

## ŽIVA SLIKA – OSEBUJNI KAZALIŠNI ŽANR 19. STOLJEĆA

*Nikola Batušić*

O specifičnom dramsko-likovnom, a zapravo izrazito vizualnom žanru u hrvatskoj kazališnoj kulturi, o *živoj slici*, u nas se uopće nije pisalo, premda se ona u hrvatskom kazalištu javlja već u baroku, a procvat doživljava od sredine 19. st., obilježavajući klasicističko-historicističkim sastavnicama svoje scenske slike (uz zamjetne značajke barokne *meraviglia*) razdoblje od preporoda do moderne. Repertoar hrvatskih kazališta<sup>1</sup> bilježi između 1841. i 1900. petnaestak takvih uprizorenja u Zagrebu i Varaždinu, ali budući da su u spomenutoj publikaciji registrirane, uglavnom, samo predstave profesionalnih kazališta, broj je *živih slika* zasigurno veći, jer se ova specifična scenska forma u 19. st., kao i posvuda u Europi, često nalazila na rasporedu domjenaka, plesova i priredaba različitih amaterskih društava ili građanskih udruga.

Definicija ovoga žanra razmjerno se rijetko nalazi u specijaliziranim enciklopedijskim priručnicima ili rječnicima kazališnoga nazivlja. Stoga, uvodno, donosimo vlastiti sažetak bitnih obilježja *žive slike* na temelju natuknica iz nekoliko teatroloških kompendija. Tako je *živa slika* (njem. *lebende Bilder*, franc. *tableaux vivants* ili *poses plastiques*, tal. *quadro vivente*, španj. *cuadro viviente*, rus. *kartyni*) definirana kao nijemi i nepomični kazališni prizor poglavito u amaterskoj izvedbi, često popraćen glazbom. Prikazuje scene iz antičke mitologije, kršćanske predaje ili nacionalne povijesti. Izvodi se na pozornici, u drugim javnim prostorima, ali i u privatnim odajama. Često nastaje i prema predlošcima poznatih djela iz slikarstva, odnosno kiparstva. Kao raskošni umetci, *žive slike* često se prikazuju prigodom

različitih svečanosti. Bile su poznate već u antici (carica Teodora u Bizantu), u kasnom srednjem vijeku javljaju se kod izvedaba pasionskih igara (tzv. pozornica na kolima) u Engleskoj i Flandriji, a velik procvat doživljavaju u renesansi i baroku. Svršetkom 18. st. obnavlja ih u Francuskoj Comtesse de Genlis (1776-1830), odgojiteljica mnogobrojne djece vojvode Orléanskoga kao »zorno« pedagoško sredstvo, a usporedo s njezinim »predstavama« pojavljuju se *žive slike* u salonima čuvene Lady Hamilton, poznate ljubavnice admirala Nelsona, koja u Napulju, kao supruga britanskoga veleposlanika, aranžira prizore po motivima antičkoga kiparstva koje će potom opisati Goethe u svom *Putu po Italiji* započetom 1786. god. U 19. st. *žive slike* osobito su česte ne samo u kazalištu, već i na građanskim zabavama, a tematiziraju, uglavnom, prizore iz nacionalne povijesti. U naše su vrijeme *žive slike* doživjele svojevrsnu transformaciju u završnim *corus-line* brojevima brodwayskih i filmskih musicala.<sup>2</sup> Dodajmo kako su se svojevrsne *žive slike*, prizori iz trenutaka »obnove, izgradnje i elektrifikacije zemlje« (aranžirane na kamionima po uzoru medievalnih načela »zaleđenih« kadrova) mogle, za razdoblja vladavine »socijalističkoga realizma«, vidjeti i na našim prvomajskim paradama odmah nakon 1945.

U Hrvatskoj susrećemo *žive slike* još u isusovačkom školskom kazalištu 17. i 18. st. kada ih uprizoruju gimnazijski profesori kako bi njihovi gojenci scenski proslavili značajne vojne pobjede, banske instalacije, biskupska posvećenja ili posjete uglednih inozemnih gostiju. Scenski izgled ovih *živih slika* djelomice je zabilježen u kolegijским kronikama, a isusovački ljetopisac nalazi za njih osebujnu generičku oznaku — *apparatus symbolicus*, odnosno *symbolum apparatus*.

