

POČECI MODERNE HRVATSKE DRAMSKE PEDAGOGIJE

Vladimir Krušić

Kazališni studio mladih Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu
Varaždin

Sažetak: Početke moderne hrvatske dramske pedagogije valja tražiti u počecima modernoga hrvatskoga građanskog društva koje povjesničari smještaju u prvu polovicu 19. stoljeća, u kratkotrajno ali intenzivno i povijesno prijelomno razdoblje hrvatskoga narodnog preporoda kad se oblikuju temelji hrvatske građanske ideologije. Ovim sustavnim nastojanjima prethode u hrvatskom kulturnom obzoru prve moderne ideje i osobna promišljanja o pedagoškoj ulozi i funkciji dramskog i kazališnog rada, koji se pojavljuju već na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće, no naponi njihovih nositelja i zagovornika ostaju bez neposredna odjeka i potpore u tom trenutku još nedovoljno razvijenih intelektualnih i društvenih snaga hrvatskog građanstva. Tek tridesetak godina kasnije kazalište nalazi svoje značajno mjesto u ideološkom djelovanju ilirskih preporoditelja kao važno „prosvjetno” sredstvo promicanja i oblikovanja ponajprije jezika, a time ujedno i nacionalnog identiteta te kulture, triju ciljeva koje je hrvatsko građanstvo u nastajanju upisalo u svoj kulturno-politički program. Čitavo razdoblje ilirizma i postilirizma obilježeno je upornim i uvijek iznova obnavljanim nastojanjima u kojima je kazalište shvaćano i upotrebljavano prvenstveno kao „velemoćna poluga narodnoga razvitka” i „prosvjetljivanja” naroda, dakle kao sredstvo promicanja ideoloških ciljeva, a manje kao umjetnička djelatnost. Nova paradigma kazališta kao „umjetničkog zavoda” definira se tek po utemeljenju i „službenom” osnutku narodnog kazališta kao državne ustanove 1861. godine.

Određivanje početaka moderne hrvatske dramske pedagogije suočava se s nekoliko pitanja na koja valja odgovoriti. Prvo se pitanje odnosi na pobliže određivanje razdoblja *kada* u hrvatskom kulturnom prostoru započinje moderan dramski i kazališni odgojni rad, ili možda jednostavnije, kad se počinju javljati prve moderne ideje i promišljanja o pedagoškoj ulozi i koristi dramskog/kazališnog rada. Slijedi zatim pitanje *gdje* da tražimo eventualne početke takva rada – u povijesti hr-

vatskog glumišta ili u povijesti hrvatskog školstva. Treći problem izaziva činjenica da kazališni odgojni rad, osim kad je u pitanju obrazovanje kadrova za profesionalne ustanove ili odgoj vlastite publike, uglavnom nije bio predmetom teatroloških istraživanja, iz čega je uslijedila potreba tražanja za izvornim dokumentima i podacima o eventualnim dramsko-pedagoškim iskustvima i oblicima rada te osobnim posvjedočenjima onih koji su se takvim radom bavili.

Opredjeljujući se za istraživanje početaka moderne hrvatske dramske pedagogije, prvi kriterij određivanja takva vremenskog polazišta mora biti određivanje početka *moderne* Hrvatske. Povijesna znanost modernost prepoznaje i vezuje uz građansko društvo, njegove društvene i političke ustanove i gospodarske odnose koje je uspostavilo te kulturu koju je razvijalo i njegovalo. Širi okvir ovim za Hrvatsku presudnim kretanjima predstavlja opći rast građanstva u europskim zemljama: „U razdoblju 1750.-1850. nastale su spoznaje o razlici između države i građanskog (civilnog) društva, o nužnosti od države neovisnog pluralističkoga građanskoga društva koje samo sebe organizira. Pritom se formuliraju 'građanska' ili 'temeljna' prava kao 'slobode' koje više nisu ovisne o privilegijama po rođenju ili o pripadnosti korporacijama, nego se shvaćaju kao pravo pojedinaca i imaju univerzalno značenje. To je sloboda osobe, savjesti, mišljenja, štampe, skupljanja, udruživanja, sloboda vlasništva, ugovaranja i trgovine (obrta) te pravna jednakost.” (Gross-Szabo, 1992; 17) Povjesničari početke moderne Hrvatske, tj. začetke hrvatskoga građanskog društva smještaju u prvu polovicu 19. stoljeća, dok se bitne strukturne i institucionalne – društvene, kulturne i gospodarske – promjene pripisuju razdoblju koje je uslijedilo nakon toga. Početak osviještenog građanskog buđenja vezuje se uz ilirski pokret koji traje – od prvih izdvojenih nagovještaja pa do njegova formalnog okončanja – od početka 1830-ih do 1849. To je razdoblje intenzivne, poglavito ideološke promidžbe „u kojoj jedna jezgra 'rodoljuba' sastavljena od inteligencije, svećenstva i produktivnoga građanstva, organizirano i sustavno širi nacionalnu svijest i mobilizira pojedince za političku, kulturnu i ekonomsku akciju radi integriranja hrvatske nacije”. (Gross, 1981; 184) Ilirsko doba je vrijeme zanosa, krilatica i poziva na narodno buđenje, povišene retorike i snažnih emocija, ali i razdoblje koje je osmislilo osnovne smjerove budućeg društvenoga, kulturnoga i nacionalnog razvitka Hrvatske sve do u sljedeće stoljeće. Strukturne pak promjene koje su stvorile institucionalne i gospodarske temelje modernom hrvat-

skom građanskom društvu dogodile su se kasnije te se uzima „da je pedesetih godina počela prva faza sustavne modernizacije, da je šezdesetih godina uglavnom prevladala stagnacija, dok je naposljetku sedamdesetih godina postignuta razina modernizacije koja je omogućila konstituiranje građanskog društva.” (Gross-Szabo, 1992; 13) Socijalno-povijesni kriterij nas dakle upućuje da pojavu modernih dramsko-pedagoških ideja i praksi tražimo u razdoblju nastanka i oblikovanja modernoga hrvatskoga građanskog društva.

Drugi kriterij omeđivanja našeg istraživanja tiče se povijesti kazališta na hrvatskim područjima. U Zagrebu, a u manjoj mjeri i u nekim drugim hrvatskim gradovima, od 1607. pa do prvih desetljeća 19. stoljeća, dakle u razdoblju koje je prethodilo rađanju modernoga hrvatskog društva, traje manje-više kontinuirana djelatnost crkvenog školskog kazališta koja se odvijala u sjemenišnim te u nekim javnim školama koje su držali svećenici, najprije isusovci, a poslije dokinuća njihova reda 1773. uglavnom franjevci te svjetovni svećenici. (Vidi: Batušić, N., 1978) Isusovačko kazalište pravo je školsko kazalište s jasnim odgojnim ciljevima (usvajanje kršćanske moralke, vježbanje latinskog jezika, ali i retorike te javnog nastupa), ideologijom (isticanje „religioznog i kršćanskog heroizma”),¹ metodama rada (uprizorenje tekstova namjenski pisanih za tu vrstu izvođenja), estetikom (sklonost spektaklu), repertoarom (više od četiri stotine kazališnih komada pisanih upravo za tu svrhu) te s tradicijom od skoro dvjesto godina tijekom kojih su ti igrokazi, scenariji, prizori i međuigre kružili i bili izvođeni diljem cijele katoličke Europe, tj. tamo gdje su isusovci imali mogućnost odgojnog utjecaja. Kao takvo, isusovačko školsko kazalište predstavlja zasebnu, u sebi koherentnu povijesno-stilsku kazališnu formaciju koja se na hrvatskim prostorima iskazivala u svim sredinama gdje su isusovci, a zatim, širenjem utjecaja, i drugi crkveni redovi, imali svoje ustanove, primjerice u Zagrebu, Varaždinu, Lepoglavi, Osijeku, Rijeci, Senju. Istodobno, i za naše istraživanje važno, ono je i oblik pedagoškog djelovanja, sastavni dio odgojno-obrazovnog sustava koji ne pravi „sektorsku” razliku između školskog odgoja i kulturne zabave, bolje reći, isusovački školski sustav podrazumijeva da je kultura pojedinca upravo ono što se stječe školskim odgojem. Isusovački red, međutim, papskim ukazom biva ukinut 1773. godine, što nije dakako ostalo bez posljedica za školski sustav

