištu kulise a ne dramu“, da njemu „kazalište znači platno i dasku a ne dramu“ te stoga „pobija izvedivost“ njegovih djela „sa stanovišta kulise i platna i daske, a ne sa stanovišta drame“.⁵ Krleža u nastavku kaže da bi se rasprava trebala voditi „o problemu dematerijalizovanja današnje scene“,⁶ kao o ključnom estetičkom pitanju, ali ni ovdje ni drugdje ne eksplicira što razumije pod „dematerijalizovanjem“ pozornice.

Ključ za razumijevanje šireg konteksta Krležine polemike s Bachom posredno je u svojim i danas relevantnim razmatranjima, objavljenim u časopisu *Književnik* 1929, ponudio Josip Bogner (1906-1936), kazališni kritičar i esejist izrazito naklonjen avangardnim pokretima. Prema njegovu sudu, bitna je razlika između ekspresionizma i impresionizma (pa i secesije, kojoj je Bach bio neprijeporno bliži) u tom što ekspresionizam „postavlja estetiku duhovnoga aktiviteta i duhovne intenzivnosti“, a impresionizam zahtijeva od „umjetnine [...] da bude adekvacija objekta u prirodi i onoga u umjetnosti“ te je shvaća „prije svega kao produkt materijala, tehnike i potrebe“.⁷

Ovdje valja posebno istaknuti jednu činjenicu, presudnu za avangardna stremljenja u hrvatskom kazalištu. Premda je Krleža, kojemu je u polemici potporu pružio slikar i budući glavni kazališni scenograf Ljubo Babić (1890-1974), radikalno odbacio repertoarsku politiku i estetiku te političku i ideološku usmjerenost Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, koju je od 1908. do 1920. vodio Bach, ni on ni nešto mlađi predstavnici i zagovornici „novog teatra“ nisu razmišljali o pokretanju neovisnoga, alternativnog kazališta u Zagrebu, nego su željeli „osvojiti“ za sebe i svoju dramaturgiju središnju nacionalnu scenu ili se, eventualno, zadovoljiti izvedbama na drugoj pozornici središnje nacionalne kazališne institucije. „Novi Teatar“ o kojemu se u prvom međuratnom desetljeću govorilo nije se promišljao kao alternativno, drugo kazalište u vlastitom prostoru, koji uopće ne bi morao biti kazališni, nego kao preobraženo, iz temelja reformirano nacionalno – i jedino – kazalište.⁸ Rijetke su iznimke, percipirane u javnosti kao društve-

no-umjetnički ekscesi, ostala ostvarenja iz godine 1922, primjerice dadaističke matineeje književnika Dragana Aleksića (1901-1958) u osječkom kinu *Royale* ili zenitistička⁹ izvedba *I oni će doći* skupine zagrebačkih gimnazijalaca koja je uzela ime *Traveleri* te pod vodstvom budućega arhitekta, urbanista i slikara Josipa Seissela (pseudonim Jo Klek; 1904-1987) program priredila u školskoj gimnastičkoj dvorani, a s vremena na vrijeme izvela na ulici poneki „performans“, poput pozdravljanja konja umjesto kočijaša. Malobrojnim iznimkama pripadaju i “zenitističke večernje” što ih je književnik i budući filmski djelatnik Marijan Mikac (1903-1972) održavao po manjim gradovima nedaleko od Zagreba godine 1923.¹⁰

Naoko paradoksalno, avangardna su nastojanja bila najprisutnija na dvjema pozornicama Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu,¹¹ u prvoj polovici 1920-ih godina, a prostor su im otvorile promjene društvenih, financijskih, administrativnih, političkih i zakonskih uvjeta kazališnoga

vatske Vinkovci – Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti Centar za znanstveni rad Vinkovci, Vinkovci 1993, str. 98.

8 Usp. npr: Ka[Iman] Mesarić, *O ideji intimnog teatra*, „Slobodna tribuna“, god. II, 1922, br. 349, str. 4; isto, br. 350, str. 5-6; isti, *Novi teatar*, isto, god. IV, 1924, br. 532, str. 13; isto, br. 560, str. 4; isti, *Nove smjernice. Avantgardistička scena*, „Hrvatska pozornica“, 1925/1926, br. 27, str. 470-472.

9 Zenitizam, avangardni pokret s elementima dadaizma, nadrealizma, ekspresionizma i konstruktivizma, nazvan je po časopisu koji je pod punim naslovom *Zenit – internacionalna revija za umetnost i kulturu* izlazio u Zagrebu od veljače 1921. do svibnja 1924. te potom u Beogradu do prosinca 1926. Uređivao ga je Ljubomir Micić (1895-1971). Ključni je pojam zenitizma bio “balkanski barbarogenij”, čovjek koji u sebi spaja primitivizam i darovitost i koji će preobraziti dekadentnu zapadnu kulturu. Usp.: Aleksandar Flaker, *Antinomije „Zenita“ i Globalna „zenitistička montaža“*, u: isti: *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1988, str.225-246.

10 Usp. Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, knjiga 1, Udruga Bijeli val – Institut za etnologiju i folkloristiku – Školska knjiga, Zagreb 2014, str. 107-123.

