

## PITANJA REKONSTRUKCIJE STARIH DALMATINSKIH KAZALIŠTA

*Zdeslav Perković*

Izgleda da nismo svjesni umjetničkih vrijednosti arhitekture starih dalmatinskih kazališta. Najčešće se to izražava isticanjem njihovih funkcionalnih nedostataka s današnjeg komparativnog stajališta. Takvo mišljenje završava se zahtjevom da se modernizira sve i pod svaku cijenu, a posljedica je uništenje objekta ili njegovih najznačajnijih dijelova. Gledalište je najviše ugroženo.

Nerazumijevanje je prisutno i zbog nepoznavanja činjenica. Kao primjer može se navesti slikar Eugenio Scomparini, koji je oslikao splitsko kazalište poslije smrti Antonija Zuccara. Mislilo se da je on anonimus koji je angažiran u fazi građenja da bi se spasilo što se spasiti dade. Međutim pokazalo se da je E. Scomparini vrlo cijenjeni talijanski slikar čijom je retrospektivnom izložbom otvorena moderna galerija u Trstu krajem prošle godine.<sup>1</sup>

Moderni pokret koji je proizišao iz arhitekture 19. stoljeća negirao je uglavnom umjetničke vrijednosti te arhitekture. Teoretska podloga stvarana na funkcionalističkom, tehnološkom principu i identičnosti sadržaja i forme nepovoljna je za ocjenu umjetničkih vrijednosti arhitekture kazališta 19. stoljeća, što upravo neki i čine. Nije moguće objektivno arhitekturu jedne epohe ocjenjivati na temelju kriterija

druge, ne mogu se teatri 19. stoljeća ocjenjivati principima moderne.

U pravilu kazališne zgrade traju duže nego funkcionalni zahtjevi. Postoje slučajevi kad se novi predložak može prilično lako primijeniti na stare objekte kao na primjer u teatrima u Zagrebu i Rijeci, ali postoje objekti gdje to nije ni jednostavno ni moguće, pa se postavlja pitanje da li ih možemo ocijeniti kao umjetnička djela? Prema kriterijima modernog pokreta, ocjena tih objekata bila je nepovoljna jer se svaki oblik morao opravdati svojim sadržajem.

Naročito se mišljenja razilaze o pitanjima gledališta, koja zbog pregrada među ložama osiguravaju vizure na proscenijum, ne osiguravaju dovoljno blizak kontakt izvođača i gledalaca, što je dovoljno, po mišljenju nekih, da im se negira umjetnička vrijednost i ukloni ih se iz objekta (uzima se kao primjer Theatar de la Ville, Paris). Dakle postavlja se pitanje da li obnovi naših starih teatarata pristupiti uvažavajući tehnološki ili kulturološki princip? Tehnološki znači modernizaciju, ne vodeći puno računa o objektu, a kulturološki bi predstavljao čuvanje integriteta objekta i njegovih arhitektonskih vrijednosti uz nužnu i moguću modernizaciju pojedinih dijelova ili cijelog objekta, kako bi se osiguralo funkcioniranje suvremenog kazališta.

Bit pitanja obnove starih dalmatinskih teatarata s kraja 19. stoljeća svodi se na pitanja o njihovoj umjetničkoj vrijednosti, koja određuje opseg i kriterije intervencija, te zaštiti objekata kroz osiguranje suvremene kazališne funkcije.

Mnogih kazališnih zgrada iz tog perioda više nema. Splitski teatar je prije nekoliko godina obnovljen, pa su zaključci i rezultati ovog rada usmjereni na neposrednu budućnost, jer zaštitu i obnovu očekuju kazališta u Dubrovniku, Šibeniku i Hvaru.

Činjenice i ocjenu umjetničkih vrijednosti tih objekata moguće je tražiti u širem kontekstu arhitekture s kraja 19. stoljeća s obzirom na tradiciju i način izgradnje kazališnih zgrada. Potrebno je postaviti teoretsku platformu koja će omogućiti razumijevanje i razlikovanje vrijednosti u dinamičkom toku kroz povijest, ali i mogućnost umjetničke produkcije po kriteriju stvarne (realne) vrijednosti, bez jednostranih redukcija na kriterije avangarde. Nepostojanje zajedničke platforme o vrijednosti usporava akcije, pa je tako 1975. godine moglo doći do potpunog zastoja obnove zgrade HNK u Splitu, jer su bile velike razlike u ocjeni umjetničkih vrijednosti te zgrade, čak i među najeminentnijim stručnjacima.

Od antike do danas svi stilovi koji su nastali u Evropi utjecali su i na naše arhitektonsko stvaralaštvo, pa je i naša kazališna izgradnja povezana s evropskom na tipološkoj razini. U pravilu naši objekti nisu ni najstariji, ni najveći, niti najraskošniji, ali znamo za njihove značajne umjetničke vrijednosti. Kako ih iskazati? S kojih teorijskih platformi? Znamo da najstariji objekti nisu uvijek i najvredniji, znamo da umjetničke vrijednosti u arhitekturi ne čine ni grandiozne dimenzije objekta, ni kvalitet materijala. Nije dovoljno da se sami divimo svojoj arhitekturi. Moramo potražiti teoretsku podlogu da bismo njene vrijednosti mogli pokazati i drugim ljudima.

Ako apstrahiramo sve što je nebitno i prolazno, ustanovit ćemo da je ljudski rad najdublji sloj umjetničkog djela i određuje moguću metodu i pristup valorizaciji dalmatinskih starih kazališta na način da se odrede suprotnosti kvantiteta i njihova integracija.

Rezultati rada kao vrijednost doživljavaju transformacije od individualnih do društvenih vrijednosti u skladu s kategorijama mogućnosti, nužnosti i realnosti. Prema tome, u centru je pažnje stvaralački rad koji se u umjetničkom djelu izražava kao primarna vrijednost. U procesu vrednovanja treba analizom doprijeti od arhitektonskog djela do ljudskog stvaralačkog rada i pokušati uhvatiti vrijednosti u trenutku njihova nastajanja, komparirajući rad s ostvarenim realnim rezultatima rada drugih stvaralaca.

Međutim, stvaralački rad nije sam sebi svrha. Arhitekt živi i radi među ljudima i za njih. Zbog toga društveni stav i svijest o umjetničkoj vrijednosti predstavljaju važni i završni stupanj u njenom nastajanju. Društvena vrijednost dinamička je kategorija i povijesno je uvjetovana. Nju treba analizirati u vremenu trajanja objekta do naših dana što osigurava razumijevanje i naših vlastitih vrijednosti. Kao posljedica shvaćanja cjelovitog čovjeka i objekta dolazi do interakcije različitih kategorija vrijednosti i njihove promjene, što znači da u arhitekturi nije moguće doživljavati »čistu ljepotu«, likovnost izdvojenju iz ostalih kategorija vrijednosti i objekta izdvojenog iz njegovog realnog okoliša prirode i ljudskog društva. Da bismo mogli vrednovati stara dalmatinska kazališta predlaže se metoda koja predstavlja napuštanje odnosa ljudi—stvari (umjetničko djelo) i prelaz na izučavanje odnosa ljudi—ljudi, što za posljedicu ima vrednovanje arhitektonskog djela, jer je ono rezultat ljudskog rada. Prema tome, objekt/djelo ostaje u centru pažnje ovog rada. Kompleksnoj materiji kao što je umjetnost,

u procesu vrednovanja, suprotstavlja se isto tako kompleksna praksa kao što je ljudski rad, pa tako kao metoda može osigurati analiziranje i najsuptilnijih pojava u arhitekturi. To su u prvom redu arhitektonске vrijednosti našeg kulturnog podneblja koje su dio evropske kulture, ali ne i njena sjena.

Predložena radna teorija umjetničkih vrijednosti pokazuje prednosti u graničnim područjima, gdje dosadašnji pristupi nisu davali dobre rezultate. Nije moguće ispravno ocijeniti vrijednosti starih dalmatinskih kazališta uobičajenim metodama, jer se uglavnom valorizaciji pristupa s principom avangarde i prvog pojavljivanja oblika ili neke ideje. Na taj se način mogu ocijeniti najveća arhitektonska ostvarenja i autori koji su utjecali na cijele pokrete i generacije arhitekata. Međutim, postoji i druga arhitektura koja nije avangardna, ali koja je ostvarila značajne vrijednosti. U tu grupu spadaju i objekti starih dalmatinskih kazališta.

Dakle, u traganju za vrijednostima starih dalmatinskih kazališta u prvom planu imat ćemo stvaralački rad i ljudsku, društvenu i kulturnu klimu u kojoj nastaje. Tako objekt skromnih dimenzija i materijala može analizom pokazati značajniju vrijednost od starijeg, većeg i raskošnijeg objekta, u skladu sa stvaralačkom sposobnošću svog autora.

