

KAZALIŠNA REŽIJA I REDATELJI U 19. STOLJEĆU

Boris Senker

1

U hrvatskom se kazalištu prije pojave Stjepana Miletića, prvoga modernog redatelja i zagovornika majningenskog načina postavljanja kazališnih predstava, režija držala zbirom administrativnih i zanatskih poslova koje obavlja pomalo bezlično »redateljstvo«, to jest ovlaštteni članovi kazališnog odbora, umjetnički ravnatelj i dramski i operni prvaci ukazom imenovani u zvanje redatelja ili nadredatelja. Demeter i njegovo doba, piše Nikola Batušić, redatelja cijene »tek aranžerom, čovjekom koji mora već gotove i izrađene fragmente predstave povezati u cjelinu, a s malim modifikacijama to će se još dugo smatrati jedinim zadatkom redatelja«. ¹

Devetnaesto stoljeće, točnije: razdoblje omeđeno kazališnim demonstracijama 24. studenoga 1860. i stvarnim početkom Miletićeva rada kao intendanta i redatelja kolovoza 1894, pravo na tumačenje teksta priznaje samo glumcu. Pod tekstom se zapravo podrazumijeva skup svih uloga, pa se i njegova izvedba konzekventno poima kao skup svih glumačkih ostvarenja. Od režije se zahtijeva da vješto i nenametljivo omogući nesmetan tok predstave. Što je posao bolje obavljen, to se manje spominje, te danas, na žalost, raspoložemo s podosta podrobnih i uporabljivih podataka o redateljskim pogreškama i neuspjesima, dok takvih podataka o dobrim potezima i uspjesima gotovo da i nema.

Svoje otiske i otiske svojega redateljskog umijeća Miletićevi su prethodnici ostavili na prijepisima dramskih tekstova i kazališnim oglasima, u službenim spisima, kazališnoj kritici i rijetkim prikazima vlastitog djelovanja.

Prijepisi dramskih djela, pohranjeni u Kazališnom arhivu Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, obavješćuju uglavnom o dramaturško-redateljskoj pripremi teksta za izvedbu, o križanjima, sažimanjima, promjenama i dopisivanju dijaloških, monoloških i pjevanih dijelova. I autorove su didaskalije ponegdje dopunjene ili zamijenjene redateljskim uputama o posebnim zvučnim i svjetlosnim efektima, mizanscenskim rješenjima pojedinih prizora te o broju, kostimima i kretanju statista. U prijepis dramatizacije Verneova romana *Put oko zemlje u osamdeset dana*,² jamačno tehnički najsloženije predstave postavljene na Markovu trgu, unesene su oznake za početak i kraj glazbenih kulisa i svjetlosnih efekata, a prije svake slike u kojoj sudjeluje veći broj statista naveden je točan sastav kompaserije (primjerice, prije četvrte slike: »1 vođa, 12 djece, 8 djevojaka, zbor muški, zbor ženski, 6 indijskih vojnika, 2 fakira, 2 memluka sa slonom, 2 fakira, 4 vojnika«) i kratka naznaka njihova ponašanja. Na marginama prijepisa *Careva glasnika*,³ također dramatizacije Verneova romana i kostimografsko-scenografskog spektakla, olovkom su narisane skice mizanscenskih rješenja svakog prizora. Za svaku je dramsku osobu točno naznačeno iz koje kulise ulazi na pozornicu, kako se kreće, gdje se s kim susreće i zadržava i na koju kulisu izlazi s pozornice.

Navedene bilješke, naravno, nisu začeci modernih redateljskih knjiga u kojima redateljeve opaske i skice prethode pokusima na sceni, nego uobičajeno inspicijentsko bilježenje podsjetnika za predstavu.

Na dnevnim kazališnim oglasima, što se redovito čuvaju od početka sezone 1870/71, otisnuto je ime redatelja svake predstave. Tu se, međutim, ne navodi uvijek ime redatelja koji je uvijekbao i postavio neku operu ili dramu, već se režija ponekad pripisuje pjevaču, glumcu ili drugom redatelju koji je samo određene večeri bio odgovoran za izvedbu. Tako se, primjerice, za Freudenreichove bolesti sezone 1872/73. kao redatelj triju repriznih izvedaba opera koje je Freudenreich primjerno postavio iste sezone javlja G. Nedjeljko (pseudonim Marka Subotića) a sezone 1874/75. pjevači Ivan Novak, Josip Kašman i Franjo Grbić. Na plakatima

premijernih i novouvježbanih predstava nalaze se redovito imena redatelja koji su ih zaista postavili na scenu.

S vremena na vrijeme kazališni oglasi mame gledatelje navođenjem potankosti koje su redatelj i uprava držali osobito zanimljivim i privlačnim. Neuobičajeno velik plakat za premijeru *Puti oko zemlje* donosi nazive egzotičnih dekoracija što su u trinaest slika i predigri okruživale protagoniste toga bedekerskog mirakula, obavješćuje publiku da su »dekoracije, parostroj za pokretanje lokomotive i parobroda i sav ostali pribor vlasništvo (...) kazališnog ravnatelja g. Juliusa Fritzsche-a«, da je sve načinjeno »po obrazcih pariškoga i bečkog kazališta« a kao »udarani« prizor predstave ističe treću sliku »Veliki sprovod udove Rajahove 'Aoudu dovode na slonu k lomači'«. ⁴ Na oglasu za pučki igrokaz *Barun Franjo Trenk* Josipa Eugena Tomića također su navedene s redateljskog stanovišta najatraktivnije scene: »U prvom činu prikazuje se pučko posielo s pjevanjem. U trećem igra se slavonsko kolo s pjevanjem i prikazuje snubljenje Trenkovih pandurah. U četvrtom dolazi na pozornicu čitava četa pandurah u historičnoj kostumi s bandom«. ⁵ Ni *Carev glasnik* ne prolazi bez takve reklame. Nabrajaju se plesne dvorane, trgovi u ruskim gradovima, tatarski tabor i unutrašnjost crkve, što sve prikazuje novi dekor izrađen u Beču, a posebno se naglašuju »nova velika pomična dekoracija, koja prikazuje ravne predjele duž rijeke Angare« i »veliki zaključni tableaux 'Pred oltarom'«. ⁶

