

ŠKOLSKA KAZALIŠTA U 18. STOLJEĆU KAO OBLIK SCENSKOGA IZRAZA

Nikola Batušić

Školska kazališta nisu vlastitost niti 18. st., a niti hrvatskoga glumišta posebno. U povijesti evropskoga kazališta ona se u rudimentarnim oblicima javljaju već od posljednjega desetljeća 15. st. u okvirima tzv. humanističkih akademija, a teatar Pomponija Leta u Rimu, kojemu svjedokom a jamačno i glumcem bijaše i našijenac Ilija Crijević Lamprica — odnosno Aelius Lampridius Cerva, zacijelo je najpoznatiji među sličnima. Već od toga vremena, premda je bujni renesansni kazališni život donekle zasjenio pa i prekinuo posebna glumišta u školskim institucijama, ovi teatri pokazuju neke značajke što će i u kasnijim razdobljima predstavljati njihova temeljna obilježja. Oni su prvenstveno didaktični i utilitarni, a u pogledu kontinuiteta djelatnosti tijekom godine nerepertoarni, što će reći da unutar školske godine nemaju više od tri do četiri predstavljačka termina. U pogledu su dodira s publikom ponekad i isključivi, jer komuniciraju s ograničenim krugom gledatelja povezanih uz određeno učilište, rjeđe izlazeći iz školskih dvorana među žitelje većih urbanih središta.

Pravi procvat doživljavaju školska kazališta u Evropi zamiranjem renesansnih scenskih pojava što su u jednom od bitnih svojih segmenata zatrte probojnim odrednicama Tridentinskoga koncila. Isusovci, koji na njemu igraju bitnu ulogu, preuzet će ubrzo a u središnjim zemljama

Evrope već u posljednjoj četvrti 16. st. mnoge školske ustanove i zavode u svoje ruke, podvrgavajući svojoj pedagoškoj ali i ideologijskoj djelatnosti, odnosno utjecaju ne samo buduće svećenike već i svjetovnjake što su polazili njihove škole. Valja naglašeno pripomenuti da su ta središta okupljanja mladeži uglavnom posvuda bila i jedini odgojno-obrazovni zavodi, bez obzira na konačna životna usmjerenja pojedinih pitomaca. Južnonjemački gradovi a posebice München, potom Beč, Salzburg i Graz u Austriji, uz još neke manje kolegije u drugim gradovima postaju u ovom dijelu Evrope jezuitska uporišta čija uloga se ne iscrpljuje samo u militantnim protureformacijskim nastojanjima kojima je valjalo skršiti sve preostale »luteranske« zasade.

Isusovci prodiru u naše krajeve preko Austrije ponajprije s razloga blizine turske granice i neposredne osmanlijske opasnosti koju smatraju pogubnom za Zapad i čitavo njegovo kulturno-duhovno ustrojstvo. Ispitujući teren koji je od prvih turskih izvidnica bio udaljen ponegdje tek na puškomet, oni u početku zasnivaju svoje misionarske stanice, a nakon njihovih čvršćih konsolidacija i kolegije (što će u isusovačkoj terminologiji značiti samostane), pretežito u dvojakoј nakani. Najvažnija, dakako, bijaše namisao što su je pod geslom »ad maiorem Dei gloriam« provodili kao nepomirljivi red čuvajući jedinstvo katolicizma i vršeći pritom presudan utjecaj na sve oblike duhovnoga, pa i umjetničkoga života. Potom, u daljnjem razvoju takve politike, oni posvuda osnivaju gimnazije, školuju mladež, tiskaju i promiču knjige te na taj način podižu u ovim krajevima bedeme ne samo protiv raznovrsnih primisli i ostataka reformacije već i protiv turskoga utjecaja koji se posebice u političkim odnosima snaga nije više mogao zanemariti. A budući da isusovci uz svoje gimnazije gotovo u svakom gradu, istodobno s njihovim otvaranjem, kao dio školsko-pedagoške djelatnosti organiziraju i rad školskih kazališta u kojima glume polaznici tih zavoda, scenska se djelatnost u pojedinim hrvatskim gradovima može pratiti gotovo istodobno i s godinom početka rada jezuitskih škola.

Isusovačko kazalište, kao najsnažniji segment školskoga kazališta u Hrvata u 18. st. imat će dvojaka obilježja. Ono će u nekim temeljnim odrednicama pokazivati znakove svog internacionalnoga podrijetla, a po strukturi će biti slično, pa čak i identično istovrsnim ustanovama nje-mačkih, austrijskih ili čeških gradova. No u jednom svom značajnom dijelu, ovaj će teatar — didaktičan, na svoj način politički i moralizatorski,

iz današnjega kuta promatranja odražavati i neke nacionalne posebnosti. No samo toliko koliko je i isusovačka cjelokupna duhovna pa i javna djelatnost u našim krajevima imala naročita narodonosna obilježja. Pri tome mislimo posebice na promicanje hrvatskog jezika u školskim predstavama, koji je u ponekom našem gradu, posebice Zagrebu, vrlo brzo zamijenio internacionalni latinski, inače jezični standard čitavog isusovačkog reda u to doba. I dok se kolegijske kronike i službena korespondencija i dalje pišu, naravno, na latinskom, predstave se sve češće održavaju na hrvatskoj kajkavštini.