11 Glavnu je pozornicu zagrebački HNK od 1895. imao u novosagrađenoj zgradi u kojoj i danas djeluje, a druga je pozornica, namijenjena izvedbama opereta, popularnih komedija i igrokaza te poneke eksperimentalne predstave, od 1923. do 1929. bila u preuređenoj dvorani Streljane u parku Tuškanac.

djelovanja koje su nastupile raspadom Austro-Ugarske Monarhije te uspostavom prvo kratkotrajne Države Slovenaca, Hrvata i Srba, formirane u listopadu 1918. od južnoslavenskih zemalja Monarhije, a nakon njezina udruživanja s Kraljevinom Srbijom, 1. prosinca 1918, i Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (Kraljevinu SHS). U listopadu 1919. Hrvatsko narodno kazalište postalo je državna ustanova, još u nadležnosti hrvatske izvršne vlasti. Od godine 1921. sve izravniji nadzor nad kulturnim i umjetničkim ustanovama u Kraljevini počelo je voditi Umjetničko odjeljenje Ministarstva prosvjete u Beogradu, a 1922. zagrebački je teatar, zajedno s ostalih jedan-aest državnih kazališta u Kraljevini, prešao u isključivu nadležnost Ministarstva prosvjete, ostavši bez ikakve administrativne i financijske samostalnosti. Sva sredstva dobivala su se, naime, iz državne blagajne, a svi su se prihodi morali vraćati u nju. Sva su imenovanja također dolazila iz Ministarstva, odnosno s Dvora.

Nakon učestalih smjena, u zagrebačkom se kazalištu 1921/1922. formirala umjetnički kompetentna uprava – intendant Julije Benešić (1883-1957), ravnatelj Drame i redatelj Branko Gavella (1885-1962) te ravnatelj Opere Petar Konjović (1883-1970) – koja ga je vodila do 1925/1926, kad je pod političkim pritiskom Gavella otišao u Beograd pa u Češku, a Benešić u Poljsku. Razmjerno mladi i bez većega kazališnog iskustva – Benešić je bio polonist i kazališni kritičar, Konjović skladatelj, zborovođa i nastavnik glazbe, a Gavella kazališni kritičar (u

novinama na njemačkom „Agramer Tagblatt“) koji se tek nakon povratka s galicijskog ratišta krajem 1917. počeo kontinuirano baviti dramskom i opernom režijom – novi su umjetnički voditelji Kazališta nastojali smjenu generacija na njegovu vrhu prikazati ne samo kao ideološko-političku smjenu kojom su, recimo tako, s vrha Kazališta maknuti „austrofil“ a na njega postavljeni „jugofili“, nego i kao estetičku smjenu kojoj je cilj bila umjetnička obnova kazališta.

Premda je, prema sudu naše kazališne historiografije,¹² razdoblje Benešićeve intendanture jedno od najboljih razdoblja u cijeloj povijesti tog kazališta, umjetnički se uspjesi ne mogu pripisati samo Benešiću. Njegova je važnost, naime, ne toliko u onom što je izravno stvorio, koliko u onom što je drugima omogućio da stvore. Gavella ga je opisao kao čovjeka koji je “nastojao naći ljude za koje je mislio da može imati u njih povjerenja, pa je onda sav svoj rad [...] usmjerivao na to da im dade što čvršći administrativni oslon”¹³. Bila je među njima i neko-licina mladih umjetnika, najvažnijih zagovornika „novoga teatra“: dramatičar, redatelj i teoretičar Josip Kulundić (1899-1970), dramatičar, redatelj i kritičar Kalman Mesarić (1900-1983) te glumac, redatelj i dramatičar Ahmed Muradbegović (1898-1972). Zalaganjem Gavella i uz pomoć ruskoga redatelja Jurja Erastoviča Ozarovskog (1864-1922), Zagreb je godine 1920. dobio i svoje stalno glumačko učilište, Državnu glumačku školu, u kojoj su eminentni umjetnici i znanstvenici do 1929. obrazovali

¹² Usp. npr. Nikola Batušić, nav. djelo, str. 328-331.

¹³ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište*, Grafički zavod Hrvatske, 2. izdanje, Zagreb 1982, str. 98.

glumački podmladak.

Dok su središnje umjetničke osobnosti predmiletičevskoga i poslijemiletičevskoga teatra bile glumačke zvezde, kojima su se podređivali repertoar i način izvedbe, 1920-ih je godina središnje mjesto u kazalištu pripadalo redateljima, dramskim piscima i scenografima. Drame su režirali pretežito Gavella i Raić te Tito Strozzi (1892-1970), tri podosta različita umjetnika. Raić je nastavio tragom modernizma i esteticizma, Strozzi se priklonio teatralističkim eksperimentima, a za Branka Gavellu najvažnije je bilo da u suradnji sa scenografom i drugim pomoćnicima, stvori sklop pozorničkih okolnosti u kojima glumčevo izgovaranje dramatičarovih riječi neće biti mehaničko ponavljanje pročitano teksta, nego autentičan govorni čin. Svoje je viđenje „novog teatra“, koji će donijeti i „novu tragediju“ i „novi patos“, te shvaćanje glume kao „suigre“ glumca i gledatelja – njegov je izvorni termin *Mitspiel* – teorijski počeo razvijati u člancima koje je pisao za beogradske časopise *Nova literatura* i *Danas* 1928, odnosno 1934. godine.¹⁴

