

PRVE GLUMICE NA HRVATSKIM KAZALIŠNIM DASKAMA

Lucija Ljubić

Helena Vrančić, Arkandela Miketeo, Mihovila Teodošević, Božidara Vrančić, Anđela Difnik, Dobrila Križančić, Margarita Tavelić, Eufrazija Zavorović, Helena Mihetić i Julija Križančić prva su zabilježena ženska imena u povijesti hrvatske glumišne aktivnosti. Riječ je o poznatoj predstavi *Tri kralja* koja se održala u ženskom benediktinskom samostanu sv. Spasa u Šibeniku 1615. godine. Zahvaljujući sačuvanim dokumentima istrage, danas raspoložemo podacima koji bitno upotpunjuju povijest dopreporodnog hrvatskog kazališta.¹ U novijim istraživanjima hrvatske teatrologije sve se češće ističe činjenica o nesudjelovanju žena, međutim, zanimljivo je i da je jedina vjerodostojna potkrepa o izvedbi te predstave sačuvana kao zapisnik istrage u šibenskoj biskupijskoj palači, odakle je zabrana i došla. Slični su istražni dokumenti nerijetko najznačajniji i jedini izvori koji svjedoče o glumišnoj aktivnosti u južnom dijelu Hrvatske do 1840. godine – zabrane, kršenje zabrana i istrage različitih nedopuštenih radnji trajan su pratitelj u vremenu prije profesionalizacije hrvatskoga kazališta.

Do 1840. godine, koja se smatra razdjelnicom u profesionalizaciji hrvatskoga glumišta, malo je izvora u kojima se navode glumačka imena, posebice kad je riječ o ženama jer je gluma bila ili nedopuštena ili pridržana muškarcima. U konti-

¹ Preuzeto prema tekstu »Proces protiv izvedenog dramskog komada u Samostanu sv. Spasa dana 1. ožujka 1615.« objavljenom u knjizi Ive Ljvakovića: *Kazališni život Šibenika*, povremena izdanja Muzeja grada Šibenika, sv. 12, Šibenik, 1984., str. 18-23.

mentalnom dijelu Hrvatske glumišna je aktivnost bila vezana uz redovničke škole i biskupska sjemeništa u kojima su nastupali samo muškarci. Isusovci su, unatoč neospornoj brizi oko čvrstoga moralnoga odgoja svojih učenika, organizirali predstave u kojima su bile donekle zastupljene ženske uloge iako su ih igrali kolegijski mladići. Međutim, kajkavske preradbe išle su za potpunim ukidanjem ženskih likova, a to se nije moglo ostvariti bez drastičnijeg zadiranja u sadržaj pa iz tog razloga i jesu mnoge Magdalene postale razmetni sinovi. Opaske Nikole Andrića iz 1901. zanimljive su i kazališno i kulturološki: »Kad uzmemo u obzir, da je Lottchen obraćena u našoj drami u – mladića Franceka, koji se brine oko zdravlja očeva, a sama djevojka ne dolazi u opće na scenu, nego se tobože vodi o njoj račun kao o sestri Francekovej, onda možemo sebi zamisliti, što je postalo od ljubavnog dijela drame. Čitalac kroz staklo med liže...«² Stoga i naziva sjemenišno kazalište »antifeminističkim«. Budući da su ženske uloge izbrisane, odnosno transformirane u muške, lako je pretpostaviti da to nije iziskivalo ni kostimografske napore. Zanimare li se teatrološke slutnje bez dokumentirane potkrepe o možebitnim ženskim nastupima, tek se 1820. pojavljuju djevojčice u vukovarskoj franjevačkoj predstavi Čevapovićeva *Josipa*.³ Drukčija je organizacija glumišne aktivnosti u dalmatinskim krajevima, ali kazalište je ipak maskulino, a u sačuvanim spisima koji posredno svjedoče o izvedenim predstavama moguće je pronaći pokoje žensko ime ili podatak o nastupu kao, primjerice, početkom 18. stoljeća kad je u dubrovačkom ženskom samostanu u doba karnevala gostovala strana glumačka družina u kojoj su nastupale i žene. Malobrojni i nepotpuni podaci istraživače su nerijetko dovodili u nedoumice poput, primjerice, odluke rimske Sv. kongregacije upućene dubrovačkom nadbiskupu u prosincu 1725. kojom se zabranjuje ulazak u samostan sv. Marije od Kastela onim ženama koje bi htjele glumiti u komedijama i sudjelovati u pokladnim igrama. Zajednički je zaključak da se u Dubrovniku glumilo, da jesu nastupale i žene, ali strane profesionalne glumice,⁴ što ponovno

² Nikola Andrić: »Izvori starih kajkavskih drama«, u: *Rad JAZU*, knj. 146, Zagreb, 1901., str. 35.

³ Usp. pretisak, Grgur Čevapović: *Josip, sin Jakoba patriarke*, »pritiskanjem Kraljevske mudroskupshtine Magjarske«, Budim, 1820. – Otvoreno sveučilište, Zagreb, 1992. Josip Bratulić knjigu je pripremio za tisak i napisao pogovor »Grgur Čevapović«.