¹ Vidi: Jembrih, 1984; 52.

koji su isusovci razvili, i koji su po njihovu ukinuću preuzeli neki drugi redovi ili crkvene odnosno svjetovne vlasti. Tako se u Hrvatskoj utjecaj isusovačkog školstva i školskog kazališta nastavio i nakon ukidanja isusovačkog reda. Za povijest nacionalnog kazališta posebno je značajna činjenica da se u školskim (gimnazijskim) i sjemenišnim predstavama na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće počinje napuštati latinski i da u njima prevladava hrvatski jezik, u Zagrebu i Varaždinu kajkavština, a u Slavoniji štokavština (u Osijeku i njemački jezik). Zatim, repertoar ne čine više samo komadi nabožnog značaja, već se s njemačkoga prevode tekстовi tadašnjega popularnoga građanskoga kazališnog repertoara što su ga njegovale razne njemačke glumačke družine koje su svoje gledateljstvo nalazile među sve brojnijim pripadnicima nastajućeg urbanog pučanstva. Logično bi stoga bilo očekivati da je bogata tradicija školskog kazališta postala osnovom odgojnog kazališnog rada sa školskom mladeži u sljedećem razdoblju, u kojem dolazi do značajnih potresa i promjena u hrvatskom društvu, kad se sustav javnih škola – doduše tek tijekom 1850-ih – polagano ali sigurno počinje demokratizirati i poprimati izrazitije nacionalne značajke obuhvaćajući sve veći broj djece kojima je bilo kakvo školovanje ranije bilo nedostupno. Da se, dakle, ta tradicija nastavila, bilo bi zaista teško odrediti granični trenutak početka moderne hrvatske dramske pedagogije. Međutim, predstave školskog kazališta, premda se upravo među njima našlo nekoliko ključnih i za povijest hrvatskog kazališta nezaobilaznih naslova, u razdoblju nakon ukinuća isusovačkog reda izvodile su se rjeđe nego prije i tek je sporadično, vjerojatno zaslugom motiviranih učitelja i ravnatelja škola (koji su školsko kazalište iskusili tijekom vlastita školovanja), dolazilo do njihova intenzivnijeg održavanja. Nakon 1834., kad je zabilježena posljednja izvedba jedne predstave u zagrebačkom sjemeništu, školsko je kazalište, sudeći prema dostupnim podacima, sasvim zašutjelo, a zaoštrio se i odnos crkve prema kazalištu, čija se djelatnost od 1780., kad je zabilježen prvi nastup neke njemačke profesionalne kazališne družine u Zagrebu, osamostalila i postala oblik građanske zabave te stekla neke sasvim druge društvene, estetske i etičke značajke. Tijekom nekoliko desetljeća koja su uslijedila nakon ove posljednje zabilježene predstave, o školskim kazališnim izvedbama, ako ih je ponegdje i bilo, nema podataka. Godina 1834. može se tako smatrati simboličnom vremenskom granicom kojom završava jedno kazališno-povijesno razdoblje u kojem je školsko kazalište, u rasponu od isusovačkoga latinskoga didaktičkog teatra do

svojih profanijih oblika na hrvatskom i njemačkom jeziku, bilo glavnom maticom kazališne kulture sjeverozapadne Hrvatske i Slavonije.

Treći kriterij lociranja početaka modernih ideja dramskog i kazališnog odgojnog rada u Hrvatskoj možemo potražiti u povijesnom razvoju pedagoških ustanova i shvaćanja na hrvatskom kulturnom prostoru, naime onih koncepata koji odgojne ustanove i njihove zadaće smještaju u kontekst i vide u službi širih društvenih ciljeva, a onda, u sklopu takvih nastojanja, predviđaju i moguću pedagošku uporabu kazališta i dramskih postupaka. Kako smo za društveno-povijesni okvir našeg istraživanja uzeli oblikovanje hrvatskog društva kao moderne nacionalne zajednice, tražit ćemo upravo ona pedagoška nastojanja i ideje koje su, koristeći se metodama, postupcima i sredstvima koja danas prepoznajemo kao sastavni dio rekvizitarija dramske pedagogije, tomu pridonošila. Takve se pak ideje i nastojanja, najprije kao osamljene iznimke i nagovještaji, a tek kasnije kao važna sastavnica nacionalnoga preporodnog programa, javljaju upravo u opisanu međurazdoblju kad školsko kazalište (uz nekoliko značajnih proplamsaja kajkavskog repertoara!) postupno zamire, a nove ideje kazališta i njegove društvene uloge još nema na obzoru.

Pogledajmo najprije kako izgleda i kako se mijenja pedagoški kontekst austrijske carevine u razdoblju nakon ukidanja isusovačkog reda 1773. te kakve to posljedice ima u hrvatskim zemljama. Već od 1792., s carem Franjom I. koji dokida koncept prosvjetljenog apsolutizma svojih prethodnika, crkva i Habsburška Monarhija, obje s pretenzijama ideološkog monopola nad kontrolom duša i misli svoje pastve i podanika, nadmetat će se, a još češće surađivati, u nadziranju i oblikovanju školskog sustava i njegovih sadržaja. Jedina prava alternativa u carevini ovom dvojnomo i uzajamno osnaživanom utjecaju nad školskim sustavom bile su društvene, kulturne i političke ustanove novoga građanstva, oblikovane poglavito idejama i vrednotama europskog prosvjetiteljstva te stasale i ojačale u većini zapadnoeuropskih zemalja tijekom 18. stoljeća. Uz umjetnost, prije svega književnost i kazalište (shvaćano kao produžetak književne kulture) te sve širu sferu javnoga političkog djelovanja i javne riječi (novine, časopisi, almanasi i kalendari namijenjeni širokoj publici), širom Europe odgoj i obrazovanje postaju ciljanim prostorom djelovanja građanskih mislilaca i pokušaja oživotvorenja ideja namijenjenih usađivanju novih, u osnovi građanskih, demokratskih i osobnih vrijednosti u duše mladih naraštaja. Moderna pedagogija, plod