Iz korijena se promijenilo i shvaćanje scenografije. Akademski slikari Tomislav Krizman (1882-1955), blizak secesiji, ekspresionist Marijan Trepše (1897-1964) i Ljubo Babić, Craigov i Appijin sljedbenik, te ruski scenograf Vasilij Mitrofanič Uljaniščev (1887-1934), izraziti kolorist, bavili su se oblikovanjem prostora u kojem će se glumci

kretati, a u nekim predstavama likovno bliskim europskome kazališnom konstruktivizmu, i oblikovanjem prostora koji će se kretati zajedno s glumcima. Primjer je potonjeg pristupa Babićeva scenografija za Gavellinu režiju Shakespeareove komedije *Na Tri kralja* godine 1924, koja je sljedeće godine dobila Grand Prix na međunarodnoj izložbi dekorativne umjetnosti u Parizu, a inovativna je u njoj bila primjena dvaju polucilindričnih paravana kojima su glumci pred otvorenim zastorom oblikovali mjesta radnje. Shakespeareova *Rikarda Trećeg* Babić i Gavella postavili su pak 1923. na golemu piramidu, u čijoj su se nutrini pred kraj pokazali grobovi uzurpatorovih žrtava pa je njegov uspon na vlast bio nedvosmisleno obilježen kao „hod preko leševa“. U tragikomediji *Pustolov pred vratima* (1926) Milana Begovića (1876-1948), u kojoj se uprizoruju predsmrtna erotska maštanja tuberkulozne djevojke, dobrim dijelom nadahnuta trivijalnom literaturom i filmom, crno-bijeli dekor „listao“ se poput stranica knjige. Dok su skice, fotografije i naknadno izrađene slike Babićevih dekora sačuvane, pa ih se može rekonstruirati, neka od očito provokativnijih scenografskih ostvarenja u avangardnom ključu nisu dokumentirana pa se samo može naslućivati što je publika imala pred očima, primjerice, na praizvedbi Kulundžićeve groteske *Ponoć* u Gavellinoj režiji i Krizmanovu dekoru, o kojem Kulundžićev stariji kolega Milan Begović, u 1920-im godinama također i kritičar, kaže: „Na žalost je nespretna pojava mrtve Katice pokvarila posljednji dojam. Njezina

¹⁴ Najvažniji od tih članaka – *Putevi ka novom teatru* („Nova literatura“, god. I, 1928/1929, br. 1, str. 1-9), *Režija, kritika i publika. Jedan predgovor* („Danas“, god. I, 1934, br. 1, str. 92-96) te napose *Gluma. Kazališni problemi* („Danas“, god. I, br. 2, str. 184-193) – uvršteni su u ovu antologiju.

slika kroz onaj golubinjak u zastoru 'gospodina Calligarija' djelovala je groteskno. [...] dekoracije g. Krizmana spadaju u onu vrst ekspresionizma, koji je čedo mode. [...] Srećom publika se nije dala zavesti ovim razkveljenim zrcalima i nakrivljenim prozorima."¹⁵

O dominaciji redatelja govori i činjenica da je u prvom međuratnom desetljeću Shakespeare ponovno najizvođeniji strani autor, jednako kao i u Miletićevo doba.¹⁶ Premijerno je postavljeno ili obnovljeno 8 njegovih tragedija i komedija. Prema podacima Nevenke Košutić-Brozović,¹⁷ engleskoga su Barda slijedili Strindberg (čak 6 naslova, ali među njima nema nijedne protoekspresionističke "igre snova"), G. B. Shaw, Andrejev i Verneuil. Njemački ekspresionistički dramatičari uopće nisu privukli pozornost naših prevoditelja i sastavljača repertoara, a sličan je odnos spram dramske produkcije francuskoga nadrealizma i ruske avangarde.¹⁸

Velika je pozornica Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i u prvom međuratnom desetljeću bila neprijeporno središte hrvatskoga dramskog teatra, ali se, unatoč tomu, može govoriti o počecima decentralizacije

glumišne umjetnosti koju je ubrzo zaustavila gospodarska i politička kriza u doba skupštinskoga atentata na prvake Hrvatske seljačke stranke te šestosiječanjska diktatura Aleksandra Karađorđevića. Tako je od godine 1920. u Splitu djelovalo profesionalno kazalište, ali je već 1928. administrativno spojeno sa sarajevskim Narodnim pozorištem. Drugo po starosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, ostalo je iste godine bez Opere, a Drama je spojena sa Srpskim narodnim pozorištem iz Novoga Sada. Karlovačko Omladinsko kazalište glumca i redatelja Branka Tepavca (1896-1936) te, nakon njega, Pučko kazalište glumca, redatelja i scenografa Hinka Tomašića (1901-1980) i književnika Stjepana Mihalića (1901-1984), autora ekspresionističke "pasijske igre" *Grbavica*, tražili su vlastite umjetničke putove, a Varaždin sa svojim Intimnim teatrom što ga je Tepavac vodio samo jednu sezonu (1924/1925) nekim svojim potezima, primjerice izvedbom simbolističko-ekspresionističke jednočinke *Gogoljeva smrt* Ulderika Donadinija (1894-1923), pokazao je da ne želi zaostajati za Zagrebom i drugim kazališnim gradovima. Godine 1920. počeo je s radom i umjetnički ambiciozan Teatar marioneta, a