Prva *živa slika* gojenaca zagrebačkog isusovačkog kolegija prikazana je 1619, dakle samo dvanaest godina nakon početka kazališnih predstava u tom zavodu. Bila je aranžirana u katedrali, uz glazbenu pratnju, a u počast slavnoga bana Tome Erdödyja (1558 — 1624), pobjednika kod Siska, prigodom dolaska izaslanstva koje mu je uručilo povelju o prijemu u mantovanski viteški Red Presvetoga Otkupitelja.<sup>3</sup> U slavu još jednoga hrvatskog bana, Nikole VII. Zrinskoga, prikazalo je kolegijско kazalište 1649. *živu sliku* u znak dobrodošlice kada je nakon instalacije u Varaždinu posjetio kolegijске profesore i učenike.<sup>4</sup>

Sredinom 18. st. kako bilježi Baltazar Adam Krčelić u *Annuama*, u zagrebačkim se plemićkim rezidencijama *žive slike* vrlo smjela erotskoga, pa kažimo, zašto ne, i pornografskoga sadržaja, izvode za vrijeme plesova i kućnih zabava. Tako se 1749. održavaju maskirani plesovi i prikazuju njemačke komedije

u salonima grofice Erdödy, 1750, 1751. i 1752. raskalašenim se plesnim priredbama ističe grofica Terezija Batthyány, rođena Illesházy, »mlada žena divna tijela (poput Dijane)... odana nasladama i taštini«.<sup>5</sup> Nastojeći joj se dodvoriti, priredio je grof Antun Janković 1754. »sjajnu i raskošnu večeru koja ga je stajala mnogo novaca«, pa su brojni njegovi uzvanici mogli vidjeti šest živih slika koje su prikazivale raskalašene prizore, ali i humoristički koncipirane aluzije na časovite političke prilike u Hrvatskoj.

Krčelić te prizore opisuje ovako:

1. Uvedena je raskalašenost u živoj slici, gdje se čovjek igrao sa ženama, tako da su se njegove noge nalazile među nogama žena, i to jedna noga između nogu jedne žene, a druga između nogu druge.

2. Šaljivo se prikazivalo povjerenje namjesnika u podbana i njegove pripuze pod likom podbanove žene koja opominje učenika: »Uzdaj se, ali pazi u koga! Tko nije vjeran svojim i sebi, da li će biti drugima i sebi?«

3. Nesloga između Kleefeldta te podbana Bužana koje su njihove žene učile da šute.

4. Namjesnikova nesposobnost u upravljanju i buduća propast kraljevine zbog međusobne mržnje pod ovim naslovom: »Ljudi se ubijaju, a mladić se smije«.

5. Razvrat najuglednijih žena, tj. groficâ pod simbolom krmače koja spava odjevena u prozirnu tkaninu i grimiz.

6. Popovečka zgodna koja se desila prošle godine o Martinju (komentari uz ovu sliku puni su lakuna, nisu u izvorniku dovoljno čitljivi a mjestimice su i precrtani, što jasno upućuje na njezin razvratni sadržaj, op. N. B.).<sup>6</sup>

Poznato je da je upravo atmosferu Jankovićeve zabave u kojoj dominiraju *žive slike*, iskoristio August Šenoa za pretposljednje poglavlje i dramatični rasplet romana *Diogenes* (Zagreb, 1878). Šenoin opis događaja počiva na Krčelićevu zapisu, ali je naš pisac, prema vlastitim riječima, morao u svojoj interpretaciji »jarke boje stvarnosti ublažiti« buduću »da se pojedine slike ne mogu štampom reproducirati«.<sup>7</sup> Jankovićeve *žive slike* Šenoa će ubrzo proglasiti i »prvim kazališnim predstavama u Zagrebu«.<sup>8</sup>

Iz ovakva, privatnoga okružja ulaze postupno *žive slike* i u svjetovno kazalište. Nalazimo ih u funkciji finalne apoteoze u slavu tragičnoga junaka kao u Goetheovu *Egmontu* (1791), drami kojoj će Beethoven 1811. dodati svoju čuvenu glazbenu pratnju, ili pak kao dramaturgijski bitan završni akcent koji na gledatelja mora djelovati gotovo šokantno.

