



crkva u svijetu

PRINOSI

KAZALIŠTE U MIJENI VJEKOVA

Kalman Mesarić

U kazalištu se nešto pokazuje. Kome? Publici. U gledalištu se nešto gleda. Tko? Publika. Misija je kazališta da nešto pokazuje, da nešto izvodi što će publika gledati i doživljavati. Bez publike kazalište ne može vršiti svoju misiju. Egzistencija i prosperitet kazališta zavise od ljudskih sklonosti i potreba da se suživljava s onim što ono čovjeku pruža, čime ga privlači.

Jedan poznati suvremeni redatelj tvrdio je prpošno, da njemu u kazalištu ne treba publike, on je sam sebi dovoljan. Ali on je bio — prpošan.

Bavarski kralj Ljudevit dao je u svom dvorskom kazalištu izvoditi Wagnerove opere u punoj opremi i s kompletnim orkestrom isključivo za sebe osobno. Nitko drugi nije smio ni priviriti u gledalište. Ali on nije bio duševno uravnotežen.

Car Neron je za svoj osobni kazališni spektakl, za svoj hir dao paliti kuće, pa i čitav grad. Ali on je bio — Neron.

Slučaj kod nas, pa i u svijetu: nakon razboritog propagiranja masovnog posjećivanja kazališta premorili su se šefovi propagande, oduševljenje je za masu u gledalištu kod redatelja i direktora ishlapilo, obmanuli su ih drukčiji bjelosvjetski sirenski glasovi o modernom, najmodernijem pristupu kazalištu: o ekskluzivnosti, o hermetičkom, poetičnom, antimasovnom teatru. Prevladalo je konfekcijsko pomodarstvo. Sukladno s tim i s takvim snobovštinama počeo se probirati repertoar, djela ekscentričnih autora, druga, s obzirom na svoje umjetničke vrijednosti teško zaobilazna, postavljaju se na scenu isforsirano eksperimentalno i nakaradno s rezultatom praznih gledališta, pa čak i s napuštanjem dobrog dijela publike za vrijeme samog izvođenja.

Te činjenice kao i one iz vjekovnog odnosa kazališta i publike potvrđuju, da su pozornica i gledalište nedjeliva cjelina i da kazalište bez publike, ili čak protiv publike, nema i ne može imati društvenog opravdanja. To bi imao potvrditi i slijedeći pokušaj probijanja kroz naslage pradavnih, davnih i sadašnjih primjera o dominaciji kazališta u ljudskom društvu. Sve te činjenice kao tvrdoglava stvarnost imaju i posebnu tendenciju: bućenje onih koji drijemaju u zabludi, da je prva stranica kalendara povijesnih zbivanja, pa tako i prave vrijednosti kazališta, otvorena istom paralelno s dozrijevanjem njihove apercepcije.

Otkad postoji kazalište kao umjetnički oblikovani organizam, postoji i problem kazališne publike. Ako publika predstavlja živu sastojinu teatra — kako to s pravom tvrde sociolozi, budući da je publika u širem smislu onaj faktor koji je jednom rodio kazališnu umjetnost — onda onima s druge strane gledališta ne može biti nevažno, da li predstavi izvode pred punim ili pred praznim gledalištem. Ta ambicija obuzima glumce, redatelje, pa i tehničko osoblje bez obzira na osobne materijalne probitke ovisne ili neovisne o broju gledalaca. Nije tu u pitanju taština. To je potreba svakog umjetnika: biti povezan s publikom posredstvom svojih djela. Kazališni je umjetnik povezan s publikom — po prirodi svoje umjetnosti — izravno, tj. i sa svojim umjetničkim činom i svojom ličnosti.