15 Milan Begović, *Josip Kulundžić: „Ponoć“. Tri čina groteske iz trećeg kata [...]*, u: isti, *Kritike i prikazi*, uredio i pogovorom popratio dr. Marko Fotez, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1943, str. 70. [Izvorno objavljeno u dnevniku „Novosti“, 17. VI. 1921.]

16 Na Shakespeareovim su tekstovima, moglo bi se reći, gotovo svi europski (poslije i izvaneuropski) redatelji, od Meiningenskoga kazališta nadalje, provjeravali svoje autorske poetike.

17 Usp.: Nevenka Košutić-Brozović, *Hrvatsko dramsko prevoditeljstvo u međuratnom razdoblju*, u: *Dani hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama. Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, uredništvo: Nikola Batušić, Ivo Frangeš, Marin Franičević i dr, Književni krug, Split 1982, str. 272-337.

18 Tek je nedavno počelo sustavno prevođenje na hrvatski primjernih tekstova njemačkoga dramskog ekspresionizma. Zagrebački nakladnik EX LIBRIS tiskao je izbor od 14 jednočinki pod naslovom *Odlazak u noć* (2015) te u zasebnim knjigama *Prosjaka* Reinharda Johannes Sorgea i *Sina* Waltera Hasenclevera (obje 2017). Urednik je niza *Ekspresionizam* Ivica Matičević.

1923. otvoreno je Kazalište u Tuškancu, kojim je Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu napokon dobilo drugu pozornicu, namijenjenu prije svega komediji i opereti, ali i ambicioznim eksperimentima poput Mesarićeve burleske *Kozmički žongleri* u Strozzijevoj režiji i dekoru Uljanišćeva. Nakon nekoliko godina to je kazalište dobilo drugu pozornicu u Frankopanskoj ulici, u preuređenoj dvorani bivšega kina.

Nove, avangardnim pokretima bliske tendencije u hrvatskoj dramskoj književnosti i na hrvatskoj pozornici jače su se osjetile nakon tiskanja (u časopisima i knjigama) Krležinih ekstatičnih drama *Kraljevo*, *Cristobal Colon* (poslije: *Kristofor Kolumbo*), *Hrvatska rapsodija* i *Michelangelo Buonarroti* godine 1918. i 1919, Krležine polemike s Josipom Bachom, izvedba prvih važnijih drama Josipa Kulundžića (*Ponoć*, 1921. i *Škorpion*, 1926), Tita Strozija (*Zrinjski*, 1924. i *Ecce homo!*, 1925) i Ahmeda Muradbegovića (*Bijesno pseto*, 1926) te već spomenutih dramskih tekstova Mihalića i Mesarića. U prvoj polovici 1920-ih godina ekspresionizam se nametnuo kao dominantan stil – doduše, ne toliko kvantitetom koliko kvalitetom – i naglo zamro.¹⁹

Teatar groteske, koji se u Hrvatskoj, zahvaljujući trajnom

19 Odustajanje od avangarde najavio je baš Krleža kratkim govorom što ga je uputio osječkoj publici uoči javnoga čitanja prve drame iz ciklusa o Glembajevima, *U agoniji*, 12. travnja 1928, ustvrdivši da su njegove prijašnje drame, od *Kraljeva* do *Golgot* i *Adama i Eve*, bile „traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom“, jer „radnja na sceni nije kvantitativna [...], nego obratno: snaga dramske radnje je ibsenski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata, koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu“ (Miroslav Krleža, *Pogovor*, u: isti, *Glembajevi II*, Suvremena naklada, Zagreb 1945, str. 346). Premda je poslije ublažio negativan sud o svojim dramskim počecima, koji je socrealistička kritika objeručke prihvatila i ponavljala, Krleža je tekst tog govora tiskao kao pogovor svakom izdanju glembajevskog ciklusa.

dodiru s talijanskim kazalištem, u naznakama javio gotovo istodobno s ekspresionizmom te se s njim i preklapao, pokazao se otpornijim na mijene. Omiljeni žanr autora što su ga prihvatili bila tragikomedija, njihovo glavno oružje u borbi s dvostrukim moralom ironija, paradoks i cinizam, a djela trajnije vrijednosti Begovićeve *Pustolov pred vratima*, dramatisacija podsvjesnih žudnji nasmrtno bolesne djevojke, koja je nakon praizvedbe u Zagrebu (1926) prevedena na nekoliko jezika i izvođena po Europi i Latinskoj Americi, zabranjene *Maske na paragrafima*, nemilosrdna satira na bankarski kapitalizam Josipa Kosora iz 1928, antimilitaristički *Zec* Miroslava Feldmana (1932) i satira na banaliziranje Nietzscheova nadčovjeka *Albatros* Ranka Marinkovića (1939).