Kanonska Gogoljeva komedija *Revizor* (prva verzija 1836, konačna redakcija 1842) završava u Načelnikovu salonu kamo ulazi žandar i poručuje: »Činovnik koji je po posebnom naređenju doputovao iz Petrograda naređuje da odmah dođete k njemu! Odsjeo je u gostionici.« Iza ovih riječi čitamo sljedeću autorovu didaskaliju: »*Proiznesene riječi poražuju kao grom sve. Krik zaprepašćenja u jedan glas izlijeće iz ženskih usta. Cijela se grupa najprije uskomešala, a onda se skamenila.*« Slijedi zaključni nijemi prizor, zasigurno najpoznatija živa slika u povijesti kazališta: »*Načelnik stoji u sredini poput stupa s raširenim rukama i natrag zabačenom glavom. Desno od njega su njegova žena i kći, čiji je pokret cijeloga tijela upravljen prema njemu. Iza njih je upravitelj pošte koji se pretvorio u znak pitanja, okrenut prema gledaocima. Iza njega Luka Lukić — blesavo zabezекnut, a iza njega, na samom kraju pozornice, tri dame, gošće, naslonjene jedna na drugu s najpodrugljivijim izrazom lica uperenim prema načelnikovoj porodici. Ulijevo od načelnika je Zemljanika; on je nakrivio glavu na stranu kao da nešto prisluškuje, a za njim je sudac koji je raširio ruke i tek što nije sjeo na pod, a usnice je namjestio kao da je htio da zazviždi ili da kaže — eto ti, bakice, i Đurđevdan! Za njim je Korobkin, okrenut prema gledaocima, škilji jednim okom i pakosno pokazuje na načelnika, a iza njega, na samom kraju pozornice, ispružili su jedan prema drugom ruke Bobčinski i Dopčinski, zinuli od čuda i izbuljili oči jedan u drugoga. Ostali gosti su se naprosto ukočili. Gotovo podrug minute ne miče se cijela ova okamenjena grupa. Spušta se zastor.*«<sup>9</sup>

Ovu je živu sliku ruski redatelj V. E. Mejerholjd u moskovskoj predstavi iz 1926. pretvorio u jedan od svojih antologijskih scenskih prizora u kojem je sudjelovalo tridesetak glumaca, dakle mnogo više no što ih autor komedije propisuje u toj situaciji.<sup>10</sup>

U hrvatskoj se dramskoj književnosti živa slika prvi put javlja u Vukotinićevoj »turobnoj igri« *Pervi i zadnji kip* (Požun, 1833). Ne uspjevši, očito, dijalogom riješiti zaključni prizor, autor pribjegava finalnoj živoj slici koju opisuje ovako: »*vu ovom hipu se zastor nutarnji povleče, vidi se odzada pri zidu Laura v'lesu, sveče su okolo. Kraj nje kleči Hinko, kraj njega jest kip novo slikan Laure, Krešimir i Dipolt su negenljivi, Fernando se ongleđi i tiho tuguje, onda tam ide, kip vzeme i naprej dojde, zvonce turobno počne zvoneti i zvoni dok zastor opadne*«.

No, u svekolikoj našoj kazališnoj literaturi zasigurno je najpoznatija živa slika zaključni prizor Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski* (1876) — alegorija —

*katastrofa* koja uz glazbu (22 takta u Es-duru, fortissimo) obično prikazuje mrtve hrvatske junake na pozornici (premda, u novije vrijeme, ima i drugačijih redateljskih rješenja) nakon posljednje autorove didaskalije: *Pozorište je dio gorućega staroga grada. Otraga novi grad sa uzdignutim mostom. Buka navaljujućih Turaka. Most se spusti, dvije puške puknu. Četa provali, Juranić sa zastavom, za njima Zrinski i ostali. Junački se bore. Eva se ukaže na barutani s bakljom. Juranić padne, Zrinski za njim. Eva baci baklju u barutanu. Silan prasak, novi grad se sruši. Zastor pada.*<sup>11</sup>

Nakon pregleda repertoara hrvatskih kazališta 19. st.<sup>12</sup> i naših naknadnih istraživanja možemo ustvrditi da je na dvije pozornice (Zagreb i Varaždin) između 1840. i 1900. izvedeno šesnaest *živih slika*. Moramo, međutim, naglasiti kako su mnoge prošlostoljetne dramske prigodnice završavale apoteozama koje su, vrlo vjerojatno, scenski bile realizirane kao *žive slike*, pa pretpostavljamo da je ukupni broj naslova toga osebujnog žanra u nas veći.<sup>13</sup> Budući da, međutim, o tome ne postoje nikakvi dostupni i relevantni teatrološki podatci, naše pretpostavke ne možemo, za sada, smatrati vjerodostojnim činjenicama.