Citirane su najave zapravo jedini podaci o tehnički složenijim zadacima koje su naši glumci-redatelji rješavali na gornjogradskoj pozornici, jer nisu sačuvane nikakve slike, crteži ili fotografije tih prizora, a novinška je kritika ili namjerno prešućivala kazališne spektakle ili napadala upravu što rasipa sredstva na »plitke glume« koje »sjajnom svojom opremom mogu samo da ugone oku i da začas zabave (...) niže slojeve općinstva« pa »spadaju prije u cirkus«. ⁷

Ugovori, izvještaji, opomene, ostali službeni spisi i pisma, tiskom objavljeni ili pohranjeni u Kazališnom arhivu, osvjetljaju redatelja kao službenika zemaljskog zavoda, to jest kao glumačkog nadzornika i posrednika između kazališne uprave i glumačkog ansambla. Redatelj i nadredatelj činovnički status jasno je utvrđen. Redatelj i nadredatelj najviša su glumačka zvanja, u koja se ukazom imenuju iskusni članovi dramskoga ili opernog ansambla. Šezdesetih i sedamdesetih godina ta zvanja donose od 20 do 40 forinti dodatka na najvišu glumačku plaću i pravo na dvije korisnice godišnje, dok profesionalni glumci imaju pravo

na jednu korisnicu. Sve redateljeve ovlasti, međutim, nisu tako točno određene. Šenoino izvješće sa sastanka kazališnog ravnateljstva prosinca 1874. pokazuje da je zemaljski glumišni zavod bio poprilično komplicirana i birokratizirana ustanova, kojom su upravljala tri odbora — gospodarski, operni i artistskičko-literarni. O potonjem piše slijedeće: »Zadaća toga odbora je sastaviti godišnji repertoar, nabaviti novih komada i prijevoda, nadzirati sceniranje i predstave i popravljati i činiti primjedbe glede prikazivanja i deklamacije glumaca, koje se primjedbe imaju prijaviti predsjedniku gospodarskog odbora, a po ovome dalje preko redatelja glumcima«. ⁸ Po toj je odluci redatelj imao biti samo predstavnik vlasti u teatru, izvršitelj odborničkih odluka i provoditelj njihovih umjetničkih zamisli, a ne samostalan stvaralac i posrednik između dramskog pisca i glumca, odnosno »zastupnik književnosti u kazalištu«, kako je jednom zgodom izjavio Gavella. ⁹

Kazališna kritika u rijetkim osvrtima na režiju dramskih i glazbeno-scenskih djela pokazuje pomanjkanje senzibiliteta i terminološku neujednačenost. Ti se nedostaci očituju posebice pri pokušajima pozitivnog ocjenjivanja redateljskih poteza. Demeter će o nedvojbenom uspjehu *Graničara* moći zapisati tek da je »komad (...) prekrasno bio stavljen na pozorište, zbog česa zaslužuje opet gosp. Freudenreich mlađi iskrene pohvale, jer on je bio reditelj«, ¹⁰ a uz premijeru Nestroyeve vesele igre *Hudi duh Lumpacivagabundus* bilježi da je predstava »u svim svojim dielovima veoma dobro za rukom pošla. S njom si je reditelj g. Freudenreich mlađi uprav osvietljao obraz«. ¹¹

Šenoa je redateljske pogreške potanko opisivao i analizirao; na primjer Branijeve propuste u postavci *Svečanosti u Bayonnu* ožujka 1873: »Glede scenerije imali bismo prigovoriti prvomu činu. Čemu toliko ženske pratnje kod lova na tako malenu pozorištu? Hinko bearnski morao je mučeci čekati preko mjere, dok su lovkinje provukle svoje dugačke haljine preko strmoga uzanoga mosta«, ¹² ili Freudenreichov nemar u režiji *Ljubavi i zlobe* travnja slijedeće godine: »Scenički bijaše opera slabo priređena. Knežev grad u drugom činu, sastavljen od pokretnih dekoracija, bijaše pravo arhitektoničko bezumlje. U srijedi gotička kula sa doksatom, sa strane krila mauričke dvorane sa oblim turskim svodovima i šarenim zavjesama a k tomu stepenice u slogu kasne renaissance. Na zdravlje! Članovi zbora kao hajduci, 'gorski vuci', nijesu imali ni brkova. U velikom prizoru II. čina, kad grad gori, sve se to motalo i plelo po pozorištu bez reda i obzira. Nikakve plastike, nikakve slike, kad je napokon

do bitke došlo, pucale velike i male puške kao grom, noževi sijevali, bilo užasne pucnjave i sječe — nijednog mrtvaca. To je lakrdija i mi prosvjedujuemo svečano proti nemaru, kojim se toli vrstan umotvor stavlja na pozorište. To znači Lisinskoga u grobu vrijedati«. ¹³ Ni Šenoa, međutim, ne nalazi mnogo pohvalnih riječi. Ako je predstava bila dobro režiрана, zapisuje samo da »prikazivanje nigdje nije zapelo« ¹⁴ i bodri ansambl opetovanim pokličima »Čast redatelju!« i »Tako valja!«.

Tek su početkom devedesetih godina mladi Stjepan Miletić i Josip Pasarić, prvi u iznimno opsežnoj recenziji Fijanove režije *Hamleta* a drugi u prikazima iste predstave i praižvedbe Vojnovičeve *Psyche*, također u Fijanovoj režiji, pokušali analizirati i vrednovati ukupan Fijanov redateljski postupak i objasniti njegovu interpretaciju djela. Pasarić priznaje da je postavljajući *Psyche* »redatelj Fijan učinio sve, što mu je u našim današnjim prilikama bilo moguće. Time je djelu Vojnovičevu mnogo pripomogao do lijepog uspjeha, koji je pod njegovim vještim ravnanjem polučilo u glumištu hrvatskom. On je na neki način bio suradnik i sudionik pjesnikov«. ¹⁵ Razumijevanje redatelja kao dramatičarova suradnika i sudionika zaista je bitan pomak od Demetrova pa i Šenoina svođenja redatelja na glumačkog nadzornika i aranžera.

