

HRVATSKO PROFESIONALNO KAZALIŠTE OD DEMETRA DO MILETIĆA

Nikola Batušić

U XIX. se stoljeću sjeverna Hrvatska i u njoj posebice grad Zagreb potvrđuju kao hrvatsko glumišno središte. Nakon višestoljetnog kazališnog nasljeđa u južnohrvatskim krajevima, nakon bogate dramske književnosti što je u tom okružju doživljavala i svoj razvoj, ali potom i svoje zamiranje, već je kajkavsko kazalište u zagrebačkim školskim institucijama na razmeđu XVIII. i XIX. stoljeća najavljivalo rađanje novih scensko-literarnih snaga u banskoj Hrvatskoj, što se neposredno i potvrdilo kazališnim segmentom hrvatskoga narodnog preporoda. Kao i svuda, i u kazališno se aktivnom žarištu tog nacionalnoga pokreta čuo odzvuk one poznate iz Kundekovih stihova:

*ar se zdižu Mladi, posluju marljivo
ter podžižu v stareh kaj bilo vgašljivo*

koji su gotovo proročki nagovijestili uzbudljiva gibanja na čitavom području kulturnih i političkih zbivanja, pa tako, naravno, i u kazalištu.

Ako je kazalište u Hrvata u prethodnim razvojnim razdobljima ostajalo pojavom, ne uspjevši se prometnuti u pokret, onda je tome uzrok bila njegova gotovo posvemašnja odvojenost od političkih struktura. Primjeri iz dubrovačke kazališne povijesti bjelodano pokazuju te maligne

strane našega teatra, koji bi u izravne dodire s političkim nadgrađem dolazio uglavnom kao okrivljeni pred tužitelja. Prvi put u povijesti hrvatskoga glumišta ono će, međutim, upravo u okviru preporoda postati i dijelom političke, narodnosne ideje, dometnuvši svojoj primarno kulturnoj misiji i onu socio-političku. Tako je ono gotovo neopazice, nakon faze prvih proplamsaja u sjevernohrvatskom štokavskom okružju, uz estetička pitanja vrlo intenzivno moralo povesti i borbu za svoju samopotvrdu i na području organizacijskih problema, upravo s razloga što je postajalo pokretom.

Od prvih dana, od povijesnog 10. lipnja 1840, kada je *Domородno teatralno društvo* (koje je u Zagreb došlo iz Novog Sada kao *Leteće diletantsko pozorište*) izvelo Kukuljevićeva *Jurana i Sofiju*, hrvatsko je kazalište, isprva doduše još nedovoljno definirano, ali ipak, počinjalo poprimati oblike ustanove, tako da ga po prvi put u njegovoj višestoljetnoj tradiciji valja tako i razmatrati, ali o njemu i kritički suditi. Glumište u Hrvata više neće biti skup pojedinačnih akcija ni improviziranih scenskih pokušaja, već će kao bitni dio preporoda, u rasponu »ilirskih« namisli i programa, nastojati što snažnije učvrstiti svoje ustrojstvo i odrvati se mnogolikim nedaćama. Premda u početku ne bijaše nazivano svojim narodnim imenom već ponajčešće »ilirsko«, »domородno« ili pak jednostavno »naše« (da bi se tim pridjevom označila suprotnost od još uvijek snažnog njemačkog scenskog organizma ne samo u Zagrebu već i u Osijeku, Varaždinu pa i drugim, manjim gradovima), ono je već od svoga prvog rođendana u nacionalno-političkim koordinatama i njihovoj usmjerenosti takve određenosti smatrano hrvatskim glumištem, ostajući takvim, dakako, sve do danas.

Poslije pada Dubrovačke Republike, kada je u njoj istodobno s ulaskom Napoleonovih vojnika posve zamrlo i hrvatsko kazalište, u doba kasnije austrijske uprave u Dalmaciji, a potom, što je i najbitnije, razvojem novih književnih snaga u dotada manje literarno aktivnim hrvatskim krajevima, sve se više očituje da će središtem kulturnih težnja u Hrvata postati gradovi na sjeveru. Kada je nakon Varaždina glavnim gradom banske Hrvatske postao Zagreb te se u njemu uz književni pokret hrvatskih kajkavaca na razmeđu stoljeća u odredbenicama njihove književnosti počela sve jasnije pomaljati i nacionalna sastavnica, postaje jasno kako će budući proglašiti i programi, a onda i preporodne, nacionalno-romantičke smjernice poniknuti u Zagrebu. A tu je već glumište postajalo sve snažnije, trajući u okviru raznovrsnih školskih ustanova,

uz prekide, i više stoljeća. Premda se temeljilo na različitim jezičnim podlogama, a napose to vrijedi za isusovačku latinsku dramu, kazalište u Zagrebu je postojalo, utječući na glumišnu svijest njegovih žitelja.