Premda se ne može reći da su tekstovi i predstave bliski avangardnim pokretima, napose ekspresionizmu, čak i u kratkom razdoblju prevladavali u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu ili da su predstavljali jaku alternativu glavnoj struji – jer stjecajem već spomenutih okolnosti avangardna su nastojanja bila inkorporirana u glavnu struju – ti su tekstovi i predstave neprijeporno bili bolji dio dramske i kazališne produkcije u prvoj polovici 1920-ih. Najvidljivija u drami i scenografiji, nešto manje u režiji, a ponajmanje u glumi, avangarda je u hrvatskom

kazalištu ostavila iznimno malo tekstova programskog, kritičkog i teorijskog karaktera. Žestoki i pretenciozni, programski i kritički tekstovi Kalmana Mesarića, objavljeni u periodici tijekom 1920-ih godina te nedavno skupljeni u knjizi,²⁰ svjedoče o želji za promjenom, ali najvećim dijelom ostaju neodređen zahtjev za novim na pozornici. Tekstovi Josipa Kulundžića, pisani s manje žestine, ali čvršće utemeljeni u poznavanju vodećih dramskih i kazališnih umjetnika onoga doba i njihova rada, pružaju jasnije obrise „Novoga Teatra“, pa je istonaslovni Kulundžićev članak iz 1925. uvršten u ovu antologiju.²¹ Napokon, Branko Gavella, koji je svojim režijama, uz iznimno važan koautorski doprinos scenografa Ljube Babića, najviše i pridonio prodorima avangardne umjetnosti na hrvatsku kazališnu pozornicu, razmjerno se kasno oglasio svojim tekstovima usredotočenima na glumu vjerojatno i stoga što su upravo glumci, umjetnički formirani uglavnom na realističkoj i, tek dijelom modernističkoj dramaturgiji i režiji, pružali najveći otpor novom (u) kazalištu.

akademik, prof. dr. sc. Boris Senker

20 Ka Mesarić, *Smjerovi moderne umjetnosti. Umjetnost. Kazalište. Film. Kritika*, EX LIBRIS, Zagreb 2011.

21 Razliku između njihova diskursa točno je određen u predgovoru zborniku programskih tekstova hrvatskih avangardista: „[D]ok je Kulundžić mirni, dosljedni analitičar, Mesarić je emotivni, na trenutke egzaltirani pisac programa nove scene“ (Ivica Matičević, *Programski tekstovi hrvatske književne avangarde*, u: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, priredio Ivica Matičević, Matica hrvatska, Zagreb 2008, str. 21). Tri Kulundžićeva (*Most, Nova drama i Čista dramatika*) i dva Mesarićeva teksta (*Ideja o intimnom teatru i Avangardistička scena*) jedini su tekstovi koji se tiču drame, odnosno kazališta, u tom zborniku u koji je uvršteno 28 programskih tekstova 13 autora.

Antun Dobronić

(Jelsa 1878.-zagreb 1955.)

Hrvatski skladatelj, melograf i publicist Antun Dobronić studirao je kompoziciju i dirigiranje na Konzervatoriju u Pragu u klasi prof. Vítězslava Nováka. Kao učitelj radio je na otoku Hvaru i Visu, te u Drnišu, Splitu i Zadru. Nakon studija u Pragu, odlazi u Zagreb gdje predaje na Učiteljskoj školi, a 1918. imenovan je profesorom kompozicije na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji gdje radi do umirovljenja. Njegov cjelokupni skladateljski opus uvjetovan je neraskidivom vezom s krajem iz kojeg potječe. U svoja djela Dobronić je utkao narodnu glazbenu baštinu, pa njegove skladbe stilski možemo definirati kao sintezu neoklasicizma i ideologije nacionalnog smjera. Dobronićev opus obuhvaća oko 200 skladbi: 8 simfonija, 5 gudačkih kvarteta, 12 kantata, velik broj zborova i popjevki, 13 opera i 5 baleta.

Ira Karlović

Jozo Kljaković (1889.-1969.)