O stvaranju hrvatske kazališne terminologije iscrpno je i dokumentirano pisac Nikola Batušić u studiji »Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860«, gdje navodi da su se četrdesetih i pedesetih godina u *Danici* i *Narodnim novinama* javili termini »izmišlitalj«, »ureditelj«, »reditelj« i »režiser«. ¹⁶ Između 1860. i 1894. hrvatski kazališni kritičari rabe slijedeće termine: »reditelj«, »ureditelj«, »staviti na pozorište«, »staviti u prizor« (Demeter); »regisseur« i »režija« (Marković); »redatelj«, »redateljstvo«, »scenerija«, »insceniranje«, »inscenovati« i »staviti na pozorište« (Šenoa); »redatelj«, »regija«, »pozorišna uredba«, »scenička uredba«, »uredba prizora« i »inscenacija« (Miletić). Oblik »reditelj« javlja se šezdesetih godina u *Naše gore listu* i *Glasonoši*, u *Pozoru* i *Viencu* prevladuje oblik »redatelj«, a kazališna uprava na svim oglasima u spomenutom razdoblju piše »redatelj« i »u prizore sastavio nadredatelj«. ¹⁷

Prvi naši redatelji ostavili su malo zapisa o svojim iskustvima. Iznimka je Nikola Milan, koji, prosvjedujući protiv pojave redatelja-neglumca, ustaje u obranu glumačkog kazališta i uvjerava javnost da samo iskusan i darovit glumac-redatelj može uspješno voditi ansambl. Josipa Freudenreicha ističe kao uzor takva redatelja i učitelja: »Ljudi, koji su

prisustvovali probama, vidili i upoznali su njegovu muku. Svaka proba trajala 5 do 6 sati! Neizmjernom strogošću tražio je poslušnost i točnost od svakoga. Taj način podučavanja preuzeo i poprimio je kasnije g. Adam Mandrović, a po njem ja Nikola Milan a iza mene — ako je bio disponiran ili ako ga nije odviše njegova uloga okupirala — vrlo umjetnik Andrija Fijan. Taj način podučavanja (naime — reditelj mora da je i dobar glumac — jer ako to nije — ne može početnik, da ga shvati i pojmi) podigao je hrvatsko mlado kazalište na brzu ruku do umjetničke visine. Kazalište glavnoga grada postade ponos cijeloga naroda. I sve dotle, dok se taj način ne napusti, napredovat će ovo kazalište. Onim danom, kojim se uvedu tako zvane reforme, koje glumcu reditelju skidaju onaj svetački sjaj s glave — kojeg je svaki početnik morao i trebao da gleda u svom pretpostavljenom — onaj dan počet će, da nazaduje naše kazalište isto tako brzo, kao što je i napredovalo«. ¹⁸

Premda naivna, nezgrapna i kasna, Milanova je apologija majstora Freudenreicha i njegovih naučnika dragocjena kao jedini samosvjesniji pokušaj našega glumca-redatelja da sebi i javnosti objasni tajnu redateljskog umijeća.

3

Tko su bili redatelji hrvatskih dramskih i opernih predstava prije Stjepana Miletića? Tehničke i stručne usluge za prve hrvatske dramske produkcije godine 1840. pružili su njemački ravnatelj Börnstein i njemački redatelji Schmidt, Vanini i Sauermann. Pretpostavlja se da je prve dobrovoljačke predstave nakon odlaska Domorodnoga teatralnog društva režirao Dimitrija Demeter, koji je sudjelovao već i u pripremanju prvih hrvatskih predstava, bar kao jezični savjetnik i učitelj scenskog govora. Demeter je zasigurno i poslije, dok je obavljao poslove kazališnoga umjetničkog ravnatelja, djelovao kao glumački učitelj, jezični savjetnik, priređivač dramskih tekstova i savjetnik pri odabiru ili naručivanju dekora: bio je, riječju, jedan od utjecajnijih članova redateljskog tijela. ¹⁹

Krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina Franjo Freudenreich vodio je, čini se, nekoliko diletantskih i profesionalnih hrvatskih predstava, ²⁰ no prvi glumac-redatelj koji je ostavio neizbrisive tragove u povijesti hrvatskog kazališta bio je neprijeporno tek njegov mlađi brat Jo-

sip. Kao redatelj »ilirskog kazališta« potpuno se afirmirao već između 1855. i 1858. U tom je razdoblju zagrebačkoj publici prikazao Nemčićevu *Varmedjinsku restauraciju*, Banovu *Mejrimu*, adaptaciju Popovićeve *Pokondirene tikve*, Vukotičevu *Gozbu*, nekoliko djela nezaobilaznog Kotzebuea, popularnu Nestroyevu igru *Hudi duh Lumpacivagabundus*, koja se desetljećima zadržala na repertoaru, i ponajviše svoje spisateljsko-redateljske uspjehe *Graničare* i *Crnu kraljicu*. Stoga mu je i 1860. povjerno vraćanje života na opustjelu gornjogradsku pozornicu. Freudenreich je zaista neumorno režirao gotovo sve što se na Markovu trgu prikazalo od prosinca te godine do kraja sezone 1871/72, kada je režiju drame prepustio Braniju i zatim Mandroviću te do smrti režirao samo glazbeno-scenska djela.

Petar Brani, kojega je Franjo Marković siječnja 1870. predlagao kazališnom odboru kao valjana zamjenika preopterećenom Freudenreichu, režirao je, tvrdi Miletić, pod Vardijanovom upravom od 1870. do 1873. Međutim, na plakatima iz sezona 1870/71. i 1871/72. ne nalazi se njegovo ime. Prvi put oglašen je kao redatelj *Maksima Crnojevića* 1. listopada 1872. i zatim se navodi na plakatima svih dramskih predstava, kako premijera tako i repriza, do kraja te sezone.

17. kolovoza 1873. Adam Mandrović, povratnik iz Beograda, režira prijevod njemačke prerade Goldonijeve komedije *Il burbero benefico* (prikazan u nas pod naslovom *Osoran dobročinac*) te tako preuzima režiju drame od Branija. Brani će ga privremeno zamjenjivati u veljači i ožujku 1874, zatim će na desetak godina napustiti kazalište. Mandrović će djelovati kao dramski redatelj sve do Miletićeva dolaska a kao ravnatelj drame do odlaska u mirovinu godine 1898.²⁴

Glumac Nikola Milan-Simeonović prvi put vodi režiju predstave *Poglavica noćne straže* 18. studenog 1878. Do Miletićeva nastupa režira po nekoliko dramskih predstava, pretežno salonskih komedija, svake sezone.