Isusovačka latinska i hrvatska dramska zbivanja iz gimnazijskog kazališta koje je širokim rasponom djelovanja obuhvaćalo povremeno sve dijelove onodobnog Zagreba, pridonijelo je, kako znamo, nekim strukturalnim pojavama oko kasnijeg profesionalnog hrvatskog glumišta, a gotovo je i nezamislivo raščlanjivati fenomen kajkavskoga teatra u Sjemeništu i Plemićkom konviktu, makar i skromnije izraženog izvornošću vlastite dramatike, bez njegove povezanosti s pojedinim isusovačkim organizacijskim i predstavljачkim shemama i oblicima. A to bijahu jasna utilitarna obilježja repertoara, zajedništvo u pripremanju predstava, njihova ekskluzivnija ali ne i posve odvojena namjena s obzirom na svjetovne gledatelje. A ni hrvatski preporoditelji, kad su u jednoj od matica svoga pokreta raspravljali o utemeljenju »narodnoga« kazališta (pri čemu »narodan« u prvom redu znači jezičnim izrazom suprotan od snažnog njemačkog kazališnog izraza u Zagrebu!), zacijelo ne bi bili uspjeli u svojim namislima da se nisu mogli osloniti na neveliko ali ipak zamjetljivo nasljeđe kajkavaca i njihov proboj — ne tako snažan, ali više no statistički zamjetljiv — u zagrebačku scensku javnost tridesetih godina XIX. stoljeća.

Na pragu preporodnih težnji, kad se u Zagrebu sve učestalije i sve temeljitije stalo raspravljati o budućem »narodnom« ili »ilirskom« kazalištu, ono se nije namjeravalo prizvati u život kao pojava nova ili dotada nepoznata. Snovano dugo, ono je stvoreno jer su za nj postojali uvjeti koji su mu mogli poslužiti kao temelj, premda među njima nije bilo vrlo bitnih: nedostajao je tada siguran i neprekinuti dotok financijskih sredstava. No, nešto je u uspostavljanju hrvatskog kazališnog profesionalizma vrlo zanimljivo. Hrvatsko je glumište kao ustanova nastalo u XIX. stoljeću kao spoj optimalnih i međusobno dakako zavisnih društveno-strukturalnih i sociološko-književnih pojava i snaga. Sve su one, položenošću u jezgru nacionalnoga i političkoga programa »iliraca«, prizvale glumište, kao njegov integralni dio, u djelatan i raznovrstan život iz niza dotada zapretanih pretpostavki i gotovo skromno skrivenih mogućnosti.

Vrlo je zanimljiva činjenica da će novo građevinstvo koje se okuplja oko ilirskog političkog i kulturnog programa prvi put nakon dva stoljeća prestati gledati kazalište kao moralno-popravni zavod, kakvim

ga je, usprkos svojim liberalnim nazorima, smatrao još i biskup Vrhovac, određujući neizravno i repertoar našeg kajkavskog sjemenišnog teatra.

Od prvih predstava isusovačkog kazališta početkom XVII. st. u ovom je dijelu Hrvatske kazalište kao »pelda« i gotovo »kaštiga« moralo zorno prikazati sve ono što se može dogoditi nepoštenima, lakomislenima, nepovjerljivima i, dakako, nevjernicima, dok je alegorijskim slikama punim sjaja uzdizalo vjerske mučenike, a povremeno i nacionalne heroje ako bi podigli sablju protiv nekrsta, što će u našem konkretnom slučaju značiti Turčina. Sve dok je kazalište bilo tako usmjeravano, a dvjesto trideset godina nije malo, ono je dakako izlazilo iz sfere otvorenijih ideoloških utjecaja. Tek će mlada građanska klasa shvatiti da kazalište, i to ono profesionalno organizirano, okrenuto društvenom i političkom svakodnevlju, kontinuirano nazočno u gradskoj sredini, može postati i bitnom sastavnicom njegova programa.