europskog prosvjetiteljstva, upravo u 18. stoljeću uspostavlja se kao samosvojna oblast društvenog djelovanja, a razdoblje između 1770. i 1830. u njemačkoj kulturnoj povijesti naziva se, nimalo slučajno, „dobom pedagogije“. Za razliku od njemačkoga kulturnog prostora, posebnosti političkoga, društvenoga, gospodarskoga i kulturnog konteksta Habsburške Monarhije značajno su usporavale prodor prosvjetiteljskih ideja naročito u njezine nenjemačke zemlje. Odgojni monopol države i/ili crkva, pa sve nove ideje prolaze temeljitu provjeru državnih odnosno crkvenih cenzora. Prosvjetljeni apsolutizam Marije Terezije i Josipa II. djelomično je otvorio prostor novim idejama, ali ih je provjeravao u svjetlu vlastitih državotvornih i, što nije nevažno za zemlje nenjemačkog jezika, germanizatorskih interesa. U tom kontekstu, crkveni školski zavodi širom monarhije, navlastito oni u kojima su se školovali budući učitelji, premda bijahu glavnim bastionima odgojno-obrazovnog monopola, ujedno bijahu i stjecišta, a onda neizravno i rasadišta, novih intelektualnih strujanja koja su dolazila neslužbeno i mimo propisanih odgojno-obrazovnih sadržaja, naprosto čitanjem knjiga i novina donesenih iz drugih, njemačkih i inih, država. Međutim, premda se dotok novih ideja nije mogao sasvim zaustaviti, ipak je znatno teže bilo realizirati ih u praksi, pretvoriti ih u instituciju, oblikovati u školski program, ali i objaviti u knjizi ili predstaviti na sceni. Ovakvo stanje, u kojem tek povremeno u javnosti, i to izvan školskog sustava, zaškri poneki individualni kritički glas, potrajat će sve do 1830-ih godina, kad se nizom pojedinačnih objavljenih rasprava, pokretanjem novina, a zatim i osnivanjem svojih prvih ustanova, oblikuju društvena jezgra i idejna platforma hrvatskoga preporodnog pokreta. Jednako tako, sve do takva čvršćeg povezivanja i ideološkog usklađivanja iliraca neće se, osim kao iznimka, javiti pomisli ili namjere koje bi imale značajke *metodičkog* i *sustavnog* odgojnog kazališnog ili dramskog djelovanja.

Za razliku od prethodnih kriterija koji se tiču velikih i složenih sociokulturnih i povijesnih struktura, za posljednji kriterij određivanja povijesne točke od koje ćemo započeti naše istraživanje mogu se uzeti pojedinačni tekstovi, događaji i osobe koje su nosile i zastupale ideje o odgojnoj namjeni kazališta. Među njima su i neke iznimke, prethodnici, koje, međutim, sasvim u skladu s već spomenutim značajkama političkoga, društvenoga, kulturnoga i gospodarskog života Hrvatske na prijelazu dvaju stoljeća, potvrđuju uvjerenje kako *prva sustavna moderna*

razmišljanja i nastojanja oko odgojne uloge kazališta u Hrvatskoj trebamo tražiti među preporodnim idejama nastajućega hrvatskog građanstva.

Prije negoli se konačno upustimo u povijesno istraživanje osvrnimo se i na dilemu sadržanu u jednoj od ranije spomenutih zadaća: gdje da tražimo eventualne početke takva rada – u povijesti hrvatskog glumišta ili u povijesti hrvatskog školstva? Djelomičan odgovor već se može na lutiti u dosad izloženom opisu ovog međurazdoblja koje ima sve značajke izrazita hijata, „zijeva” između dviju povijesnih epoha, kad jedna povijesno-kulturna formacija zamire, a druga se još nije oblikovala. U tom razdoblju prekida i loma među epohama oba područja, i hrvatsko kazalište i hrvatsko školstvo, pokazuju se krajnje krhkima, gotovo nepostojećima, čineći tako i dilemu gotovo izlišnom. S druge strane, globalistička pedagoška dimenzija različitih, često uzajamno suprotstavljenih, prosvjetiteljskih nakana, u rasponu od carskih prosvjetiteljskih politika europskih vladara i vladarica do individualnih filozofskih, društvenih, političkih i kulturnih programa građanskih mislilaca, obuhvaćala je sve sfere i razine društvenog života. Sve vrste društvenog djelovanja, a vlastito one koje su se ticale društvenih pravila, vrednota i svjetonazora, predstavljale su se i shvaćale kao oblici odgojnog – *prosvjetnog* – djelovanja. Nije stoga neobično što će se nova ideja kazališta i njegovih odgojnih zadaća, prvi put poslije isusovačke školske tradicije, pojaviti izvan tada postojeće kazališne odnosno školske djelatnosti kao dio globalnog kulturno-političkog programa ilirskih preporoditelja, da bi se tek nakon toga, uz velike poteškoće i tijekom dugog razdoblja, oživotvorivala i provjeravala u kazališnoj i pedagoškoj praksi te potom dopunjavala, svjesno i nesvjesno, drukčijim, često izvanteatarskim, pedagoškim konceptima u raznim vidovima školskoga rada, ali i javnog života. Pokazat će se tako da začetke nekih ideja i oblikovanje postupaka koje danas prihvaćamo kao dio dramske pedagogije moramo tijekom povijesnog razvoja hrvatskog građanskog društva potražiti i u pojavama izvan nedvosmisleno shvaćenog kazališnog te pedagoškog (školskog) djelovanja, među oblicima javnog predstavljačkog ponašanja, od kojih je mnoge usvojilo ili proizvelo mlado građansko društvo u nastajanju. Ako se u svjetlu iznesenih odrednica logičnim čini da prave početke sustavnog promišljanja pedagoških primjena i zadaća dramskog odnosno kazališnog rada moramo potražiti upravo u razdoblju ilirizma i nakon njega, prvenstvo, ipak, i dužno uvažavanje pripada pojedincima, usamljenim i neprihvaćenim nositeljima nekih ideja i shvaćanja na prijelazu iz 18. u 19.

stoljeće, koja ćemo naknadno prepoznati kao dio širih kazališno-prosvjetnih i dramsko-pedagoških nastojanja (tada prisutnih u svijetu, ali ne i kod nas) što su kasnije u našem okolišu zadobila više ili manje sustavan oblik i čiji su se razvoj i mijene mogli otada kontinuirano pratiti.

U stavovima Jurja Dijanića o pedagoškoj uporabi kazališta, prepoznatima tek skoro stoljeće i po kasnije, te u osebujnoj didaktičnosti kazališta Tituša Brezovačkog danas prepoznajemo tada aktualnu sponu s ondašnjim najnaprednijim i najvitalnijim intelektualnim, kulturnim i pedagoškim nastojanjima i shvaćanjima europskoga građanstva o pedagoškim mogućnostima i svrsi kazališnog djelovanja. Gojenci tadašnjih škola u Zagrebu i Varaždinu i dostupnih humanističkih i teoloških studija u Zagrebu i Grazu te Lepoglavi, građanski sin Brezovački i plemić Dijanić, kao pripadnici nevelikog kruga intelektualne obrazovane elite tadašnjega hrvatskog društva, stekli su slično obrazovanje i iskusili slične kulturne i idejne utjecaje.² Zajednički okvir njihovim individualnim opredjeljenjima tako daje, s jedne strane, tradicionalistički, no njima jedino dostupan, obrazovni sustav crkvenih škola i sveučilišta austrijskoga carstva, a s druge, neodoljiv utjecaj prosvjetiteljskih ideja, koje su se u različitim političkim kontekstima te na različitim razinama i u različitim područjima društvenog i kulturnog djelovanja iskazivale kroz raznolika, ponekad i suprotstavljena, nastojanja i uvjerenja. Kao što su sličnosti Dijanićeva i Brezovačkijeva obrazovanja mogle utjecati na podudarnost nekih pogleda koje su zastupali, u razlikama njihovih konkretnih životnih sudbina možemo naslutiti i uzroke različitosti među njihovim dramsko-pedagoškim konceptima. Dok je Dijanićeva cjeloživotna školnička sudbina pridonijela tome da poticaje svojim pedagoškim opredjeljenjima nađe u tada najnaprednijoj – njemačkoj – pedagoškoj književnosti kao izdanku sustavnih nastojanja oko obnove i, neizrečene ali podrazumijevane, demokratizacije školstva, Brezovačkijev usud „neposlušnog” svećenika ali i politički osviještenog intelektualca usmjerio ga je nešto drukčijim izborima. Dijanić je čovjek sustava koji on, kad i nije tim sustavom zadovoljan, pokušava mijenjati iznutra, u dopuštenim okvirima. Usuprot tomu, Brezovački je izopćenik, „sin zgubljeni”,³ pojed-

² Iako nema potvrde njihova mogućeg druženja ili suradnje, obojica svoje studije završavaju 1779./1780. u Budimu i obojica se 1780. natječu, skupa s još nekim kandidatima, za mjesto profesora u višim razredima zagrebačke arhigimnazije. Dijanić, uz još trojicu kandidata, biva izabran, dok je Brezovački odbijen.