U ovom pregledu scenske značajnosti hrvatskog školskog kazališta 18. st. valja naglasiti kako isusovačko glumište, premda najснаžnije i najrasprostranjenije, nije i jedino koje se javlja u našim krajevima. Kazalište imaju i pavlini u svojoj gimnaziji u Senju, imat će ga i franjevci u slavonskim gradovima i samostanima, a najznačajnije razdoblje našeg školskog kazališta bilježimo krajem 18. i početkom 19. st. u zagrebačkom Sjemeništu i Plemićkom konviktu, mjestima gdje je izveden svekoliko hrvatski kajkavski repertoar, na čelu s Brezovačkim.

Stoga će biti potrebno podrobnije razmotriti pojedini kazališni oblik, mjesto izvedbe i njen scenski aspekt upravo u vezi s posebnosću pojedine školske sredine, tj. određenoga reda, jer se ispitivanjem književno-scenskih obilježja cjelokupnog kazališnoga života ovakva analiza upravo neizbježno nameće.

Najznačajniju kazališno-školsku djelatnost razvili su isusovci. Njihove su predstave bile i ekskluzivne i javne, a priređivale su se u određene dane, najčešće krajem prvoga poljeća, zatim svršetkom školske godine te obično i 31. srpnja, na dan sv. Ignacija, osnivača reda. Ova tri termina bila su u 18. st. gotovo stalna. U razvijenijim kazalištima pojedinih gimnazija — posebice se to odnosi na Zagreb, ponekih pak godina i na Varaždin i na Požegu — predstave su održavane u slavu naročitih državnih ili vjerskih blagdana, banskih instalacija, posjeta pojedinih velmoža ili crkvenih dostojanstvenika nekom od kolegija i sl.

Kad su predstave javne, one su dostupne svim žiteljima određenoga grada. Posebnih podataka o zatvorenim ili javnim izvedbama nema, osim ako u pojedinoj kronici izrijekom ne piše kako je kazališna manifestacija održana »pro foro interno«, ili o završetku kojega semestra, što barem djelomice smanjuje javnost izvedbe, ali je ipak posve ne ukida.

Jezik isusovačkih predstava bio je u početku latinski, odnosno u Osijeku — gdje nikada u isusovačkom kazalištu nisu igrali na hrvatskom — samo njemački. Franjo Fancev je vrlo čvrsto postavio hipotezu o prvoj hrvatskoj predstavi u zagrebačkom isusovačkom kazalištu. Po njemu se to zbilo već 1618. god., kada je izveden dijaloški disput *Funestum illud animae exilium, tragicumque contra corpus iurgium.... quod alicubi S. Bernardus graphice depingit*. To bi, po svoj prilici, bio eshatološki motiv kajkavske religiozne dramatike, poznat iz jednog prijepisa (17. st.) pod naslovom: *Noćno viđenje Svetoga Bernarda od proklete duše s telom na grobu karajuće hasnovito čteti*.⁴⁾

Tijekom 17. st. ponovno se predstavlja na hrvatskom jeziku u zagrebačkoj isusovačkoj gimnaziji, a kroničar bilježi da je izvedba bila 1644. »in patrio sermone«. Hrvatski su se zatim scenski interpretirali i dijelovi *Muke* na Veliki petak u misionarskoj postaji u Karlovcu 1646, 1647. i 1648; pa je tako sredina 17. st. granica koja obilježava postupni, ali i sve učestaliji prodor hrvatskoga jezika u isusovačke zagrebačke predstave, dok se u Varaždinu, Požegi a i u Rijeci, u to doba još uvijek glumilo latinski.

Hrvatski se jezik u Zagrebu izriječno spominje tek 1766. god., kad je »croatico sermone« izvedena drama *Cyrus in solium vocatus*. U Varaždinu se prvi put sigurno prikazuju predstave na hrvatskom jeziku tek pred kraj jezuitske kazališne djelatnosti, i to od 1771. god. kad je »croatico idiomate« prikazana *Kraljica Tominda*, a onda narednih godina još i dvije druge hrvatske predstave.

Požega je u svom školskom isusovačkom kazalištu jamačno rano imala nekih hrvatskih interpolacija u latinske predstave, pa se tako 1710. i 1713. god. u okviru procesija spominju molitve recitirane na hrvatskom, ili, kako kroničar bilježi, u nekim izvedbama: »Illyricos versos«. Godine 1718. prikazivala se na požeškom trgu javna predstava za koju se pretpostavlja da je možda bila na hrvatskom, a 1729. jamačno se izvodi i hrvatska *Muka* o Velikom tjednu. Neka hrvatska »sacra tragedia« bila je prikazana 1734. god., a pred kraj isusovačke kazališne djelatnosti sve je više hrvatskih predstava i u Požegi, pa je tako 1771. često citirano djelo *Avarus quidam* izvedeno »illyrico idiomate«, pri čemu ostaje neidentificirana tema o škrcu, ali sve do danas pruža zanimljivih mogućnosti raznih pretpostavki što se kreću od prijevoda

Plauta do adaptacije Molièrea, pa čak i nekih kontaminacija s utjecajem domaćih elemenata.

Čak ni nasilni prekid isusovačkih predstava, čime je proboj specifične isusovačke drame na hrvatskom jeziku ne samo usporen već i zaustavljen (a bijaše nakon 1766. u očitom napredovanju), nije omeo kajkavsku dramatiku i njene začetnike u oblikovanju scenskog izraza koji ne bi bio ni moguć ni posve razumljiv da ne bijaše gotovo dvestoljetna nasljeđa isusovačkih predstava u Zagrebu.