Ne mogavši, zbog snažne penetracije kazališta njemačkoga govornog izraza, vidjeti nacionalno značenje glumišta u rodnoj sredini u onoj mjeri kako su shvatili teatar boraveći na studijama u Grazu, Beču ili talijanskim gradovima, naši su mu preporoditelji, pa i oni koji su samo formalno nosili plemićke titule, prilazili s namjerom osviještenih građana koji pozornicu žele nedvosmisleno iskoristiti za svoje ciljeve. Do tada je scena u banskoj Hrvatskoj bila, kako znamo, poprištem isključivo vjersko-nabožnih i moralizatorskih namisli, jer je predstavljala sastavni dio crkvenoga školstva i ujedno se iskazivala kao njegova vrlo bitna strukturalna značajka. Ideološka otvorenost u tematsko-dramaturgijskom smislu ovdje je, dakako, nepoznanica, a usprkos tematskoj raznovrsnosti nekoliko stotina predstava po našim učilištima, razlozi za njih bijahu svagda vrlo blizi katehezi.

Stoga je upravo liberalno građanstvo u okviru preporodnih stremljenja moglo postati onom snagom koja će uspjeti stvoriti kazalište kao govornicu svojih novih htijenja. Društveni sloj koji se stao oslobađati mnogih ograda morao je imati i pravo mjesto za izricanje svojih ideoloških namisli, a scena se svojom iznimnom društvenom usredotočenošću upravo nametala za tu ulogu. No takvo, inicijalno političko obilježje hrvatskoga glumišta moralo je nužno izazvati i neke njegove negativne posljedice. Sve do pojave Šenoine, kazalištu je gotovo imperativno nametnuta uloga najglasnijega zastupnika političkih parola dana, što je umnogome smanjilo domete i osiromašilo neke njegove posve umjetničke težnje. Upravo prvi ljudi preporoda nisu u kazališnoj politici znali stvo-

riti ravnotežu između estetičkih zadaća i političke nužnosti, želeći preko pozornice i njene tadanje iznimne djelotvornosti potvrditi značenje svoga pokreta. Neprestana dilema između kulturne zadaće i političke nužnosti preporoda odrazit će se kao jedan od bitnih prijevora novog hrvatskoga glumišta što je raslo uz »ilirske« prvake.

Od začetka svoje pojave kao javnog i profesionalnoga glumišta, i to s jakim obilježjem nacionalne posvećenosti, ono u svojim segmentima počinje pokazivati želju za što preciznijim određenjem vlastitog ustrojstva, što se očituje kao posve nova vrijednost u hrvatskoj kazališnoj povijesti. Nekoć se u Dubrovniku državna uprava upletala u kazališni život gotovo isključivo s administrativnog, pa čak i policijskog stajališta, rijetko kada mareći za bitne, umjetničke značajke njegova oblička. Još je manje bilo novčanog pomaganja kazališnoga života od strane vlasti po našim gradovima, pa je i stoga plemeniti amaterski rad često pokazivao značajke improvizatorskog diletantizma. Netom, međutim, hrvatsko kazalište postane dijelom političkog programa, a ono će to ostati sve do danas, odnos vlasti naspram pulsiranju njegovih najživotvornijih organa postat će zamjetljivo drugačije usmjeren.

Sve što se ubuduće bude zbivalo u glumišnim stanicama, makar i po najnedostupnijim odjeljcima toga složenoga spleta najraznovrsnijega živčevlja, bit će podložno čestim »nagledanjima« onih vladajućih struktura što će glumište u svakoj prilici smatrati tradicionalnom tekovinom kojoj nisu dopuštena nikakva ozbiljnija unutrašnja seizmička pomicanja što bi u javnosti mogla izazvati kakvu jače primjetnu uznemirenost. A ta je pak javnost — na čiju će savjest kazalište često zakucati radi što izdašnjih »dobrovoljnih prinesaka« — svagda držala kazalište u središtu svoje pozornosti. Nasljeđe je, naime, još od prvih dana »ilirizma« rječito govorilo kako je upravo »javnost«, ta često imaginarna, ali u ponekim glumišnim krizama ipak zamjetljiva snaga, bila nazočna pri stvaranju hrvatskoga kazališta kao nacionalno utemeljene ustanove, makar i u podosta amorfnom obličju onih gledatelja u dvorani što su poklicima dočekivali prve budnice i davorije pjevane u međučinovima njemačkih predstava prije povijesne 1840. godine.