Jozo Kljaković hrvatski je slikar rođen u Solinu 1889. godine. Pučku školu završio je u Solinu, a Realnu gimnaziju u Splitu, gradu u kojem je slikarski zanat učio u ateljeu Emanuela Vidovića. Slikarsku izobrazbu nastavlja kod Franje Pavačića u Zagrebu, a potom upisuje Akademiju likovnih umjetnosti u Pragu (kod Vlahe Bukovca, 1908.). Prva skupna izložba održana mu je u Zagrebu 1910. godine, s grupom Medulić, a zatim je 1911. godine, na Međunarodnoj izložbi u Rimu, izlagao zajedno s Meštrovićem. Nakon Praga odlazi na Istituto delle belle arti u Rimu, te kod Ferdinanda Hodlera u Ženevi provodi tri godine (od 1917.), a potom, 1920. godine, nastavlja studij fresko slikarstva kod Marcela Lenoira na Académie Ranson u Parizu. Kreće se u krugu pripadnika francuske avangarde te prijateljuje s hrvatskim umjetnicima, Uzelcem, Šumanovićem i Babićem. Vrativši se u Zagreb 1923. godine, postaje profesor na Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt. Dvadesete su godine uspjeha i velikih narudžbi, a 1925. godine, na Međunarodnoj izložbi dekorativne umjetnosti u Parizu osvaja Grand Prix za freske i vitraj na pročelju Paviljona Kraljevine Jugoslavije. U razdoblju koje je proveo u Zagrebu, stvorio je dva značajna ciklusa u fresko tehnici – ciklus sakralnih tema za Crkvu sv. Marka i ciklus profane tematike za interijer Slavonske banke. Ciklus u Dobroti rađen je u tehnici ulja na platnu, kao i rad u Trgovačko-obrtničkoj komori. Likovni život nastavlja unaprijediti i u trećem desetljeću, pa 1938. godine postaje glavni kustos Moderne galerije u Zagrebu. Godine 1941., u vrijeme Nezavisne Države Hrvatske, Kljaković je uhićen zbog optužbi da je s Ivanom Meštrovićem iz inozemstva namjeravao djelovati protiv NDH i sila Osovine. U zatvoru,

u kojem je neko vrijeme proveo s Ivanom Meštrovićem, doživljava prvi napadaj sljepila. Na intervenciju mnogih osoba iz javnog i političkog života, pušten je u kućni pritvor 1942. godine. Njegova slika Bičevanje uvrštena je u hrvatsku selekciju za XXIII. Venecijanski Bijenale, a 1943. godine, odlazi u Rim izraditi mozaike za Papinski hrvatski zavod sv. Jeronima. U Rimu ostaje do 1947. godine, kada se zbog političke konstelacije u domovini i neslaganja s vladajućim režimom odlučuje na odlazak u Buenos Aires. Prije odlaska izdaje manju monografiju, s reprodukcijama svojih djela i predgovorom slavnog metafizičkog slikara Giorgia de Chirica.

U galeriji Müller, najvećoj galeriji u Buenos Airesu, 1948. godine Kljaković organizira samostalnu izložbu, te izdaje katalog za koji je predgovor napisao Ivan Meštrović. Tijekom boravka u Buenos Airesu, osim slikanjem bavi se publicistikom, objavljujući tekstove u svim najvažnijim emigrantskim glasilima. Svoja razmišljanja i burnu biografiju iznio je u autobiografskoj knjizi U suvremenom kaosu 1952. godine, objavljenoj u Nakladi autorovih prijatelja, te knjigu Krvavi val, 1961. godine. Iz Buenos Airesa vraća se u Rim 1956. godine, jer se nije mogao prilagoditi životu u novome svijetu. Nakon 25 godina izbjivanja, u domovinu se vraća 1968. godine. Svoju kuću na Rokovom perivoju 4, u Zagrebu, s pripadajućim umjetninama, darovao je, po uzoru na prijatelja Ivana Meštrovića, Gradu Zagrebu.

Umro je 1. listopada 1969. godine u Zagrebu, u 81. godini života. Pokopan je u Arkadama na zagrebačkom Mirogoju.