Po tradiciji što su je donijeli iz Srednje Evrope, isusovci kao temeljni lokalitet svojim predstavama određuju gimnazijsku zgradu, odnosno najveću dvoranu u njoj. Ovo mjesto predstave ni u kom slučaju nije i jedino prizorište njihovih glumišnih emanacija. Isusovačko je kazalište izuzetno mobilni scenski organizam. Bez nekih posebnih napora isusovci mogu svoje predstave prikazivati u crkvama ili ispred njih, na trgovima, u palačama ili biskupskim ljetnikovcima, trionfe i alegorije u okviru procesija i državnih proslava, dakle posvuda kamo ih zovu i gdje im se ukaže prigoda.

Jasno je da se i pozornice mijenjaju zavisno od lokaliteta na kojemu se podižu. Tako se isusovci služe terminom »theatrum« ako su pozornica i gledalište u kakvom zatvorenom prostoru, posebice u kolegijskoj zgradi. To je ujedno i gotovo jedini slučaj da se njihovo kazalište može u pravom smislu pojma posve poistovjetiti s javnim glumišnim zgradama sastavljenim od dva bitna dijela — pozornice i gledališta. U nizu slučajeva spominju se u isusovačkim kronikama riječi kao »theatrum« i »scena«, i to poglavito kad je riječ o glumišnom prostoru pod krovom, u zatvorenom ambijentu škole. Ako se pak prizorište posebice podiže na otvorenu, i to poradi naročite zgode, takav se slučaj naročito podvlači, pa se može zaključiti kako takav glumišni prostor nije ostao trajan, već se upotrebljavao samo dok je za njim postojala potreba. U svim hrvatskim gradovima gdje se izvode isusovačke predstave (osim u Rijeci gdje se igra isključivo u školi), znamo za više scenskih mjesta. U Zagrebu ih ima desetak, u Varaždinu i Požezi tri, a bit će da se i u Osijeku prikazivalo barem na dva mjesta u gradu.

U isusovačkim kazališnim manifestacijama sudjelovali su isključivo đaci pojedinih gimnazija, dakle amateri diletantskih obilježja koji su tijekom svoga školovanja kao glumci došli na pozornicu dva do tri

puta najviše. O samom fenomenu glume ne znamo mnogo. Kroničari se u svojim ljetopisima uglavnom zadovoljavaju formulacijama standardiziranih izričaja u kojima se obično sa zadovoljstvom ističe veliko odobravanje gledateljstva, spominju se pljesak i pohvale izrečene glumcima ili gimnazijskim profesorima, poglavito ako dolaze od političkih vrhovnika ili crkvenih uglednika što pribivahu predstavama. Možda se među mnoštvom standardiziranih izvješća o predstavama, u kojima se glumci nikada ne spominju, izdvaja ovo koje barem nešto govori o tipu interpretacije: »Eminuit vero ex omni actorum numero adolescentullus ille, qui Czechum referebat: hic etenim sic oculos, sic manus, sic vultum, sic pronuntiationem verbis rebusque accomodabat, tanquam si intelligeret singula, ac inter scenas & dramata educatus esset«.²)

Nešto je šturijih opisa glume porazbacano po stotinama stranica latinskih kolegijskih kronika, samo što one nisu pisane, kako znamo, stručnom, teatrološkom, već pedantnom povjesničarskom rukom, kojoj su pojedinosti glumačkog izraza određene predstave ipak bile manje važne, da ne kažemo posve efemerne činjenice.

Osim isusovaca, kazališnom su se djelatnošću u svojim srednjim školama bavili pavlini i franjevci. Premda nam je poznata samo jedna predstava senjske pavlinske gimnazije, očito je kazališni rad u toj školi bio na razmjerno visokoj razini, jer ono što nam vrela govore o toj izvedbi, moglo se zbiti samo u iskusnoj glumišnoj sredini.

Predstava je održana 1734. god., a prikazana je legenda o sv. Genovevi, rado izvođena drama s temom o bračnoj vjernosti. Senjska predstava imala je prolog, tri čina i epilog, s mnogo pjevanih međuigara, baletnih umetaka i nastupa statista. Pored sviju gimnazijalaca angažirani su za ovu predstavu i svi senjski bogoslovi, a bilo je potrebno uključiti i još nekoliko drugih mladića iz grada. Među glumcima važnijih uloga bijahu pitomci škole iz Bribira, Tounja, Perušića, Oštarija, Bakra, Trsata (inače u nas sve kazališno dotada nespominjanih lokaliteta), a tih većih uloga bijaše tridesetak. Prihvatimo li vjerodostojnost vrelâ što nas obavještavaju o ovoj predstavi, dolazimo do zamašne brojke od gotovo stotinjak sudionika tog bujnog baroknog scenskog spektakla.

Kako su poslije odlaska isusovaca iz naših krajeva 1772/1773. god. njihove škole u Slavoniji djelomice preuzeli franjevci, osnivajući učilišta i ondje gdje ih nije bilo, logično je da su kazališne predstave bivale organizirane u njihovu okrilju i na temeljima njihove dramske književ-