⁴ Usp. radove Frana Kulišića: »Ženska uloga u starom dubrovačkom teatru«, *Dubrovnik*, g. XVII, br. 35 od 27. VIII., str. 6-7 i Nade Beritić: »Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku«, *Anali historijskog instituta u Dubrovniku*, g. II, Dubrovnik, 1953., str. 329-357.

priziva već dobro poznatu napomenu Milana Rešetara o vremenu Marina Držića »da bi se teško koja pošena Dubrovkiña dala (a nepoštenu ne bi pustili) da čak u javnosti aktivno sudjeluje pri kakvoj predstavi, dok su to u Italiji i gospođe i gospođice bez straha činile«. ⁵ S kraja 18. stoljeća, iz 1793. godine, poznat je podatak o Comical Clubu koji je izvodio *Pokrinokta*, a dokumenti navode na zaključak da su dvije dubrovačke vladike, Deša Gozze i Marija Resti te došljakinja Elenina Herqulez, nastupile u predstavi koja je vjerojatno davana privatno u obiteljskoj kući Gozze. ⁶

Njemačke i talijanske profesionalne kazališne družine koje su okupljale znatiželjne gledatelje – a šibenski zapisnici posredno nude i podatak o talijanskoj predstavi koja se održavala iste večeri kad i benediktinska 1615. – dugo su se zadržale u hrvatskim krajevima. Kazališna objava iz 1799. najavljuje u zagrebačkom Amadéovu kazalištu nastup družine Barbare Krapf u vrijeme kad u Zagrebu još nije postojalo narodno kazalište, a glumilo se samo prigodno, u privatnim kućama i o hrvatskim glumicama još nije bilo ni govora. Pišući o sisačkoj predstavi *Juran i Sofija* iz 1839. godine, Vjekoslav Babukić navodi glumačku podjelu i dva amaterska ženska imena: pl. gospodičnu Matildu Farkaš-Fabijančić, rođenu Managetta i pl. gospodičnu Ernestinu Managetta. ⁷ Najava organiziranja hrvatskoga kazališta tako se poklopila s prvim glasovima hrvatske riječi na sceni i s pojavom glumačkih imena, što je bitno obilježilo hrvatsko kazalište. Za razliku od drugih europskih država, u Hrvatskoj se kazališni profesionalizam pojavio kasno, 1840. godine, nastupom novosadskog Letećeg diletantskog pozorišta s kojim su doputovala osmorica glumaca i dvije glumice: Sofija Anastasijević i Katarina Jovanović. Zlobne riječi tadašnjeg kazališnog zakupnika Börnsteina da ženski članovi ove družine po izgledu, govoru i držanju nalikuju bivšim konobaricama iz seoske krčme te da su jedva dorasle epizodnim ulogama ⁸ valja promatrati i kao otpor prema nemiloj konkurenciji.

⁵ Milan Rešetar: Predgovor za *Djela Marina Držića*, Stari pisci hrvatski, knjiga VII, drugo izdanje, JAZU, Zagreb, 1930., str. 110.

⁶ Žarko Muljačić: »Hrvatska izvedba jedne francuske komedije 1793. g. u Dubrovniku«, *Republika*, g. VIII, br. 10-11, Zagreb, 1952., str. 322-325.

⁷ V. B. [Vjekoslav Babukić]: »Ilirsko kazalište u Sisku«, *Danica ilirska*, br. 41, Zagreb, 12. X. 1839., str. 161-162.

⁸ Heinrich Börnstein: *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt*, Leipzig, 1884., 2. izdanje, str. 273. Usp. Pavao Cindrić: »Trnovit put do samostalnosti (do 1860), u: *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969*, enciklopedijsko izdanje, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1969., str. 11-75.