³ „Diogeneš, taj izgubljeni scenski sin, bio je u svemu vrlo srodan Titušu Brezovačkom, također izgubljenom sinu hrvatskog teatra, rasnomu dramskom piscu koji nije imao pravu pozornicu.” (Novak, 2004; 259-260)

nac kojemu je sustav, odbivši najprije njegov izbor za profesora zagrebačke gimnazije, a potom i ukidanjem pavlinske varaždinske gimnazije, dva puta uskratio ono čemu je u mladosti bio najviše sklon.⁴ Svoje glave naravi, nekonvencionalnog ponašanja te za svoje vrijeme i društvo u kojem je živio iznimnih i hrabrih političkih nazora i istupa, Brezovački, vjerojatno i s osjećajem nezaslužena nepriznavanja, gotovo jedno i pol desetljeće luta od jedne do druge provincijalne svećeničke službe, dok mu je, do daljega, onemogućen pristup Zagrebu, rastućem urbanom i kulturnom središtu Hrvatske kamo se kao rođeni Zagrepčanin i gradsko dijete, ali i kao intelektualac i umjetnik na svaki način uporno nastojao vratiti. Tako Brezovački poticaje i potporu svojim idejama nije, kao Dijanić, nalazio u tada aktualnoj i već strukovno definiranoj njemačkoj prosvjetiteljskoj pedagogiji, nego u općijim prosvjetiteljskim idejama te prije svega u aktualnim „domaćim” društveno-političkim previranjima koja su ga, osim toga, najizravnije pođala. Na koncu, ali ne i najmanje važno, svoja umjetnička i pedagoška opredjeljenja Brezovački utemeljuje u vlastitu dramatičarskom potencijalu i stvaralačkoj intuiciji te u kazališnom fenomenu kao takvom.

JURAJ DIJANIĆ – PEDAGOGIJA KAO KAZALIŠTE

Juraj Dijanić,⁵ profesor i ravnatelj zagrebačke arhigimnazije, godine 1796. pripremio je za tisak djelo „Horvatzki detze priatel”, mjestimično prilagođen i lokaliziran kajkavski prijevod dijelova njemačkog časopisa za djecu „Der Kinderfreund”, što ga je pisao i uređivao Christian Felix Weiße,⁶ a prvi put objavio 1775. te ponovno 1780. u Leipzigu i 1791. u

⁴ Godine 1786. Josip II. carskim dekretom ukida pavlinski red te Brezovački gubi mjesto profesora u varaždinskoj pavlinskoj gimnaziji. Otada počinju njegova potucanja od jedne do druge provincijalne svećeničke službe, uvelike uzrokovana i sukobom s nadređenim mu crkvenim vrhovnicima – Maksimilijanom Vrhovcem, biskupom zagrebačkim, prije svih – koja traju sve do 1799., kad se očito s njima miri, dobiva mjesto u Zagrebu, i konačno piše svoje komedije.

⁵ Juraj Dijanić (1753. – 1799.), potomak nižega samoborskog plemstva, poznat poglavito kao školnik i pjesnik latinskih prigodnica, apsolvirao je studij filozofije i teologije dijelom u Zagrebu, a dijelom u Grazu te habilitirao, tj. stekao zvanje učitelja, na sveučilištu u Budimu i to na temi odgoja plemićke mladeži. Godine 1780. biva izabran na mjesto „obchinzkog navuchite-la” kraljevske zagrebačke arhigimnazije gdje ostaje do smrti. Kao cijenjeni školnik 1791. biva izabran na mjesto „regiusa” (ravnatelja) gimnazije, a obnašao je i neke druge javne dužnosti, primjerice knjiškog cenzora te „asesora” (porotnika) zagrebačkoga sudbenog stola.

⁶ Christian Felix Weiße (1726. – 1804.), sin učitelja, studirao je u Leipzigu gdje se družio s uglednim piscima Lessingom, Gottschedom i Gellertom. Neko je vrijeme bio privatni učitelj, a zatim u Leipzigu preuzima službu ubiratelja poreza te tamo živi do smrti kao ugledni i dobrostojeći građanin. Laka pera, Weiße je najprije počeo pisati anakreontsku poeziju i komedije u francuskom stilu. Slijedi domoljubno pjesništvo pa tragedije u prozi, a potom i u stihu. Najviše

Reutlingenu. Rukopis nije tiskan, ni te niti sljedeće godine, kad ga Dijanić ponovno priprema za tisak, ovaj put pod promijenjenim naslovom „Hisna Knisicza”. Razlozi neizdavanja nisu poznati, premda ih je Alojz Jembrih, dosad najvjerniji istraživač Dijanićeva djela, pokušao naslutiti kako u značajkama i sadržaju njemačkog izvornika tako i u jeziku djela.⁷

Rukopis „Hižne knjižice” sastoji se od predgovora, zatim proznog narativnog dijela te igrokaza ili „šalnoigre” „Narođeni dan”. Fabula proznog dijela smještena je u plemićki dom (građanski dom kod Weißeaa), u okvire kućne sjedjeljke, točnije proslave rođendana dječaka Tončeka, gdje, uz „skerblivog otca” upoznajemo Tončekovu braću i sestre te nekoliko očevih prijatelja učitelja koji, svatko na svoj način i u skladu s područjem kojim se bavi, u razgovoru i odnošenju s djecom demonstriraju mogućnosti poželjnog pedagoškog pristupa u kojem se podučavanje obavlja na ugodan i zabavan način. Nakon živih i plastičnih opisa likova i njihovih karakternih značajki slijedi opis svega što su gosti pripremili svojim malim domaćinima. Između ostalog, među poklonima je i lutkarsko kazalište, „malo gledališće za šalnoigre ili komedije pokazati.” (Jembrih, 1984; 71) Nakon opisa ustroja, vrsta scenografije (...gledališće ovo ima troja lepo z bojami ispisana premenjanja, jedno kaže nuterno lice jedne hiže, drugo, stran jednu varaša z vulicami, trejto kaže lozu...) i vanjskog izgleda (...Na predslonu vidi se Krepost i Mudrost kakti jedne Božice: ove vu cirkvu Boga Apolona od dveh drugeh Božic koje nad žalostnemi i veselimi igrami jesu. Melpomene najmre i Thalia, peljaju se, za njimi ide Božica skladnoglasja, Euterpe od diakov zvana, vu sviralo popevejuča...) spominju se i lutke, marionete, koje će poslužiti za izvedbu šalnoigre: „Okolu pedeset maleh človečanskeh peldih⁸ je načinjeno, koterih kotrigi vsi železnem koncem ili drotom zvezani jesu tak složno da hoditi sim tam i po konceh obračat se mogu”... Pisac govori i o prigodama u kojima se igrokaz izvodi: „Igra ova retkokrat biva, listor onda, kad’ je kakov osebujni svetek, ali kojeg zmed starešeh, ali

uspjeha imao je kao operni libretist, a ostao je poznat i kao pisac za djecu i izdavač široko čitanog dječjeg časopisa „Der Kinderfreund” (Prijatelj djece).