Izrazito nacionalno obilježje hrvatskoga glumišta, tako bjelodano i višekratno potvrđivano tijekom XIX. st., nije, međutim, ni u jednom trenu značilo zatvaranje u vlastite granice niti odbojnost prema umjetničkim došljacima iz njegova kazališnoga susjedstva. Neprekidnost djelovanja zagrebačkoga kazališta, koja se potvrđivala usprkos teškim politič-

kim i materijalnim nedaćama, napose u doba apsolutizma, a potom i sve glasnije želje koje su budile teatarske pokrete na hrvatskom jeziku u drugim hrvatskim gradovima, bijahu daleko od svake improvizacije, barem što se temeljnih namisli tiče. Svaki je poticajni glumišno-kreativni čin u svom iskonskom zamahu zasnivao odmah, makar i u imaginarno-idealiziranoj slici, i kazališnu organizaciju čvrstoga utemeljenja, koja se po svojim konstitutivnim načelima nikada nije htjela miriti s akcidentalnošću ili pak povremenom amaterskom značajkom svoga djelovanja, premda je često nastajala iz plemenitih pobuda istinskih »ljubitelja« teatra. Nestaje tako ranijega obilježja »pokladnog« scenskog zbiivanja i prigodnih teatarskih priredaba iz razdoblja naše renesansne i barokne scenske aktivnosti; nema, dakako, više ni školskih isusovačkih, franjevačkih, pavlinskih ili sjemenišnih predstava s ograničenošću »kazališnih« dana unutar kalendarske godine (neke manje iznimke u pojedinim vjerskim institucijama nisu u ovom kontekstu bitne za našu prosudbu). Kazalište se profesionalizira i dobiva obilježja repertoarnih usmjerenja, estetičke smjernice koje će se tijekom šezdesetak godina dakako mijenjati, ali će bitno određivati ritam i svekolike značajke scenjskoga življenja. S druge strane, profesionalizam, kao jedna od bitnih karakteristika hrvatskoga glumišta XIX. st., zahtijeva posvemašnje žrtvovanje i gotovo doživotno opredjeljivanje sviiju njegovih djelatnika u svrhu prodora, uspjeha i održavanja pozoričke aktivnosti.

No, među Hrvatima ne samo da je odveć malo teoretika već se osjeća još veći nedostatak prikladnih ljudi za sve struke i poslove oko pozornice, pak su vrata hrvatske scene i u središtu i u manjim gradovima bila otvorena svakom dobronamjernom došljaku iz drugih naših nacionalnih sredina, pa i inozemnom pridošlici spremnom naučiti hrvatski jezik (na što, dakako, stručnjaci tehničkih smjerova i specijalnosti nisu bili primorani, jednako kao ni orkestralni glazbenici sedamdesetih godina, tj. u doba ustrojenja stalne opere). Primjer novosadskih glumaca, članova *Letećeg diletantskog pozorišta* koji su s baštinom Joakima Vujića i nasljeđem srpskog dramskog repertoara, gdje je dominirao Sterija, došli u Zagreb i tu ne samo doživjeli osobnu afirmaciju nego i djelotvorno ucijepili neke svoje značajke u prve dane profesionalnoga hrvatskoga kazališta, nije jedini, premda je ponajbolji primjer neraskidive sveze hrvatskoga scenskog življenja s vlastitom, premda tada primjerno udaljenom kazališnom okolinom. Činjenica što su Novosađani, pojačani u Zagrebu nekim Hrvatima što im se pridružiše, odigrali presudnu ulogu i u

utemeljenju prvoga profesionalnoga kazališta u Beogradu 1842, samo potvrđuje kapilarnost prvih glumišnih početaka u trokutu Novi Sad—Zagreb—Beograd, svojevrsnu uzajamnost koja se tijekom XIX. st. u pojedinim glumačkim interferencijama neprestance obnavlja.

Plejade najznačajnijih novosadskih i beogradskih glumaca stalni su gosti ili angažirani članovi zagrebačkoga kazališta u zadnjoj četvrti XIX. st.; Adam Mandrović i Maca Perisova, a kasnije i Andrija Fijan, neko su vrijeme stupovi beogradskoga ansambla. Usprkos razumljivim jezičnim zaprekama uspjelo je Slovencu Ignjatu Borštniku potkraj stoljeća postati jednim od korifeja zagrebačke drame, kao što je i veći broj slovenskih pjevača, naravno uz mnogo manje napora, bio zapažen u ansamblu zagrebačke opere već od prvih dana njezina osnivanja 1870. god.

I neki stranci postaju hrvatski glumci. Tako je Bečanka Karolina Norweg, supruga Josipa Freudenreicha, unijela u hrvatsko glumište dotada nepoznati obrazac subrete u veseloj igri s pjevanjem i kasnijoj opereti, a u nekoliko primjera, doduše više improvizatorskih no stvaralački značajnih, nalazimo Nijemce, Poljake, Čehe, Slovake i pripadnike drugih nacionalnosti u prvim, osnivačkim danima našega kazališta kao »pomoćne« glumačke sile što iz njemačkih družina po potrebi uskaču u hrvatske predstave, spasavajući tako one prve pokušaje domaćih dobronamjernika koji bi možda upravo bez tih profesionalnih rutinera bili osuđeni na posvemašnji metierski neuspjeh. U tom kompleksu »pohrvaćenih« glumaca inozemnog, premda značajno slavenskoga podrijetla, valja istaći da su upravo Česi, komičari Václav Anton i Arnošt Grund, postavši u posljednjim godinama XIX. st. hrvatskim glumcima i redateljima, donijeli k nama, prema obrazloženim Gavellinim analizama, specifične elemente češke komike, koji su u neprestanoj suši hrvatske, autohtone glumačke vedrine značili za nas posebnu stilsku vrijednost.