Kazališni život i domoljubni zamasi stopili su se i odredili položaj hrvatskih glumica u drugoj polovici 19. stoljeća. Glumice su bile prisiljene svojim šarmom podilaziti i kazališnoj upravi i publici, a to se na hrvatskom primjeru ponajbolje ilustrira sustavom korisnica ili prijama, uvedenih u doba Bachova apsolutizma, a ukinutih tek 1880. U doba neimaštine glumci su pozivali na predstavu u kojoj su glumili, jedanput ili dvaput u sezoni, te imali pravo na manji dio prihoda od predstave, što ni izdaleka nije pokrivalo njihove potrebe, a bilo je iznimno ponižavajuće. Bez redovne plaće, zaposlenja, osiguranja ili mirovine, glumci su donekle preživljavali tijekom kazališne sezone koja je obično trajala od jeseni do proljeća, najčešće Uskrsa, a potom je nastupalo gotovo pola godine bez nastupa, što je potaknulo braću Freudenreich da organiziraju putujuću družinu i odvedu glumce u pokrajinske gradove i mjesta te da tako dočekaju početak sezone. Nesumnjivo, takva su putovanja bila iznimna prigoda da se slava pojedinih glumica i glumaca pročuje i drugdje po Hrvatskoj, no to nije umanjivalo ponižavajući glumački socijalni položaj. Ionako rubnom položaju žena u društvu toga vremena pridružila se i pripadnost tada zazornoj glumačkoj profesiji koja, doduše, jest popunjavala dokolicu uglednih društvenih slojeva, ali tek se imala afirmirati i dokazati kao »dostojna« umjetnost. Stoga nije neobična ni sudbina Josefina Wagi, poljske glumice koja je, kao članica Börnsteinove družine, nastupala i na hrvatskom jeziku. I dok je doživljavala velike Demetrove pohvale, upućene ponajprije na sceni izgovorenoj hrvatskoj riječi koja se tada rijetko čula s pozornice, a Poljakinja nije dobro govorila hrvatski jezik, tadašnji joj socijalni uvjeti nisu omogućavali da pristojno zarađuje. Budući da je bila Poljakinja, nisu je primili ni u ubožnicu pa je umrla s pedeset i četiri godine kao prosjakinja.⁹ Teza Borisa Senkera da se u hrvatskoj dramskoj književnosti toga vremena pitanje *Tko će biti mladoženja?* ne može odvojiti od pitanja *Tko će biti veliki sudac?* prenosiva je i na uvjete tadašnjega statusa hrvatskih glumica.¹⁰ U međuvremenu, glumičin je položaj bio »ni u društvu, ni sasvim izvan njega«, određen komunikacijom polusvijeta kao zasebne društvene skupine koja odbacuje konvencionalna pravila ponašanja i stvara poseban oblik zajedništva.¹¹

⁹ O socijalnom položaju glumaca od sredine 19. stoljeća iscrpno je pisao Slavko Batušić u radu »Bez maske i kostima«, objavljenom u knjizi *Hrvatska pozornica. Studije i uspomene*, Mladost, Zagreb, 1978., str. 19-52.

¹⁰ Boris Senker: »Marija Ružička-Strozzi, sedamdeset godina glume«, *Sjene i odjeci*, Znanje, Zagreb, 1984., str.19.

¹¹ B. Senker poziva se na knjigu Johna Elsoma, *Erotic Theatre*, New York, 1973.

Godine 1841. na hrvatsku je pozornicu stupila Franjica Vesel kao prva Hrvatica koja je glumila na materinjem jeziku. Tada joj je bilo samo šesnaest godina, no nije bilo neuobičajeno da glumice debitiraju još kao djevojčice. Zahvaljujući povoljnim kritikama Dimitrija Demetra, kao i njegovu tutorstvu, djevojka je napredovala i uskoro zamijenila njemačku glumicu Josefinu Wagi, no već 1842. otišla je i nastupala u Klagenfurtu, Grazu i Olmützu, gdje je, sudeći prema pismima D. Demetra, igrala glavnu ljubavnicu i odakle se 1847. vratila u Zagreb. Jedva godinu dana nastupala je u svom kazalištu i ponovno je otputovala 1848., ovaj put u Bratislavu, gdje je i umrla 1852. oboljevši od tuberkuloze. Manjak sačuvanih dokumenata i nerijetka sklonost romansiranju ženskih glumačkih sudbina učinili su da je Franjica Vesel ostala upamćena kao nesuđena Demetrova supruga, a o njihovoj su ljubavi novine izdašno pisale i cijelo stoljeće poslije.¹² Pritom su Demetrova nastojanja oko afirmacije mlade glumice u novinskoj kritici uglavnom promatrane kao sentimentalni ljubavni iskaz, a veće je sažaljenje izazivao ne-realiziran brak nego prekinuta glumačka karijera. Loše stanje u hrvatskom glumištu glumce je natjeralo da egzistenciju potraže negdje drugdje i privremeno ili trajno napuste hrvatsko kazalište koje se stalno borilo za svoju opstojnost. Stoga je u povijesti hrvatskoga kazališta moguće naići na više glumačkih imena o kojima je sačuvano malo podataka i koja se pojavljuju samo nekoliko sezona.

Do 1860. godine u kazalištu su debitirale Karolina Norweg (prezime je promijenila kad se počela baviti glumom), unuka bečkoga glumca Karla Blumenfelda i supruga Josipa Freudenreicha, te Ivana Bajza, obje nastupajući i na hrvatskom i na njemačkom jeziku. Na premijeri *Graničara* Norwegova je tumačila Karolinu, a poslije uvođenja operete bila je prva hrvatska subreta. Međutim, zbog iscrpljenosti je napustila pozornicu s trideset i osam godina. Ivana Bajza rođena je u Hrvatskom zagorju kao kći zagorskih vlastelina koji su zbog siromaštva otišli u Zagreb i ondje je započeo njezin glumački posao – jer o pravoj karijeri nije moglo biti govora s obzirom na ekonomsko stanje hrvatskoga glumišta. Nastupala je kao članica više njemačkih družina mijenjajući upravitelje, a na kraju se proslavila u hrvatskom kazalištu u naslovnim ulogama Demetrove *Teute* i Schillerove *Marije Stuart*. Iz

¹² Usp. Dr. Antun Schneider: »Franziska Vesel – die erste deutsch-kroatische Schauspielerin und Braut Dr. D. Demeters«, *Neue Ordnung*, g. III, br. 127, Zagreb, 9. I. 1944., str. 10-11.