U hrvatskim *živim slikama* 19. st. razlikujemo tri tematske skupine. Prevladavaju povijesne teme:

*Povratak Karađorđeva sina u domovinu – veliki narodni tablo u 5 slika s popratnim riječima Ivana Mažuranića* (1840). Napominjemo da navedene »popratne riječi« još uvijek nisu pronađene.

*Bitka na Grobničkom polju* (1846)

*Oslobođenje Hrvata ispod franačkog jarma* (1847. s čak tri izvedbe!)

*Smrt bana Berislavića* (1861. na gostovanju zagrebačkoga kazališta u Varaždinu)

*Pozdrav liku bana Jelačića* (1866)

*Apotheosa u slavu bana Josipa Jelačića* (1866)

*Dolazak Hrvatah* (1891)

*Kralj Andrija II u Spljetu* (1894)

Manji broj *živih slika* prikazuje alegorijske prizore s izrazito istaknutim nacionalnim ideologemima ili scene obojene nacionalnim folklorom:

*Hrvatska svadba* (1861)

*Remete ili crta iz zagrebačkoga života* (1863)

Završetak prigodnice *Prolog* Jovana Subotića u čast otvorenja Hrvatskoga sabora (1865)

*Vilinsko čedo, Vilinski stan i Vilinski narod* (1866)

U trećoj su skupini *varia*. Jedna je *živa slika* u tri prizora ilustrirala *Harač* iz Mažuranićeva epa (1866), jedna na sceni prikazala bizarni prizor pod naslovom *Ulovljeni razbojnici* (1841), a o dvjema ne nalazimo u izvorima nikakvih pobližih podataka.

Iz ovoga je popisa razvidno da su u hrvatskom kazalištu druge polovice 19. st. *žive slike* temom identične onima u ostalim srednjoeuropskim zemljama. Nedostaju, međutim, jedino interpretacije znamenitih slikarskih ili kiparskih djela, ali one su ionako češće prikazivane na zabavama i plesovima, no u redovitom kazališnom programu.

Scenski izgled naših *živih slika* nije lako rekonstruirati, ali ćemo ga ipak nastojati što potpunije osvijetliti. Pritom je važno napomenuti kako su sve naše *žive slike* u 19. st., osim onih iz 1846. i 1847, kada su, uglavnom, jedino Demetrovi dobrovoljci održavali fluidni kontinuitet nacionalnoga glumišta u Zagrebu, izvedene u okviru tadanjega repertoara hrvatskih profesionalnih družina.

Činjenica što je većina naših *živih slika* prikazana u okviru profesionalnoga kazališnog pogona ne znači, međutim, da su ih izvodili isključivo profesionalni glumci, premda su i takvi u njima sudjelovali. Naprotiv, vrela spominju četrdeset ili čak sedamdeset sudionika u pojedinim primjerima,<sup>14</sup> što je očitim dokazom da su takvim uprizorenjima nastupali amateri. Profesionalci sudjeluju u pojedinim *živim slikama* kao naročito istaknuti protagonisti-recitatori. Tako bilježimo nastupe Petra Branija u *Haraču* (1866)<sup>15</sup> i veliki uspjeh Adama Mandrovića u *Vilinskoj trilogiji* (1866).<sup>16</sup>

Redatelji ovih prizora spominju se rjeđe. Najprvo doznajemo za one njemačke koji su se sa svojim družinama zatekli u Zagrebu (Eduard Hörenstein 1846, inače redatelj prve hrvatske opere *Ljubav i zloba*, odnosno Karl Rosenschön 1847), a tek potom za naše. To su Josip Freudenreich (autor *Remeta* i aranžer završnoga prizora Subotićeva *Prologa*), potom Adam Mandrović (Mažuranićev *Harač*) i naturalizirani Čeh Václav Anton (uprizorenja iz 1891), no bit će da je Adam Mandrović režirao i trojelni alegorijski prizor iz 1866. u kome je nastupao i kao recitator.

Očito izrazitu klasicističku scensku sliku ovoga žanra s pokojim interpolacijama barokne začudnosti možemo kušati ponovno uspostaviti i na temelju nekih iscrpnijih kazališnih izvješća. Iz njih je razvidno kako je u

realizacijama *živih slika* česti inscenatorski detalj bilo korišćenje brojnih uzvlaka kojima su se pojedini likovi spuštali na pozornicu ili se s nje dizali, a među efektima koji su proizvodili baroknu *meraviglia* bila je gotovo obvezatna pirotehnika, nazivana tada *bengalskom vatrom* ili *grčkim plamenovima*.