Ovi primjeri i bez analize stilskih značajaka što su ih strani umjetnici unijeli na hrvatsku scenu pokazuju plemenito naličje glumišta koje ih je primalo, nikada ne zatajivši svoje duboko nacionalno poslanje podižući vlastiti prag pred stranim umjetničkim potencijalom. Naše kazalište, bez obzira na časoviti pridjev u svom službenom imenu odnosno administrativnom nazivu, bijaše hrvatsko u najboljem i najpatriotskijem značenju toga pojma. I to poglavito stoga jer su svi najmjerodavniji njegovi djelatnici neprestance bili duboko svjesni potrebe, mogućnosti pa i neophodnosti umjetničkoga zajedništva sa svojim susjedima. To više što je to umjetničko zajedništvo često pretvarano u političko savezništvo

na širem planu stjecanja državno-pravne samostalnosti, posebice u razdoblju južnoslavenskih unifikacionih opredjeljenja u zadnjim desetljećima XIX. st.

Od svojih prvih pravih normativnih i zakonski utemeljenih spisa 1861. god., hrvatsko je glumište smatrano kazalištem »jugoslavenskim«, ne niječući ni u jednom trenutku svoju izrazito narodnosnu zadaću, reklo bi se gotovo unutrašnji, iskonski zov patriotizma. Željelo je kao najstarije među profesionalnim teatrima, kao kazalište što je ipak posjedovalo svijest o svojim slavnim dubrovačkim prethodnicima (poznavajući, doduše, konkretno tek Gundulića), svoju umjetničku djelatnost — ne iz želje za ekspanzijom, već iz iskrene potrebe umjetničko-pedagoških opredjeljenja — protegnuti na sve »krajeve našega naroda«, kao što je stajalo u prvom našem kazališnom zakonu.

Taj je, međutim, svojevrsni internacionalizam hrvatskoga glumišta unutar južnoslavenskih parametara (ne zaboravimo ovdje da je dio hrvatske scenske kulture djelovanjem Adama Mandrovića u Sofiji, kao prvoga među nekolicinom kasnijih hrvatskih umjetnika, ugrađen i u temelje bugarskoga teatra XIX. st.) često zbog nekih umjetnih nesporeda nemilosrdno pogađao pojedina vrlo osjetljiva mjesta na njegovu tijelu. Neprijeporno iskreno hrvatstvo, koje je zaziralo od presizanja, znalo je u vlastitoj sredini biti i ocrnjivano i prezirano, a široki skuti našega kazališta, pod koje se povremeno sklanjahu i osobnosti što mu po umjetničkim mogućnostima ne bijahu posve primjerene, upravo su od takvih pribjegara proglašavani branama i nacionalističkim ogradama. Nacionalno poslanje i narodnosna misija hrvatskoga glumišta nerijetko se tijekom XIX. st. iskazuju kao tragična sastavnica njegova života, što se bio tako bučno najavio u okrilju već spominjanih političkih programa. Drugačiji i novi politički zamasi htjedoše u nagodbenjačko doba, pa i potkraj stoljeća u prijeporima unutar odredbenica zasnovanih jasnom Starčevićevom vizijom, nerijetko i prezirući idilične sanjare iz Ilirske čitaonice, a sve u želji »umjetničkoga« napredovanja, zanemariti bitnu sastavnicu teatarskoga našega rodoslovlja, što će reći nacionalnu samosvojnost oplemenjenu autonomnim izborom i nenametnutim utjecajem dobronamjernih kazališnih useljenika. Stoga se čini da povijest hrvatskoga glumišta XIX. st. ne valja smatrati pukom kronikom scenskih zbivanja, već često tragičnom kronikom posebno usmjerene namisli, koja je svoju plemenito nacionalnu utemeljenost često plaćala ne samo prijeporom, već i umjetničkom nemoći. U tom bitnom dvojstvu između želje

za sveobuhvatnom autonomijom i nemogućnosti apsurdne iznadnacionalne a isprazne funkcije, valja promatrati sve djelotvorne sastavnice hrvatskoga kazališta od preporodnih dana pa nadalje. Administrativno ustrojstvo, odnos književnosti i kazališnoga svakodnevlja, problem postojanja ili pak nepostojanja specifičnoga hrvatskoga glumačkoga stila u XIX. st., sve su to temeljni problemi što izvire iz shvaćanja položaja hrvatskoga kazališta u našem tako burnom političkom odmjeravanju snaga.