struke heroína prešla je u ljubavnice i salonske dame, a podjednako je umješna bila u ulogama karakternih starica, cijenjena kao jedna od prvih glumica koje su prokrčile put i hrvatskom kazalištu i afirmaciji hrvatskih glumica.¹³

Sastav hrvatskoga glumišta u drugoj polovici 19. stoljeća bio je šarolik – u njemu su nastupale glumice stranoga podrijetla koje su se mučile s hrvatskim jezikom, ali jednak problem imale su i domaće glumice. Odgojene i naviknute na njemački jezik, teško su se snalazile na sceni, a mlada hrvatska kazališna kritika blagonaklono je klicala svakoj domorodnoj riječi pa se tek šezdesetih godina u kritikama Augusta Šenoa može pronaći oštriji prigovor jezičnoj nemuštosti. Prije njega kritičkim se radom bavio Demeter nastojeći potaknuti razvoj hrvatskoga glumišta, okupiti glumce i održati planirane predstave. No, Šenoa je izravniji pa glumicama zamjera površnu glumu, zamjenu fahova, a napose iskrivljen izgovor te se ne libi navesti konkretne primjere koji odaju neuvježbanost i nepoznavanje hrvatske fonologije.

Kad su njemačke družine 1860. godine napustile hrvatske pozornice, Maca Peris nastupila je kao Milka u prvoj predstavi, Freudenreichovoj *Crnoj kraljici*, a prema ocjeni kritičara, svoju je uspješnu glumačku karijeru dugovala i lijepom izgledu. Sklona tragediji a uspješnija u komičnim žanrovima, Perisova je nastupila u brojnim ulogama, no Šenoa ju je u svojim kritikama stalno opominjao da se »drži finih i šaljivih uloga, tragike neka se okani navijeke«.¹⁴ Šenoa se nije libio zaoštriti pero i prigovoriti glumcima i glumicama, osobito Perisovoj, na izgovoru, intonaciji, tjelesnoj impostaciji (...) do u detalje raščlanjujući njihovu realizaciju uloge, posebice sitnice koje su ga zasmetale u nastupu (primjerice, kako glumica pridržava naočale), no ostalo je zapisano da je upravo on za nju preveo dramu *Cvrčak* Charlotte Birch-Pfeiffer i Racineovu *Fedru*.¹⁵ Kroničari koji su bili skloniji sentimentalnom portretiranju i romansiranju glumačkih biografija – a o glumicama su pisali iznoseći raznolike biografske detalje – za Perisovu su govorili da je glumila i patila nastavivši patiti i nakon odlaska sa scene. Pravim imenom Marija Akačić, podrijet-

¹³ Ivka Kralj Milarov: »Ivana Bajza Szlavikova«, *Vienac*, g. XIV, br. 10 (str. 152-154) i br. 11 (str. 169-172), Zagreb, 1882.

¹⁴ Navod prema August Šenoa: *Kazališna izvješća I*, Binoza, Zagreb, 1934., str. 32. Članak je objavljen u *Pozoru*, br. 298. i 299. od 9. i 10. X. 1866.

¹⁵ Stjepan Miletić: »Maca Perisova«, *Iz raznih novina*, Naklada Društva hrvatskih književnika, Zagreb, 1909., str. 191-199.

lom iz riječke okolice, odrasla u siromašnim uvjetima, prehranjivala se, poput Ivane Bajza i mnogih drugih glumica, šivanjem, a prije početka svoje kazališne karijere, nastupala je i u putujućem cirkusu te na kraju došla u Zagreb kao glumica. Prema riječima Vatroslava Cihlara, dok je djevojka živjela u Rijeci i radila kao švelja, imala je prigodu u kazalištu vidjeti nastup glumice Adelaide Ristori, što je na nju ostavilo dubok dojam i poželjela se baviti glumom, no najprije je bila cirkuska jahačica, operetna pjevačica i članica putujućih glumačkih družina da bi tek 1860. debitirala u zagrebačkom kazalištu.¹⁶ Buran temperament i neslaganje s kazališnom upravom ovu su glumicu odveli u druga kazališta te je šezdesetih godina doživjela uspjeh na beogradskoj pozornici, ali po povratku u Zagreb nastavio se njezin mukotrpan glumački put pa se ponovno pridružila putujućim družinama. U povijesti hrvatskog kazališta ostat će zapamćena kao Racineova Fedra, Grillparzerova Medeja, Schillerova Lady Milford (*Spletka i ljubav*) i Katarina u Shakespeareovoj *Ukročenoj goropadnici*, ali umrla je u oskudici i bolesti.