\* \* \*

Analizirajući moguće granice utjecaja na izgradnju dalmatinskih teatarâ pri kraju 19. stoljeća, treba slijediti princip rada i definirati realno moguće veze živih ljudi, a ne teoretsko apstraktne mogućnosti. Realne veze definirane su historijskim, kulturnim i gospodarskim vezama Dalmacije s Venecijom i Italijom kroz četiri stoljeća i Austro-Ugarskom Monarhijom u 19. stoljeću. Prema tome, veze treba tražiti u Italiji, posebno u provincijama Veneto i Apuliji te u Monarhiji u Trstu i Beču.

U višestoljetnoj povijesti kazališne arhitekture razvila su se uglavnom dva tipa teatarske dvorane poznate kao »sala alla francese« i »sala all'italiana«. Prvi tip u likovnom smislu karakteriziraju velike lože koje prelaze u galerije i čiji parapeti svojim horizontalama dominiraju u likovnom izrazu tih prostora. Horizontale su samo na nekoliko

mjesta presječne vertikalama masivnih stupova. Tip »sala all'italiana« karakterizira sačasta struktura loža koju stvaraju parapeti i pregrade među ložama koje su dovedene do ravnine parapeta.

Arhitekti prošlosti poklanjali su punu pažnju obliku gledališta, koji uvjetuju zahtjevi vidljivosti i akustike. Taj tzv. talijanski tip gledališta ima prednosti i mane. Odgovarao je društvenoj segregaciji tog vremena, osiguravao dobru akustiku i relativno lošije vizure, ali koje su odgovarale tipu »glumačkog kazališta«.

Počeci su Palladijev Teatro Olimpico u Vicenci 1585. godine, antički koncept teatra u zatvorenom prostoru, čak je i strop oslikan u nebeskom plavetnilu s oblacima, a nastao je na temelju Vitruvijevih opisa i arheoloških nalaza. V. Scamozzi u Sabioneti realizira teatar 1588—1590. sa sjedištima u obliku potkove, ali bez loža, dok G. B. Aleotti 1617—1628. u Parmi ostvaruje arhitektonski portal na Teatro Farneze. U literaturi kao prvi teatar za operu s ložama spominje se S. Cassiano u Veneciji 1636. godine, a možda i prije.<sup>2</sup> Opera je postala opće prihvaćeni medij, pa se u sedamnaestom stoljeću gradi veći broj teatra po Italiji.

Arhitekti istražuju oblike gledališta koji bi najbolje zadovoljili uvjete vidljivosti i akustike. Jedan od najstarijih oblika je sala na U što je proizišlo iz prvih pokušaja ugrađivanja kazališnih funkcija u dvorane bogataških kuća, pa su i prvi teatri koji su građeni za funkciju kazališta imali taj oblik, kao npr. Teatro SS. Giovanni e Paolo u Veneciji poslije restauriranja 1650, S. Giovanni Crisostomo u Veneciji 1678—1679, Teatro Tor di Nona u Rimu, S. Samuele u Veneciji 1656, Teatro degli Immobili u Firenci 1656, Teatro degli Obizzi u Ferrari 1666. i drugi.

Arhitekti iz obitelji Galli da Bibiena gradili su teatre s gledalištem u karakterističnom obliku zvona da bi poboljšali vizure iz bočnih loža. U tu su svrhu stari majstori realizirali redove u nagibu prema pozornici, kao i povlačenje pojedinih loža ili parova iz ravnine gledališta, kao npr. u Teatro Filarmonico u Veroni 1749. godine (arh Fr. Galli da Bibiena).

Razvija se eliptični oblik gledališta kao Teatro Tor di Nona (1671) i Teatro Argentina 1732. u Rimu, te oblik potkove s bočnim stranama u obliku pravca kao u teatru San Carlo u Napulju 1737. god. Treba uočiti da dok su arhitekti iz obitelji Galli da Bibiena pokušali

otvoriti prostor prema pozornici, dotle gledališta u obliku elipse i potkove imaju tendenciju zatvaranja.

Krajem 18. stoljeća izgradnjom glasovitih objekata Teatro alla Scala u Milanu 1776. i Teatro La Fenice 1792. godine, kao i nekih drugih manje poznatih zgrada, ostvaren je tip gledališta u obliku potkove čije bočne stranice nisu pravci kao kod starijih primjera, nego krivulje, što je uvelike utjecalo na daljnji razvoj izgradnje kazališnih zgrada u Italiji i srednjoj Evropi, npr. Operi u Beču (1863—1869).<sup>4</sup>

Može se zaključiti da je tipologija »sale all'italiana« stvarana u toku nekoliko stoljeća. Oblik se gledališta i odnos prema pozornici mijenjao. Od Palladijeva stvorenog i potpuno integriranog tipa, pa preko nastojanja arhitekata iz obitelji galli da Bibiena da kreiranjem posebnog oblika gledališta poboljšaju vizure i vezu gledališta s pozornicom, došlo se do potkovastog tipa gledališta, koje je osiguralo izvanrednu akustiku i vizure dovoljne za tadašnji način igranja i tzv. »glumačko kazalište«. Pregrade među ložama usmjerene su na proscenij gdje su se događale sve važnije aktivnosti na pozornici. U povijesti stvaranja tipologije sale all'italiana bile su prisutne male lože sačastog oblika koje su određivale i glavni likovni karakter tih prostora.

Komuniciranje gledalaca također predstavlja tipološku karakteristiku talijanskih teatar. Smještajem polukružnog prostora gledališta u pravokutni gabarit objekta u uglovima se pojavljuju prostori pogodni za smještaj stubišta. To je uočljivo na Palladijevu objektu i u najstarijim teatrima koji su ugrađivani u postojeće dvorane bogataških palača, ali i u objektima koji su posebno građeni za kazališnu funkciju.

U pravilu u parter se ulazilo ravno, a bočno su postavljena stubišta za komuniciranje s ložama i gornjim katovima. Postoje manje varijacije i odstupanja (La Fenice) pa se u ulaznom prostoru mogu javiti posebne stepenice za prvi red loža, odvojeno od ulaza u parter.

Opisana pravila komuniciranja koja su stoljećima služila u kazališnim zgradama, promijenjena su uvođenjem protupožarnih propisa 1882. godine koji su zahtijevali postavu posebnih požarnih stubišta.

Gabarit objekata je jedinstven i glavne funkcije, prostori ulaza gledališta i pozornice riješeni su pod jednim krovom. Objekti su u pravilu ugrađeni u bloku i imaju naglašenu samo jednu fasadu, slično kao i mnoge palače u Veneciji, Rimu i drugim gradovima Italije.

Opera je postala općeprihvaćeni medij, a poznato je da su arhitekti iz obitelji Galli da Bibiena, Burnacini i Mauro gradili kazališne zgrade po čitavoj Evropi. Talijanski utjecaj bio je velik i dugo se osjećao. Ali javili su se i prijedlozi za drukčija rješenja. Boullé predlaže 1781. godine teatar bez loža i s dubokom pozornicom, ali proći će gotovo stotina godina dok se takva ideja realizira.<sup>5</sup>

Poznati arhitekti 19. stoljeća, koji su djelovali u srednjoj Evropi, realizirajući kazališne objekte postepeno se udaljavaju od talijanskog uzora i predlažu nova rješenja, u početku samo u detaljima, a kasnije i u prostornoj koncepciji cijelog objekta.

K. F. Schinkel realizira Königl. Schauspielhaus u Berlinu 1819—1820. Objekt je u tlocrtnoj dispoziciji pod utjecajem talijanskih teataru ali sa stanovitim inovacijama u komunikacijskom smislu i proširenim sadržajima.<sup>6</sup>

Opernhaus u Beču 1869. arh. E. van der Nüll i A. Siccardsburga pokazuje koncept gledališta koji je inspiriran »salom all'italiana«. Sadržaji su znatno prošireni, a nova su rješenja uočljiva u dijelu komunikacija za gledaoce, pa se za tu svrhu formira poseban prostor između ulaza i gledališta, ali su zadržana i stubišta neposredno uz gledalište, prema uzoru na tipologiju talijanskih teataru. Po površini cijelog objekta raspoređena su dodatna stubišta, što povećava komunikativnost i sigurnost publike i izvođača. Prostor za proizvodnju značajno je povećan i funkcionalno unaprijeđen. Prostorna raščlanjenost objekta u skladu je s unutrašnjom funkcijom.

Sačuvan je neizvedeni projekt G. Sempera s početka sedamdesetih godina prošlog stoljeća koji pokazuje jednu fazu u razvoju misli tog glasovitog arhitekta.<sup>7</sup> Za razliku od njegovih drugih projekata, gledalište je na klasičan način razvijeno unutar ortogonalnog tlocrta, ali je krivina gledališta zvonasta oblika po uzoru na stare objekte arhitekata iz obitelji Galli da Bibiena, s ložama na prosceniju i stubištima uz gledalište na stari način. Iako objekt u cjelini odiše starim konceptom uočljiv je cijeli niz novih prijedloga. Uz ulaz su formirani posebni prostori za komunikacije, a oko cijelog objekta radi sigurnosnih razloga formirana su posebna stubišta. Na pozornici se primjećuje stražnja i bočne bine, a prostor za izvođače je funkcionalno organiziran i dimenzioniran.