Već sâm početak kazališnih igara, ako je uopće moguće utvrditi taj početak, tamo negdje u doba maglovitog buđenja nesvjesnih pobuda, kad se počela kod ljudi oblikovati potreba neke izražajnosti, pa čitav razvoj teatra do naših dana, ukazuje na to da je podloga kazališnih igara upravo to što i sam naziv kazuje: — igra. Poznato je da je potreba igre duboko usađena u čovjeku i ima isti nagonski izvor kao i glad. A upravo taj nagon igre, pored nagona gladi, ljubavi i vlasti, jest jedan od glavnih pokretača ljudskoga razvoja. Dijete se u svojoj čistoj mašti zadovoljava vrlo jednostavnim igrama: lutke od krpa razgovaraju, limeni vojnici ratuju, a sama djeca stavljaju s užitkom na glavu kapu od papira, opašu se drvenom kuhaćom, te tako postaju hrabri vojskovođe i neustrašivi ratnici. Djeca se rado igraju liječnika, da bi tako nesvjesno opravdala što su lutkama polomila ruke i noge; vole se igrati transportnih radnika kako bi čitav stan mogla okrenuti naglavce. A sva ta igra kod djece nije samo igra radi igre, već se u njoj krije nesvjesna sklonost prema glumi, predstavljanju, oponašanju; ono što nisu, a zamišljaju da jesu dâje njihovoj igri posebni čar. Njihova maštovitost zna biti vrlo razigrana, pa se očituje u pričanju nestvarnoga. Koriti ih da lažu sasvim je neumjesno, jer ono što pričaju nije laž nego njihova izmaštana zbilja. Glumac na pozornici priča tuđi tekst i predstavlja osobu koja nije on, pa ipak je u tom času to on, a i tekst je tekst osobe koju nam prikazuje. On tu ne laže. Ako se pak njegovo pričanje i prikazivanje osjete i dožive kao neistina, onda je to vrlo rđav glumac. Pa ipak je gluma u biti oponašanje usvojenog.

Iako su počeci predstavljanja stari koliko je star i ljudski rod, povijest je ipak istražila početke u stanovitom smislu organiziranih predstavljanja sa slutnjom kasnijih kazališnih oblika. Tragovi istraživanja vode

u Egipat u pradavno doba, otprilike prije pet tisuća godina. Onda, a i još kasnije, bile su te igre smisaonog pokreta tijela sastavni dio kulta. Bile su to prve pantomimske igre u vezi s vjerovanjem Egipćana u reinkarnaciju. One ne samo da su bile prikazivane za puk nego je sam puk u njima aktivno nastupao.

U sva vremena i u svim narodima gdje su te igre, što ih mi danas nazivamo kazališnim predstavama, bile u uskoj vezi s vjerskim obredima, bile su ujedno i pučke igre, njihovo rudimentarno očitovanje bio je pokret, a iz tog pokreta razvila se pantomima, umjetnički ples i u daljnoj konsekvenciji naš današnji teatar.

I stari azijski narodi Indije, Kine i Japana izvodili su svoje prvobitne predstave po hramovima uz sudjelovanje puka. Afrička plemena, pa i ona kršćanske vjeroispovijesti, plešu svoje od davnine naslijeđene plesove i sviraju na svojim narodnim instrumentima. Zanimljivo je da se u španjolskim katoličkim crkvama plesalo kod bogoslužja još godine 1554. I to dokazuje kako ples kao umjetnička funkcija ima najuže veze s kultom, svojim virom i izvirom.

U staroj Grčkoj razvilo se kazalište od bogoslužja, pa preko primitivnog prikazivanja historijskih junačkih zgoda do savršenih književno-teatarskih oblika. Starogrčki pisci utvrdili su zakone dramske književnosti, koji u mnogočem vrijede još i danas. Sva kazališna prikazivanja stare Grčke bila su pučka u potpunom smislu. Za puk su bila namijenjena i bogoslužja kao i kasnija svjetovna prikazivanja. Predstave s tendencijom bogoslužja nastale su na taj način, što su Grci priređivali svečanosti u čast Dionizija, boga vina. Stari su Grci uistinu voljeli vino, a i znali su, što je vino. Na sunčanim otocima Cipru i Samosu i u južnogrčkom mjestu Malvasiji raslo je vino, kakvo su samo mogli poželjeti najveći sladokusci. Nije stoga čudo, što su oni iskazivali bogu vina sasvim osobite počasti. Tražile su se samo forme tih počasti.

Trgovci koji su putovali između Grčke i dalekih zemalja Istoka, vidjeli su na ušću Nila zanimljive igre, pa su ih prenijeli i u Grčku. Forma za iskazivanje počasti bogu vina bila je pronađena.