Ima u tim opisima i bizarnih detalja koji uvjerljivo svjedoče o lošim tehničkim uvjetima naših tadanjih pozornica. Za vrijeme izvedbe *Smrti bana Berislavića* u Varaždinu 1861. došlo je do ovakve nezgode: »kako je omilila gospodična Perisova občinstvu može dokazom služiti da je u svom prijmu dobila vienac s prekrasnom verpcom narodnih bojah, a kad je kod predstavljanja žive slike, gdje ona predstavlja vilu zaštitnicu, nezgodu imala da je iz nesmotrenosti tehničkog osoblja na nju pala goruća motka od vatrotvora, koji je u posljednjem prizoru ispaljen bio, i upalivši joj haljinu ozliedila ju u lijevju ruku i ona samo berzo pruženom kriepkom pomoći izbegla velikoj pogibelji — pokaza občinstvo za nju tako obćenito učestje, da je u njenu pomoć odmah subškripciju otvorilo i znatnu svotu sakupilo, da joj se naknadi pretrpivša šteta i liečnički troškovi«. <sup>17</sup>

Jedan opis *žive slike* potječe i iz Šenoina preciznoga i strogoga pera. O trodjelnom *Prologu* iz 1866 (*Vilinsko čedo*, *Vilinski stan* i *Vilinski narod*) piše on u »Pozoru« i ovo: »pošto je glazba odsvirala bila narodnu ouverturu, dignu se zastor a pred općinstvo stupi g. Mandrović te progovori svečanosti primjereni, dobro sastavljeni prolog, kraj koga se u živih slikah prikazati imalo kako umjetnost kod nas napreduje. Glede živih slika zaslužuju naši kazališni mašiniste zbilja što stroži ukor, jer su svojom tehničkom nevještinom upravo na ruglo vrgli naše kazalište; sad su zakasnili, sad im je koja dekoracija ili uže zapelo, a mala vila mal da se ne sruši iz ružičastog oblaka na daske pozorišta; vatra je za nekoliko časaka kašnje iz zemlje prskala, pa da bude taj dar-mar potpun, čusmo iza kulise, upravo kad je Mandrović o uzvišenosti umjetnosti govorio, švapsku viku 'Hinauf, hinunter' itd. Zar ti ljudi misle da smo u kakvoj daščari na bivšem marvinskom trgu, zar mašiniste misle da je dovoljno, kad sve pokvariše, da je dosta općinstvo zaslijepiti bengaličkim plamenom? Tu moramo odbor moliti neka doskoči ubuduće takvim škandalom, i da ne čujemo više kako nam kazališni štakori iza kulise slatke germanske glasove, i to u lerchenfeldskom narječju dovikuju. Ne možemo se nikako oteti sumnji da je koja ruka iz potaje radila pokvariti i proslov i žive slike. Progovorit nam je tu ukratko o dekoracijah. Govorit ćemo na drugom mjestu ponješto opširnije, ovdje ćemo samo dvije — tri reći o dekoraciji vilinjih dvorova.

Vrijedno bi bilo da se ta dekoracija preslika, jer se je mašta po kojoj je slikana (1829) odavna preživjela i samo na licitarskih srcih opstoji«. <sup>18</sup>

U teorijskom je smislu redateljsku poetiku *žive slike* prvi definirao Denis Diderot u svom spisu *De la poésie dramatique* (1758) predlažući sljedeće: »Likove treba združiti, približiti ih ili udaljiti, postaviti na pozornicu pojedinačno ili u skupinama, nastojeći ostvariti slijed slika sastavljenih uznositim i vjerodostojnim načinom.« <sup>19</sup> Po tim su načelima, uglavnom, redateljski oblikovane *žive slike* i u kasnijim razdobljima, pa možemo pretpostaviti da su se, ne poznavajući, dakako, izvornik, ali slijedom teatarske tradicije, uputa francuskoga teoretika držali i naši aranžeri ovakvih prizora.