Poznati arhitekt G. Semper u toku 19. stoljeća realizirao je nekoliko objekata koji predstavljaju napuštanje tradicionalnog koncepta kazališne izgradnje. Njegovi objekti Altes Hoftheater 1841. i Neues Hoftheater 1871—1874. u Dresdenu i Hofburg-Theater u Beču 1873. predstavljaju pokušaj drukčijeg organiziranja komuniciranja gledalaca, raspored stubišta povećava sigurnost u slučaju požara, a prostor za izvođače je funkcionalno unaprijeđen, dok je pozornica dimenzionirana tako da postoje bočne i stražnja bina.<sup>8</sup>

Gledalište je oblika potkove sa širokim otvorom arhitektonskog portala i ložama na proscenijumu.

Arhitekt G. Semper bio je i značajni teoretičar umjetnosti i arhitekture koji je zastupao mišljenje da oblik mora slijediti funkciju, kao što nauka o evoluciji živih bića ukazuje na to da je njihov oblik prilagođen životnoj sredini u kojoj egzistiraju. U skladu sa svojim teorijskim postavkama oblikovao je navedene objekte tako da se oblina gledališta pokazuje i na pročelju objekta, te su i komunikacije posjetilaca postavljene i oblikovane u skladu s tim. Prostorna raščlanjenost objekta je u skladu s unutrašnjom funkcijom.

Za Wagnerov festival u Bayreuthu 1876. arhitekti G. Semper i O. Brückwald realizirali su objekt koji znači prekid s tradicijom i otvaranje novih pravaca za oblikovanje teatarskih prostora. Čini se da su dotadašnja Semperova istraživanja bila priprema za realizaciju tog objekta. Objekt je bez loža, s orkestrom djelomično uvučenim ispod pozornice i stubištima ravnomjerno raspoređenim po objektu zbog funkcionalnih i sigurnosnih razloga.

Arhitekti Fellner i Helmer ostvarili su značajan broj kazališnih zgrada u srednjoj Evropi, a kod nas u Varaždinu, Rijeci i Zagrebu.<sup>9</sup> Može se čuti kritička primjedba da su oni plasirali tipske projekte za teatre u različitim mjestima ne vodeći mnogo računa o lokalnim kulturnim, klimatskim i topografskim prilikama. Detaljni pregled njihovih projekata pokazuje da to nije tako.

U razvoju tipologije zadržali su se na razini projekta G. Sempera prije 1874. godine, što znači klasični koncept značajno unaprijeđen u svim detaljima. Njihovi projekti i realizacije pokazuju prisustvo umjetničkih strujanja tog vremena i visoki umjetnički domet. Unutar određenih granica pokazuju se funkcionalna i tipološka usavršavanja. Kod većine njihovih teataru gledalište je potkovastog oblika s velikim arhitektonskim portalom u širini gledališta i reduciranim ložama. Postoje



stubišta uz gledalište, ali i rješenja s posebnim stubišnim prostorima. Zastupljeni su sigurnosni sistemi. Prostori za proizvodnju su značajno dimenzionirani, a pozornica pokazuje raščlanjenost na bočne i stražnju binu. Počevši od riječkog teatra u vanjskom gabaritu pokazuje se raščlanjenost prostora ulaza, gledališta i pozornice.

Može se uočiti da je u toku 19. stoljeća, osobito u drugoj polovici, u srednjoj Evropi došlo do niza realiziranih objekata čiji su arhitekti dali rješenja koja su se postepeno udaljavala od utjecajnog talijanskog tipa kazališnog objekta. To udaljavanje išlo je radikalnijom linijom G. Semper, O. Brückwald i manje radikalnom E. van der Nüll, A. Siccardsburg, E. Förster, Fellner, Helmer i drugi. Može se reći da se izgradnja kazališnih zgrada u srednjoj Evropi znatno razlikovala od one ranije u Italiji.

U pravilu se išlo za tim da se više povežu gledalište i pozornica tako da se relativno poveća otvor arhitektonskog portala i reduciraju pregrade između loža radi boljih vizura. Prostori za proizvodnju su povećani, komunikacije za gledaoce smještene u posebne prostore, a dodana su i sigurnosna stubišta. Objekti se grade kao slobodno stojeći, što je 1882. godine ozakonjeno protupožarnim propisima. U toku 19. stoljeća, naročito u drugoj polovici, volumeni objekata se postepeno razbijaju u skladu s unutrašnjom funkcijom.

\* \* \*

Kazališna izgradnja u Dalmaciji ima dugu povijest. Ostaci objekata za kazališne priredbe potječu još iz antičkih vremena. U našim gradovima bila su poznata srednjovjekovna crkvena prikazanja. Obrađivane su religiozne teme na narodnom jeziku, a prikazivalo se u crkvama i vanjskim jednostavnim pozornicama, od kojih je u Splitu najpoznatija bio Peristil.

U toku 18. stoljeća veći dalmatinski gradovi imali su kazališta u funkciji, a neki kao Hvar i Zadar i ranije. U ovom radu pažnja će biti posvećena dalmatinskim teatrima druge polovine 19. stoljeća koji su još u funkciji, a činjenice o povijesti dalmatinskih teatarara koristit će se toliko koliko je nužno da se ukaže na umjetničku vrijednost arhitekture naših kazališnih zgrada.

Tragajući za umjetničkim vrijednostima arhitekture starih dalmatinskih kazališta prije svega nas zanima prostorni koncept i slijed misli o prostoru. To znači sa stajališta ovog rada u prvom planu interesa su sačuvani objekti koji su još u funkciji, Dubrovnik, Šibenik, Split, sačuvani nacrti objekata kojih više nema, a neizvedeni projekti naših arhitekata mogu ukazati na razvoj prostornog koncepta.

Krajem 17. stoljeća u Zadru je bio uređen scenski prostor u objektu gradske straže, a u prvoj polovini 18. stoljeća postojao je Teatro nella Corte. U toku 18. stoljeća u Zadru je postojalo nekoliko scenskih prostora koji su bili u funkciji kao npr. teatar u palači Fozza i Amfiteatro Manzin. Krajem 18. stoljeća izgrađen je Nobile Teatro, otvoren 1783, a zatvoren 1882. poslije uvođenja novih protupožarnih propisa. Teatar je u toku stogodišnjeg djelovanja preuređen 1835. i 1853. godine. Tlocrt pokazuje sličnosti s najstarijim talijanskim teatrima iz 17. stoljeća npr. SS. Giovanni e Paolo u Veneciji i elemente prostornog koncepta koji su karakteristični za »sale all' italiana«.

Dok je još postojao Nobile Teatro u Zadru je izgrađen Teatro Nuovo, kasnije Teatro Verdi, koji je otvoren 7. listopada 1865, a srušen za vrijeme drugog svjetskog rata. Vjerojatno ga je projektirao dr Miho Klaić. Objekt pokazuje veze s talijanskom tradicijom u prostornoj koncepciji objekta. Sala je koncepta kao »sala all' italiana« s bočnim križuljama potkovastog oblika. Kretanje gledalaca u parter je pravolinijsko, a u lože promijenjenim smjerom i polukružnim stubištima koja su smještena u uglovima uz gledalište. Između gledališta i društvenog, odnosno ulaznog prostora postavljena su dva sigurnosna stubišta. Iznad ulaznog atrija organiziran je foyer, društvena prostorija koja je mogla imati različite namjene, s posebnim stubištem i mogla je funkcionirati kao posebna cjelina.<sup>10</sup>

Koncem 18. i početkom 19. stoljeća u Šibeniku već postoji uređeni kazališni objekt na Dobriću. Zgrada je uskoro izvan funkcije, pa se kazališne priredbe održavaju u dvoranama bogatih obitelji. Današnja zgrada šibenskog kazališta sagrađena je na mjestu gradskih vrata i dijelu zidina. Izgradnja je počela početkom 1864, a povjerena je »Društvu šibenskog kazališta« da privatnim kapitalom i sredstvima od unaprijed prodanih loža izgradi kazalište. Kazalište je otvoreno 29. siječnja 1870. predstavom »Kip od mesa« Teobalda Ciconija.

Projekte je izradio dr Josip Slade-Šilović iz Trogira, naš vrijedni ali dosad nedovoljno poznati graditelj. Rodio se u Trogiru 1828. godine.