Ljudska je mašta zamišljala Dionizija, boga vina, kako stoluje u nekim prekrasnim, rodnim, dalekim vinogradima okružen četom čudesnih obijesnih stvorova, koji su bili pola čovjek, pola jarac, a zvali su ih satiri. Prema tome trebalo je u igrama u počast Dionizija oponašati te satire. Ljudi bi se okitili vinovom lozom, navukli na sebe jareća krzna, pa bi čak i meketali kao jarci. Oni su to meketanje smatrali, dakako, pjevanjem. A kako se jarac na starogrčkom jeziku zove »tragos«, a pjesma »oda«, to su i kasnije igre s već određenim tekstom, u kojima su se osim bogova slavili već i pojedini junaci, pobjednici u čestim ratovima, prozvali tragedijama.

Sva se ta prvobitna prikazivanja nisu vršila na nekom utvrđenom i određenom mjestu. Bili su to plesovi, povorke, gužve. Odjednom je nekom prikazivaču palo na pamet, da se izdvoji iz te gužve, da se istakne, da dođe jače do izražaja. Tu su se našle neke taljige i on se uspne na

njih. S tako povišenog mjesta, odvojen od ostalih, od zbora pjevača, nastavi on svoje meketavo pjevanje za svoj račun, sam za sebe. Taj je pjevač na taljigama bio vinogradar, rođeni Atenjanin, a zvao se Tespis. To se dogodilo otprilike prije 2500 godina. Tako je Tespis sa svojim taljigama zapravo osnivač pozornice u našem smislu, jer je od tih taljiga do podija bio samo jedan korak. A da se podij, koji se zvao skena, pretvori uistinu u ono što mi danas nazivamo scenom, t. j. u modernu pozornicu, bilo je još samo pitanje tehnike.

Tako se od mase, koja je prikazivala za masu, t. j. sama za sebe, jer je tu sudjelovao sav puk, odvojio prvi glumac, koji se grčki zvao »jarac-pjevač« i stvorio prvu glumačku individualnost; postao je glavno lice igre. Narod je i dalje sudjelovao u tim igrama. Pa i kasnije kad su se našli pjesnici, koji su pisali tekstove djela što su ih glumci prikazivali u sve savršenijoj dotjeranosti, puk je ostao povezan s tim prikazivanjima, i to ne samo dotle, dok su ta prikazivanja veličala bogove i junake, nego i onda, kad su se kasniji dramski pjesnici rugali i bogovima i junacima. Masa, puk bio je i onda uz njih, jer su oni govorili uvijek iz duše te mase, toga puka.

Kada se starogrčki teatar već tako razvio, da je za svoja prikazivanja imao i izgrađeni prostor, tako zvani amfiteatron, trajale su predstave nekog događaja, odnosno komada po nekoliko dana. Pojedini ovakav amfiteatron imao je mjesta za 30.000, pa čak i za 44.000 ljudi. Ulaznina za jednodnevno prikazivanje u starogrčkom teatru iznosila je dva obola. Bilo je ljudi, koji su živo željeli prisustvovati predstavi, ali nisu smogli ni ta dva bijedna grošića za ulaznicu. Za takve se ljude brinula država, da bi mogli u teatar, jer je teatar bio narodni, pa je svatko imao ne samo pravo, već gotovo i dužnost da bude dionik tog općenarodnog dobra. Zato su neimućni dobivali ta dva obola iz državne kase. Bilo je to za vrijeme vladavine glasovitog atenskog državnika i predstavnika demokratske stranke Perikla.

Dok smo od Grka baštinili scenu, pozornicu, osnove dramske tehnike, pa i samu riječ teatar, stari Rimljani su nam poklonili riječ cirkus. A razlika između toga dvoga bila je golema i mnogo bitnija no što je danas.

Grči su u svom teatru slavili svoje bogove i junake plesom i pjesmom, a kasnije su prikazivali igrokaze, bilo potresne i duboko ozbiljne, bilo vedre, vesele i šaljive. Rimljani su međutim u svojim cirkusima prolijevali krv, te okrutno i divlje uživali u tom, kako jači kolje slabijega javno, pred njihovim očima. Oni su svoju neobuzdanu strast za igrom zadovoljavali tako, te bi pustili u arenu svojih cirkusa gladijatore, svoje robove, koji su se njima za zabavu morali međusobno boriti mačevima na život i smrt; ili bi puštali iz kaveza divlje, izglednule zvijeri i bacali pred njih ili svoje robove, ili zločince osuđene na smrt, ili — vrlo često — i svoje političke protivnike, pa bi onda uživali u toj nejednakoj borbi, u kojoj je bezuvjetno morao podleći — čovjek.