nosti. Valja odmah podsjetiti kako franjevačka kazališta nigdje u svijetu, pa tako ni u nas, ne pokazuju onaj izraziti smisao za spoj književno-namjenskoga i scenski-izvedbeno bujnog, kao što to bijaše u isusovačkim scenskim nastojanjima. Franjevci su već po temeljnim obilježjima svoga reda umjerenijih pa i skromnijih pedagoško-ideoloških namisli no isusovci; tako je i razumljivo što oni potiču glumišne priredbe u svojim zavodima ne toliko kao djelatnost raznovrsne namjene, već kao dio nastave u kojoj je, uz promicanje moralnih vrijednosti što izbijaju iz prikazanih djela, možda još važnija njihova sastavnica hrvatski jezik na kojemu se ta djela izvode. Franjevačkih je predstava bilo malo, poznatih drama pisaca-franjevacu sačuvano je tek nešto više, ali sve su one pisane hrvatskim jezikom, tako da je iz vjerskih učilišta krajem 18. st. posve nestalo latinskog, pa gotovo bismo mogli reći i njemačkog jezika (tek je mali broj zagrebačkih sjemenišnih predstava izveden na njemačkom); slavonski franjevci zacijelo su zaslužniji kao čuvari i branitelji hrvatske riječi nego kao kazališni reformatori ili čak autonomni scenski stvaraoci. U njihovim se samostanima i školama glumilo hrvatski dok se, primjerice, u Osijeku već 1774. god., dakle šest godina ranije no u Zagrebu, pojavljuju njemački profesionalni glumci koji, doduše, donose zanimljiv repertoar i nove scenske vrijednosti, ali i zatiru mogućnost svake hrvatske kazališne emanacije.

Da je tradicija franjevačkih duhovnih drama u slavonskim školama bila snažna i potrajala sve do u XIX st., svjedoči činjenica da su još 1819, dakle u doba posvemašnjega zamiranja školskih kazališta (tada se još jedino igra u zagrebačkom sjemeništu), đaci u Vukovaru izveli dramu fra Grge Čevapovića s poznatom biblijskom temom *Josip, sin Jakoba patrijarke*, tiskanu u Budimu godinu dana kasnije. Prema sudu T. Matica³ ova je drama ponajbolja među svim djelima slavonskih franjevacu namijenjenih kazalištu. A sve su te drame kao namjenski pokušaji bili određeni očuvanju glumišne tradicije u slavonskim školama, nastale i kao obrambeni zid da bi se hrvatski jezik sačuvao pred opasnim naletima germanizacije.

Posljednje u nizu školskih hrvatskih kazališta jest ono u zagrebačkom Sjemeništu i u gradečkom Plemićkom konviktu. Ono nastaje kao odjek isusovačkih predstava, ali se postepeno razvija u osebujan oblik školsko-moralizatorskoga teatra na hrvatskoj kajkavštini (uz neznatan broj predstava na njemačkom jeziku), te po svojim strukturalnim

obilježjima predstavlja posve zaokruženo poglavlje u našoj glumišnoj povijesti.

Hrvatsko se kazalište u Sjemeništu rađa koncem 18. st. možda i kao prva želja za potvrdom vlastitoga književno-umjetničkog potencijala te dokazivanjem mogućnosti kajkavštine kao scenskoga jezika. Po širini svoga intelektualnog vidokruga sjemenišni profesori zacijelo nisu bili tako temeljito odgojeni kao isusovci, stoga im u počecima njihova sudjelovanja u pripremanju đачkih predstava autorski literarni dio ne dosiže dalje od prijevoda i adaptacije. Premda samostalne, izvorne dramatičare kaptolsko Sjemenište nikada neće imati (jedini izvorni i punokrvni dramatik kajkavski, Tito Brezovački, začudo, nikada neće biti izveden u tom teatru, nego na sceni Plemičkoga konvikta!), već se od početka 19. st. pa do kraja djelovanja toga kazališta, 1834. god., dakle čim su tradicija i vježba postale znatnijim, osjeća prodiranje nekih osjetnijih književno-dramaturgijskih vrednota u kajkavsku dramsku literaturu. Izbor će prevedenih i prerađenih drama biti kvalitetniji, kao predložci pojavljuju se Goldoni a možda i Molière, što svjedoči o nekim ipak zamjetljivijim pomacima od standarda, prema kojemu se uzor uvijek tražio u njemačkoj drami kocebueovskog obilježja, tako brojno izvedenoj i na zagrebačkoj njemačkoj pozornici i u Sjemeništu preko kajkavskih adaptacija.

* * *

Kontinuitet određenog kazališnog usmjerenja, repertoarnih i pozoričkih obilježja, ne može biti promatran isključivo unutar omeđenja njegova trajanja. Stoga se opravdano valja upitati kakve su to značajke ostale nakon djelovanja naših školskih kazališta i što je taj kontinuitet od preko dva stoljeća značio za daljnji razvoj hrvatskog glumišta.

Čitavo XVII i tri četvrtine XVIII st., potom tridesetak godina u XIX st., kazalište će u sjevernoj Hrvatskoj biti obilježeno aktivnošću unutar školskih zgrada. U tom razdoblju gotovo i ne bilježimo kakvih pučko-profanih scenskih manifestacija, uličnih priredaba po uzoru na talijansku komediju glumčeva umijeća, nema ni svjetovnog teatra osim u zanemarivom broju iznimaka. Više stotina predstava (a to je za naše onodobne prilike golema brojka!) odigrano je na pozornicama škol-

skih svjetovnih i vjerskih učilišta Zagreba, Varaždina, Požege, Osijeka, Slavenskog Broda, Karlovca, Rijeke, Senja, Zadra i nekih drugih manjih gradova. Naš kasniji scenski izraz, organizacijska struktura kazališne prakse, opremanje predstava i jedan od najakutnijih problema hrvatskog kazališnog profesionalizma od sredine XIX st., problem novačenja glumaca, sve ove sastavnice kazališnoga svakodnevlja morale su ponijeti neke odlbeske tog gotovo dvoipolstoljetnog teatarskog trajanja.