Školovao se u Splitu, a zatim u Padovi gdje je završio fakultet, a 1850. i 1853. godine promoviran za doktora filozofije i matematike. U to je vrijeme u Padovi studirao arhitekturu i Miho Klaić, vođa hrvatskog preporoda u Dalmaciji, pa je i Josip Slade-Šilović zadojen idejama hrvatskog preporoda, vrativši se u domovinu, postao aktivista Narodne stranke i započeo političku borbu u Trogiru protiv autonomaša za kulturnu i društvenu emancipaciju hrvatskog naroda, te je u prvim godinama ovog stoljeća bio i načelnik u Trogiru. Umro je 1911. godine u Trogiru. Bio je plodan i univerzalan graditelj. Osim kazališta u Šibeniku, izradio je kazališnu zgradu »Zetski dom« 1884—1888. u Cetinju, palaču austrougarskog poslanstva u Cetinju 1876—1900, dvorac knjaza Nikole u Nikšiću 1900, stari most između Trogira i Čiova, cestu Kotor—Cetinje, te prvi urbanistički plan Nikšića, neke melioracije u okolici Trogira i Crnoj Gori kao i još mnogo manjih radova.<sup>11</sup>

Iako je šibensko kazalište sagrađeno pretežno novcem autonomaša, koji su imali i većinu poslovnog udjela kazališnog društva, teatar je bio otvoren za gostovanje domaćim družinama, koje su igrale na hrvatskom jeziku. Općenito uzevši, politički život u Šibeniku u drugoj polovini 19. stoljeća karakteriziraju izvjesni oblici tolerancije i koegzistencije između autonomaša i narodnjaka.

Prostorni je i funkcionalni koncept šibenskog kazališta jasan i logičan. Objekt pokazuje već prije opisane karakteristike talijanskog tipa kazališne zgrade primijenjene u Dalmaciji. Iz ulaznog prostora se pravolinijski ulazi u parter i na povišeni prvi red loža. Posebnim bočnim stubištima dolazi se u ostale redove loža. Pozornica je plitka i opremljena najnužnijim sadržajima. Gledalište je oblikovano kao sala »all'italiana« sa tri reda loža bez galerije.

Pouzdan je utvrđeno da je početkom 18. stoljeća u Trogiru postojao teatar u funkciji koji se nalazio u općinskoj zgradi u dvorani plemićkog vijeća, kao i u drugim dalmatinskim gradovima Zadru, Splitu, Dubrovniku. Krajem 18. stoljeća kazališna dvorana je dotrajala pa je tad popravljena, a teatar je zatvoren 1882. poslije uvođenja protupožarnih propisa kao i teatar u Makarskoj i Kotoru, a 1890. godine je uklonjen.<sup>12</sup>

Hvar je vjerojatno jedan od prvih naših gradova koji je dobio natkriveni teatarski prostor. Različita su mišljenja o postojanju teatarskog prostora u funkciji 1612. godine, a samo posredno iz stihova Matijaševića Karamanea i drugih dokumenata dokazuje se da je u tom prostoru bila

organizirana kazališna dvorana u početku 18. stoljeća, koja je uništena krajem tog stoljeća. Godine 1803. osnovano je Kazališno društvo koje je privatnim sredstvima u istom dijelu arsenala uredilo kazališnu dvoranu, što je bila u funkciji sve do 1881. godine, kad je zbog trošnosti zatvorena. Kazališno društvo je ponovno temeljito obnovilo teatar koji je ponovno otvoren 1890. godine. Prema tome, današnji izgled hvarskog teatra potječe iz posljednjih godina prošlog stoljeća. Prostorni koncept teatra pokazuje karakteristike »sala all'italiana«. <sup>13</sup>

Najstariji splitski teatar postojao je prije 1742. godine u kasnogičkoj vijećnici sa sjeverne strane današnjeg Narodnog trga. Nalazio se u srednjem objektu tog kompleksa na prvom katu iza gotičke kvadrifore s balkonom, između objekta gradske lože s istoka i kneževe palače sa zapada. Nisu sačuvani crteži unutrašnjeg uređenja objekta, tako da nije moguće na temelju raspoloživih podataka zaključiti o njegovu prostornom konceptu. Zbog dotrajalosti zgrade i opasnosti od samorušenja najstariji splitski teatar je zatvoren 1817. godine, a uskoro 1821. godine srušen zajedno s kneževom palačom i gornjim dijelom lože.

Za realizaciju, provedbu i nadzor nad rušenjem tih zgrada određen je arhitekt Vicko Andrić. <sup>14</sup>

U toku svog rada u Splitu izradio je četiri projekta za kazališne zgrade, ali mu ni jedan projekt nije izveden. Interesantan je njegov postupak i prijedlog za drugi projekt iz 1819. godine kojim je predložio da se u napuštenom samostanu Sv. Marije di Taurello organizira prostor za teatar. Tim projektom V. Andrić je predložio drugu namjenu za kulturno-povijesni spomenik da bi ga spasio od propadanja, što se danas smatra najsvremenijim i najefikasnijim postupkom zaštite spomenika kulture. Andrićev prijedlog nije usvojen, taj spomenik propada i do danas je otvoreno urbanističko pitanje Splita.

Projekti V. Andrića pokazuju studiozan pristup i visok stručni nivo u oblikovanju i organiziranju teatarskih prostora. Prostorni koncept je talijanskih teatarara i »sala all'italiana«, ali se može uočiti da ni jedan zid nije slučajna, da je sve povezano u smislenu cjelinu na temelju proporcije  $1 : \sqrt{2}$  ili u odnosu na stranice i dijagonale kvadrata.

Četvrti projekt V. Andrić izradio je 1859. i ponudio ga splitskoj općini zajedno s Mihovilom Koludrovićem koji je bio vlasnik zemljišta gdje je trebalo graditi predloženi teatar. To je današnja Poljana Vida Mörpurga. Na tom prostoru je već ranije ureden park. Zbog nedovoljne

površine lokacije V. Andrić je skoro potpuno izgradio lokaciju, te predvidio tri ulaza u teatar, i to s Rive, s Dobrića i iz pravca današnje Zadrarske ulice.

Funkcionalni koncept, raspodjela površina i prostorni tretman uglavnom su slični kao i u ranijim Andrićevim projektima inspirirani talijanskim tipologijom kazališta. Zbog specifičnosti lokacije omogućen je samo bočni ulaz u vestibul iz kojeg se dalje longitudinalno razvija teatarska funkcija. Gledalište je koncipirano kao »sala all' italiana«, a pregrade među ložama usmjerene su u tri fokusa. U tom projektu V. Andrić osigurava šest bočnih izlaza u slučaju nužde od kojih su dva na pozornici, što predstavlja doprinos u rješavanju sigurnosti gledalaca i izvođača.<sup>15</sup>

Istovremeno 1859. godine kad su V. Andrić i M. Koludrović ponudili prije opisani projekt i zemljište na današnjoj poljani Vida Mompurga, učinio je to i Antonio Bajamonti ponudivši projekt poznatog venecijanskog arhitekta G. B. Medune i zemljište tzv. Marmontova perivoja. Ta je lokacija pružala objektivno bolje mogućnosti, a nastala je rušenjem gradskih zidina. Općina je prihvatila projekt G. B. Medune koji je već 1836—1837. i 1854. godine obnavljao teatar La Fenice u Veneciji i projektirao teatar u Ravenni, a obuhvaćao je uređenje prostora od Rive do današnje Omladinske ulice, pa tako znamo da je G. B. Meduna autor Prokurativa, najznačajnijeg ansambla 19. stoljeća u Splitu i šire.<sup>16</sup>

Oba krila Prokurativa namijenjena su javnim i poslovnim sadržajima, dok je centralno mjesto zauzimao Teatro Bajamonti. U dijelu koji je i danas sačuvan u prizemlju su bile prodavaonice i kavana a u centralnom dijelu vestibul teatra. Na katovima su bile društvene prostorije koje su se mogle koristiti i neovisno o teatru, a bile su centar autonomna kojima je A. Bajamonti bio na čelu.

U vestibulu se publika razdvaja za parter i lože. Komunikacija za parter je bez lomova, dok se u lože ide bočnim stubištima s izmjenom komunikacijskog sistema jer se već u vestibulu publika za lože penje na razinu mezzanina. Gledalište je koncipirano kao »sala all' italiana« s naglašenim ložama u sredini i na prosceniju. Arhitektonski portal je plitak. Pozornica je povezana s gledalištem preko bočnih hodnika, a ima predviđene direktne izlaze van i veći stražnji otvor za opskrbu. Teatar je sa tri strane opkoljen otvorenim prostorom i opasan zidom, tako da objekt

ima samo jednu fasadu, južnu prema Prokurativama, potpuno u maniri tipologije izgradnje talijanskih teatarâ.

U Teatru Bajamonti igralo se na talijanskom jeziku, a održavali su se i politički skupovi autonomaša. Tu je A. Bajamonti držao svoje vatrene govore uperene protiv veza Dalmacije i Hrvatske, te zbog toga taj teatar nikad nisu prihvatili širi narodni slojevi u Splitu budući da nisu poznavali jezik, a autonomaška politika bila je suprotna nacionalnoj svijesti hrvatskog naroda koja se upravo budila.