Stoga čak i kad se dodirne teško odredivo, fluidno pitanje stilskih osobitosti hrvatskoga glumišta, nije moguće makar i pokušati odgovoriti na nj bez zadiranja u naše nacionalno-političke međusobne odnose, koji se tako snažno odražavaju i na tom životvornom kazališnom segmentu. Tako su stilska traženja u domeni scenskoga izraza u odnosu prema Beču začeta u prvim fazama kao politički problem i odražavaju neka negativno-korelativna obilježja tog susjeda i uzora, neprijatelja i protivnika. Hrvatsko se glumište neprestance želi potvrditi kao negacija toga uzora, zapadajući pri tom u najpodliju zamku što ju je taj neprijatelj bio vješto postavio. Želeći se, s jedne strane, ne samo administrativno-politički već dakako i scensko-stilski otcijepiti od Beča, hrvatsko je glumište, s druge strane, nastojalo svoj administrativno-upravni sustav oblikovati upravo po uzoru najizvršnijega među bečkim kazalištima — čuvenoga Burgtheatra. Tako je u Hrvata želja za scenskom autonomijom nesvjesno i u vlastitu okrilju rađala u početku, sve do Šenoina vremena, neželjenim plodom, koji je usprkos htijenjima roditelja dobivao fizionomijske crte u biti prezirana i genealoški vrlo udaljenog i mutnog pretka. Naše je kazalište nastalo u XIX. st. kao dio političkog programa, spontano i u zanosu oduševljenja. Prema tome, nije utemeljeno dekretom, što je jedna od bitnih razlika u odnosu prema bečkom uzoru. Ono je raslo u otporu prema Burgtheatru, a to što je prvih godina bila namjera da mu se pridruži njegovo obličje, razlog je jednosmjernosti prvih naših kazališnih djelatnika. Ne bi se moglo reći njihove uskoće pogleda i mišljenja, već očito pomanjkanja odlike što bismo je nazvali »tertium comparationis« što su je kasnije posjedovali i Šenoa i Miletić.

Kazalište je u Hrvata moralo sredinom XIX. st. svoj život započeti iz temelja. Nakon višestoljetne tradicije scenskih zbivanja u južnohrvatskim našim gradovima, XIX. stoljeće nije zbog poznatih političkih, socioloških i kulturno-povijesnih razloga moglo računati na zasade i iskustva vlastitih predaka. Ne samo stoga što su i u scenskom životu postojala,

slično političkom usudu, poslovično tragična »membra disiecta« već i zato što u roditelja hrvatskog glumišta svijest o našoj scenskoj tradiciji nije uopće pojavljivala kao neko značajnije uporište. Mutni obrisi što dopirahu do preporoditelja o dubrovačkom teatru svodili su se na Gundulićevu *Dubravku* i neke epigonske dramatičare, no svima je bila posve strana pomisao o trajnom postojanju scenskog života u Dubrovniku i na Hvaru, što se nadoknađivalo maglovitim predodžbama o tamošnjem bogatom »dramatičnom pjesništvu«. A za vezu tog »dramatičnog pjesništva« i pozornice nije, dakako, znao nitko. Time je na tragičan način stvorena doduše neizbježna, ali reklo bi se i fatalna dijaspora u genetičkom razvoju našeg kazališta. Stoga je u preporodno vrijeme u nizu primjera teorijskoga i praktičnoga bavljenja scenskim poslovima valjalo krenuti zapravo ni od čega, a kad bi se i našlo pokoje ishodišno uporište, ono je u mnogim značajkama pokazivalo obilježja često preziranoga susjeda njemačkoga kazališta u našim krajevima.

Dok smo u renesansnom razdoblju s Držićevim kazalištem kao cjelovitim autorskim ostvarenjem a i književno-scenskim pokretom bili u mnogim primjerima i dramaturgijskog oblikovanja i pozorničkoga uobličenja gotovo na čelu europskog glumišnoga pokreta (gledajući, dakako, na to razdoblje s današnjega stajališta, retrospektivno, ali i bez onodobne mogućnosti izravnijeg utjecaja na naše kazališne susjede), sredinom XIX. st., poslije isusovačkoga teatra što je po nekim svojim obilježjima još uspijevao održavati korak s istovrsnim scenskim pojavama u Europi, bačeni smo nemilosrdno na početak.