Hvaljenom inscenacijom *Hamleta* dramskim se redateljima 1. listopada 1889. pridružuje i prvak Andrija Fijan.

Režiju svih opera poslije Freudenreichove smrti vodi pjevač i komičar Vaclav Anton, koji se u toj funkciji prvi put spominje na plakatu šesnaeste izvedbe *Strijelca vilenjaka* 29. siječnja 1880.

Josip Freudenreich, Petar Brani, Adam Mandrović, Nikola Milan, Vaclav Anton i Andrija Fijan postavili su golemu većinu dramskih i glazbeno-scenskih djela na hrvatsku pozornicu. Neznatan broj drama, nezna-

tan naravno u usporedbi s nekoliko stotina djela koja su režirali spomenuti glumci-redatelji, uvježbali su ili obnovili još i Sava Rajković (u ve-
ljači 1876), Tošo Jovanović (od svibnja do listopada 1878) i Šandor Sa-
jević (od kolovoza 1889. do prosinca 1891).

4

Jedno od pitanja, kojem svakako valja posvetiti pažnju, odnosi se na opće i kazališno obrazovanje naših glumaca-redatelja, na tradiciju što su je usvojili. Antonija K. Cvijić pisala je prije pedesetak godina: »Malena četica glumaca, što se skupila oko artističkog direktora dra Demetra i režisera Josipa Freudenreicha, bila proplanuta živom željom za glumljenjem, ali tek u nekolicine bilo pravog glumačkog dara. To su bili ponajvećma kajkavci, što su bili izašli iz raznih zvanja. Statisti i epizodisti su bili kalfe, radnici i pralje i malene švelje (...). I sami prvaci proizašli su iz prezrenih zvanja.«²² Slavko Batušić dopunio je i ispravio njezine podatke o socijalnom sastavu našega najstarijeg dramskog ansambla. U članku »Bez maske i kostima« o redateljima daje slijedeće podatke: »Josip (Freudenreich, B. S.) je najprije učio poplunarski obrt, a zatim je bio knjigoveža i trgovački pomoćnik, a 1848. bubnjar u građanskoj gardi (...). Adam Mandrović bio je sin mlinara i izučeni zidarski kalfa (...). Petar Brani bio je student prava, zatim glumac, onda deset godina učitelj, pa opet glumac (...). Andrija Fijan bio je svršeni preparand i učitelj u Šestinama. Šandor Sajević i Gavro Savić bili su trgovački pomoćnici. Nikola Milan--Simeonović najprije je u Budimpešti studirao kirurgiju a zatim bio fotograf (...). Tošo Jovanović, prvi Otelu i Hlestakov zagrebačke i beogradske pozornice, bio je briački pomoćnik.«²³

Opće obrazovanje većine naših glumaca-redatelja bilo je, dakle, veoma oskudno. Ni kazališno im obrazovanje ne bijaše mnogo temeljitije. Stariji su »naučničke godine« proveli u njemačkim glumačkim družinama što su nastupale na Markovu trgu ili u provincijskim mjestima. Freudenreichu su prvim učiteljima bili Schwartz i Gruber, Mandroviću Ossinsky i Roll, Milanu vođe njemačkih družina koje su kružile madžarskom pokrajinom. Iznimno se Brani, kao vladin stipendist, školovao godine 1862. u Beču kod Juliusa Findeisena, »znamenitog tada učitelja još iz stare weimarske škole po Goetheu«,²⁴ upoznao je i nedostižan uzor

našega nacionalnog kazališta — Burgtheater Laubeove ere, godine 1872. ponovo je boravio u Beču »da prouči Laubeov novoosnovani 'Stadttheater'«,²⁵ ali se čini da stečena znanja nije uspijevaao primijeniti u Zagrebu. Andrija je Fijan kao gledalac upoznao bečke, budimpeštanske i minhenške teatre, gledao je i glasovitog Rossija, no kao dramski glumac i redatelj razvijao se isključivo na zagrebačkoj pozornici, gdje su, uostalom, i Freudenreich i Mandrović i Milan dosegli punu umjetničku zrelost.

5

Budući da je bilo jedino u gradu, kazalište na Markovu trgu moralo je silom prilika funkcionirati i kao reprezentativni nacionalni teatar, i kao pučko glumište, i kao zabavište u kojem su, istina izvan glavne sezone, organizirani nastupi kojekakvih »vieštakah u gimnastici, mimici, plesu, nekromantiji«. ²⁶ Na pozornici smjenjivale su se junačke drame, opere, operete, salonske komedije, lakrdije, pučke igre s pjevanjem, quodlibeti i žive slike. Malobrojni glumci i redatelji u takvim se uvjetima nisu ni mogli ni smjeli specijalizirati a kazalište ne uspijeva oblikovati poseban nacionalni stil, premda mu je upravo to kazališna kritika u ime svekolike kulturne javnosti postavila kao ponajvažniju zadaću već 1840.

Sredinom devetnaestog stoljeća evropskim pozornicama dominira historijski realizam. Taj način uprizorenja najavljuju svojim inscenacijama Shakespeareovih drama engleski glumci-redatelji Kemble, Macready i Kean a vrhunac doseže u produkcijama majningenskog ansambla. Temeljne su značajke historijsko-realističkih predstava dinamične i asimetrične scenske slike, uporaba trodimenzionalnog dekora, zvučnih kulisa i svjetlosnih efekata, raznovrsna mizanscenska rješenja, simultane scenske radnje, težnja da se dekorom, kostimima, rekvizitima, maskama, gestama, držanjem i kretanjem glumaca dokumentaristički vjerno reproduciraju arhitektura, namještaj, odjeća, oružja, oruđa i pribor, frizure i način ponašanja karakteristični za prikazano povijesno razdoblje. U pripremanju takvih predstava, modela vremenski i prostorno točno određenih fragmenata povijesnog svijeta, počelo se osamostaljavati i razvijati redateljsko umijeće, koje se iz skupa administrativno-zanatskih djelatnosti postupno pretvara u samosvojan umjetnički postupak.