Dne 15. svibnja 1881. izgorio je Teatro Bajamonti, tj. njegova pozornica i dvorana, dok su društvene prostorije sačuvane i čine sjevernu stranu današnjih Prokurativa. Budući da je izgorjeli Teatro Bajamonti imao veliko kulturno i političko značenje za autonomaše u Splitu, a i financijski interes A. Bajamontija i društva *Associazione Dalmatica*, odmah poslije požara poduzete su radnje za njegovu obnovu.

U sljedećih nekoliko godina izrađeno je dvanaest projekata za obnovu izgorjelog teatra, ali objektivna situacija nije bila pogodna za njegovu obnovu.<sup>17</sup> Prvi projekti nisu mogli biti prihvaćeni jer nisu udovoljili zahtjevima novih protupožarnih propisa. Naime, kazališne zgrade od 1882. godine morale su biti slobodno stojeće, u skladu s propisima, pa je u sljedećim varijantama projekta napuštena obnova izvornog gabarita i povezivanja sa sačuvanim društvenim dijelom Teatra Bajamonti. Predlagani su slobodno stojeći objekti s osovinom sjever-jug i istok-zapad. Budući da su narodnjaci pobijedili na izborima za splitsko Općinsko vijeće 1882. godine, imali su svoj gospodarski i kulturni program. Trudili su se da sagrađe novu kazališnu zgradu, pa do obnove Teatra Bajamonti nikad nije došlo.

Sačuvani projekti za obnovu pokazuju prostorni koncept u skladu s tipologijom talijanskih kazališnih prostora, a gledališta su oblikovana kao »sala all' italiana«. Neke novine mogu se uočiti u sistemu komuniciranja u »Progetto Transversale« 1889. godine arhitekta Doimo Marcocchia.

Projekte za splitski teatar izradio je arhitekt dr Emilio Vecchietti,<sup>1</sup> a na dokumentaciji je radio i prof. Ante Bezić.

Gledajući u cjelini, splitski teatar pripada tipološkom konceptu talijanskih teatarâ. Glavna dvorana je oblikovana kao »sala all' italiana«, a komunikacije gledalaca su kao i kod prije opisanih teatarâ jasne, jednostavne i pregledne. Ulazni prostor je dosta bogato dimenzioniran i oblikovan, a iznad njega su organizirane društvene prostorije koje mogu

funkcionirati i kao posebna cjelina. Prilikom ocjene arhitekture splitskog teatra važno je uočiti da je građen 1891—1893. godine, tj. poslije uvođenja protupožarnih propisa koji su unaprijed nalagali posebni režim komuniciranja u objektu, raspored stubišta, slobodno stojeći karakter objekta i drugo.

Iako je objekt splitskog teatra slobodno stojeći, sva pročelja nisu oblikovana s jednakom pažnjom. Velika je razlika u likovnom intenzitetu glavnog i sporednih pročelja, što je potpuno u maniri starije tipologije izgrađnje s jednim pročeljem, kad su teatri ugrađivani u blok drugih objekata.

Splitski teatar je jedini u Dalmaciji koji ima nadstroplje iznad pozornice, što je posljedica uvođenja novih scenografskih postupaka i željeznog zastora.<sup>19</sup>

Dubrovnik je imao dugu i bogatu kazališnu tradiciju na hrvatskom jeziku (Držić, Gundulić, Palmotić). Prve predstave igrane su na otvorenom »prid dvorom« sve do kraja 17. stoljeća. Stari arsenal Orsan bio je prvi dubrovački zatvoreni teatarski prostor, a bio je u funkciji od kraja 17. stoljeća do 1808. godine. Nalazio se u dva srednja arsenala.<sup>20</sup> Poslije pada Dubrovačke Republike, kad je stara Vijećnica izgubila funkciju jer je ukinuta institucija Velikog vijeća, teatar je organiziran u Vijećnici, a na mjestu starog teatra organizirani su vojna skladišta i peći. Kazališne predstave igrane su u staroj Vijećnici sve do požara 1816. godine.

Godine 1857. došlo je do imovinsko-pravnih razgraničenja između državnog erara i grada Dubrovnika. Tom je prilikom zaključeno da se gradske javne zgrade udalje od erarnog posjeda za šest bečkih stopa ili jedan klafter (1,86 m). Ta granica je i danas vidljiva na objektima, a spasila je dubrovački teatar od zatvaranja 1882. godine, jer se na taj način objekt mogao tretirati kao slobodno stojeći, a zid prema Dvoru je bez otvora pa se mogao smatrati kao protupožarni i sigurnosni.<sup>21</sup>

Sredinom 19. stoljeća bilo je više pokušaja da se na prostoru arsenala i fontika sagradi teatar.<sup>22</sup>

Na temelju sačuvanih dokumenata može se zaključiti da je projekte za današnji dubrovački teatar izradio dr Miho Klaić, a da je kasnije izmjene na dijelu općine, posebno ukrašavanje pročelja izvršio dr Emilio Vecchietti. U toku građenja došlo je do novih izmjena na ulaznom dijelu u općinu i teatar, tako da izmjene koje je predložio E. Vecchietti nisu u potpunosti izvedene.<sup>23</sup>

Možemo ponovo konstatirati da su prostorne karakteristike današnjeg dubrovačkog teatra inspirirane tipologijom talijanskih kazališta s dvoranom kao »sala all' italiana«. To je potpuno introvertiran prostor bez ijednog pročelja. Na prvom katu iznad ulaza gdje bi u tipološkoj maniri izgradnje teataru trebao biti »casino«, društveni prostor raznih namjena ili foyer, nalazi se zgrada općine. Međutim, velika dvorana za skupove, koja je prije restauracije 1983—1984. godine imala dva stupa s lukovima, bila je postavljena baš na mjesto koje prostorno odgovara foyeru, a veza s teatrom je postojala preko hodnika i velikih željeznih protupožarnih vrata. Iako je 1864. godine casino organiziran u prizemlju na mjestu gdje se danas nalazi ulaz u kavanu, vidi se da je projektant Miho Klaić prilagodio prostorni tipološki model vrlo kompleksnoj situaciji na gradilištu i vrlo složenim imovinsko-pravnim odnosima, pa je omogućio da se općinska dvorana na prvom katu može koristiti kao foyer.

\* \* \*

Izložene činjenice ukazuju da naši stari teatri imaju međusobne zajedničke crte, ali je svaki od njih različit i ima svoje specifičnosti. Naši arhitekti iz prošlog stoljeća bili su stručni i školovali se na poznatim evropskim sveučilištima, a strani arhitekti koji su angažirani bili su afirmirani umjetnici kao G. A. Selva, G. B. Meduna i drugi. Oni su znali opće znanje i iskustvo u izgradnji kazališnih zgrada tog vremena prilagoditi stvarnim i konkretnim uslovima naših prostora. Tako su stvorili objekte s individualnim obilježjima i visokim dometima koje možemo smatrati originalnim umjetničkim sintezama.

Umjetničke vrijednosti u arhitekturi nisu uvijek kao i u slučaju naših teataru neposredno uočljive. Morfološki sloj predstavlja sferu vizualnosti. Međutim, da bi se došlo do stvarnih vrijednosti u tim slučajevima je potrebna komparativna analiza rada, objektivnih alternativa i ograničenja u konkretnoj situaciji. Naši arhitekti objektivno nisu mogli prekoračiti činjenicu da su djelovali u jednoj od najsiromašnijih provincija Austro-Ugarske Monarhije, pa su objekti skromnih dimenzija građeni za stagione, jer stalnih družina nije bilo. Mehanička komparacija s objektima u Italiji i srednjoj Evropi ne bi dala objektivne rezultate, ali dublja analiza stvaralačkog rada i njegova društvena valorizacija mogu pokazati da objekt skromnijih dimenzija i izgrađen skromnijim materijalom može imati veću umjetničku vrijednost od nekog raskošnijeg objekta.



Tipološka srodnost s talijanskim teatrima pokazuje da je potrebno distancirati se od onih mišljenja koja naše teatre smatraju umanjenim kopijama talijanskih. Baš suprotno, ukazivanje na zajedničku tipologiju i prostorni pramodel, koji je stvaran kroz tri stoljeća, pokazuje da naši teatri nisu nikakve kopije nego originalne kreacije na zajedničkoj tipološkoj podlozi. To je povijesno uslovljeno višestoljetnim gospodarskim i kulturnim vezama Dalmacije i Venecije.

Primarne vrijednosti kao rezultat rada naših arhitekata umjetnika vidljive su na svakom objektu. Primjenjivane su metode projektiranja na temelju matematičkih proporcijskih sistema, koje su tada bile cijenjene, što je uočljivo od Andrićeva prvog projekta, preko rada Medune do Vecchiettija na splitskom teatru. U skladu s tim može se reći da na našim starim teatrima ni jedan zid, ni jedno stubište ili skretanje u komiciranju nije nastalo slučajno.