Sav je slobodan puk mogao prisustvovati tim jezovitim i žalosnim igrama, a da je interes bio uistinu velik dokazuje i to, što su Rimljani imali

jedan takav cirkus zvan Koloseum, u koji je stalo preko 80.000 gledalaca. O teatru, t. j. o oplemenjenoj umjetničkoj vrsti igara nisu stari Rimljani imali ni pojma još ni onda, kada je već starogrčka drama bila u svom punom cvatu. Istom kada su došli u vezu s Grcima u trgovačkom pogledu, počeli su se zanimati za njihove kulturne tekovine, pa tako i za teatar. Rimljani su u kulturnom, naučnom i umjetničkom pogledu preuzeli sve od Grka. Sve su pozajmili od njih počam od bogova, pa do glumaca.

Stari su Grci mnogo ratovali između sebe i s drugima tako dugo, dok nisu izgubili svoju samostalnost i postali tuđi podanici. I u Rimu se našlo mnogo Grka, rimskih robova. Među tim robovima bilo je naučenjaka i pjesnika i oni su duh starogrčke kulture prenijeli u Rim. Tako su robovi postali učitelji svojih gospodara i preko njih proširili starogrčku kulturu čitavom Evropom. Ta je kultura koju zovemo klasičnom još i danas temelj duhovnog života prosvijećenog čovječanstva.

Tako su robovi Grci naučili svoje ponosne gospodare između ostaloga i to, kako treba pisati kazališna djela, kako graditi kazališne zgrade i kako glumiti u teatru. Rimljani su međutim bili narod gavanski prezasićen i kod njih nisu bila poznata demokratska načela Periklove Grčke. Tamo je obični puk smio u teatru samo stajati, a jednom državniku nije ni to bilo dosta pa je puk odijelio od gospode, kako bi i u teatru bilo odmah svakome jasno, tko je gospodin, a tko nije.

Rimljani su imali svoje divlje cirkuse, pa su zato pitome kazališne predstave vrlo sporo hvatale korijena u društvenoj sredini, koja je navikla na onako surove i krvave igre. Pa i onda kada su se već svi: i narod i gospoda, pa i sami carevi počeli sve više oduševljivati za kazališne predstave prema grčkom uzoru, oni su još uvijek pronalazili načina da i u teatar unesu nešto od svog nezaboravnog cirkusa. Tako je zloglasni car Neron prigodom prikazivanja nekog komada koji se zvao *Požar* odredio, da se jedna kuća uistinu i zapali. A drugi rimski car, Domicijan, zapovijedio je, da u jednom kazališnom komadu gdje dolazi na scenu neki harambaša, odigra tu ulogu pravi pravcati harambaša i da ga na kraju uistinu pribiju na stup sramote, a zatim puste da ga razderu divlje zvijeri. — Neki rimski vojskovođa imenom Mumije razorio je najprije sa svojim legijama divni grčki grad Korint, a kad se vratio u Rim, onda je u slavu svoje pobjede dao prirediti kazališnu predstavu prema grčkom uzoru.

Rimljani su smatrali teatar u prvom redu gospodskom razonodom. Smatrali su, da to tako mora biti, jer je to bila umjetnost njihovih robova iz Grčke. Ipak nisu sasvim zatvarali vrata svojih kazališta pred masom, nego su i puku dopuštali radost igre. I dobro su učinili, što nisu narod odučili od igre, jer je narod bio jedini nosilac predaje i čuvar umjetničke jezgre teatra, koji se kroz daljnja stoljeća sve više usavršavao. Međutim nije to bio razlog s kojeg su rimska gospoda dopustila puku igre. Gospodari robova mislili su da će pomoću igara moći rješavati socijalne probleme. Kruh je doduše bio važan, no oni su mislili, da će narod u igrama zaboraviti čak i na glad. Ali su djela prvih agrarnih reformatora braće

Grakha i predvodnika pobunjenih robova Spartacusa budila svijesti zavaravane mase i moćno rimsko carstvo nisu više ni cirkuske ni kazališne priredbe mogle spasiti od sigurne propasti.

Uostalom, Rimljanima historija teatra mora priznati zaslugu, što su prvi sagradili natkriveno kazalište, tako da su se predstave mogle održavati i gledati i za nevremena.

Što se tiče ulaznine, to su Rimljani učinili nešto posve obratno od Grka. Tako su u Rimu siromašni robovi morali plaćati ulazninu, dok su naprotiv svi članovi građanskog staleža imali besplatan ulaz, jer je predstave financirao uvijek poneki darovatelj. Jedan od takvih glasovitih darovatelja zvao se Gaj Mecenas.