Ona je jedna u nizu mnogih hrvatskih glumica koje su mijenjale prezimena, a nisu to činile samo zbog udaje, pa je stoga nerijetko teško razabrati označavaju li dva različita imena i prezimena istu osobu. Već na toj razini ženski je identitet na hrvatskoj pozornici fluidan, promjenjiv i prilagodljiv kazališnim ali i društvenim ulogama koje su, slijedom domorodnog duha ili pak stvaranja karijere na kakvoj njemačkoj pozornici, zahtijevale i prevođenje prezimena. Nije se teško naći u nedoumici i s imenom još jedne glumice koja je debitirala šezdesetih godina, Ivane – najprije Sullina, zatim Tomašević i na kraju Sajević – koju će, kao i još nekolicinu, kazališna povijest pamtiti i po odigranim ulogama ali i po braku s kolegom glumcem, Šandorom Sajevićem. Počevši ulogama naivki – za koje je i Šenoa mislio da joj najbolje pristaju – poslije četiri godine pružila joj se mogućnost da 1866. svoje glumačko obrazovanje privatno usavrši u Beču, odakle se vratila kao salonska glumica. Budući da se hrvatsko glumište zapravo tek ustrojavalo, hrvatski su kritičari, napose Šenoa, zagovarali poštivanje glumačkih *fahova*, određenih prema pojedinim glumačkim naravima, a sve radi što bolje uvježbanosti i kazališnog uspjeha. Međutim, usavršavanja u inozemstvu te sklapanje brakova s kolegama glumcima mnoge je glumice odvelo na druge pozornice pa su u zagrebačkom

¹⁶ Vatroslav Cihlar: »Sa zvijezda u trnje«, u: *Milutin Cihlar Nehajev – Spomen-spis*, Pododbor Matice hrvatske Rijeka, Rijeka, 1962., str. 53-61. Na kraju članka otisnuta je i pjesma Milutina Cihlara, tada učenika četvrtog razreda senjske škole, posvećena Maci Perisovoj i proslavi 30. godišnjice umjetničkog rada.

kazalištu provele manji broj godina, poput Irme Jelenske, Marije Dimitrijević ili Paule Grbić, ili su, kao Darinka Bandobrankska, supruga Nikole Milana, u zagrebačko kazalište došle s već stečenim iskustvom, najčešće u nekoj od putujućih družina a rjeđe iz drugog kazališta. Ivana Sajević otišla je 1872. u Novi Sad sa suprugom kad on poslije bolesti nije više dobivao uloge mladih ljubavnika, no ondje je dobila veće i drukčije uloge (Shakespeareovu Juliju, Schillerovu Amaliju u *Razbojnicima* i Lujzu u *Spletki i ljubavi*). Izbivanje je, zbog potpunosti zagrebačkog ansambla, nastavila nastupima u Beogradu, a tek kad je umrla Ivana Bajza, vratila se u Zagreb gdje je pravi uspjeh i odobravanje doživjela u ulogama zrelih žena među kojima se ističu Shakespeareova Gertruda (*Hamlet*) i Vojvotkinja od Yorka (*Rikard III*), Schillerova Kraljica Elizabeta (*Marija Stuart*), Tolstojeva Matrona (*Moć tmine*) te Hauptmannova Dimička (*Anica*), a poseban pečat dala je ulogama starica kao što su Gogoljeva Fjokla (*Ženidba*) i Ohnetova Markiza Beaulieu (*Vlasnik talionice*).

Svojevrsna zvijezda hrvatskoga glumišta u drugoj je polovici 19. stoljeća bila Marija Ružička Strozzi, rodom Moravka a radom Zagrepčanka, koja je svoju glumačku karijeru izgradila na šestotinjak uloga različitih struka te pokupila najveće pohvale i kritike i publike. Vladimir Lunaček za nju je napisao da je »kao žena interpretirala samo jednu ulogu – žensku ćud«,¹⁷ dok se Branko Gavella mnogo kasnije poslužio drukčijim izrazima govoreći o njezinu glumačkom stilu dubokog intenziteta i glasu koji je »titrao u svim preljevima ženske ljubavi« nastavljajući da je Marija Ružička Strozzi bila »utjelovljeni ženski šarm«.¹⁸ Započevši 1868. godine ulogom Jane Eyre u *Loowodskoj siroti* Charlotte Birch-Pfeiffer, nastaloj prema romanu Charlotte Brontë, Marija Ružička nastavila je igrati manje uloge u dramama u kojima su središnje uloge preuzimale Ivana Bajza i Maca Peris, no sredinom sedamdesetih godina ulazi u najviši krug zagrebačkoga kazališta. Brojne uloge i nastupi tada su bili i rezultat kratkotrajnih proba od samo nekoliko dana, a repertoar se mijenjao u tempu koji je jedva omogućavao da se nauči tekst pa nije neobično da je, primjerice, u jednoj sezoni odigrala šezdesetak uloga. Gostovanje u bečkome Burgtheateru 1878. samo je kratka kušnja o promjeni kazališne sredine,

¹⁷ Vladimir Lunaček: »Marija markiza Strozzi«, *Savremenik*, g. XIII, br. 2, Zagreb, 1918., str. 58.