U zagrebačko kazalište, međutim, tek Stjepan Miletić u posljednjem desetljeću prošlog stoljeća donosi i pravi historijski realizam i modernu režiju, a Nehajevijeva opaska o Fijanu — »Ono što se zove historijska vjernost ili stil na pozornici, za nj nije imalo važnosti«²⁷ — mogla bi se citirati u svezi s bilo kojim od Miletićevih prethodnika. Sudeći po kritikama i prikazima, hrvatske su se dramske i operne predstave šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina odlikovale kostimografsko-scenografskim anakronizmima, neplastičnim i statičnim scenskim slikama, siromaštvom zvučnih i svjetlosnih efekata i plošnim dekoracijama. Mizanscenska su rješenja također bila veoma jednostavna i nemaštovita. Demeter ovako opisuje raspored glumaca u jednom prizoru Freudenbergove *Crne kraljice*: dok Benkov duh na prosceniju dosuđuje »kraljici« pokoru i govori:

*»Što se pako te dvie žertve tiče
umuknut će vapaj im, što viče
za osvetom jedino tek tada,
kada nađeš dievu, kojom vlada
ljubomorstvo, a za tuđu dati
sreću svoju ipak se ne krati«,*

pojavljuju se »te dvie žertve«, to jest »Veronika Desinićeva i od želje preminuvši starac Tabjan, koje je vidit u dnu kazališta, kako za osvetom u nebo vapiju.«²⁸ Pozornički prostor razdijeljen je dakle u dva dubinska plana. U prvom su središnje dramske osobe koje govore, ponajčešće simetrično grupirane oko šaptaonice, a u drugom epizodisti ili statisti što svojom nazočnošću »ilustriraju« dijalog, odnosno vizualno naglašuju značenje izgovorenih riječi. Složenije odnose između slike i riječi, to jest onaj oblik susreta što »znači nastanak nove kvalitete, koja se ne može svesti na zbroj djelovanja svake od tih dviju komponenata«,²⁹ onodobno glumište, reklo bi se, ne poznaje.

Scenski govor i gluma stilski su neujednačeni jer gotovo svaki glumac želi oblikovati i sačuvati svoj osobni način karakterizacije dramskog lika, želi u svakoj kazališnoj i životnoj situaciji nastupiti kao snažna, prepoznatljiva i postojana glumačka osobnost. Budući da im uzori bijahu određeni skućenim glumačkim i gledalačkim iskustvom, u istoj su se predstavi, bez obzira na žanr, jedni priklanjali patetičnoj »weimarskoj deklamaciji« kojom su ovladali u putujućim njemačkim družinama, drugi ležernoj »francuskoj konverzaciji« koju su promicali Senoa i njegovi isto-

mišljenici, treći su nastojali nasljedovati Rossijevu »verističku glumu« a četvrti se dodvoravali galeriji »lakrdijanjem« kakvo su upoznali u periferijskim bečkim kazalištima. Redatelj i umjetnički ravnatelj, od kojih kritika uporno zahtijeva i očekuje uredne, stilski čiste i skladne predstave,³⁰ samo iznimno uspijevaju obuzdati samovoljne glumce i pridobiti ih da se odreknu vlastitog »stila«, te da glume na način sukladan dramaturškom i redateljskom čitanju dramskog teksta.

Budući da se nisu smjeli ni mogli specijalizirati i postavljati samo ona djela kojima su bili posebno skloni ili umjetnički dorasli, prvi su glumci-redatelji djelovali s veoma promjenljivim uspjehom. Freudenberg se odlično snalazio u inscenaciji popularnih žanrova bečke provenijencije — vesele pučke igre, lakrdije, čarobne glume i operete. Publika je ponajbolje prihvaćala njegove postavke *Graničara* (koji su mu za života izvedeni više od sto puta), *Lumpacivagabundusa* i Offenbachove operete *Svadba kod svjetiljaka*, dok ga je kritika naravno više cijenila kao redatelja Molièreovih komedija *Skupac* i *Namišljeni bolesnik* u kojima je veoma dobro tumačio Harpagona i Argana. Režirajući historijske drame i opere, pravio je, međutim, krupnije pogreške, navlastito u postavljanju skupnih prizora.

Mandrović se pokazao najokretnijim u pripremanju i vođenju tehnički složenih predstava, primjerice *Puti oko zemlje u osamdeset dana* (do 1894. izvedena 62 puta) i *Careva glasnik* (17 puta). Znao je, za razliku od Freudenberga, uvesti red među tehničkim osobljem i u kompaseriji. Kao rođeni štokavac lako je, unatoč skromnu obrazovanju, usvojio književni jezik, pa su drame pod njegovim nadzorom bile i dobro govorene. No sa Shakespeareovim djelima, koja su u to doba na svim većim pozornicama izvođena kao historijsko-realistički spektakli, nije imao sreće, te Miletić povodom premijere *Romea i Julije* izvješćuje o »atentatu na pokojnog Williama Shakespearea, britskog pjesnika, počinjenu na Markovu trgu na dan 21. svibnja 1885. između 7 i 10 sati uveče«.³¹

Nikola Milan nije zabilježio osobitih redateljskih uspjeha. Popularnost Sardouove *Fedore* (do 1894. izvedena 25 puta) i Moserova *Knjižničara* (31 put) valja pak pripisati Andriji Fijanu, Mariji Ružički-Strozzi i Vaclavu Antonu, koji su u tim djelima tumačili najvažnije uloge, a ne redatelju Milanu. Milan, međutim, bijaše sposoban kazališni činovnik. Borio se za povoljnije rješenje mirovinskog osiguranja glumačkog staleža; preuzeo je i sređivao kazališnu knjižnicu iz koje se razvio današnji Kazališni arhiv; pripisuje mu se i nabavka prve salonske garniture samo

za predstave (prije se rabio kancelarijski namještaj ili posuđivao namještaj od građanstva).³² Uputio je u glumu i doveo u kazalište nekolicinu mladih talenata među kojima i Ljerku Šram.