⁷ Jembrih najprije navodi ocjenu Slobodana P. Novaka kako je njemački izvornik bio „mjesto gdje se brusio građanski osjećaj svijeta” i unosile „moderne ideje”, a zatim iznosi svoju pretpostavku da je „hrvatsko plemstvo zaziralo od njih bojeći se ‘francuskih revolucionarnih ideja’. Stoga mađarski i hrvatski staleži nisu bili skloni narodnom jeziku, jer preko njega narod najlakše dolazi do modernih ideja koje usvaja, a tu se potom nazrijeva i gubitak feudalnih prava. Prema tome, sudbina Dijanićeva rukopisa prije je društveno-političke naravi negoli književne...” (Jembrih, 1984; 58-59)

⁸ „Pelda” mađ. (iz njem. Bild – lik, slika) „primjer”, „uzor”; ovdje: „lik”, „figura”.

navučitelov godovni, ali narođeni dan. *Negda i negda ista deca ovakvu šalnoigru med sobum prez vsakih ovakvih mertvih peldih načiniti moraju*... [Istaknuo V. K.] U nastavku „čitaju se dnevne zabilješke (dnevnik) djece, 'navučiteli' pričaju o mnogim događajima, postavljaju 'zganjke' (pitalice u rimovanim stihovima); zabavljanje teče dalje, a večer kulminira izvedbom „šalnoigre” „Narođeni dan” te, na kraju svega, „baalom” na kojem se plesalo „po nemški, vugerski, polski kak gdo je hotel i znal do velike noći. (...) Time završava 'Hižna knižica', a slijedi tekst igrokaza 'Narođeni dan'.” (Isto; 74)

U predgovoru Dijanić objašnjava razloge i ciljeve svog namjeravnog izdavačkog pothvata: „Po imenu ove 'Hižne Knižice', moji dragi čtavci, razmevam ja takve navuke, s kojimi se vlastito oci i matere decu svoju podvučajoč veselo i hasnovito zabavljati mogu. (...) Ja vašu, ne moju, hasen i tek ili guštuš pred očima imal jesem i jedino zato skerbel se, da kaj takvoga na svetlo dam, kaj našem domorocem dopasti se bi moglo. (...) Da vam pako istinu kažem, pehnula me je drugeh narodov pelda, koji vekšinum vu domačem jeziku vnoge knjige ispišuju i za čteti svojem domorocem van davaju, pače vu domačem jeziku občinske škole vučiju; zakaj bi nas listor sram bilo, ovakve dobre pelde nasleduvati?” (Isto; 63) Slijedi Dijanićevo razlaganje nekih pravopisnih problema i pojašnjavanje vlastitih rješenja, u čemu se očituje dodatni cilj njegova projekta – oblikovanje pisanog standarda hrvatskog jezika (kajkavsko-ga, dakako) namijenjenog i dostupnog „domorocima”, dakle, domačem puku, štiva koje „kad se čteje, vsi lahko razmeju, i čuju sebi povedati, kaj poglavarom, navučitelom, starešem, bližnjemu, sebi samem i Bogu dužni jesu”. (Isto, 63) Naime, „Hižnu knižicu” Dijanić priprema u vrijeme kad se školovanje u ono malo škola u Banskoj Hrvatskoj odvija na latinskom, njemačkom ili mađarskom.

Premda je i kod njega vidljiva znatna zaokupljenost jezikom, govornim i pisanim, kao sredstvom i pretpostavkom oblikovanja intelektualnih i duhovnih sadržaja jednog društva, njegova obrazovanja i kulture – obuzetost koja hrvatsko društvo i nacionalnu zajednicu obilježava sve do današnjih dana – Dijanićeva „Hižna knižica” podjednako implicitnim kao i eksplicitnim značajkama svjedoči o posebnoj sklonosti svoga autora prema dramskom izričaju kao korisnoj pedagoškoj metodi. Ideja i shvaćanje „pelde” – kao *primjera* i *uzora* – kod Dijanića je ključna. Osim što je na nekoliko mjesta izrijekom spominje, on je svojom namjeravnim didaktičkom knjižicom ostvaruje na nekoliko razina.

Prije svega, kako smo naveli, na pripremu knjižice potaknuo ga je „primjer drugih naroda koji većinom u domaćem jeziku pišu i objavljuju mnoge knjige kako bi ih njihovi pripadnici mogli čitati, štoviše kako bi se u javnim školama mogli obrazovati na domaćem jeziku”. „Pelda” je ovdje shvaćena i prihvaćena široko i vrlo moderno – kao civilizacijski uzor jezično, kulturno, sociološki i politički nerazvijenomu hrvatskom društvu. Poziv na ugledanje na razvijene narode i društva uskoro će, navlastito s ilirizmom, postati konstantom hrvatske nacionalne ideologije gotovo do naših dana.

Drugu „peldu”, manje izrijekom isticanu, čini sâm njemački izvornik čije dijelove Dijanić prevodi i koje po potrebi prilagođuje domaćem čitatelju i kontekstu. To je, naime, upravo sadržaj njegove knjižice. Jembrih je uvjerljivo pokazao kako je Dijanić nastojao što vjernije ispoštovati ne samo Weißeov tekst nego i osnovne ideje i načela njemačkog časopisa unoseći izmjene i prilagodbe tamo gdje su tadašnje prosvjetne, društvene i političke prilike Banske Hrvatske i austrijskog carstva izvorni tekst činile neprikladnim i podložnim sumnjama cenzorske službe. Weiße „u središte časopisa postavlja djecu za koju mu je stalo da se pomoću općekorisnog odgajanja pripreme za sretno članove društva u koje će kasnije urasti i u kojem će trebati ispuniti određene svoje zadaće”. (Jembrih, 1993; 165) Weiße je „promicao jednu novu sliku obitelji srednjeg staleža i kućnog odgoja suprotstavljajući ga dotadašnjem strogom (autoritetnom) odgoju. Weiße u tom pogledu zastupa novi vid 'liberalnoga odgoja' u obitelji” koji je podrazumijevao „da smo dužni djeci život učiniti veselim i sretnim koliko god je to moguće. Svaka igra treba biti ujedno prožeta poukom”. (Isto; 166) Dijanić, ustvrđuje Jembrih, „ne udaljuje se od njemačkog predloška (...). 'Nakratkom, vse, kaj njihovo serce i telo razveseliti bi moglo izišče se. Isti otec, kad drugoga posla nema, hiti se vu sredinu dece i nju kakti kopun piščence na radost i veselje gíblje. Ar razboriti otec mora ovo, kak se meni vidi, za temelj imati, da on deci svojoj veselo i korisno življenje priskerbi, kulikor god mogoče je i da njoj vsaku navuka felu, kakti jednu igru napervo postavi.’ [Istaknuo V. K.] „Prema Weißeu”, nastavlja Jembrih, „u odgoju djece važno je imati pred očima njihovu dob, treba težiti za ugođajem obostrane naklonosti i povjerenja. Odraslina je dužnost djecu prihvaćati kao sugovornike. S djecom treba razumno raspravljati uzimajući u obzir njihovo mišljenje i želje tako da odgoj, štoviše, prođe bez kažnjavanja.