¹⁸ Branko Gavella: »Andrija Fijan, Marija Ružička Strozzi, Adam Mandrović«, *Hrvatsko glumište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1982., str. 53.

no glumica ipak odlučuje ostati u zagrebačkom kazalištu nastupajući u njemu do kraja svoje karijere. U tandemu s Andrijom Fijanom ostvarila je svoje najveće uloge heroína, a istaknula se kao Shakespeareova Julija (*Romeo i Julija*), Desdemona (*Otelo*), Ofelija (*Hamlet*), Hipolita (*San Ivanjske noći*) te Kleopatra (*Koriolan*), Racineova Fedra, Schillerova Marija Stuart te Ibsenova Nora. Ipak, dok je njezin proslavljeni partner Andrija Fijan ostao značajan i kao redatelj predstava u tom vremenu, žene su se zadržavale u glumačkoj struci i nisu se laćale organizacije predstava. Na domaćem repertoaru posebno je bila uspješna kao Vojnovićeva Mara Beneša (*Dubrovačka trilogija – Suton*) i Majka Jugovića (*Smrt majke Jugovića*). Bila je omiljena među gledateljima, prva je hrvatska glumica kojoj je još za života postavljeno poprsje u Hrvatskom narodnom kazalištu, a beziznimno su je slavili i kazališni kritičari, kroničari i teatrolozi. Postojeći opsežniji radovi o njezinoj glumi – bez obzira je li riječ o glumičnim suvremenicima ili kasnijim naraštajima – jednoglasno hvale njezin umjetnički rad, no čine to na različite načine, odajući različite profile autora i duh vremena u kojemu su napisani, ali ostaju jednoglasni u procjeni da je Marija Ružička Strozzi jedna od najvećih glumica hrvatske kazališne povijesti.¹⁹

Uočavajući nedostatke u studiranju uloge, pokretima tijela i govoru te strogo razgraničavajući fahove, Šenoa stalno naglašava potrebu pokretanja sustavnog glumačkog obrazovanja, no to će pitanje, izuzme li se pokušaj Nikole Milana iz 1881., ostati neriješeno sve do Miletićeve intendanture. Hrvatsko se glumište do tada najviše oslanjalo na prirodni talent ne polažući mnogo na uvježbavanje uloge. Tako su mnoge glumice prošle nekoliko sati »dramatske obuke« kod nekog etabliranog glumca, uglavnom Josipa Freudenreicha, i stupile na pozornicu. Osim ubrzanom smjenom naslova, nerijetko sa stranog popularnog repertoara, kazalište se popunjavalo atraktivnošću scene i kostima za koju je često bio zadužen ženski dio ansambla. Glumice i glumci su, primjerice, o svom trošku morali nabavljati i kostime. U ugovoru Georgine Sobjeske od 27. ožujka 1877. godine stoji da vlastita

¹⁹ Usp. rad Antonije Kassowitz-Cvijić: *Spomen-spis u proslavu šezdesetgodšnjeg umjetničkog djelovanja najveće hrvatske tragedkinje Marije Ružičke-Strozzi uz prikaz njezine epohe u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1868-1928*, Naklada odbora za jubilej Marije Ružičke-Strozzi, Zagreb, 1928., u kojoj se nerijetko literarizira glumičin životni put, i znanstveno utemeljen teatrološki rad Borisa Senkera: »Marija Ružička-Strozzi, sedamdeset godina glume«, *Sjene i odjeci*, Znanje, Zagreb, 1984., str. 18-28.

oprema obuhvaća »modernu francezku i ukupnu salonsku nošnju za tielo, glavu, noge i ruke, nakit i ures, isto tako ličilo, ovratnike (nabornice), pera i ostali nakit, sve vrsti trikoa i malo ruho.«²⁰ Prema uspomenama A. Kassowitz-Cvijić,²¹ jednom prigodom Marija Ružička i Irma Jelenska (pravim imenom Marija Ferik) odbile su nastupiti u nekoj živoj slici odjevene u oskudnom baletnom kostimu pa su se pojavile u dužim suknjama što je kritika doživjela kao »nagrđivanje harmonije«. Osim toga, u ionako niskim glumačkim honorarima prednjačile su žene.

Ivka Kralj prvi je put na hrvatskoj pozornici nastupila 1871. godine, a Šenoa je o njoj napisao da je »zanimiva, majušna crnka, vita stasa, živih očiju, drobna, izrazita lica. Gr'oce joj je tanko, ponešto slabašno. Naravi je žive, vesele, nestašne, volje silne i velike, duha hitra, a naobražena je kao malo koja od njenih drugarica.«²² Stekavši solidnu izobrazbu u školi sestara milosrdnica, gdje se istaknula u školskim predstavama, te potječući iz građanske obitelji u kojoj je glumačko zanimanje, pogotovo za ženu, bio isprva zazoran izbor, ipak je uspjela u svojoj nakani debitirajući 1871. godine kao šesnaestogodišnjakinja. Prema vlastitim riječima, najdraže su joj bile »Hosenrollen«, uloge muških likova, a jedna od najdražih i najuspjelijih bio je Schillerov Karl Moor iz *Razbojnika*. Glumičine rukopisne uspomene zanimljiv su i kritičan pogled na tadašnje uvjete rada u kazalištu (manjak vremena za pokuse, nedovoljno pedagoškog rada, položaj glumica...),²³ no njezine su upornost i volja da sudjeluje u stvaranju hrvatske kazališne povijesti bile dovoljno jake da prevladaju sve te nedostatke, ali i da pronađe vremena za objavljivanje novinskih članaka od 1871. do 1884.²⁴ kao i za dramsko pisanje –

²⁰ Dokument se čuva u Muzejsko-kazališnoj zbirici Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU u Zagrebu.