Teatrološki su najvrednija vrela za rekonstrukciju izgleda *živih slika* dakako fotografije. O popularnosti i odjeku *živih slika* u našoj javnosti svjedoči i kuriozitetna činjenica da dvije *jedine* fotografije snimljene na pozornici staroga zagrebačkog kazališta na Markovu trgu (usprkos činjenici da je tamo od 1840. do 1895. u okviru nacionalnoga glumišta prikazano gotovo tisuću i dvije stotine naslova u nekoliko tisuća predstava) potječu s izvedaba *živih slika*. Prva je iz 1865. a prikazuje završni prizor *Prologa* Jovana Subotića napisanog u čast otvorenja zasjedanja Hrvatskoga sabora, a druga iz 1894. prikazuje živu sliku *Kralj Andrija II u Spljetu*. <sup>20</sup>

Fotografiju iz 1865. prema mišljenju Mare Tonković <sup>21</sup> snimio je Franjo Pommer, vlasnik prvoga fotografskog ateljera u Zagrebu. Na passepartoutu fotografije nalazi se u sredini donjega ruba prigodni distih:

*Živila naša domovina mila,  
Srećna, sjajna i velika bila!* <sup>22</sup>

u donjem lijevom kutu stoji: *Živa zaključna slika iz prologa predstavljena u čast otvorenja visokog sabora kraljevinah Dalmacije, Hrvatske i Slavonije, a u desnom: sastavljena po Josipu Freudenreihu, redatelju narodnog zemaljskog kazališta u Zagrebu.*

Prigodnica Jovana Subotića (1817 — 1886), pravnika, političara i člana Hrvatskoga sabora (1862 — 1867), autora niza drama iz hrvatske i srpske povijesti, tiskana je anonimno, ali se iz onodobnih dnevnih novina i teatrografske dokumentacije njezin pisac može nedvosmisleno identificirati. Djelu je naslov *Prolog*, »slika u 1 činu« — »predstavljen prigodom svečane predstave u čast otvorenja sabora trojedne kraljevine Dalmacije, Hrvatske i Slavonije dne 11. studenoga 1865«. <sup>23</sup> Saborsko zasjedanje iz 1865. bilo je, naime, vrlo važno jer se



hrvatski parlament sastao nakon stanke od četiri godine, s nadom kako će ostvariti ciljeve postavljene još 1861., svoga prvog okupljanja nakon apsolutističkoga mraka.

Subotićev deseterački (4+6) dramolet ima tri prizora, a likovi su *Gospođa (domovina)*, *Genius*, *Kralj Zvonimir*, *Ban Zrinjski* (očito sigetski junak, op. N. B.), *1, 2, i 3. govornik*, te *Sabor*.

U prvom prizoru koji se odigrava u *divljem neugodnom predielu uz tamu, vjetar i grmljavinu, jedna ženska nadzemne visine, uvienu i umotana u suri ogrtač, stoji snudjena. Do nje Genije u tužnom položaju. Sad grom pukne*. Genije se uz *bengalsku vatru* diže u visinu i ostavlja *Gospođu* koja, osamljena, zaziva nekadašnje hrvatske junake — kralja Zvonimira i bana Zrinjskoga, ne bi li joj *tamu sadašnjosti osvietlili*. U drugom prizoru, *ukrašenoj velikoj saborskoj dvorani*, govornici poručuju:

*Zakunimo se bogom istinijem,  
Da ćemo se svake odreći strasti,  
I na svoju zaboravit korist,  
Pak da ćemo samo za onim ići,  
Što će biti najbolje za zemlju.*

U trećem se prizoru pojavlju najprvo *uvijeni*, a potom *razmotani*, Zvonimir i Zrinjski koji kleknu pred *milu majku — dičnu Domovinu*, obećavajući joj svoju svesrdnu pomoć. Odvode *Domovinu na prijestol*, a potom se u ambijentu romantičko — klasicističkih nacionalnih ideologema počinje odvijati završna sekvenca ove prigodnice u koju ulaze alegorijski likovi *Slave, Snage, Pravde, Mira i Blagostanja*. Na prijestolju sjedi *Gospođa (Domovina)*, uz nju su — s lijeve i desne strane *Zvonimir i Zrinjski, Pravda i Mir* nalaze se na *II.*, odnosno *III. stepenu, a okolo je grupa vilah i junakah iz prošlosti. Sve osijava bengalska vatra*.