Lidija Fištrek

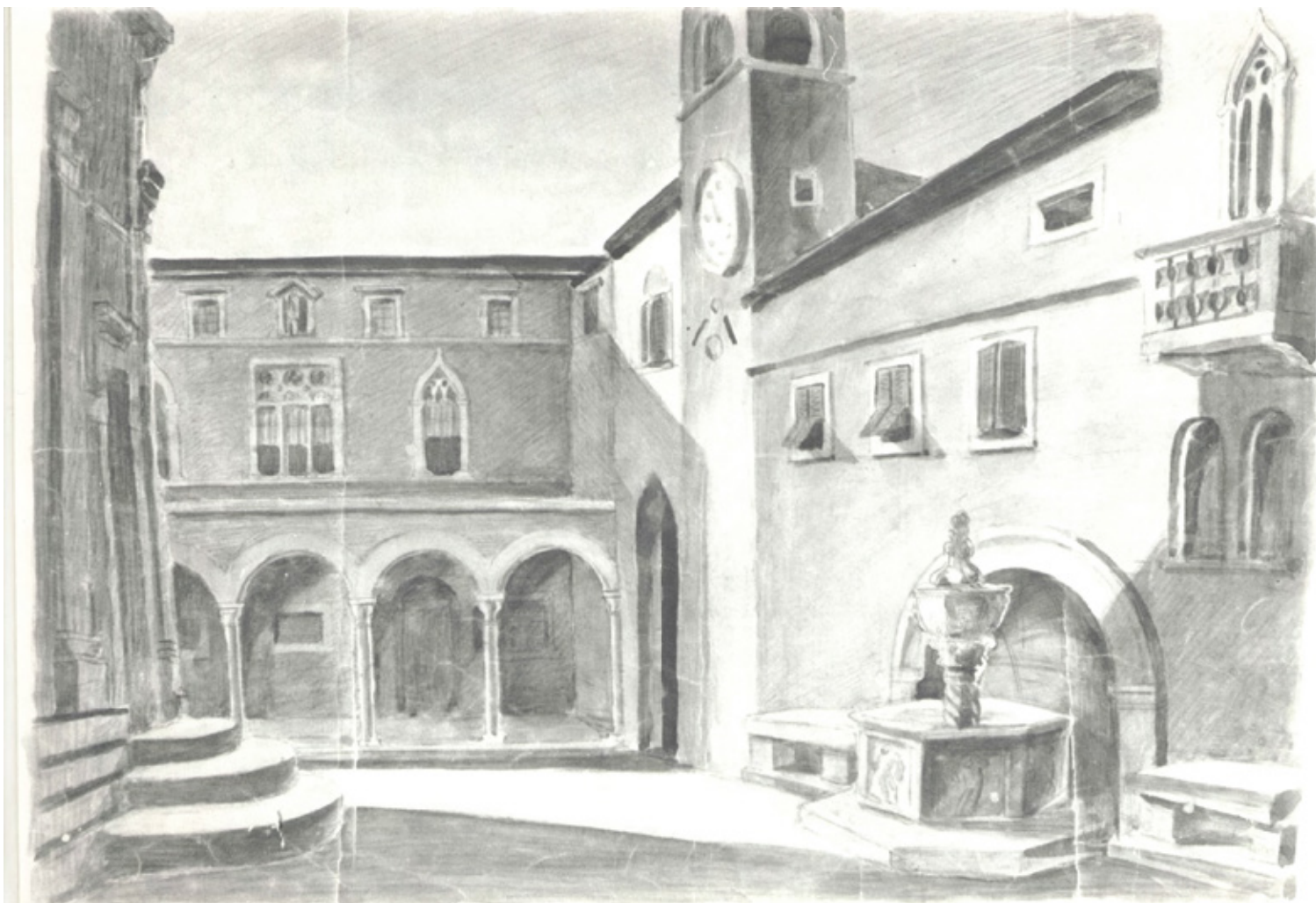
Katalog



Dubravka scenografija 2, Jozo Kljaković, 1923.



Dubravka scenografija 1, Jozo Kljaković, 1923.



Dubrovački diptihon, scenografija Jozo Kljaković 1925.



Diptihon „Plamac“ - Alternativa II. Meizredem - Prof. J. Kljaković

Dubrovački diptihon, Jozo Kljaković, 1925. alternativa, HAZU



Dobreničev „Dubrovački diptihon“ u Zagrebu. Inscenacija Jozo Kijaković. Režija Borisa Krivečkog: 1. Nokturno (Suton). S lijeva: g-đa Pospilji (Pavla), Radoboj (Oro), Sestrić (Mada), Ošegović (Majka); kod vrata: g-đa Trbuhačić (Kata). — 2. Groteska (Stanac). — 3. Nokturno. S lijeva: g-đa Ošegović (Mara Nikšić), gg. Lesić (Laco), Šepec (Sabo). — 4. Groteska. S lijeva: gg. Sahno (Mih), Cvijanović (Vlaha), Rijavec (Đivo), Zec (Stanac).

— Foto: Atelier Tonka — Zagreb —



Dobreničev „Dubrovački diptihon“ u Zagrebu. Inscenacija Jozo Kijaković. Režija Borisa Krivečkog: 1. Nokturno (Suton). S lijeva: g-đa Pospilji (Pavla), Radoboj (Oro), Sestrić (Mada), Ošegović (Majka); kod vrata: g-đa Trbuhačić (Kata). — 2. Groteska (Stanac). — 3. Nokturno. S lijeva: g-đa Ošegović (Mara Nikšić), gg. Lesić (Laco), Šepec (Sabo). — 4. Groteska. S lijeva: gg. Sahno (Mih), Cvijanović (Vlaha), Rijavec (Bivo), Zec (Stanac).

— Foto: Atelier Tonka, Zagreb —



Dubrovački diptihon, Jozo Kljaković, kostimi za maškare, 1925.

NARODNO KAZALIŠTE WILSONOV TRG

Zagreb, utorak 24. marta 1925.

Predstava 251. Izvan predbrojke.

Početak u 8 sati

Prvi put

DUBROVAČKI DIPTIHON

Sinfonijska drama ANTUNA DOBRONIČA.

Dirigent: **Oskar Jozefović**

Redatelj: **Boris Krivecki**

I. dio

NOKTURNO

Tekst: SUTON Iva Vojnovita.

L I C A :

Mare Nikšina Beneša, vladika dubrovačka Lucija Olegović
Mare } njezine kćeri { Stefa Segedi-Sestrid
Ora } Ludmila Radoboj
Pavle } Marta Popištil
Kata, djevojka u Mare Josipa Trbuhović

Luca Orsatov Volzo } vlastela { Tošo Lesić
Sabo Šitkov Prokulo } dubrovačka { Milan Šepec
Lujo Lasić, pomorski kapetan Marko Vušković

Čin se događa u Benešinoj kući (na Pustijerni) u Gradu 1832.