Kod teataru u Dubrovniku i Šibeniku i ocjene njihova umjetničkog dometa, treba uočiti primarne vrijednosti iz kronologije, jer su ti objekti stariji od skoro svih realiziranih inovacija kazališne arhitekture u srednjoj Evropi. Tako padaju sve one primjedbe kritičara funkcionalista koje proizlaze iz komparativnih nedostataka tih kazališta s onim od Fellnera i Helmera.

Kod splitskog teatra dominantnije su dodatne vrijednosti koje proizlaze iz vitalnosti i prisutnosti društvene grupe koja je u svojoj svijesti nosilac umjetničkih arhitektonskih vrijednosti tog objekta. Od samog početka izgradnja splitskog teatra usmjerena je kulturnim programom Narodne stranke. U proteklih devedeset godina hrvatska kultura i jezik u Splitu jačaju i prisutni su na kulturnoj pozornici. S tim povezama i umjetnička arhitektonska vrijednost splitskog kazališta, jer je baš ta društvena grupa koja je nosilac njegovih vrijednosti. Nije ga imao umjetničkih vrijednosti arhitekture.

Suprotno se događa s Bajamontijevim teatrom. Uski intelektualni sloj autonomaša krajem prošlog stoljeća postepeno je nestao s kulturne, gospodarske i političke pozornice Splita i Dalmacije. Više ne postoji jaka društvena grupa koja je nosilac njegovih vrijednosti. Nije ga imao tko obnoviti ili, drugim riječima, više nije bilo interesa za njegovu obnovu.

Kazališta u Dubrovniku i Šibeniku mogu se smatrati rijetkim objektima te vrste i izvan granica Dalmacije. Veliki broj takvih objekata je zatvoren kad je na području Austro-Ugarske Monarhije donesen 1882.

godine zakon o protupožarnoj zaštiti. Neki su teatri poslije drugog svjetskog rata pretvoreni u kina, a neki su u našem stoljeću temeljito obnovljeni, tako da je od originalnih struktura ostalo vrlo malo. Zbog toga objekti u Dubrovniku i Šibeniku mogu se svrstati u najstarije u našoj zemlji, a imali smo sreću da su skoro netaknuti došli do nas.

Ti objekti su u lošem tehničkom stanju, a sigurnosni uređaji predstavljaju anahronizam. Nužno ih je obnoviti, ali tada treba postupiti kao i prema drugim objektima kulture i graditeljskog nasljeđa. To znači da im treba osigurati novu funkcionalnost i uvesti novu tehnologiju, ali do granice koja neće dovesti u pitanje integritet objekta i njegove umjetničke vrijednosti.

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> K. Prijatelj, O Eugeniju Scompariniju, glavnom slikaru interieura splitskog kazališta (povodom njegove retrospektivne izložbe 1984. godine u Trstu), u tisku, Kulturna baština br. 15, Split 1985.

<sup>2</sup> E. Martinelli Pedrocco, L'attività teatrale a Venezia prima della Fenice, s. 20—22. u T. Pignati, Gran Teatro La Fenice, Venezia 1981; N. Pevsner, A History of Building Types, Princeton University Press N. J. 1979.

<sup>3</sup> O talijanskim teatrima vidjeti: Giuliana Ricci, Teatri d'Italia, Bramante Editrice, Milano 1971, s. 73—245; N. Pevsner, op. cit. s. 63—90; Izvanredni crteži starih teataru i scenske mehanizacije dati su u Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, ed. D. Diderot i J. d'Alambert, Recueil de Planches sur les sciences, les arts liberaux et les arts mechaniques avec leur application, Neuvieme livraison ou Dixieme volume. Troisieme edition, Paris 1776; N. Pevsner u navedenom djelu na s. 302, bilješka 105. upozorava na razlike u prikazima starih talijanskih teataru u Encyclopedie..., Louis, Salle de spectacle de Bordeaux 1782. i Dumont, Parallele de plans des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France, Paris 1774.

<sup>4</sup> H. Ch. Hoffmann, W. Krause, W. Kitlitschka, Das wiener Opernhaus, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1972, s. 1—206.

<sup>5</sup> Francuski arhitekt Etienne-Louis Boullé predložio je simetrični okrugli objekt bez loža za Place du Carrousel u Parizu, R. Middleton i D. Watkin, Neoclassical and 19th Century Architecture, Harry N. Abrams, New York 1980, s. 178. Nastojanje da se stvori teatarski prostor bez loža može se uočiti i kod Narodne opere u Parizu (1876?) arh. Davioud i Bourdis kao i Teatro Politeama u Firenci 1860—61 arh. C. T. Buonajati. L. Klasen, Grundriss-Vorbilder in Gebaude für Verwaltungszwecke, Gebaude für Kunst und Wiessen-

schaft 10, Verlag Baumgärtner Buckhandlung, Leipzig 1884—1896, s. 1105—7. Također N. Pevsner, op. cit. s. 80, 81.

<sup>6</sup> O teatrima u srednjoj Evropi vidjeti L. Klasen, op. cit. i N. Pevsner op. cit. s. 83—87.

<sup>7</sup> K. i E. Mang, Viennese Architecture 1860—1930 in Drawings, Rizzoli, New York 1979, s. 20. sl. 12. Projekt nema datuma ali je naknadno datiran »prije 1874. godine«.

<sup>8</sup> L. Klasen, op. cit. s. 1072—3, 1099—1105.

<sup>9</sup> H. Ch. Hoffman, Die Theaterbauten von Fellner und Helmer, Prestel Verlag, München 1966.

<sup>10</sup> G. Sabalich, Cronistoria aneddotica del Nobile Teatro di Zara 1781—1881, Rijeka 1904, s. 5, 311; N. Batušić, Povijest hrvatskoga kazališta, Školska knjiga, Zagreb 1978, s. 302—4; J. Bezić, O hrvatskom kazalištu u Zadru, Zbornik Zadar, Matica hrvatska, Zagreb 1964, s. 610; I. Petricioli, Bilješke o umjetnosti 19. stoljeća u Zadru, isti zbornik, s. 585. Tko je autor zadarskog Teatra Nuovo? U literaturi se navode različita mišljenja: I. Petricioli navodi E. Travisionato (u citiranom članku), zastupnik u splitskom Vijeću E. Vecchietta, E. Katić (navodi Mihom Klaića kao autora (Bondino kazalište, Obzor, Zagreb 1934), D. Politeo također Mihom Klaića (Izabrani članci), a T. Macan prenosi mišljenje D. Politea i spominje Mihom Klaića.

<sup>11</sup> B. Dulibić, Šibensko kazalište u Šibeniku, Spomen knjiga, ur. J. Ivezić, Šibenik 1955, s. 13—24; (nepoznati autor) Šibensko kazalište, Vjesnik 31. 12. 1965. i 1, 2. I 1966; M. Milišić, Sto godina šibenskog kazališta, Borba 21. XII 1970; D. Martinović, Josip Slade, »Ovdje« Kulturno prosvjetna zajednica Crne Gore, br. 108, maj 1978, Titograd; N. Batušić, op. cit. s. 304—5; I. Livaković, Kazališni život Šibenika, Muzej grada Šibenika, Šibenik 1984, s. 31. Kazališnu zgradu u Šibeniku treba smatrati originalnim arhitektonskim djelom Josipa Slade Šilovića.

<sup>12</sup> R. Slade Šilović, Staro kazalište u Trogiru, Narodna starina sv. 2. — Zagreb 1922; V. Omašić, Obnova trogirskog kazališta koncem 18. stoljeća, Dani Hvarskog kazališta, Split 1975, isto u Mogućnosti br. 7, Split 1966; N. Batušić, op. cit. s. 305. U gradskom muzeju u Trogiru nalazi se tlocrt općine, a prikazana je i kazališna dvorana. (Nacrt nije publiciran.) Pokazuje smještaj teatra u objektu, ali ne donosi unutrašnji raspored, pa se ne može govoriti o prostornom konceptu.

<sup>13</sup> C. Fisković, Glazbene, kazališne i ostale zabavne priredbe u Hvaru u 18. stoljeću, Mogućnosti br. 2—3, Split 1978; — O izgledu hvarskog kazališta, Mogućnosti br. 2—3, Split 1980.

<sup>14</sup> Arhitekt Vicko Andrić rodio se u Trogiru 1793. godine, a umro u Splitu 1866. godine. Školovao se u Zadru, a studij je završio u Accademiji San Luca u Rimu, gdje mu je profesor bio poznati klasicistički kipar Antonio Canova.

<sup>15</sup> Projekti V. Andrića čuvaju se u Muzeju grada Splita i u Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika kulture u Splitu, dok se projekti za obnovu Bajamontijevog Teatra čuvaju u Muzeju grada Splita, a to su i neki projekti A. Andrića.