Gotovo da i nema kazališnoga pokreta u europskim primjerima koji bi u doba najvećega zamaha svog scenskoga rasta, kad se u nj uključuju sve političke, sociološke i najnaprednije književne snage, morao biti svoj izražajni idiom, scenski govor kao standard i jedino pravo mjerilo pozorničkog izraza radikalno mjenjati. Mi smo u srcu pokreta za stvaranje novoga kazališta, u Zagrebu, gotovo preko noći, odlukom književno-političkih prvaka, s kajkavštine prešli na štokavštinu, a to je razvoju hrvatskoga glumišta donijelo značajnijih negativnih posljedica. Dok se organizacijska struktura kazališta kao institucije mogla nasljedovanjem ili izravnim preuzimanjem od njemačko-austrijskoga, a tek kasnije češkoga predložka preobrazbama uskladiti s našim potrebama i mogućnostima, bitni se segment dramsko-scenskoga izraza — govor kao nositelj smisla, stvarao od predstave do predstave. To je, dakako, uvjetovalo golemi broj glumačkih, a donekle i redateljskih problema, jer su se





poslije odlaska Novosađana profesionalni glumci u Zagrebu novačili u štokavske predstave iz pretežito kajkavske sredine. Za njih je to značilo izravno i gotovo nasilno uklapanje u posve drugačiji lingvistički standard koji je poglavito u svojim sintaktičkim i morfološkim obilježjima (a ona opet izravno utječu na oblikovanje scenskoga govora), bio bitno različit od govora kojim su oni i dalje, u privatnom životu, svakodnevno komunicirali. Premda to dvojstvo u hrvatskom glumačkom izrazu neće nestati tijekom cijelog stoljeća, a bit će pokatkada zamjetljivo i u idućem razvojnom odjeljku, čini se da ono nije bilo jedina poteškoća glumačkoga udjela hrvatskoga kazališnog problema XIX. st. Nakon svijui suvremenih prosudaba, čini se da je među bitnim problemima s kojima se naše kazalište sukobilo u prvo doba svoga profesionalnog postojanja na prvom mjestu bilo prevladavanje nekih socioloških ograda. Valjalo je, naime, glumom potvrditi svoju opstojnost i mjesto u društvu, što je nakon niza prezrivihi izraza, od kojih je »kazališna bagra« (»Theatergesindel«) bio najčešći, pretpostavljalo golemi napor ne samo u umjetničkom već i u sociološkom smislu. Tek kada se na glumca ne bude više gledalo podsmješljivo, kada se bude uzdigao teškim naporima i na društvenoj ljestvici, onda će on postajati uzorom u koji će se moći ugledati mladi i bojažljivo početi stupati u profesionalne dodire s glumištem. Put od plemenitog ali nedostatnog amaterizma što je često graničio s diletantni-zmom do posvemašnje profesionalizacije bijaše dakle dug i mukotrpan. Tek kad se glumac, nekadašnji anonimni amater, bude usudio doći s punim imenom i prezimenom na kazališnu cedulju kao profesional, riješit će se neki od glumačkih problema što su tištili hrvatsko glumište XIX. st.

Od prvih renesansnih zametaka našeg kazališta bijaše u svakom njegovom razvojnom trenu gotovo uvijek bjelodano kako je ono tek po rijetkim, gotovo uvijek tehničko-scenografskim ili graditeljskim problemima, uže vezanim uz financijsku podlogu, bilo u zaleđu bitnih europskih glumišnih kretanja. Pa čak i u doba kad je europski barokni teatar gradio veličanstvene zgrade i tehnički sjajno opremljene pozornice, mi smo barem u dramaturgijskoj strukturi hrvatske barokne dramatike suponirali scenski izraz koji bi u optimalnim uvjetima mogao doživjeti ras-koš najrazigranijih baroknih oblika talijanskoga ili austrijskoga kazališta. Usporednost našega scenskog razvoja pokazuje ravnomjernost s Europom djelomice i u XVIII. st., ali tada naglo zaostajemo i vraćamo se gotovo na ishodište. Dislokacija središta našeg kazališnog izraza iz južne u sjevernu Hrvatsku posve je promijenila ustaljenu praksu mogućeg na-