Fotografija završnoga prizora Subotićeva *Prologa* pokazuje kako je Freudenreichova *živa slika* u finalu dramoleta nadogradila Subotićev tekst, budući da je stvarni broj sudionika finalne sekvence — što je razvidno iz snimke — mnogo veći od autorovih scenskih uputa. Subotić u izvornom tekstu prigodnice ne pretpostavlja izvođenje *žive slike*, ali snimka kojom raspolažemo nedvojbeno svjedoči o Freudenreichovu redateljskom postupku. On je na završetku *Prologa* angažirao četrdesetak statista u tipično historicističkom scenskom rasporedu i s klasicističko – romantičkim rekvizitarijem (nacionalne trobojnice, ilirske surke i sablje) koji uokviruje finale s jasno uočljivim protagonistima prigodnice — *Domovinom* na prijestolju te *Zvonimirom i Zrinjskim* koji kleče ispred nje.<sup>24</sup>

Ova završna živa slika Subotićeva *Prologa* je narativna kompozicija, simetrična i hijerarhična, optički uvučena u dubinski prostor neke eklektične arhitekture (...) Josip Freudenreich sastavio je tu zamisao u najboljem duhu herojske, himničke tradicije – recimo na način onoga što se nazivalo pompierskim slikarstvom oficijelnih pariških salona Drugoga carstva.<sup>25</sup>

Freudenreichov redateljski postupak iz 1865. posve je u duhu europskoga inscenatorskog modela žive slike romantičko–klasicističkoga razdoblja. Jasno prepoznatljivi nacionalni ideologemi i simboli na tadanjoj zagrebačkoj pozornici, simetrična grupiranja brojne statisterije (kako se tada u nas govorilo, a kako će se ubrzo i službenom europskom teatrološkom terminologijom nazivati obilježja scenske slike *meningskoga realizma*), uporaba barokne *meraviglia* u svrhu postizanja što učinkovitije teatarske začudnosti (bengalska vatra, uzvlake i dr.) – bitna su obilježja ove žive slike koja potvrđuje dostojnu participaciju hrvatskoga glumišta u realizaciji jednog osebujnog, danas gotovo posve zaboravljenoga scenskog žanra.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Usp. B. Hećimović (ur.), *Repertoar hrvatskih kazališta 1840 – 1860 – 1980*, Zagreb, 1991.

<sup>2</sup> Usp. *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, Roma, 1961; H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. V, Salzburg, 1962. i Bd. VI, Salzburg, 1964; *Metzler Literaturlexikon*, Stuttgart, 1984; P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, 1987. i *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Litarary Theory*, London 4/1991.

<sup>3</sup> Usp. F. Fancev, *Građa za povijest isusovačkoga kolegija u Zagrebu*, »Starine«, knj. XXXVII, Zagreb, 1934, str. 40.

<sup>4</sup> Usp. nav. dj. u bilj. 3, str. 73.

<sup>5</sup> Usp. B. A. Krčelić, *Annuae ili historija 1748 – 1767*, prev. V. Gortan, Zagreb, 1952, str. 129.

<sup>6</sup> Nav. dj. u bilj. 5, str. 130.

<sup>7</sup> Iz Šenoina pogovora njemačkom izdanju *Diogenesa* (Zagreb, 1879) koji je na hrvatskom objavljen u komentaru izdanju romana (tzv. »jubilarno izdanje« sabranih Šenoinih djela u redakciji A. Barca, Zagreb 1931 – 1934), sv. XIII, Zagreb, 1934, str. 372.

<sup>8</sup> Usp. A. Šenoa, *Hrvatske dramatičke predstave u Zagrebu na početku ovoga vieka (Prinos k poviesti našega kazališta)*, »Vienac«, XI, br. 25, 26 i 27, Zagreb, 1879.

<sup>9</sup> N. V. Gogolj: *Revizor*, prev. Ivo Pasarić, drugo izdanje priredio Gojko Stojanović, Zagreb 1947.

<sup>10</sup> Usp. V. E. Mejerholjd, *Staty, pisma, besedy*, sv. II, str. 108 — 147. Fotografije predstave nakon str. 176. Moskva, 1968.

<sup>11</sup> Usp. Hugo Badalić, *Nikola Šubić Zrinjski* glazbene tragedija. Svjetlopični pretisak. Greech, Zagreb 1993, str. 56 i Ivan pl. Zajc 1832 — 1914. IZABRANA DJELA o 150. obljetnici skladateljeva rođenja, knj. IV. glazbeno-scenska djela. Svezak 1. *Nikola Šubić Zrinjski*. Glasovirski izvadak Nikole Fallera. Priredio Lovro Županović, HAZU, Zagreb, 1993, str. 179 — 180.