²¹ Usp. Antonija Kassowitz-Cvijić: *Spomen-spis (...)*, Naklada odbora za jubilej Marije Ružičke-Strozzi, Zagreb, 1928.

²² Navod prema August Šenoa: *Kazališna izvješća I*, Binoza, Zagreb, 1934., str. 230. Članak je objavljen u *Vijencu*, br. 51. od 20. XII. 1873.

²³ Građa se čuva u Muzejsko-kazališnoj zbirici Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU u Zagrebu.

²⁴ O društvenom i umjetničkom ugledu Ivke Kralj usp. Dr. O. [Milan Ogrizović]: »Ivka Kraljeva. Prilikom jubileja njezina prvog nastupa na hrvatskoj pozornici«, *Dom i svijet*, g. XXXV, br. 2, Zagreb, 1922., str. 38. i Antonija K. Cvijić: »Ivka Kralj-Milarov. Prigodom 50. obljetnice prvog njenog nastupa u našem kazalištu«, *Kazališni list*, g. II, br. 10, Zagreb, 22. XII. 1921., str. 1-3.

autorica je veselih igara *Divljanka* i *Vatrogasci*. Ivka Kralj već je tada propitivala odnos muškaraca i žena u tadašnjem društvu, energično se zalažući za snažnije sudjelovanje žena u društvenom životu i zagovarajući napredne pravaške političke misli. Udajom za bugarskog pravnika Iliju Milarova 1884. i selidbom u Sofiju pretao je njezin hrvatski kazališni život, ali bio je to povod za uspostavljanje kulturnih veza između Bugarske i Hrvatske te je, zahvaljujući agilnosti Ivke Kralj, nekoliko naših najznačajnijih umjetnika ostvarilo kazališne uspjehe gostujući u Sofiji. Osim nje, pisanjem su se bavile još neke glumice. Kamila Ostojić, potaknuta novim političkim prilikama za privatnu je uporabu sastavila tursko-njemački rječnik koji je i objavljen u Beču 1879., a Georgina Sobjeska-Kayser 1894. napisala je *Svako djelo dođe na vidjelo. Slike iz života grada Zagreba*.

Među posljednjim predstavnicama »stare garde« koje su među prvima oblikovale realističan glumački izraz jest Tonka Savić, glumica koja je debitirala 1876. nastupajući u istom kazalištu i poslije odlaska u mirovinu, a prestala je glumiti početkom tridesetih kad je oboljela i izgubila vid. Otac joj je bio financijski službenik koji se opirao njezinoj želji da postane glumica, no ona je pokazala solidan uspjeh naslijedivši uloge Ivane Bajza. Bila je u braku s književnikom Rikardom Fliederom Jorgovanićem, a poslije njegove smrti udala se za glumca Gavru Savića. Marljiva i temeljita priprema uloga omogućila joj je da se okuša u različitim registrima, započevši kao naivka i već u mladosti nastavivši ulogama zrelih žena pa i starica.

Svega nekoliko godina prije dolaska Stjepana Miletića na čelo uprave zagrebačkoga kazališta, na pozornici je svoju afirmaciju započelo nekoliko glumica koje su obilježile posljednje godine 19. stoljeća i prva desetljeća u novom stoljeću, kada dolazi i do promjena u ustroju kazališta, ali i glumačkoga izraza. Kad se 1887. na sceni pojavila Ljerka Šram kao trinaestogodišnja djevojčica, svojom glumom i pojavom zaokupila je i publiku i kritiku pa je započet niz hvalospjeva njezinoj privlačnosti kojom je plijenila pozornost svojih suvremenika²⁵ ostajući i novijim kroničarima jednom od najdražih tema iz zagrebačke prošlosti. Njezina je privlačnost za Zagrepčane toga vremena bila tako jaka da je i danas ime te glumice

²⁵ Antun Gustav Matoš jedan je od najgorljivijih njezinih zagovornika, o čemu podrobnije piše Boris Senker u radu »Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, zbornik radova II. Moderna, ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split, 2000., str. 17-30.

snažno povezano sa starim Zagrebom na prijelazu stoljeća, a 1991. u Zagrebačkom je gradskom kazalištu Komedija premijerno izveden mjuzikl *Lady Šram* Nine Škrabe i Arsena Dedića. Ljerka Šram postala je nešto poput simbola ili suvenira zagrebačke prošlosti, možda zahvaljujući i spletu okolnosti iz njezina privatnog života, nesretnoj ljubavi i ranoj bolesti. Ljerka Šram jedna je od rijetkih glumica toga vremena koja svoju prepoznatljivost u javnosti duguje svom djevojačkom prezimenu. Isprva nastupajući u ulogama naivki, nastavila je salonskim repertoarom, a među najznačajnijim su njezinim ulogama Sardouova Katarina Hübscher (*Madame Sans-Gêne*) i Shawova Candida. Branko Gavella napisao je da se od ostatka ansambla razlikovala po tome što je kod nje bilo »teško razlikovati prirodnu privlačnost od glumačkog dojma«.²⁶