Livadićeva tvrdnja da se Fijan-glumac »mučno prilagođivao niveliranju enemblea u modernoj drami, ali je tim snažnije prenosio lica oko kojih je bila građena čitava drama«³³ objašnjava i Fijana-redatelja. On je, jednodušno sudi kritika i publika, zaista iznimna pojava u našem kazalištu. Bio je »tipičan protagonist, gospodar pozornice, centar glume«,³⁴ pa je umješno i uspješno postavljao djela u kojima je režija bila samo produžetak njegove glume, gdje je kao redatelj i tumač središnje dramske osobe organizirao prostor oko sebe i oblikovao na pozornici imaginarni dramski svijet kojemu je sâm bio pomičnim središtem. Stoga su njegove inscenacije »one-man-plays« *Hamleta* i *Koriolana* natkrilile srodne Mandrovićeve pokušaje i pripravile zagrebačko glumište i publiku na Miletićeve režije Shakespeareovih drama. Postavkama *Nore*, prve Ibsenove, i *Psyche*, prve Vojnovićeve drame u hrvatskom kazalištu, nagovijestio je duh moderne.

6

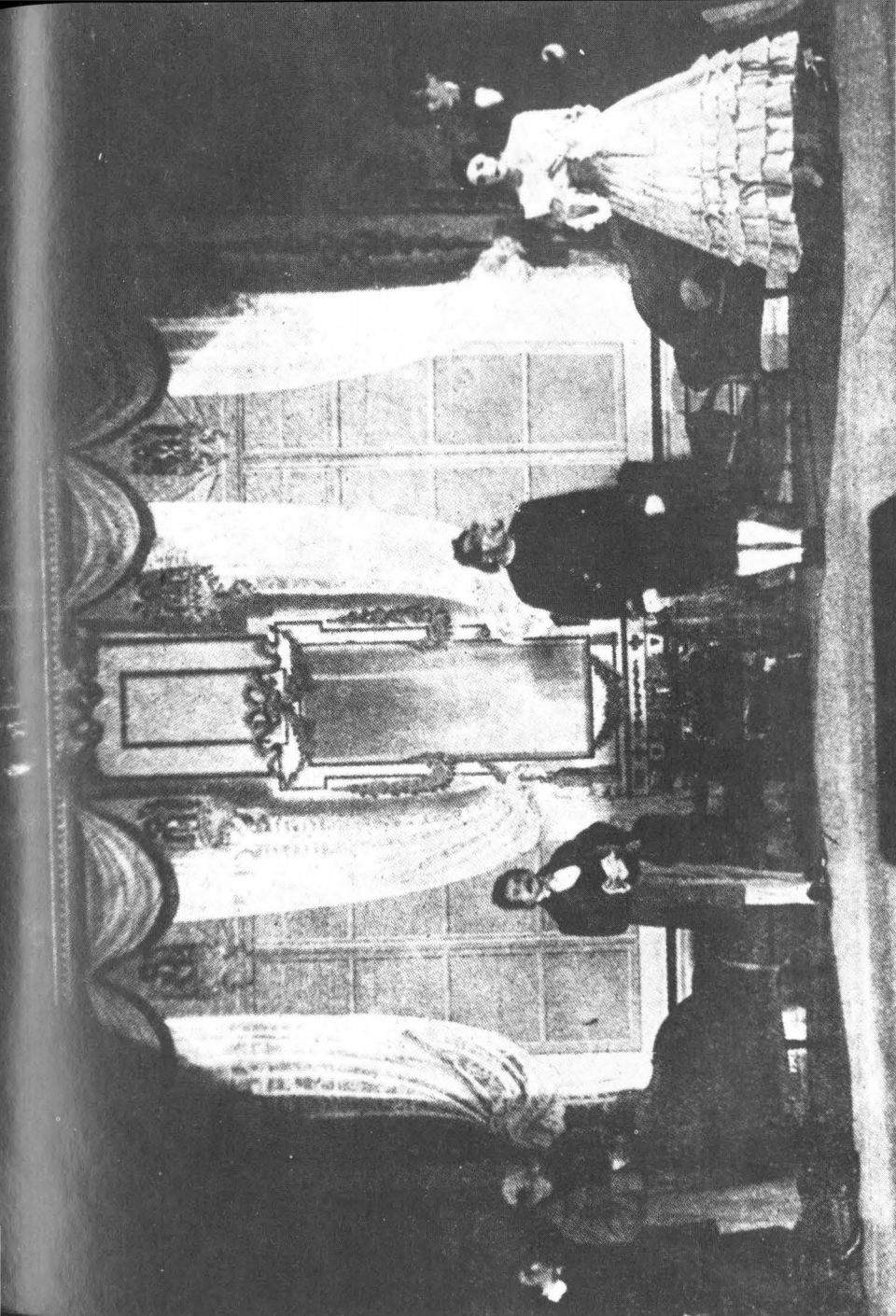
Zahvaljujući Miletićeve *Hrvatskom glumištu*, navedenom fragmentu Milanove knjige i revnosti novinskih izvjestitelja, način rada prvih glumaca-redatelja dobro je osvijetljen. Godine 1862. *Narodne novine* javljaju da je »g. reditelj najveću revnost i pomniju u uređivanju i podučavanju mladih članovah razvijao i to neumornostju, kojoj se čovjek upravo diviti mora, jer te probe trajahu više putah neprekidno preko pet sati«. ³⁵ I Milan tvrdi da su pokusi trajali pet do šest sati, no prešućuje da ih bijaše malo. Marković se 1870. pita: »Za Claviga da dotječu dva tri pokusa, kad se u Burgtheatru i 15 puta takovi komadi kušaju?«, ³⁶ 1889. Miletić još uvijek žali što »imademo na jednu premieru 4—6 pokusa«, ³⁷ a Branijeva je odluka da za *Maksima Crnojevića* održi sedam pokusa ista cana kao dokaz njegova iznimnog truda. ³⁸ Na predstavi se, dakle, skupno radilo od deset do četrdeset sati. Otvoreno pismo kojim kazališni odbor upozorava Josipa Freudenreicha »da bi po njegovoj misli prieko nužno bilo svaku, a naročito važniju ulogu barem 8 dana prije predstave dotičnim predstavljajem dostaviti.« ³⁹ dokazuje da skupnim pokusima nije