II. dio

GROTESKA

Tekst: NOVELA OD STANCA Marina Držića.

L I C A :

Stanna, Vlah s rijeke Pivo Miloš Zec
Gjvan } mladi Dubrovčani { Josip Rajavec
Miho } Fjodor Sahno
Vlaho } Joco Cvijanović

Vila Zlata Gšnjegjenc

Maskari i maskare

Događa se u Dubrovniku u pokladnoj noći 1520.

Insencija prof. JOZE KLJAKOVIĆA.

ULAZNE CIJENE: LOŽE: Mezzanin i sa strane D 380.—, I. kat D 340.—, II. kat D 156.—; CERCLE: I i II red D 100.—; PARKET: I. red D 50.—, II.—IV. red D 78.—, V.—X. red D 67.—, XI.—XII. red D 56.—; BALKON: I. red D 56.—, II. red D 45.—, III.—V. red D 39.—, VI.—IX. red D 34.—; DJACI: D 7.—; GALERIJA: D 7.—

Blagajna se otvara u 7¹/₂, početak u 8, a svršetak u 10¹/₂ sati

Dubrovački diptihon,
kazališna cedulja, 1925, HAZU



Dubrovački diptihon, Jozo Kljaković, fotografija, HAZU

Literatura

Konjović. J. (1962), Boja i oblik u scenskom prostoru. 150 godina scenografije u Hrvatskoj. JAZU: Zagreb

Mihanović. S. H. (1995.), Književna baština u umjetničkom djelu Antuna Dobronića. Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti: Matica Hrvatska: Jelsa

Senjanović. P. (2009), Retrospektiva, Jozo Kljaković, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb

Držić. M. (1949), Novela od Stanca. Ur. Gustav Krklec, Državno izdavačko poduzeće Hrvatske: Zagreb.

Senker. B. (2010), Uvod u suvremenu teatrologiju, I. Leykam: Zagreb.

Kljaković. J. (2011), U suvremenom kaosu. Matica Hrvatska: Zagreb.

Katalog predmeta zbirke (2018), ur. Željka Zdelar. Memorijalna zbirka Jozo Kljaković: Zagreb

Molinari, C. (1982), TEATRO, Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini oggi, Historija pozorišta, prijev. Stojanović, J., Vuk Karadžić: Beograd

D'Amico, S. (1968), Povijest dramskog teatra. Skr. izdanje. Nakladni zavod Matice Hrvatske: Zagreb

Weitzner, P. (2011), Teatar objekta: Uz dramatizaciju slika i figura. Priredila i prevela Tarle, K. ULUPUH: Zagreb

Izvori:

Hrvatska metropola (1925), Dobronićev Dubrovački diptihon. Zagreb

Dobronić. A. (1923), Libreto za operu „Dubrovački diptihon“, NSK, Zagreb

Dobronić. A. (1925), Notni zapis za operu „Dubrovački diptihon“, NSK, Zagreb

Izložba

SCENOGRAFIJA JOZE KLJAKOVIĆA ZA DUBROVAČKI DIPTIHON I DUBRAVKU

Izložba scenografije i kostimografije za operu *Dubrovački diptihon* i *Dubravku*

Organizator gostujuće izložbe

Narodni muzej Zadar, Etnološki odjel
u suradnji sa *Memorijalnom zbirkom Jozo Kljaković*, Zagreb

Kustosica

Marija Šarić-Ban za NMZ

Autorica, kustosica

Lidija Fištrek

Likovni postav izložbe

Marija Šarić-Ban
Lidija Fištrek

Tehnička realizacija

Milan Marinković
Ivan Klapan

Grafička priprema

FG Grafika

Naklada

250

ISBN 978-953-7477-79-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Znanstvene
knjižnice Zadar, pod brojem 170115042.

Zadar, 2023.

Katalog

Nakladnik

Narodni muzej Zadar

Za Nakladnika

Renata Peroš

Urednica

Marija Šarić-Ban

Autorica

Lidija Fištrek

Tekstovi

Lidija Fištrek
Marija Šarić-Ban
Boris Senker
Ira Karlović

Fotografije

Iz fundusa MZJK
Iz fundusa: NSK
Iz fundusa: HAZU



Materijali za katalog i tekstovi preuzeti iz kataloga *Scenografija Joze Kljakovića za Dubrovački diptihon i Dubravku /izložba scenografije i kostimografije za opere "Dubrovački diptihon" i "Dubravka"/*. Izložba je bila organizirana povodom 50. obljetnice smrti Joze Kljakovića (1969. – 2019.) Uz izložbu je izdan katalog: **Nakladnik:** Memorijalna zbirka Jozo Kljaković, Centar za likovni odgoj Grada Zagreba, Rokov perivoj 4, 10 000 Zagreb. **Za nakladnika:** Nikša Lalin. **Urednica:** Lidija Fištrek. **Autorica:** Lidija Fištrek. **Tekstovi:** Lidija Fištrek, Ira Karlović, Marija Šarić-Ban, Boris Senker. **Lektorica:** Andrea Rožić.