Propalo je rimsko carstvo i zavladao kršćanstvo, a kazalište se vraća svojoj prvobitnoj namjeni: kao dio crkvenog obreda postaje opet vlasništvom puka. Tadašnji se repertoar sastojao uglavnom od prizora iz Biblije i života svetaca. Te su predstave trajale od jutra do mraka, pa i nekoliko dana. Izvodile su se po trgovima, pred crkvama, pa i u samim crkvama. Pasijske igre bile su osobito rado gledane, usavršavale su se i sačuvale stoljećima. Po uzoru tih srednjovjekovnih igara izvode se i u naše vrijeme po cijelom svijetu poznate pasijske priredbe u bavorskom mjestu Oberammergau. (O tom je opširnije bilo govora u »Crkvi u svijetu«, br. 1, god. 1971.) Sličnih pokušaja bilo je i u nekim našim hrvatskim krajevima.

Nekako u isto doba s pasijskim i crkvenim prikazivanjima javile su se i svjetovne priredbe. One su se međutim djelomično vrlo brzo izopćile. Crkva je prijekim okom gledala na te različite vulgarnosti izvađane po sajmovima i birtijama. Među glumce su se uvukli i kojekakvi opsjenari ne prežući ni od najočitijih prevara priprostoga svijeta. Kad su prevršili mjeru, znalo se dogoditi da su bili izopćeni iz Crkve. A takvo izopćenje imalo je u ono vrijeme dalekosežnih društveno-ekonomskih posljedica. Ali bilo je među glumcima i osobito savjesnih, pa i pobožnih duša. Taj, moglo bi se reći, fenomen da se među velikim umjetnicima kazališne scene mogu vrlo često otkriti iskreni bogobojažni ljudi poznat je u svim vremenima, pa ta činjenica često izaziva čuđenje, da oni koji na pozornici prikazuju najrazličitije karaktere, katkad vrlo rdave, pa čak i ubojice, mogu u privatnom životu biti skromni, misaoni, introvertirani, vjerski korektni. Manje će to začuditi one koji znaju, da su već u prvim stoljećima kršćanstva neki glumci, protiveći se blasfemičnim predstavama, vrlo omiljelim kod Rimljana, bili okrutno pogubljeni, a kasnije proglašeni svetima. Tako Gelasije iz Heliopolisa i Genesije iz Rima. (Proslavljeni kompozitor i dirigent Zdranin Felix Weingartner napisao je g. 1892. operu na temu javnog svjedočenja za Krista glumca Genesija. Zbog toga je morao umrijeti mučeničkom smrću. Car Dioklecijan dao ga je pogubiti na okrutan način svojstven onom vremenu.) — Popularna plesačica Mima Pelagija iz Aleksandrije izazivala je svojim preslobodnim nastupima ekstaze kod Rimljana, a sablazan kod kršćana. Jednom je slučajno prisustvovala patrijarhovoј propovijedi o grijehu. To ju je potreslo. Obratila se, dala se krstiti, hodočastila je u Jeruzalem, zatim se

pokajnički povukla u samoću i umrla kao isposnica na glasu svetosti. — Nisu to jedini primjeri o duhovnom životu ljudi s pozornice.

U srednjem vijeku postalo je kazalište opet vlasništvom najšireg puka. Predstave su bile besplatne, a troškove su snášale crkvene, odnosno komunalne zajednice.

Nije svrha ovog prikaza da u stopu prati razvoj kazališta kroz vjekove, epohe i stilove, mada bi to bilo vrlo zanimljivo i pobudno. Nas u ovom slučaju ponajviše zaokuplja odnos kazališta i publike, njegova služba publici i osjećaj potrebe publike za kazalištem. Zato ćemo morati prelistati mnoge stranice povijesti kazališta, a da ipak ne izgubimo kontinuitet s jedne strane privlačnog repertoara, a s druge živost interesa publike.

Srednjovjekovni teatar sa svojim najizrazitijim dometom, prikazivanjem misterija, gubio je polako pozicije ne toliko zbog osobitosti žanra nego zbog nadiranjia drugog i drukčijeg vremena, zbog novih stavova čovjeka prema svijetu i životu. Dok su kod srednjovjekovnih prikazivanja misterija s popratnim pojavama najmračnije tjeskobe, kazne bez milosrđa i bezizlaznog paklenog ognja uz uzbuđenja samih prikazivanja još jače uzbuđivali nerijetki napadaji ludila pojedinaca iz publike uslijed efekata patološke prirode, ljudi novog vremena davali su prednost razigranoj alegoriji, ugodnoj hrani za oči i uši.