Socijalni odgoj u obitelji, prema Weißeu, obuhvaća građanske norme pa ih postavlja u središte pažnje časopisa. (...) Obitelj koju Weiße u časopisu 'Kinderfreund' opisuje, nalazi se, po socijalnom statusu između plemstva i nižih staleža koja svoju vrlinu spoznaje posebno u brižnom odgoju i izobrazbi." (Isto; 166)

Weiße, izvorno kazališni pisac, libretist i prijatelj Lessingov, u „Prijetelju djece” iznosio je shvaćanja koja su tijekom 18. stoljeća razvili njemački pedagoški reformatori Johann Bernhard Basedow, Christian Gotthilf Salzmann, Friedrich Eberhard von Rochow i Joachim Heinrich Campe, tzv. „filantropisti”, koji su pedagoške ideje engleskih i francuskih prosvjetitelja, Locke a i Rousseaua prije svih, prenosili, razrađivali, ali i polemizirali s njima, nastojeći ih primijeniti u njemačkom društvenom i duhovnom kontekstu. Velika je vjerojatnost da je Dijanić, kao školnik, čitao i neke od ovih pisaca; nama je pak naročito važno i dragocjeno što je u svom nastojanju populariziranja novih odgojnih metoda u vlastitoj domovini posegnuo ne za njihovim stručnim raspravama, nego za popularno pisanim Weißeovim literariziranim i dramskim štivom namijenjenom široj publici. Dijaniću je u njemačkom predlošku posebno privlačnom mogla biti kritika staleških odnosa. „Za Weiße a, a to poručuje i čitateljima, staleško porijeklo nije važno (plemičko napose) kao ni ljepota, jer jedno i drugo nisu zasluge same po sebi. Ljudi se u društvu ne dijele prema rođenju, tj. porijeklu i staležu nego prema njihovim prvim vrijednostima, zaslugama i koristima u građanskom društvu.” (Isto, 166) Za razliku od socijalnog konteksta i sloja kojem se Weiße obraća, a to je srednji građanski stalež kao kulturno, politički i gospodarski već razvijena i potvrđena društvena klasa, Dijanić djeluje u okolini u kojoj takva sloja kao društveno osviještene i prepoznate snage još nema, a kulturne navike, ukus, vrijednosti i ideologija urbanog građanstva tek se oblikuju u krilu malih gradskih zajednica. Stoga etičke vrijednosti i odgojne metode koje preuzima od Weiße a te ih zdušno zastupa Dijanić smješta u drukčiji, svojim pedagoškim nakanama primjereniji, društveni kontekst: u okrilje gradskog doma plemićke obitelji koja, međutim, usvaja osnovne građanske pedagoške ideale. Sasvim u skladu s *pedagogijom „pelde”* slika tog doma je primjerno idealizirana, no opis ambijenta, inventara, jela, događaja, uzajamna odnošenja i ponašanja likova te naročito jezik vrlo su živi, realistički i valja ih uzeti kao vjerodostojnu, osobnim iskustvom potvrđenu sliku takva doma, potkrijepljenu činjenicom da je Dijanić u Pešti habilitirao iz pedagogije, tj. stekao pravo

da bude učiteljem, upravo na odgoju plemićke mladeži. (Vidi: Jembrih, 1984; 55) S druge strane, svjestan razlike prema kontekstu iz kojeg preuzima svoju građu, Dijanić u svoj pedagoški program uključuje i tada još uvijek dominantne i propisane feudalne društvene vrednote pa ističe da svojoj nesuđenoj publici namjenjuje „takvu knjižicu, koja kad se čteje, vsi (je) lahko razumeju, i čuju sebi povedati, kaj poglavarom, navučitelom, starešem, bližnjemu, sebi samem i Bogu dužni jesu”. (Jembrih, 1984; 63)

Pedagogiju uzora Dijanićevo djelo nadalje ostvaruje i promiče izvornom situacijom fabulativnog dijela „Hižne knjižice” te, za našu raspravu najzanimljivijim, dramskim igrokazom koji na koncu pridodaje glavnoj proznoj priči. Svi likovi središnjega narativnog odsječka knjige predstavljaju društveno-psihološke prototipove, s jedne strane, članova suvremene – kod Weißea građanske, a kod Dijanića plemićke – obitelji, a s druge, učitelja koji svojim ponašanjem i odnošenjem prema djeci predstavljaju modele poželjna pedagoškog pristupa. „Navučiteli ovi,” pojašnjava Dijanić, „premda izmišljeni, daju peldu vučenikom i navučitelom, kak naimre ovi proti onem i oni proti ovem zaderževati se moraju.” (Jembrih, 1984; 64) Opisi likova, njihovih uzajamnih odnosa i razgovora te događaja što se odvijaju tijekom rođendanskog slavlja vrlo su detaljni i živopisni, što pridonosi uvjerenosti cjelokupnog prikaza i njegovoj didaktičkoj zornosti, a prožeti su humorom i vedrinom koje Dijanić, jednako kao i Weiße, posebice ističe i cijeni u pedagoškom pristupu koji zastupa.

Igrokaz „Narođeni dan”, „šalnoigra” kako je Dijanić zove, koji je pridodan znatno opsežnijoj proznoj pripovijesti, pravi je didaktički komad namijenjen kako dječjoj publici tako i djeci izvođačima te nam je stoga posebno zanimljiv. To je, naime, prvi dramski tekst za djecu na hrvatskom jeziku.⁹ U kontekstu pak prethodnih razmatranja Dijanićevih pedagoških opredjeljenja uvrštenje jednog igrokaza u njegovu knjižicu predstavlja logično i primjereno kompletiranje metoda i sredstava zornog podučavanja i učenja putem primjera i uzora s jedne, te pedagogije kroz

⁹ Uz „Robinzona mlađeg” J. H. Campea, u kajkavskom prijevodu Antona Vranića, „Narođeni dan” predstavlja (Dijaniću, doduše, nesuđeni) početak književnosti za djecu na hrvatskom jeziku. Vranićev prijevod, čiji izvorni naslov glasi „Mlaissi Robinzon iliti jedna kruto povolyna y hasznovita pripovezt za detczu od J. H. Kampe, iz nemškoga na horvatzki jezik prenessena po Antonu Vranichu, szlavne biskupie zagrebechke massniku”, objavljen je 1796. godine, one iste kad je Dijanić pokušao prvi put objaviti svoju knjižicu pod prvotnim naslovom „Horvatzki detcze priatel”.