<sup>16</sup> (Antonio Bajamonti), Associazione Dalmatica, Progetto di Società da institursi a Spalato, Trst 1863. Publikacija je propagandni letak za animira-

nje i informiranje dioničara a sadrži grafičke prikaze Teatra Bajamonti i Prokurativa; (Gianbattista Brainovich), Illustrazione del Teatro Bajamonti in Spalato, Split 1860.

<sup>17</sup> »Narod« br. 4 od 11. siječnja 1889. Sjednici je prethodio dogovor između G. Bulata i A. Bajamontija od 28. prosinca 1888, a iznesen je u Zapisniku sa sjednice Obćinskog vieća od 11. siječnja 1889.

<sup>18</sup> E. Vecchietija treba smatrati našim arhitektom talijanskog porijekla. Kao mlad s porodicom je došao u Dalmaciju, radni vijek je proveo ovdje i umro u Splitu 1901. godine.

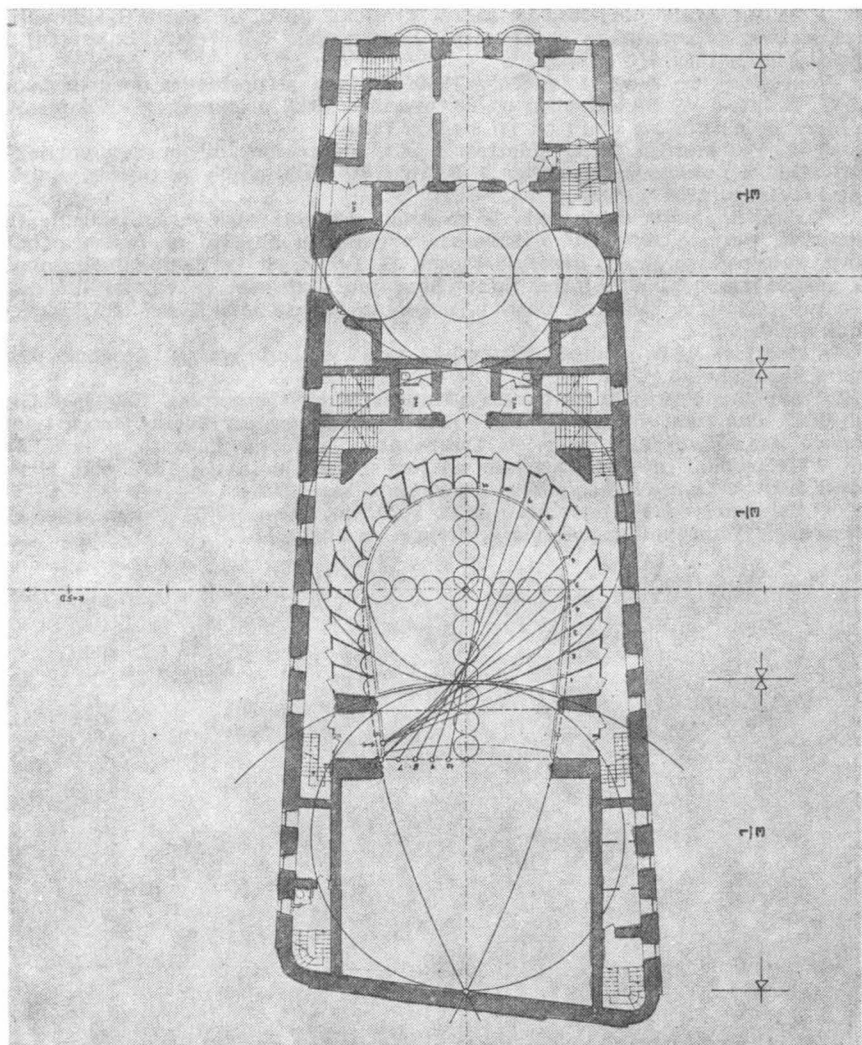
<sup>19</sup> Funkcionalistički stav bio je prisutan prilikom obnove splitskog teatra. Međutim, kulturološki stav o očuvanju vrijednosti objekta uz nužna poboljšanja zastupali su dr C. Fisković i prof. D. Domančić iz Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture, Split. Značajnu aktivnost razvili su i članovi Društva prijatelja kulturne baštine, a osobito su se istakli inž. F. Šperac i dr S. Sirišćević.

<sup>20</sup> Nacrt iz 1839. godine, Historijski arhiv u Dubrovniku, posebna pozicija o kazalištu.

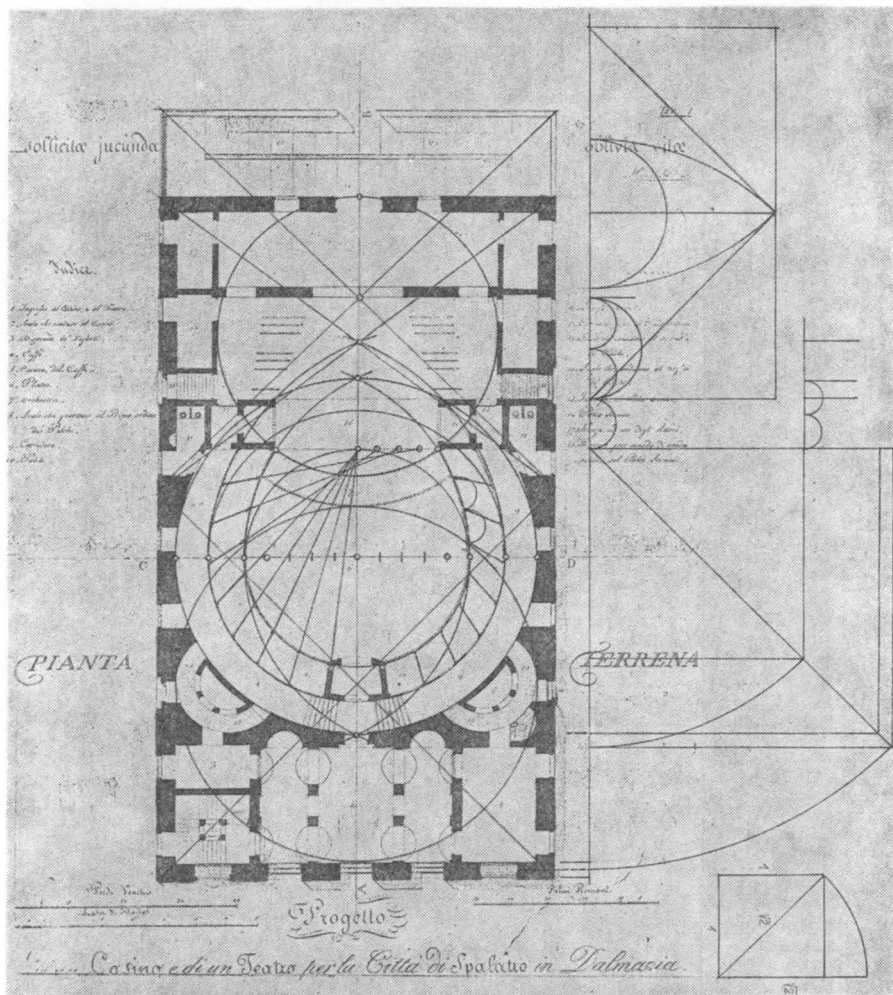
<sup>21</sup> Zapisnik i projekt za teatar u Dubrovniku. Više potpisa. Ragusa 8 Giugno 1857, dva lista. Situacija, tlocrt prizemlja, sjeverno pročelje Dvora i tekstualni dio. Historijski arhiv u Dubrovniku, posebna pozicija o kazalištu.

<sup>22</sup> Neizvedeni projekti za teatar na tom mjestu iz 1841. i 1857. god. Historijski arhiv u Dubrovniku, posebna pozicija o kazalištu.