U isto je vrijeme – debitirajući 1891., tri godine poslije Ljerke Šram – u zagrebačkom kazalištu nastupala i Hermina Šumovska (pohrvaćenog izvorno njemačkog prezimena Waldherr). Kao i mnoge glumice prije nje, i ona je bez majčine privole napustila školovanje kako bi se posvetila kazalištu.²⁷ Našavši se u ansamblu s prvakinjama Marijom Ružička-Strozzi, Sofijom Borštnik i Ljerkom Šram, a potonjoj je bila slična i po glumačkom temperamentu, u Zagrebu je ostala kratko, samo do 1897., kad je otišla u inozemstvo nastavivši nastupati u Berlinu i Zürichu, no poslije udaje napustila je glumu i tek nekoliko puta gostovala u Zagrebu. Godinu prije nje u zagrebačkom je kazalištu prvi put nastupila Milica Mihičić, glumica koja je 1940. godine proslavila pedesetu godišnjicu rada obilježivši svojim nastupima gotovo pola stoljeća hrvatskoga kazališta i ostajući, prema Gavellinim riječima, »tipična hrvatska građanka«²⁸ koja se podjednako umješno snalazila u konverzacijskom salonskom repertoaru kao i u psihološkoj drami. Njezine glumačke početke obilježile su vrsne kreacije u salonskim komadima, za koje je Vladimir Lunaček napisao da ih je odlikovalo glumičino poznavanje ženske ćudi kao *omnis femina in utero*.²⁹ Milica Mihičić pravu je

²⁶ Branko Gavella: »Milica Mihičić«, *Hrvatsko glumište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1982., str. 78.

²⁷ Branimir Livadić: »Hermina Šumovska«, *Spremnost*, g. II, br. 75, Zagreb, 1. VIII. 1943., str. 9.

²⁸ Branko Gavella: »Milica Mihičić«, *Hrvatsko glumište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1982., str. 77.

²⁹ Vladimir Lunaček: »Milica Mihičić – trideset godina umjetničkog djelovanja«, *Savremenik*, g. X, br. 3-4, Zagreb, 1915., str.123.

veličinu svoga talenta iskazala u novom stoljeću ostajući snažnom i značajnom suputnicom kazališnom naraštaju koji je 1896., zahvaljujući Miletićevim naporima, dobio prigodu za školovanje u Hrvatskoj dramskoj školi što je pohađala i još jedna od najvećih hrvatskih glumica, Nina Vavra.

Neugodan društveni položaj u izboru glumačkoga zvanja hrvatske je glumice pratio i u kazališnom radu. Međutim, ako je veći broj žena napuštao poslove švelja, a manji broj odlazio iz uglednijih djevojačkih škola radi bavljenja glumačkim poslom, sve su one pridonosile afirmaciji žena u društvu. Ako i nisu vodile glumačke tečajeve ili režirale predstave nego samo bile glumice – redovito radeći za manje honorare od svojih muških kolega – stvaralačke su poticaje izražavale pisanjem u novinama i časopisima, većim ili manjim sudjelovanjem u društvenom životu, napose književnom, svoj su obol dale ponajviše u svojim kazališnim ulogama. Podrijetlom iz različitih društvenih i kulturnih slojeva, u neprestanoj borbi za egzistenciju te kazališnim i društvenim priznanjem, hrvatske su glumice pronosile i nacionalnu ideju o osnutku kazališta kao i glumačke i društvene identitete, a po završetku karijere kazališna uprava nerijetko ih je zaboravljala, prepuštajući njihove jubileje ponekom kroničarskom članku. O hrvatskim glumicama 19. stoljeća uglavnom su pisali drugi naraštaji jer je tadašnjem hrvatskom novinstvu draže bilo romansirati biografije nego citirati glumice pa stoga danas raspoložemo materijalom nevelika opsega i ne uvijek pouzdana sadržaja. Preseljenje u novu kazališnu zgradu i formalno je unijelo promjene u uvjete glumačkog rada, a nove kazališne daske omogućile su hrvatskim glumicama neke nove – i kazališne i društvene uloge.

THE FIRST ACTRESSES ON THE BOARDS OF THE CROATIAN THEATRE

S u m m a r y

In the beginnings of Croatian theatre up to 1840 it is only occasionally that we can come upon the name of an actress, and only with the professionalisation of the acting profession can we find the names of individuals. The guest appearance of a troupe from Novi Sad and the professionalisation of Croatian acting in the mid-19th century brought changes in the profession, and the definition of acting personalities began, including some women who came to the fore, marking a stage in the development of the Croatian theatre with their appearances. This paper, which covers the time from the beginnings of acting in Croatia until the coming of Stjepan Miletić to the top position in management of the Croatian National Theatre in Zagreb, shows the way in which the first actresses made their names and reputations, the circumstances in which they worked and lived and the roles in which they acted.