igru s druge strane. Dok se prozним dijelom svoje knjižice naslanja na snažan tijek njemačke didaktičke proze, otjelovljene u raznim žanrovima rođenima u književnosti i časopisima za djecu i mladež, a ponajviše u „Bildungsromanu” 18. stoljeća, posebice u onim njegovim inačicama namijenjenima djeci poput Campeova „Robinzona mlađeg”,¹⁰ Dijanić i ovim izborom igrokaza nasljeđuje *pedagogiju „pelde”*, u odgoju zagovaranu još od antike te itekako prisutnu u pedagoškim osnovama školskoga crkvenog kazališta koje je Dijanić mogao upoznati i za svog gimnazijskog školovanja u Zagrebu i za svog studija na Sveučilištu u Grazu. Dramski oblik – još točnije: kazališna predstava – i nije drugo nego model, „pelda”, zorni primjer. A vidjesmo da Dijanić i za figure lutkarskoga kazališta koristi istu riječ. S druge strane, dramska je predstava već po svojoj naravi oblik igre, način komuniciranja izmišljenim sadržajima i likovima koji, međutim, čvrsto vežu pažnju i snažno se doimaju gledatelja, naročito mladih. U dramskom je mediju Dijanić prepoznao sredstvo jedne vedre, po svom osnovnom duhu građanske i demokratske pedagogije, koju nije tek prepisao iz njemačkog izvornika, već se za nju u svom predgovoru zdušno zalagao. Kako vidjesmo, pripovijedajući o rođendanskom slavlju Dijanić završava opis lutkarskog kazališta koje je dan od „navučitela” poklanja djeci riječima: „Negda i negda *ista deca ovakvu šalnoigru med sobum prez vsakih ovakvih mertvih peldih načiniti moraju*”... [Istaknuo V. K.] (Isto; 74) Kazalište, dakle, u različitim svojim vidovima, kao lutkarsko ali i kao kazalište živih glumaca, štoviše kao predstava koju izvode i djeca, za nj je jedno od sredstava kojim je moguće „*vsaku navuka felu, kakti jednu igru napervo postavi(ti)*” [Istaknuo V. K.], tj. „svaku vrstu podučavanja (znanja) predstaviti (oblikovati, izlagati, prikazati) kao igru”, a to znači ne kao prisilu i muku, već kao zabavu i radost.

Odabir i prilagođeni prijevod igrokaza „Narođeni dan” ne može se smatrati nimalo slučajnim. Svojim sadržajem, ali i živahnim kajkavskim prijevodom, ova „šalnoigra” (Lustspiel) vrlo dobro predstavlja osobnost

¹⁰ Građanskog podrijetla i školovan za svećenika Joachim Heinrich Campe (1746. – 1818.) postaje jednim od najutjecajnijih pedagoških mislilaca i pisaca njemačkog prosvjetiteljstva. Povjesničari pedagogije svrstavaju ga među „filantropiste”, skupinu reformatora koji su dijelili iste ili slične ideje, no koji se nisu uvijek mogli složiti oko njihove praktične realizacije. Nakon nekoliko pokušaja, tek djelomično uspješnih, praktične realizacije školske reforme u nekim njemačkim državicama, Campe posljednjih trideset godina djeluje kao istaknuti pisac i izdavač pedagoške literature. Opću popularnost stekao je odgojnim romanom za mladež „Robinzon mlađi” (1779.) prevedenim na gotovo sve europske jezike.

te etička i pedagoška uvjerenja svog prevoditelja. Skloni smo povjerovati, skupa s Jembrihom, da upravo zbog njih Dijanićeva „Hižna knjižica” u svoje vrijeme nije ugledala svjetlo dana. Naime, središnji motiv igrokaza je kritika međustaleških odnosa u društvu koje Dijanić dobro poznaje i u koje lokalizira radnju. Dječak Tadek, sin plemića Ljubimira, slavi rođendan i na poklon od oca dobiva sablju kojom se odmah počinje razmetati te hvastati svojim podrijetlom, čemu se naruga njegova starija sestra Julika, a otac ga upozorava da se plemstvo dokazuje vrlinom i plemenitošću, a ne silom i podrijetlom. Otac je pozvao Tadeku u goste nekoliko njegovih mladih vršnjaka – pučana. U odnošenju, razgovorima i postupcima prema gostima Tadek se, usuprot očevim savjetima, predstavlja kao tašt i naprasit gospodičić, a mladi pučani kao pristojni, bistri i časni dječaci. Kad Tadek na vrhuncu sukoba odluči sabljom obračunati s „purgerima”, iz korica umjesto oštrice vadi paunovo pero koje mu je otac podmetnuo u dršku sablje te ga „purgeri” ismiju, dok ga otac, koji je sve to iz prikrajka pratio, opominje i kažnjava oduzimanjem sablje „doklam se god ovoga cimera vrednoga ne pokaže”.

U društvu hijerarhiziranih odnosa, slabe obrazovanosti, krutih shvaćanja i predrasuda te posvemašnje ideološke kontrole krhkog i nerazvijenog školskog sustava, i to u razdoblju postrevolucionarnih previranja u Francuskoj te prvih Napoleonovih osvajanja u Italiji i Austriji, Dijanićevo prenošenje kritike međustaleških odnosa u domaću okolinu, na domaćem jeziku, moralo je djelovati kao previše smjeli izazov ustaljenom, i ugroženom, poretku. S druge strane, u svjetlu spomenutih činjenica Dijanić nam se pokazuje kao napredan, angažiran pedagog, nositelj građanskih prosvjetiteljskih pedagoških ideja, koji bi zasigurno kroz koju godinu, ili desetljeće, i uspio u obznanjivanju svojih opredjeljenja da nije 1799. relativno mlad umro, a njegova „Hižna knjižica” pala u zaborav.

U Dijanićevu (nažalost uzaludnom) nastojanju da obogati tadašnju didaktiku prepoznamo shvaćanje *kazališta kao medija učenja i poučavanja*, kao jednog od sredstava pedagogije zornih primjera odnosno pedagogije kao radosnog učenja kroz (kazališnu) igru. U njegovu povezivanju znanja i igre, tj. učenja i zadovoljstva odjekuje, s jedne strane, drevni Horacijev „utile dulci”, a s druge, naslućivanje i danas aktualnih didaktičkih koncepata uporabe igrovnih postupaka u nastavi koji odgovaraju jednoj drugoj pedagoškoj paradigmi, naime shvaćanju *dječje igre kao spoznajne aktivnosti i oblika učenja*. Premda je pedagogiju „pelde”, kao sastavnog dijela isusovačke didaktike, imao prilike upoznati tije-

kom svog ranog školovanja, Dijanić ju preuzima u njezinim prosvjetiteljskim inačicama lišenima naglašeno vjerske pouke i oblikovanima u krilu njemačke građanske pedagogije, koja se tada prvi put i konstituira kao zasebno polje humanističkih znanosti. „Pelde” kojima se služi i koje izlaže – bez obzira jesu li uzete u značenju primjera, uzora, igrokaza ili naprosto likova ili lutaka – nisu više uzori ili nasljedovanje života svetica, mučenika i heroja vjere, niti plutarhovski primjeri snažnih antičkih značajeva i sudbina, već su to primjeri i modeli smješteni u stvarni život i prepoznatljive međuljudske (međustaleške) odnose i situacije, pripočeni „vu domaćem jeziku” i namijenjeni ne školskoj poduci, u kojoj se u Dijanićevo vrijeme poučava na latinskom i njemačkom, nego kućnom odgoju „s kojemu se vlastito oči i matere decu svoju podvučavaju veselo i hasnovito zabavljati mogu”. Na samom početku povijesti ideja iz kojih se na kraju rodila moderna hrvatska dramska pedagogija stoji tako jedan školnik; nažalost, uslijed nesklonih društvenih, kulturnih i političkih prilika neprepoznat, zatajen i bez utjecaja na kasniji razvoj dramsko-pedagoških ideja. Ipak, iznimnost pojave Jurja Dijanića ne svjedoči o njezinoj preuranjenosti; on se pojavio u trenutku tada aktualnih i u ono vrijeme najnaprednijih pedagoških kretanja i promišljanja koja je prepoznao, usvojio te u njima naslutio i prostor za dramski pedagoški pristup. Pripada mu stoga, sasvim zaslužno, priznanje da je bio prvi. Društvo, međutim, u kojem je živio i prerano umro kasnilo je za povijesnim mijenama i idejama koje su ih pratile. Tek će nekoliko desetljeća kasnije, s ilirskim preporodom, započeti nadoknada ovog tegobnog zaostajanja čijom žrtvom nije bila samo „Hižna knjižica” Jurja Dijanića.