Pođimo od bitnoga temelja kazališnoj predstavi — njenog dramsko-književnoga ishodišta. Za veliku većinu tekstova isusovačkoga kazališta znamo tek po naslovima. Poznate su nam uglavnom one latinske drame isusovačkog kazališta koje pripadaju međunarodnom jezuitskom repertoaru, a izvođene su u nas u izvorniku ili hrvatskom kajkavskom prijevodu. To je slučaj s možda najizvođenijim djelom jezuitskog repertoara, dramom *Cenodoxus* Nijemca Jacoba Bidermanna (1578—1639) koja je premijeru doživjela u Augsburgu 1602. god., a u Zagrebu je već 1629. god. igrana pod naslovom *Pariški liječnik*. Mogli bismo tako utvrditi još desetak naslova zajedničkih mnogim srednjoevropskim jezuitskim kazalištima, ali više od statističkih pokazatelja ne bismo postigli. Sva druga dramska djela izvođena kod nas, nastala kao utilitarna, moralizatorsko-didaktična manufaktura nestala su ne samo s pozornica nakon godinu ili dvije već u hrvatskoj kajkavskoj drami nisu ostavila gotovo nikakva traga.

Izvori starih kajkavskih drama uglavnom su poznati još s početka našega stoljeća, i tu književna povijest neće moći mnogo dodati čak niti kakvim izuzetnijim otkrićima, čemu se ne treba previše nadati. Budući da isusovačkih scenskih tekstova nema u našim arhivima, a drame su kod predaje jezuitske imovine 1772. god. smatrane očito makulaturom te nisu ušle u inventar što ga je preuzela država nakon ukinuća reda, nećemo moći provjeriti niti često isticanu i primamljivu pretpostavku o dubljim, tematskim vezama između *Diogeneša* Tita Brezovačkoga, kome je podnaslov *sluga dveh zgubljenih bratov*, i drame koja je kao posljednja isusovačka predstava izvedena u Zagrebu 1772. pod naslovom *Servus duobus dominis eodem tempore serviens*. Ćak isusovačke gimnazije, mladi Brezovački ovu je predstavu zacijelo vidio, no da li je iz nje crpio neke poticaje za svoje najbolje scensko djelo, teško je zaključiti. Jednako teško kao i pokušati uspostaviti neki most između ove očito goldonijanske teme i našeg kajkavskog dramatičara.

Svoju didaktičnost, prosvjetiteljska obilježja i moralizatorske pouke, kajkavska je dramatika crpla iz njemačkih ili francuskih izvora, a ne iz strogo namjenski pisane jezuitske scenske igre. Prema tome, mogli bismo zaključiti da u pogledu književnih utjecaja, tematskih kao i dramaturgijskih, školsko kazalište nije imalo znatnijih dodirnih točaka s autonomnijim oblikom kajkavske drame nastale također u školskom, sjemenišnom teatru. A da ni po kakvim obilježjima čitav naš didaktično-poučni teatar, uključujući ovamo i kajkavce, ne ulazi u kompleks hrvatske romantične drame, izlišno je i spominjati.

U inscenatorskom smislu školska su kazališta, uz veća ili manja odstupanja, slijedila barokni isusovački model. Iluzionizam bijaše načelo koje se primjenjivalo kad god bi to dopuštale scensko-prostorne i, dakako, financijske mogućnosti pojedinog zavoda. Niz dokumentiranih primjera iz obimne građe za povijest naših školskih kazališta govori o kulisama učinjenim »po pravilima optike«, o dekoracijama dobavljenim iz Mletaka, o prospektima i lukovima, ali i o glazbi kao popratnoj sastavnici kazališnoga čina. Isusovačka kazališta u snažnijim i bogatijim središtima, navlastito Zagrebu i Varaždinu, uspjela su pred kraj XVIII st. postići neke prikazivačke domete koji ih po svim obilježjima uvrštavaju u onaj srednjo-evropski kazališni krug što nastajahu na temeljima didaktično-moralizatorske drame u svim sličnim učilištima od Münchena do Beča i od Praga do Pešte. O Rijeci i njenom kazalištu nemamo mnogo podataka, no jedna opisana predstava iz pavlinske gimnazije u Senju dokazuje da se i u skromnijim okvirima nastojala postići izrazito razvedna, barokna scenska slika, što dokazuje umješnost a i upućenost onih profesora koji su bili zaduženi za organizaciju i režiju kazališnih predstava.

Taj inscenatorski stil kao posebna vlastitost jezuitskoga glumišta, svečan, pompozan i s jakim naglascima na vanjski, gotovo isključivo optički dojam (posebice u predstavama koje su izvođene na latinskom jeziku), dio je ideologijske sastavnice takvoga kazališta. Ako gledatelj skromnijeg znanja ne mogu pratiti sve tekstovne finese drame — što često i nije bitno za razumijevanje moralizatorsko-vjerske namisli — oni vizualnom stranom predstave moraju biti opčinjeni, nerijetko i zatravljeni. Iskaz svjedoka s jedne požeške predstave, po kojem su gledatelji, došavši na predstavu, pomišljali da su pred njima čuda s onu

stranu realnoga — »qui antehac ignari comoediarum alterius mundi partem putaverint«, ponajbolje dokazuje našu pretpostavku.

Skromniji uvjeti opće kazališno-scenske slike u kaptolskom zagrebačkom Sjemeništu uvjetuju drugačiju pozorničku i prikazbenu strukturu. Barok se kao načelo redateljske i scenografske sastavnice ne odbacuje doduše posve, ali vrijeme je isusovačkog borbenog promicanja vjerskih, ideologijskih, nerijetko i političkih namisli prošlo, a s njime i vanjski sjaj svekolikih umjetničkih pobuda što stajahu pod jezuitskim okriljem. O tom sjaju govore ne samo predstave već i unutrašnja oprema isusovačkih crkava, stil i leksik njihovih poznatih dramskih pisaca koji je upravo primjerno bujan i često prezasićen retoričkim figurama. Sve to bijahu sredstva kojima se nastojala što uspješnije osvojiti promatračeva ili čitateljeva pozornost. A to bijaše bitnim uvjetom uspješnog prijenosa ideje iz vjerskoga središta u okoliš koji je potom mora asimilirati.