Dah velikih starogrčkih dramatičara prodirao je s renesansom uklanjajući ruševine srednjovjekovne viteške literature i rađao zrela klasična kazališna djela sačuvana do naših dana. Sva se Evropa književno preporadala. Ipak je alegorija uz njih još dugo potrajala, rascvjetavala se za renesanse uz ponovno otkriće svih umjetničkih vrsta starogrčkih i rimskih tekovina, da bi je u punom razvoju baroka dočekao do tada tehnički najsavršeniji i idejno najzreliji teatar što ga je svuda, kamo god bi doprla, organizirala Družba Isusova.

Gdje god su osnivali škole klasičnog smjera, Isusovci su paralelno uveli i školska kazališta. O tom govori pohvalno i Goethe. Ipak se oni nisu ograničili samo na školska kazališta već su stvarali prava kazališna čudesa. Bili su nedostiživi majstori osobito u inscenaciji različitih alegorija velikog stila. Taj i takav teatar bio je otvoren i privlačan za najširu publiku svih kategorija. Privlačila ih je raskoš spektakla, a u toj dopadljivoj ambalaži, u tom vatrometu boja, još neviđenih tehničkih domišljaja, i u tom bogatstvu kostima nalazila se jezgra humanističkih ideja i etičkih zasada. Njihov se teatar prilagođavao klimi i tradiciji: u Japanu, gdje su predstave od davnine bile u službi kulta, oni su namjesto japanskih mitoloških sadržaja izvodili u mjesnoj uobičajenoj formi teme iz biblijske povijesti. Dijalog u stihovima s glazbenom pratnjom postizavao je fenomenalne efekte. O tom govori opširno René Fülöp-Müller u svojoj kulturnohistorijskoj monografiji o Isusovcima, te kaže kako su svuda znali pronaći najprikladnije metode približavanja običajima i mentalitetu, pa im tako ni Meksiko, ni Peru nisu bili strani: Azteki i Inke izvodili su svoje specifične simboličke plesove i dramatizir-

rane drevne legende na trgovima, ispred hramova i u hramovima. U taj duh njihovih prikazivanja upleli su isusovci priču o bogatom rasipniku i siromašnom Lazaru s očevitim simpatijama za urođenike i s jasnom tendencijom protiv kolonista. A najveći uspjeh, osim u evropskim zemljama, postigao je teatar Isusovaca u Paragvaju. Tamo su se sva djela izvodila isključivo na indijanskom, pa su ih domorodci prihvatili s oduševljenjem.

Ovi oskudni primjeri govore samo o tom kako je isusovačko kazalište, koje je u svojoj povijesti odigralo tako važnu ulogu u Evropi, kao i u misijskim zemljama, bilo uvijek i svuda usmjereno prema potrebama puka, kako je osvajalo sve slojeve i kako se čuvalo i očuvalo od svake izolacije i hermetizma. Očito je da takvo kazalište nije bilo samo sebi svrhom. Crkva, teatar i puk tvorili su usklađeno jedinstvo.

Smišljeno i postepeno rađali su se novi oblici isusovačkih prikazivanja na kazališnoj pozornici. Na osnovama oratorija razvila se i opera. Prvu opernu skladbu naručio je isusovački kolegij u Salzburgu godine 1767. kod genijalnog jedanaest-godišnjeg dječaka. Na kazališnom plakatu bilo je ime kompozitora ovako objavljeno: »Auctor operis musici nobilis dominus Wolfgangus Mozart, undecennus, filius nobilis ac strenui domini Leopoldi Mozart, Capellae Magistri.«

Više značajnih evropskih dramskih pisaca stekli su prve poticaje kao pitomci isusovačkih kolegija i njihovih humanističkih školskih zavoda. Tako u Španjolskoj Lope de Vega, Tirso de Molino i Calderon. A veliki francuski komediograf Molière, pitomac kolegija u Clermontu gdje je upoznao grčke i rimske klasike, bio je također isusovački đak, a isto tako i veliki francuski pisac tragedija Corneille.