sljeđivanja i uklapanja u prethodna traženja i dostignuća. Dodamo li da su pokretači hrvatskoga scenskog profesionalizma svi osim Demetra bili uglavnom kazališni nevježe, posve je razumljiva njihova početna nesigurnost i oslanjanje na njemački profesionalni kazališni pogon. U doba predstava Domorodnog teatralnog društva u Zagrebu 1840. god. i kasnije borbe za autonomiju hrvatskoga scenskog izraza pod apsolutizmom, u vrijeme mladenačkih Šenoinih kritika 1861, pa sve do njegova preuzimanja kazališnog vodstva krajem šestog desetljeća XIX. st., u europskim je parametrima kazališni romantizam kao pozorički izraz već pomalo napuštan u korist sve snažnijeg realističkog duha na svim značajnijim i utjecajnijim pozorištima. To je razdoblje oca i sina Keana u Engleskoj, Dingelstedta i Laubea u Beču, prvih Wagnerovih uspjeha polučenih *Ukletim Holandezom* i *Lohengrinom*, ali to je i doba njegovih presudno-značajnih teorijskih spisa. Apstrahiramo li načas organizacijsko-novčane nedaće, hrvatsko se glumište u taj mah bori s temeljnim glumačkim problemima, ono nastoji priskrbiti vlastitu književnu podlogu, trudi se dramaturgijski odgojiti teoretike i kritiku i tek počinje razlikovati patriotsku od odgojne i umjetničke zadaće svoga postojanja.

Upravo je zapanjujuće kako smo se u nepunih šezdesetak godina, od 1840. pa do kraja Miletićeve intendanture 1898, uspjeli primaknuti Europi na ne odveć prezirnu udaljenost, dočekujući novi odsječak kazališnog razvitka organizacijski stabilni i umjetnički oplemenjeni. Od razdoblja posvemašnjeg diletantizma preporodnih dana, hrvatsko je glumište do svršetka XIX. st. prešlo golem put, završivši ga osobom Stjepana Miletića, koji na pragu moderne stoji kao redatelj unutar stilskih odrednica oplemenjenog meiningenskog realizma, ali ne zazirući ni od naturalističkih naglasaka i pokojeg simbolističkog suzvučja, što su zajedno s europskom dramatikom prodirali u naše kazališno okružje.

Temeljno ipak bijaše učinjeno. Počeo se nazirati interpretativni glumački stil, redateljsko umijeće bilo je na pragu da se u Miletićevoj osobi odvoji od glumačkoga, dramski su pisci nakon rodoljubno-patetične faze ipak stali osluškiivati bilo Europe, a glumište se kao dio kulturnog života cijele nacije naposljetku izmaklo ispod uvijek prijeteće sile administrativnih zahvata u njegov organizam. U pedesetak su se godina uz kazalište odgojili prvi naši kritičari u razvojnoj liniji Demeter—Šenoa—Miletić, obrazovali se i specijalizirali prevoditelji sa stranih jezika, počeli se javljati scenografi, doduše isprva tek kao kazališni slikari. Poznatim kazališnim zakonom iz 1861. težilo se u 7. točki utemeljiti

»učilište za osoblje kazališno, zatim imenovati i plaćati vješta učitelja«. Tek će razdoblje moderne ostvariti u Miletićevoj eri ovu namisao, ali nekoliko pojedinačnih, privatnih pedagoških pokušaja dalo je zacijelno poticaja i u tom segmentu scenskog života.

Premda često u gotovo bezizlaznom položaju, napadano i osporavano, stalno u borbi za održanje vlastite samobitnosti i nerijetko skupljajući milodare kako bi uopće opstalo, hrvatsko je glumište XIX. st. uspjelo do razdoblja moderne gotovo ni iz čega stvoriti takve temelje u svim odsječcima potrebnim za život vlastitog mehanizma da je svojim nasljednicima ostavilo solidno polazište za dalji razvoj. Čini se da je najbitnije bilo premostiti golemi ponor što se pružio pred njim u trenutku kad je valjalo krenuti od samog početka, bez mogućnosti povezivanja na bogato nasljeđe. Hrvatski su glumišni djelatnici već od preporodnih dana pretežito sami i često napušteni ipak pronašli i snage i umijeća da prokletstvo hrvatskoga političkog i književnog diskontinuiteta ipak izbrišu, te novim kazalištem i svojom ucijepljenošću u nj dokažu kako poslovična Bogovićeva tvrdnja o glumištu kao »velemoćnoj polugi narodnoga razvitka« ne bijaše tek promicateljski namišljeni poklič, već trijezan sud iskusna književnika i političara. Da hrvatsko glumište u razdoblju od preporoda do Stjepana Miletića nije od prvih dana bilo najuže povezano s temeljem iz kojega je poniklo, s književnošću, naprednim političkim strujanjima, ali i dijelom puka, bilo bi se jamačno ugasilo u onim mnogim crnim danima koji su od Bacha do Khuena zastirali naše političko obzorje.