Te vanjske raskoši u predstavi nestalo je u kazalištu kaptolske »črne škole« i Plemičkoga konvikta na Gradecu. Razdoblje je isusovačkih spektakla minulo, a i nova dramska književnost što su je promovirali profesori u Sjemeništu, povodeći se za ukusom tadanje publike u njemačkim i austrijskim kazalištima, nije zahtijevala velikih domišljaja niti skupe opreme. Analizom scensko-tehničkih obilježja kajkavske drame uočiti ćemo činjenicu da u njoj gotovo i nema onih bitnih baroknih scenskih odrednica tako tipičnih za hrvatsko školsko kazalište XVIII st. Promjena prizorišta unutar strukture jednoga dramskog djela vrlo je rijetka, nema tehničkih pomagala kao što su propadališta, uzvlake ili optički, odnosno akustički efekti. (Zabilježimo usput da su isusovci, primjerice, po svojim misionarskim postajama u podravskim selima tijekom XVIII st. često priređivali predstave uz pomoć »skioptikonskih« svjetiljaka!) Nestale su međuigre, baletni umeci, zborovi fantastičnih, feeričnih bića, glazba je kao sastavnica predstave iščezla. Na pozornici se gradi soba od priručnog materijala, glumci se cblae u građanska odijela. Tom podosta šturom izvanjem licu sjemenišnih predstava očito je pridonio i izrazito maskulini tip ovoga kazališta, ali glavnim uzrokom bijaše očito dramska književnost i bitna namisao kazališnoga čina.

Isusovačko kazalište bilježi u svakom gradu gdje se gimnazija kao nositelj jezuitske scenske djelatnosti našla, niz prizorišta. Igra se u školi, pred crkvama, »per plateas«, kao što navode kronike, đaci su pozivani na svečane objede u biskupski dvor, o svečanim se crkvenim

ili državnim blagdanima, prigodom posjeta stranih feudalnih uglednika priređuju pravi barokni trionfi sa živim slikama. I opet sve u znaku poznatih isusovačkih gesla. Kod sjemenišnih je kajkavaca kazalište ostalo didaktičko-moralni, gotovo po nekim obilježjima i popravni zavod, ali on svoju snagu na malobrojne gledatelje — jer predstave nisu tako česte kao u jezuita — prenosi riječima. Dramski pisac, premda često pod imenom adaptatora, kontaminatora ili doslovnog prevoditelja, dakako, s velikom iznimkom izuzetnosti jednoga Brezovačkoga, probija se konačno kao prethodnica kazališne sveukupnosti. Nakon gotovo stoljetne stanke, u hrvatskom se glumištu ponovno počinje govoriti o dramskom piscu jer se, zahvaljujući njegovim naporima raznorodnih literarnih obilježja, kazalište i nehotice ne shvaća više kao isključivo svečano urešena crkvena svečanost. Utjecaj isusovačkih profesora koji su poslije ukinuća reda uspjeli postati svjetovni svećenici i dobili namještanje u Sjemeništu na Kaptolu više je nego očit za razvoj sjemenišnog teatra. No taj utjecaj se omeđuje isključivo poticajnim elementima i nekim iskustvenim načelima. Sjemenišno je kazalište moralo provoditi svoje odrednice, a bivšim je jezuitima moglo zahvaliti jedino na pružanju nekih temeljnih organizacijskih pobuda.

Teško je utvrditi da li je model sjemenišnoga kazališta, uz dodatak nekih sporadičnih, ali ne manje značajnih predstava u gradečkom Plemičkom konviktu, ušao u strukturu suvremenoga hrvatskoga glumišta o kojem se počelo maštati upravo usporedo i s uminućem naših posljednjih školskih pozornica, oko 1834. U tom bi pravcu valjalo obaviti neka ispitivanja, koja izazovnošću odgovora potiču na dublje, strukturalne analize.

U jednom od temeljnih pitanja kazališne prakse, u analizi glumačkog problema koji postaje bitnim razlogom nedjelotvornosti hrvatskoga glumišta već od 1840, dakle od prvih dana njegova organiziranja na profesionalnoj osnovi, školska su kazališta odigrala takvu ulogu da je iz današnjega kuta promatranja moramo obilježiti negativnim predznakom. Usmjerena po načelima svoga djelovanja isključivo na glumce iz redova vlastitih đaka, školska su kazališta usprkos djelatnosti koja traje više od dva stoljeća ograničila zanimanje buduće, nove građanske klase, što se javlja tridesetih godina XIX st., za aktivno sudjelovanje u kazališnom činu. Glumac je bio đak, polaznik škole ili vjerskoga zavoda, kasnije i za dugo vremena u Hrvata tek u slučaju plemenite, isključivo amaterske i rodoljubne pobude. Profesionalizam je zazoran, društveno neprihvatljiv i gotovo prezren. Tome pridonosi, dakako, i niz

IGROKAZ.

Izpelyan vu Zagrebu, dana 1voga Martiuffa, 1802.

VU KRALEVSZKOM KONVIKTUSSU

N A Z L O B A

M E D

B R A T M I.

VU V. POKAZEH.