Isusovački teatar izvršio je značajan utjecaj na razvoj evropske scenske umjetnosti. Oni nisu forsirali samo velike inscenacije nego su posvećivali veliku pažnju i glumačkom oblikovanju. Studija patra F. Langa *Dissertatio de actione scenica* bila je važan i u svoje vrijeme jedini udžbenik glumačke vještine.

I u nas, u Hrvatskoj, osnovali su prvo stalno kazalište isusovci. Počeli su, kao i svuda, najprije sa školskim kazalištem na latinskom u skladu s njihovim nastavnim planom, a poslije su paralelno slijedile i predstave na hrvatskom. Školske predstave davane su obično u gimnazijskoj zgradi, a za publiku po prikladno odabranim trgovima. U Zagrebu često na Markovu ili na Katarinskom trgu. Predstave su se davale i po drugim gradovima Hrvatske, u Varaždinu, Karlovcu itd. Glumci su bili, dakako, amateri, uglavnom đaci. Govoreći opširno o isusovačkom kazalištu u Hrvatskoj, Miroslav Vanino navodi u svojoj povijesti Družbe Isusove u Hrvatskoj, da je u 17. i 18. stoljeću uprizoreno najmanje 400 kazališnih djela. Davane su i alegorije i s većim pretenzijama u pogledu inscenacija, ipak je glavni dio repertoara bio sastavljen od klasične tematike, od slika iz hrvatske povijesti i prigodnih emocionalnih patriotskih djela. I školsko kazalište, kao i ono namijenjeno širokim slojevima gledalaca, imalo je u jezgri poučni i odgojni karakter, što je i odgovaralo onom vremenu i političkoj i društvenoj situaciji u Hrvatskoj.

Zanimljivo je da je prva kajkavska drama tiskana već 1768. godine, i to zaslugom zagrebačkog isusovca magistra Josipa Sibenegga. Međutim je prva predstava na hrvatskom jeziku prikazivana u zagrebačkom isusovačkom kolegiju već godine 1644.

Nekako u isto doba, dok su isusovci kod nas u Hrvatskoj otkrivali našem svijetu čari i čarolije teatra, daleko na sjeveru rađao se i razvijao teatar koji će istom nakon daljnjih stoljeća biti otkriven u punoj vrijednosti i koji je postao okosnicom kazališta do danas. Bio je to teatar jedva poznatog i nimalo priznatog pisca drama, tragedija i komedija W. Shakespearea. To je vrijeme toliko važno i značajno za odnos teatra prema puku da mora zauzeti odsudno mjesto u ovom razmatranju.

Iako je u to doba Italija još uvijek bila zakonita nasljednica nekadašnjeg rimskog, pa tako i grčkog teatra, Engleska je poklonila svijetu kazališna djela dubokog umjetničkog sadržaja i vječne vrijednosti, a što je još važnije i nedostižne popularnosti. I engleski je teatar otpočeo svoj hod u povijest prikazujući misterije pred crkvama. A onda je gotovo bez prelaza, odjednom — kako to kaže Klubund — eruptivno izbio za nepunih 30 godina svojim majstorskim djelima dostigavši i prestigavši sve dotadašnje, pa i buduće dramske autore. Engleska, »zemlja bez glazbe« postala je »zemlja drame«.

Putujuće trupe engleskih glumaca, nazvani »engleski komedijaši«, krenuli su početkom 17. st. po svijetu i u većem dijelu srednje Evrope popularizirali englesku kazališnu umjetnost. Postali su tako popularni, da su u Njemačkoj još dugi niz godina glumce uopće nazivali engleskim komedijašima. Lutajući po svijetu dospjeli su čak i u Rusiju. Prepisujući više ili manje korektno i Shakespeareova djela engleski su glumci prvi na svoj način upoznavali široki svijet s uzbudljivim stihovima njegovih drama. Slušajući engleske komedijaše ljudi su doživljavali svijet Shakespeareove mašte bez obzira da li su predstave izvođene na sajmištu ili na daskama položenim na pivsku burad ispred neke birtije.