<sup>12</sup> Dj. nav. u bilj. 1

<sup>13</sup> Vjerovati je da je Demetrova, danas izgubljena prigodnica, »dramatizovana alegorija« napisana u čast dolaska Cara Franje Josipa I. i carice Elizabete u Zagreb 1869. završavala *živom slikom*, jednako kao što se može pretpostaviti da je Andrija Fijan, redatelj Markovićeve prigodnice *Uspomeni Marka Marulića* (1901), zaključni prizor Marulove apoteoze scenski aranžirao kao *živu sliku*, na što jasno upućuje upravo tom rješenju usmjerena autorova didaskalija.

<sup>14</sup> U oglasu za *Bitku na Grobničkom polju* (1846) redatelj obećava gledateljima četrdeset ljudi na pozornici (»Agramer politische Zeitung«, Zagreb, 2. IV. 1846), *Oslobođenje Hrvata ispod franačkog jarma* (1847) izvelo je sedamdeset sudionika (»Danica«, br. 19, Zagreb, 8. V. 1847), dok je u Freudenreichovoj »crti iz zagrebačkoga života« u četiri slike *Remete* (1863) nastupilo 45 osoba (»Narodne novine«, br. 27, Zagreb, 27. I. 1863).

<sup>15</sup> »...tri žive slike, govorene u crnogorskoj odjeći po g. Branom koj je duhovite stihove toga izvrstnoga umotvora psihologičnom istinom i liepim retoričkim izrazom deklamovao i toga radi pleskom nagrađen bio« (»Domobran«, br. 13, Zagreb, 17. I. 1866. Potpis Ф...h, tj. Dimitrija Demeter).

<sup>16</sup> »Pozor«, br. 309, Zagreb, 22. XI. 1866. Usp. A. Šenoa, *Sabrana djela* (priredio S. Ježić), knj. X, *Kazališne kritike*, Zagreb, 1964, str. 40 — 41.

<sup>17</sup> »Narodne novine«, Zagreb, 7. VIII. 1861, br. 180.

<sup>18</sup> »Pozor«, br. 309, Zagreb, 22. XI. 1866. Usp. A. Šenoa, *Sabrana djela* (priredio S. Ježić), knj. X, *Kazališne kritike*, Zagreb, 1964, str. 40 — 41.

<sup>19</sup> Str. 110. *Larousseova* izdanja, Paris, 1975.

<sup>20</sup> Usp. Marija Tonković: *Prva kazališna fotografija*, »Cicero«, br. 6, str. 68-72, Zagreb, 1999. Zahvaljujem i na ovom mjestu povjesničarki hrvatske fotografije gospođi mr. Mari Tonković što me je upozorila na fotografiju iz 1865. koju je ona pronašla, darovala mi njezinu kopiju kako bih je u svibnju 1999. mogao pokazati na hvarskom simpoziju. Fotografija je, inače, objavljena u lipnju 1999. kao prilog spomenutoga članka u časopisu »Cicero«. Jednu od fotografija *žive slike* iz 1894. na pozornici staroga kazališta na Markovu trgu — *Kralj Andrija II. u Spljetu*, snimio je uz električnu rasvjetu grof Stjepan Erdödy, o čemu dokumentirano piše mr. M. Tonković u navednom članku.

<sup>21</sup> Usp. M. Tonković, nav. dj. u bilj. 20.

<sup>22</sup> Citirani dvostih *nije* preuzet iz Subotičeve prigodnice. Autor mu, doduše, može biti i J. Subotić, ali i J. Freudenreich koji je kao poznati kazališni pragmatičar očito bio inicijator snimanja završne *žive slike* Subotičeva dramoleta kako bi iz toga pothvata izvukao i neku materijalnu korist, budući da se fotografija uz Subotičevu prigodnicu očito prodavala saborskim zastupnicima.

<sup>23</sup> Knjižnica HAZU, sign. II — 30272.

<sup>24</sup> Glumci koji su interpretirali *Domovinu*, *Zvonimira* i *Zrinjskoga* nisu na temelju fotografije mogli biti identificirani, a u tadanjem se tisku izvođači *Prologa* ne spominju. Kazališna cedulja predstave nije sačuvana.

<sup>25</sup> Usp. M. Tonković, nav. dj. u bilj. 20, str. 72