OSZOBE IGRAJUCHE;

Anton Shikkich, negdašni Ladie Kapitan, Joseph Shikich, Maltar pri Mofztu,	} Dvojki	. . Joannes Kifs.
		. . Emericus Farkas.
Mirofzlav, Josefpha Shikicha Szin		Franciskus Raizner.
Prilizavec, Antona Shikicha Goz- podar		Antonius Czappau.
Bogudrad, Plebanus onoga mezta		Carolus Gregurich.
Mirokovich, jeden Prokurator		Josephus Suvich.
Zrimnovich, jeden Mladi Groff.		Ludovicus Terputecz
Andras, Jof. Shikicha stari Szluga. . . .		Franciscus Praunspenger.
Shimon, Ant. Shikicha Szluga mornar. . .		Joannes Markovich.
Savel, Chismarзки Detich		Stephanus Churchich.
Jedan Apatekarzki Dehak		Ladislav Terputecz

negativnih pojava što stoje u uskoj svezi s nekim ekscenim situacijama kod njemačkih putujućih družina u našim gradovima, ali bitnije od toga jest značajka koja će sve do pojave obitelji Freudenreich tako snažno obilježiti čitav odnos između kazališne prakse i javnosti. Hrvatska osim u rijetkim iznimkama neće u svojim profesionalnim scenskim počecima imati vlastitih glumaca. Čini se da je navika, praksa i bjelodana činjenica da na pozornicu može doći samo đak, i to pred svoje profesore i roditelje, u poluekskluzivnoj predstavi, imala u tom spletu problema djelatnog utjecaja. Socijalno podrijetlo naših prvih glumaca pokazuje kako su oni bili novačeni iz najdonjih dijelova društvene ljestvice, dok su amateri, što na scenu stupaju iz domoljubnih razloga, pripadnici i najviših plemićkih krugova. Freudenreichi s jedne, a Sidonija Erdödy-Rubido s druge strane, ponajbolje potkrepljuju ovu tvrdnju. Ekskluzivnost školskih kazališta, diskontinuitet glumačkog udjela pojedinih đaka u predstavi, nisu pogodovali razvoju svijesti o mogućnosti djelatnoga ulaska u kazališno svakodnevlje. Nijedan od stotina đaka naših školskih kazališta koji su se u određenim trenucima vlastita školovanja našli na pozornicama svojih teatarâ, nije kasnije prešao u aktivnu svezu s kazalištem. Matija Jandrić, koji je glumio u Sjemeništu jednako kao i Pavao Štoos ili Franjo Strehè, možda su iznimke u takvoj prosudbi problema, ali oni su uz kazalište ostali vezani kao adaptatori, prevoditelji i posrednici između dramskoga djela i pozornice. Na scenu, međutim, na profesionalnu hrvatsku pozornicu, čiji nastanak pada nekoliko godina nakon prestanka djelovanja sjemenišnoga kazališta, nije stupio nitko od nekadašnjih glumaca.

Iz razumljivih i poznatih razloga hrvatska drama izvođena u našim školskim kazalištima nije imala sve do tridesetih godina našega stoljeća gotovo nikakva utjecaja na scensku praksu. Kajkavština je Gajevom reformom prognana odasvud pa se i na pozornici javljala izuzetno rijetko. A kad bi i uspjela doći na scenu, bijaše to u lošim predstavama, nerijetko i nespretnim adaptacijama ili nesretnim okolnostima. Lakonska kritika iz *Narodnih novina* 1848. kojom je dočekan *Matijaš Brezovačkoga* — »da se mnogima taj komad čini prost, no što ćemo kad drugih ne imamo« — kao da je obilježila sudbinu kajkavske drame na hrvatskoj pozornici XIX st. Drugi problem, problem kajkavskoga narječja kao dramaturgijsko-stilističkog elementa u novijoj hrvat-

skoj štokavskoj drami mnogo je zanimljiviji i neke njegove značajke pokazuju da kajkavsko narječje, promatrano u toj funkciji, čini nezaobilazni segment novije drame, od Nemčićeva *Kvasa bez kruha* do Freudenreichove *Crne kraljice*, Šenoine *Ljubice* i dalje.

U organizacijskom su pogledu školska kazališta djelovala po ustaljenim načelima posebno oblikovanog amaterizma, koji se bitno razlikuje i od prethodnog amaterskog glumačkog udruživanja u dubrovačkom ili hvarskom teatarskom okružju, a ni po čemu nije sličan niti onom domoljubnom amaterizmu pedesetih godina, kada u jeku prevlasti kazališta njemačkog govornog izraza, dobrovoljci izvode po sjeverno-hrvatskim gradovima jedine narodne predstave. Taj školski amaterizam logična je posljedica namjene kazališta u odgojnim i vjerskim zavodima, a obilježja se tako zasnovanog odnosa između glumaca i kazališne prakse nisu prenosila u slijedeće razvojne faze hrvatskoga glumišta. No bilo je u organizaciji školskih predstava nekih zanimljivih pojedinosti koje najavljuju prvi put u našoj kazališnoj povijesti užu povezanost teatra i javnosti.