Londonsko kazalište u kojem su se prikazivala Shakespeareova djela nije bilo ni sajmišna ni birtijska pozornica. Potkraj 16. stoljeća bilo je u Londonu već više građenih kazališnih kuća. Na južnoj obali Temze zvala se jedna od takvih građevina Globe-Theatre. U njoj je Shakespeare izvodio svoja brojna djela. Interes za kazalište bio je kod publike u to vrijeme vrlo živ, pa se kako-tako mogao povezati kraj s krajem. Taj je teatar bila okrugla zgrada bez ikakvih ukrasa, a natkrivene su bile samo kraljevska loža i pozornica. U kraljevskoj loži bilo je mjesta i za kamarilu i ostale mogućnike, dok je mjesta za raju pokrivao nebeski svod. Ona je bila izložena mlazovima kiše i zrakama sunca, jer su predstave davane danju i to s razloga, da bi svatko zbog velike nesigurnosti na cestama mogao biti prije mraka kod svoje kuće.

U tom kazalištu bila su mjesta za puk bez sjedala. Da bi ipak svi mogli vidjeti što se zbiva na pozornici, na jednom od onodobnih plakata bila je otisnuta uputa: »Oni u prvom redu neka legnu, oni u drugom redu neka sjednu na pod, oni u trećem neka kleknu, a oni u četvrtom neka

stoje, pa će tako svi vidjeti. No smijanje je zabranjeno, jer je to tragedija.«

Zanimljivo je, da su dame visokoga plemstva dolazile u ložu obvezatno s krinkama na licu. Zlatna mladež onoga doba, aristokratski kicoši imali su privilegirana mjesta na samoj pozornici. Tamo bi sjeli ili legli na rogožinu s pločicom u ruci na koju bi bilježili duhovite aforizme u toku predstave da bi ih poslije prepričavali po društvenim sastancima. Uz to su, dakako, smetali glumcima, pa su često morali biti otjerani s pozornice. U tim teatrima vladao je zanimljiv običaj: bilo što se davalo, na kraju predstave klekli bi svi sudjelujući glumci nasred pozornice i glasno se pomolili za zdravlje i dug život kraljice Elizabete.

Bez obzira na preobrazbe u sadržaju, stilu i načinu, bez obzira na mijene vjekova od starogrčkih vremena pa do Shakespearea, te od njega do naših dana mogli smo zapaziti neoborivu činjenicu: kazalište je uvijek samo onda ispunjavalo svoju misiju kada je bilo povezano s publikom i kada je s njom zajedno sačinjavalo cjelinu. Nakon grčke antike, pa da u velikom zaletu stignemo do Calderona (tog katoličkog dramskog pjesnika »par excellence«, kako ga naziva Klabund, a Goethe kad je čitao njegova *Postojanog princa*, morao je zastati, a knjiga mu je od uzbuđenja pala iz ruke) te do samo nešto starijeg Shakespearea, stigli smo do putokaza magične dramske riječi koja je osvojila svijet.

Kazalište može biti opsjena, a često i jest. Drama ne. Dramsko djelo mora biti najživotniji život, najistinskija istina. Ta svojstva, tu životnost i tu istinitost posjeduje Shakespeareovo dramsko djelo u cjelini. Takvim svojim dramskim djelom ugrađen je Shakespeare u temelje dramaturgije rasprostranjene nakon njega od sjevera na jug, od zapada na istok. Više od tri stoljeća nadahnjuje ona pisce, ozaruje publiku nesustalim žarom. Svi ti veliki dramatičari 17. stoljeća: francuski klasici, 18. st.: Goethe i Schiller, 19. st.: Ibsen, na prekretnici 19. i 20. st.: Gerhart Hauptmann, Bernard Shaw i Björnson, te 20. st.: Bertolt Brecht i Paul Claudel, čija je *Blagovijest* bila najmilija lektira Thomasa Manna — svi su oni nosili ili nose u svojim inspiracijama baštinu genija, nipošto kao epigoni nego kao njegovi prijatelji i štovatelji. Mnogi su i nesvjesno baštinili od njega veliku tajnu umjetničkog stvaralaštva: osjećaj ljubavi za sve svoje likove, dobre i opake, lijepe i nakazne. Shakespeare ih je sve jednako ljubio. A ta njegova stvaralačka ljubav spontano je prešla i na publiku, jer je i to jedna od umjetničkih komponenata koja osvaja publiku. I stvarno su Shakespeareova djela stoljećima imala svoju prvrženu publiku punu poštovanja za djelo genija.

A sada? Sada, 360 godina nakon smrti genija, njegova djela ambiciozni novatori prekrajaju i iznakazuju diljem Evrope po svom morbidnom ukusu.

A publika? Publika napušta gledališta usred predstava.