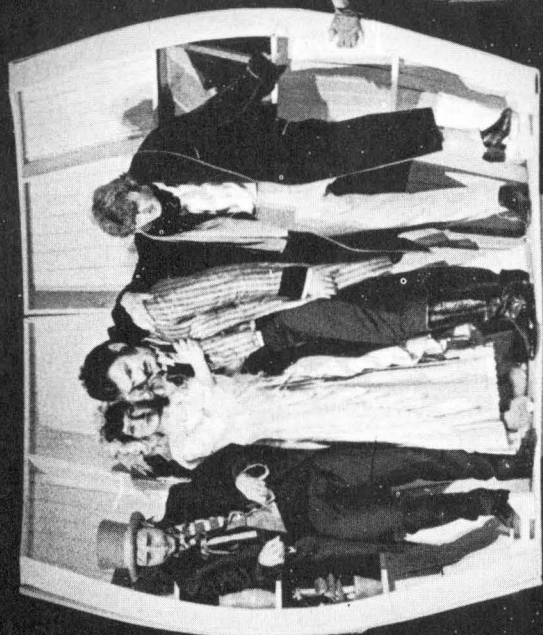
prethodio ni duži pojedinačni rad na tekstu. Budući da se prije Miletića nisu održavali čitači pokusi, redatelj je sve vrijeme trošio na aranžiranje važnijih ili složenijih prizora po ustaljenom obrascu: »glavna« se lica nalaze naprijed i u sredini a »sporedna« sa strane i u pozadini. Pokusi su se odvijali na praznoj pozornici i bez kostima a redatelj je najviše pažnje posvećivao upućivanju reiskusnih glumaca u tumačenje uloge metodom »demonstracije na pozornici«, u kazališnom svijetu poznatijom kao »foršpil«. Iskusni su glumci sami odlučivali o načinu karakterizacije dramske osobe govorom, gestama, maskom i kostimom, što je i uzrokovalo spomenutu stilsku neujednačenost mnogih predstava.

7

Točan udio glumaca-redatelja u oblikovanju hrvatskoga kazališnog repertoara od 1860. do 1894, kao i njihov udio u pripremanju i izvođenju pojedinih predstava, nemoguće je utvrditi zbog pomanjkanja ili nepotpunosti podataka i neodređenosti redateljeva statusa. Ponekad su, rečeno je već, redatelji zaista bili svedeni na zanatlije i činovnike, izvršitelje odluka i provoditelje umjetničkih zamisli kazališnog odbora i umjetničkog ravnatelja, a ponekad su im, poradi hitnje, nezainteresiranosti ili povjerenja, prepuštani i svi umjetnički poslovi na novoj predstavi, od odabira, prevodenja i adaptacije teksta preko podjele uloga, organizacije i vođenja pokusa do odabiranja dekora i nadziranja izvedbe. Što je veća važnost u javnosti i kazališnim krugovima pridavana kojoj premijeri, to je, sasvim sigurno, više ljudi izravno sudjelovalo u njezinu pripremanju pa je i udio redatelja razmjerno manji.

Hrvatski glumci-redatelji u prva tri desetljeća neprekinutog djelovanja narodnoga zemaljskog kazališta nisu, kao što je spomenuto, uspjeli oblikovati nacionalni kazališni stil. Nisu u tadašnjim uvjetima mogli izgraditi ni svoj osobni redateljski postupak. Ostali su netaknuti majnigenskim reformama i inovacijama u načinu uvježbavanja, opremanja i izvođenja kazališnih predstava. Nije se u to doba iz skupine glumaca-redatelja ili niza umjetničkih ravnatelja uspio izdići Miletićev kazališni apsolutist, »čovjek, koji je i literarno naobražen i financijalno upućen, čovjek koji živi za kazalište, čovjek kojemu je ono sviet, čovjek koji je po mogućnosti umjetnik sam, koji je proučio pozornicu do posljednjeg joj





kutića — koji ima veliku dušu i veliki um,⁴⁰ i koji bi stoga mogao u kazalištu na Markovu trgu provesti reforme kakve su u svojim kazalištima proveli Kemble, Kean, Laube, Karpov i Georg II od Meiningena.

Uspjeli su, međutim, surađujući s ponajboljim članovima dramskog i opernog ansambla i nekolicinom kazalištu odanih književnika, kritičara, skladatelja i kulturnih djelatnika, da osiguraju kontinuitet hrvatskih predstava, odgoje generaciju mladih glumaca i pjevača, očiste postupno zagrebačku pozornicu od naplavina što su ih za sobom ostavile drugo- i trećerazredne i trećerazredne putujuće družine, izvedu narodno kazalište iz krajnjeg provincijalizma i priprave ga za preobrazbu koja će se zbiti zaslugom Stjepana Miletića i njegovih sljedbenika u razdoblju hrvatske moderne.

BILJEŠKE

¹ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*, Zagreb 1971, str. 16.

² Kazališni arhiv, inv. br. 691.

³ Isto, inv. br. 991.

⁴ Kazališni oglas od 2. II 1878.

⁵ Isto, od 6. I 1880.

⁶ Isto, od 29. III 1880.

⁷ *Vienac*, XXII, 14, str. 223.

⁸ August Senoa, *Kazališna izvješća I*, Zagreb 1934, str. 228.

⁹ Branko Gavella, *Književnost i kazalište*, Zagreb 1970, str. 8.

¹⁰ *Narodne novine*, 9. II 1857.

¹¹ *Narodne novine*, 13. XI 1860.

¹² A. Senoa, nav. djelo, str. 174.

¹³ Isto, str. 235.

¹⁴ A. Senoa, *Kazališna izvješća II*, Zagreb 1934, str. 322.

¹⁵ *Vienac*, XXII, 8, str. 128.

¹⁶ Nikola Batušić, »Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860«, *Rad JAZU*, knjiga 353, Zagreb 1968, str. 529.

¹⁷ *Demeter*: »Komad je sasvim dobro *stavljen bio na pozorište*, čega radi opet zaslužuje pohvalu gosp. Freudenreich mladi, jer on je *ureditelj* predstava na našem jeziku« (*Narodne novine*, 30. X 1858). »(...) a komad je po g. *reditelju* uprav izvrstno u *prizor stavljen*« (*Narodne novine*, 2. XI 1862).