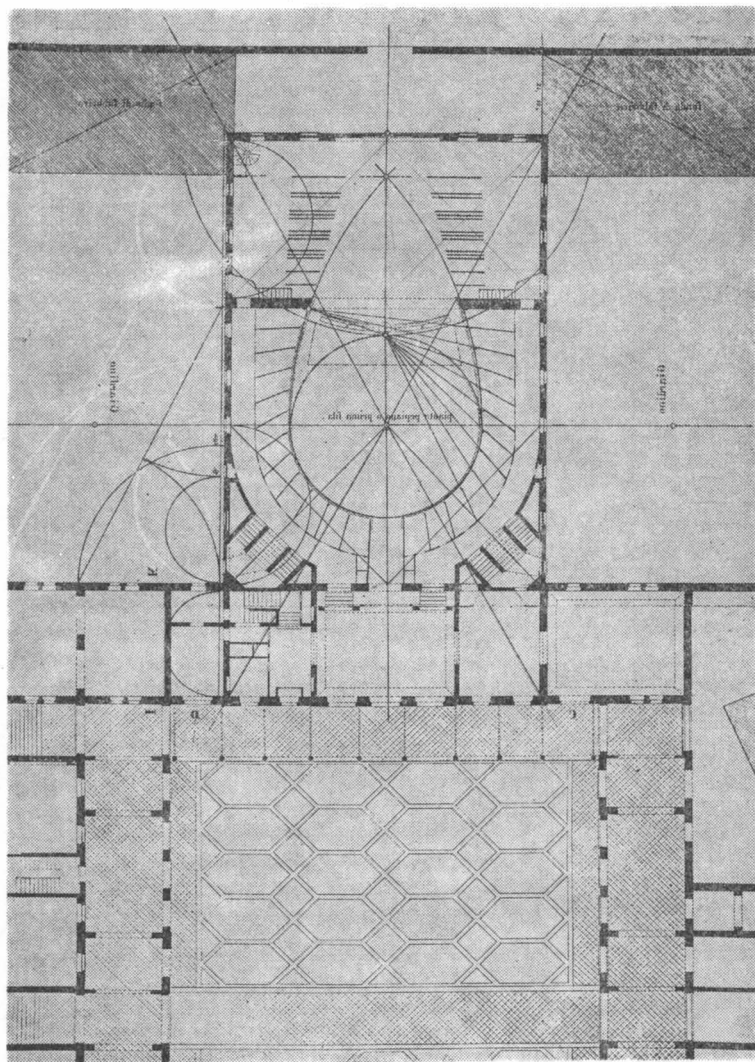
<sup>23</sup> Zapisnici od 17. novembra 1863. i 20. decembra 1867. godine. Historijski arhiv u Dubrovniku, posebna pozicija o kazalištu.



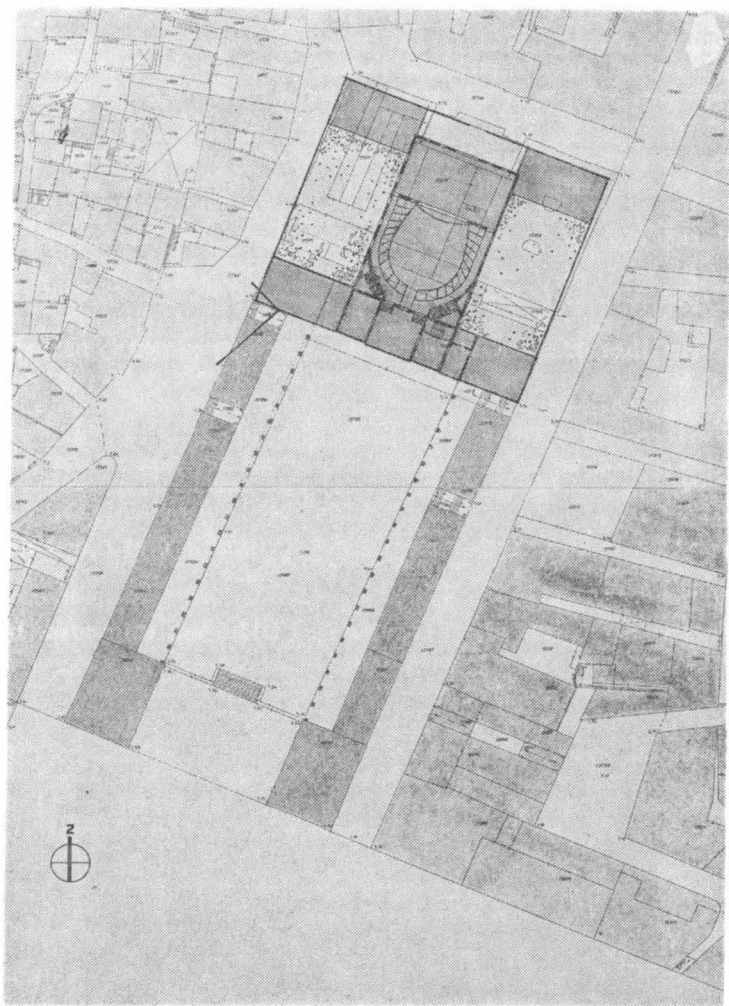
*Splitski teatar, prikaz komponiranja prostora*



Projekt za teatar u Splitu Vicka Andrića (1816?) — prikaz komponiranja prostora (Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, Split)

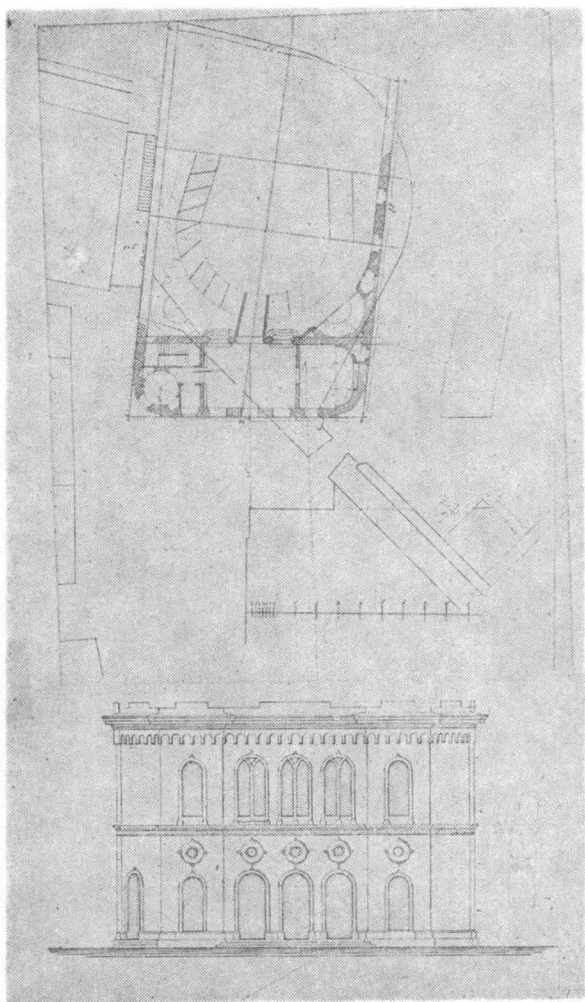


G. B. Meduna, Teatro Bajamonti, Split — prikaz komponiranja prostora

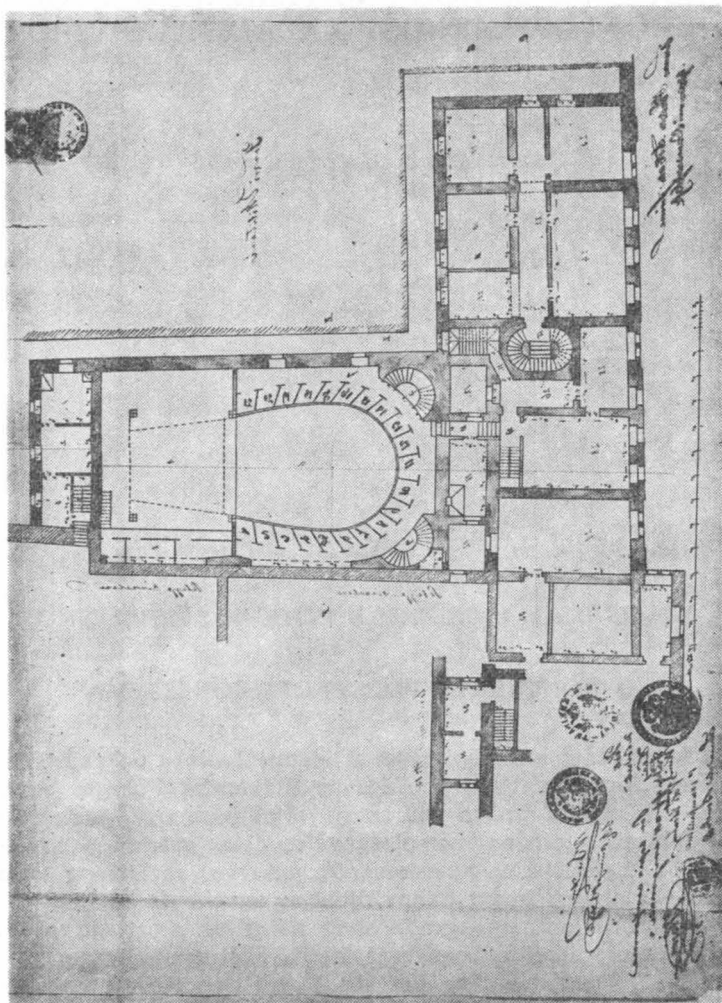


*Rekonstrukcija Teatra Bajamonti, Split*





*Josip Slade Šilović, teatar u Šibeniku, radni crtež (Porodični arhiv, Trogir)*



Projekt za dubrovački teatar i općinu iz 1863. godine. (Državni arhiv Zadar)