To je svojevrsan način obavještavanja publike o sadržaju predstave, njenim glumcima i nekim pojedinostima vezanim uz izvedbe. Sačuvane su naime neke »periohe« naših školskih, poglavito isusovačkih kazališta. Kao što i samo ime govori, te kazališne cedulje u današnjem smislu ovog pojma bijahu sadržaji, često i sinopsi pojedinih predstava, no donosile su i niz podataka o izvedbi upravo kao i kazališni plakati u kasnijoj etapi oglašavanja predstave u javnosti. Iz tih »perioha« doznajemo za imena glumaca, podaci na njima pomažu nam u rekonstrukciji scenske i kostimske opreme, a tiskani sadržaji po prizorima pomažu današnjem istraživaču, u nedostatku izgubljenih dramskih tekstova, pri ocjeni nekih elemenata isusovačke drame stvorene u našim školama. Zanimljivo je da su pojedine »periohe« tiskane usporedo na više jezika (latinskom, hrvatskom, njemačkom, pa čak i francuskom), i to u slučajevima javnih školskih priredaba, kada se pretpostavljalo da će se među publikom naći veći broj feudalaca, jezično različito odgojenih i usmjerenih. Ti prvi naši kazališni plakati u današnjem smislu toga pojma jedno su od onih obilježja školskih kazališta koje je moglo gotovo nepromijenjeno ući i u kasnije razvojno razdoblje, što je kazalište i javnost dovelo do tako potrebne uzajamnosti.

Ako su pojedine značajke naših školskih kazališta tijekom dugotrajne djelatnosti ovih pozornica ostale isključivo vezane uz nakanu osnivača te scenske ali i ideologijski usmjerene djelatnosti, izražavajući svagda ili vjersku ili moralno-didaktičnu ulogu scene u obrazovanju i mladeži i onog užega kruga gledatelja, čini se da se nakon proučavanja mnogih obilježja ovog osebnog kazališnoga izraza mogu danas jasno uočiti i neosporne plodotvorne silnice što su iz amaterizma XVII i posebno XVIII st. ušle u svekoliki kompleks kasnijeg obličja hrvatskoga glumišta.

Školska su kazališta u sjevernoj Hrvatskoj, dakle ondje gdje bijahu najbrojnija, probudila scenski duh i teatarsku svijest već u počecima XVII st. Svojom neprekinutom djelatnošću premostila su ponor scenske zamrlosti od gotovo pola stoljeća, nastao između nekih latinskih predstava u Zagrebu 1558. i 1572. (a i njih su bili prikazali jedne nedjelje kaptolski đaci-bogoslovi na Gradecu) i početaka isusovačke didaktično-ideologijske ali i kazališne djelatnosti. Bez obzira na određenu, ali ne i svagda strogu ograničenost prema javnosti, gdjekada s očitom namišlju prodiranja u sve društvene strukture putem kazališne predstave, školska kazališta imala su uz vjerski i scenski utjecaj na publiku. U promatranju čitavog sklopa pitanja vezanih uz ovaj tip kazališnoga izraza, taj se utjecaj danas čini najbitnijim.

Pojava školskih kazališta u sjevernoj Hrvatskoj još početkom XVII st., navlastito njihovo širenje u XVIII st., sa završnom razvojnom fazom koja seže sve do tridesetih godina XIX st., znači ujedno i aktivnije javljanje nekih teatarskih zamrljih ili pak scenski posve neaktivnih gradova na hrvatskom kazališnom zemljovidu. U tim se gradovima, ali i u njihovoj bližoj okolici — usporedimo samo primjere Požege ili Varaždina — gotovo neprekinuto razvija teatarska potreba i to zahva-ljujući ovim povremenim školskim kazališnim priredbama. One postaju, i usprkos svojem internacionalnom rodoslovlju, oblici našeg scenskog izraza koji podržavaju i održavaju kazališnu svijest u inače teatarski razmjerno slabo aktivnim sredinama. Sve naše kasnije kazališne razvojne faze u XIX st. ne bi mogle računati na uspješnu suradnju između publike i pozornice, da u gradovima nije stvorena makar i najmanjim oblicima zamjetljiva kazališna kultura. Ne niječući i njemačkim druž-

nama, koje već u trećoj četvrti XVIII st. dolaze ponajprije u Osijek a potom u Zagreb — uz atraktivnost — i određene političko-promicateljske nakane, te putujuće trupe uza sva ona nova obilježja scenskoga života što su ih donosila, zacijelo ne bi od samih početaka nailazile na takav odziv kod gledatelja da jedan njihov sloj nije bio otprije navikao na predstave. Na sjemenišno kazalište, zadnji naš školski teatar, nastavlja se gotovo neposredno i prvi koraci prema ostvarenju hrvatskog profesionalnoga glumišta u okviru Preporoda, pa i ovdje valja tražiti neke posredne utjecaje školske pozornice na čitav sustav odnosa između kazališne grupe unutar iliraca i javnosti kojoj se oni neprestano obraćaju. U takvim teško odredivim, ali nakon dubljih strukturalnih analiza ipak zamjetljivim odzvcima školskih kazališta u cjelokupnom glumišnom kompleksu naših kazališnih početaka između 1835. i 1840, kada smo krenuli u novo razdoblje hrvatskoga kazališta, može se danas nazreti i ono trajnije značenje pa i vrijednost tog osebujnog scenskog izraza. DUNJA FALIŠAVEC

BILJEŠKE

¹ Usp: F. Fancev: *Iz daleke prošlosti hrvatskih gimnazija I*, Narodna starina, knj. XLI, str. 1—9, Zagreb 1931/32, kao i *Starine*, knj. XXXVII, str. 38—39, JAZU Zagreb, 1934.

² *Starine*, knj. XXXVII, str. 140—141. U prijevodu ovaj tekst glasi: Od sviju se glumaca istakao mladić koji je glumio Čeha; taj je naime prilagodio riječima i stvarima kako oči tako ruke lice i izgovor; kao da je posebice dobro sve shvaćao i bio odgajan za pozornicu i dramsku književnost.

³ T. Matić: *Prosvjetni i književni rad u Slavoniji prije preporoda*, str. 114, Zagreb, 1945.