Marković: »Cieneći izvrstnu vještinu, koju g. Freudenreich u nekih ulogah pokazuje, mislimo, da je on kao glumac i *regisseur* odviše opterećen poslom (...) Za režiju tragedije bio bi po svojih naučih g. Brani valjan zamjenik« (*Vienac*, II, 4, str. 59—60).

Senoa: »A sada nešto *redateljstvu*. Po zakonu ne smije (...) među jednim i drugim činom više od 5—8 minuta proći, a nama je uvijek čekati 15—20 minuta« (*Kaz. izvješća I*, str. 36). »Čusmo i nekakvu hrapavu improvizaciju od g. *redatelja*« (Isto, str. 27). »Glede *scenarije* imali bismo prigovoriti prvom činu. Cemu toliko ženske pratnje kod lova na tako malenu pozorištu?« (Isto, str. 174). »Svi prizori bijahu dobro *inscenovani* kao i zadnja ratna slika« (*Kaz. izvješća II*, str. 57). »Dekoracije i *scenička uredba* za Zagreb su vrlo dobre, navlastito dekoracije 'Liverpool' i 'more', 'parobrod' i 'dvorana ekscentričnog kluba od Dinka D'Andrea zaslužuju svaku pohvalu. Ne manja hvala i g. Mandroviću za lijepo *insceniranje* i g. Dittmayeru, kazališnom meštru« (Isto, str. 255).

Miletić: »Jedno mi valja još svakako istaknuti, naime nesmotrenost u razdjeljivanju uloga. Da *regija* ne drži toliko do tehničkih oznaka pojedinih čarga (...), mi bi gledali sasvim druge predstave« (*Iz raznih novina I*, Zagreb 1887, str. 57). »*Pozornišna uredba* 'Hamleta' (...) pretežno je crpena iz preradbe bečkog 'Burgtheatra', premda opazismo i nekoliko kratica Rossijevih (...) Što se same *sceničke uredbe* tiče, priznati nam je, da je g. Fijan sve učinio, što je u našim okolnostima moguće, pa ako su i dekoracije bile koji put malko nevjerovatne, ne ćemo to njemu spočitnuti nego upravi (...) Pogreške u *uredbi 'pozornišnog prizora'* dijeli naša uredba gotovo sa svim većim pozornicama. Da je to neumjesno, postaviti kralja, kraljicu etc. s jedne strane, a Ofeliju proti svakoj etiqueti njima vis à vis, jasno je (...) Što se uredbe g. Fijana tiče, pozorišnog arrangementa kompaserije, *entree-a kraljeva* itd. pokazao se on iskan *redatelj* (...) kao što uopće njegova *inscenacija* 'Hamleta' odgovara pretežno svim modernim zahtjevima« (*Iz raznih novina II*, Zagreb 1909, str. 33—37).

¹⁸ Nikola Milan-Simeonović, *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta*, Zagreb 1905, str. 144.

¹⁹ O tome vidi: S. Miletić, *Iz raz. novina I*, str. 148. i, od istog autora, *Hrvatsko glumište II*, Zagreb 1904, str. 36.

²⁰ Taj podatak navodi Josip Freudenreich u autobiografskim zapisima tiskanim u *Viencu*, XIII, 18—20.

²¹ Opravdano se pretpostavlja da je Adam Mandrović režirao i nekoliko dramskih predstava u doba svojega prvog boravka u Zagrebu, od 1863. do 1869. Slavko Batušić drži da je vodio režiju premijere *Mletačkog trgovca* 19. III 1867. »po uzusu da tu funkciju vrši protagonist odnosno najugledniji glumac u podjeli« (*Hrvatska pozornica*, Zagreb 1978, str. 57).

²² Antonija K. Cvijić, »Naš varoški teatar«, *Jutarnji list*, 26. XI 1922.

²³ S. Batušić, nav. djelo, str. 39—40.

²⁴ S. Miletić, *Iz raz. novina I*, str. 160.

²⁵ Isto, str. 161.

²⁶ Iz »Proslava« kojim je Josip Freudenreich najavio sezonu 1863/64; navedeno prema: *Narodne novine*, 6. X 1863.

²⁷ (Milutin Cihlar) Nehajev, »Andrija Fijan«, *Jutarnji list*, 9. III 1922.

²⁸ Dimitrija Demeter, »Josip Freudenreich«, *Narodne novine*, 13. I 1858.

²⁹ Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*, Zagreb 1976, str. 96.

³⁰ August Senoa, zagovornik strogog dijeljenja kazališnih žanrova niskog stila (pučka igra, opereta, lakrdija) od kazališnih žanrova srednjeg (socijalna i psihološka drama, komedija karaktera) i visokog stila (tragedija, junačka drama, opera), ne prosvjeduje samo protiv miješanja glumačkih stilova u jednoj predstavi nego i protiv sudjelovanja istih glumaca u predstavama niskog i visokog stila. Povodom pojave Marije Ružičke-Strozzi u lakrdiji *Junaci* piše: »(..) danas tobožnji husarski lačman u crvenim hlačama u stanu mlade udovice, a sutra bogoduha pjesnica Isabella Orsini na kapitolu pod lovor-vijencom, to se ne slaže, to je uvreda veličanstva dramatičke umjetnosti« (*Kaz. izvješća I*, str. 236).

³¹ S. Miletić, *Iz raz. novina I*, str. 59.

³² Vidi o tome: L. Hl., »Posljednji od stare garde«, *Jutarnji list*, 9. XII 1928. i: nav., »Desetogodišnjica smrti Nikole Milana-Simeonovića«, *Jutarnji list*, 11. XII 1938.

³³ Branimir Livadić, »O umjetnosti Andrije Fijana«, *Obzor*, 27. IX 1911.

³⁴ Nehajev, nav. članak.

³⁵ *Narodne novine*, 8. V 1862.

³⁶ *Vienac*, II, 4, str. 59.

³⁷ S. Miletić, *Iz raz. novina I*, str. 6.

³⁸ Vidi o tome: *Vienac*, IV, 40, str. 644.

³⁹ *Pozor*, 9. XII 1863.

⁴⁰ S. Miletić, *Iz raz. novina I*, str. 4.