TITUŠ BREZOVAČKI – KAZALIŠTE KAO „PEDAGOGIJA”

Kazališni opus Tituša Brezovačkog,¹¹ Dijanićeve nešto mlađeg suvremenika, čine tri pouzdano autorizirana komada. „Sveti Aleksii”, napisan za

¹¹ Tituš Brezovački (1757. – 1805.), zagrebačko purgersko dijete, osnovnu je školu pohađao u Zagrebu, nižu gimnaziju u Varaždinu i Zagrebu, a zatim kao šesnaestogodišnjak odlazi kao pripravnik pavlinima i nastavlja obrazovanje u njihovim školama u Sv. Jeleni kraj Čakovca, gdje su imali „studium philosophicum”, a potom u Lepoglavi, gdje studira teologiju. Studije okončava kod pavlina u Pešti (1779.-1780.), kao jedini iz svog naraštaja, što svjedoči da se „među svojim vršnjacima isticao, talentom, učenjem i vladanjem”. (Ratković, 1951; 227) Nakon što 1780. nije izabran za učitelja zagrebačke gimnazije, Brezovački se 1781. zareduje i postaje profesorom varaždinske gimnazije, koju od ukinuća isusovačkog reda vode pavlini. Tamo radi sve do ukinuća pavlinskoga reda – i gimnazije – 1786. godine. Otada obavlja niže-razredne svećeničke službe – u Varaždinu, u Križevcima i obližnjem selu Rakovcu, u Krapini,

potrebe varaždinske gimnazije, u kojoj je Brezovački predavao do 1786. te objavljen iste godine, oblikovan je u duhu isusovačke školske drame kakvu je Brezovački mogao upoznati za svog školovanja. Za ocjenu pak osobnih Brezovačkijevih didaktičkih namjera u kazalištu važnije su njegove komedije. „Matijaš grabancijaš dijak” i „Diogeneš”, tek cijelo stoljeće kasnije s pouzdanošću pripisan Brezovačkom, komadi su koji su ga potvrdili kao izrazitog komediografa i najzanimljivijeg kazališnog pisca sveukupne dotadašnje, a i zadugo nakon toga, sjevernohrvatske književnosti.

Brezovačkijeve didaktičke namjere u kazalištu najcjelovitije su – što više, programatski – iskazane u „Matijašu grabancijašu dijaku”, prai-zvedenom 1804. godine u gradečkom Plemičkom konviktu. Od samog početka pa do svog svršetka komad je koncipiran ne samo kao niz konkretnih, štoviše „tvornih”, pouka nego i kao niz pohvala obrazovanju: „Dobri navuki jesu temelj tak osebnoga kak općinskoga dobra, ar po oveh človek tak sebe kak bližnjega ravnati i od zla na dobro vuputiti zna”, obznanjuje pisac, prije bilo kakva drugog obraćanja čitatelju, u „Zavjetku” (proslovu) svog komada jedno od glavnih prosvjetiteljskih uvjerenja. (Brezovački, 1973; 89) Potom slijedi „Predgovor k dobrovoljnomu čtavcu”, retorički efektan uvod u kojem Brezovački obrazlaže vlastite poetičko-pedagoške namjere: „Ovaj kazališni igrokaz / Tebi za razonodu namijenih”, obraća se autor čitatelju. Zatim, predstavljajući svoga glavnog protagonista, Matijaša grabancijaša dijaka, ponavlja još jednom prosvjetiteljski credo: „Vidjet ćeš đaka, / Kojemu stari dadoše ime grabancijaša; / Od njega ćeš čuti / Kolika je korist od napretka u dobru obrazovanju, / Koje kako osobno / Tako i opće dobro stvara.” Nakon toga, pozivajući se na antičke uzore, Brezovački nedvosmisleno određuje cilj i način svog izlaganja: „Jer ovakvi igrokazi nekoć kod Grka, / Potom kod Rimljana, / Smišljani i igrani bijahu s ciljem / Da i vrijednost vrlina / I ružnoću mana prikažu, / Te da potom želju za ponosom, / Koji jedini krasi dobro ponašanje, / U nas povećaju; / Stoga moj đak više zornim primjerima nego li poukama [Istaknuo V. K.] / Pokazuje koliko su ružne i štetne za buduću sreću / Neke mane sadašnjih / Najčešće mladih ljudi u svijetu.” Slijedi retorički vješto oblikovana priprema čitatelja/gledatelja na „grubi” stil

u Ruševu pokraj Požege – uz neprekidne molbe i zahtjeve da mu se dodijeli odgovarajuća svećenička služba u Zagrebu, što mu konačno koncem 1799. i uspijeva. Boreći se i nadalje sa svakodnevnim problemima održavanja i obnove vlastite službe i imanja i ne uspijevajući se tijekom sljedećih nekoliko godina riješiti dugova, Tituš Brezovački iznenada umire 29. listopada 1805.

komada, jer ga Brezovački upozorava da „ako možda (moj đak) bude oštrije nego što bi mnogi od vas poželio, / Molim da ne zamjeriš / Jer tek je izašao iz škola / Gdje je naučio govoriti i činiti istinu.” A bez istine nije moguće „ni pohvaliti vrline, / Niti popraviti mane”. „Istini svojoj dodao je moj đak”, nastavlja Brezovački, „I ono također / Što će (uz pouku) moći / Razveseliti i na smijeh natjerati”, pa citira Horacija, uz malen ali značajan dodatak: „Jer se trsio (tj. njegov đak) slijediti one riječi /Koje nekoć jedan pjesnik izgovori, / Naime: / Svu dužnost ispuni /Koji korisno s ugodnim / I smiješnim pomiješa.” [Istaknuo V. K.] Obznanjujući tako, tijekom većeg dijela predgovora, svoje pedagoške namisli te da će to, dopunjujući Horacija, činiti pomoću smijeha,¹² Brezovački završava svoj predgovor klasičnom retoričkom figurom prizivanja čitateljeve dobronamjernosti: „Ovaj dakle igrokaz / I istinu uzmi za dobro, dragi čitaoče. / Ako sam od tebe zaslužio kakvu pohvalu: / Dužan sam je tebi pripisati, / Koji nisi uskratio priznanje istini; / Ako nikakvu: mene trebaš kriviti / Ako, premda bih mogao, / Nisam svima udovoljio. / Ostaj mi zdravo.”¹³

¹² Nikola Batušić podrobno razlaže ovaj odlomak ističući upravo Brezovačkijev dodatak Horaciju kao ključan, kojim sebe „generički legitimira” kao „izrazitog komediografa”. (Vidi: Batušić, N., 2002: 127)

¹³ Radi lakše preglednosti Brezovačkijevih stavova koristili smo se štokavskim prijevodom *Predgovora*. Ovdje pak donosimo izvorni kajkavski tekst u cijelosti:

*Doğoda igru ispeljanu ovak kak ovde je,
Tebi za krajši čas aldovati hotel jesem,
Dobrovoljni čtavec.
Budeš videl dijaka,
Kojemu stari ime grabancijaša prideli jesu;
Čul budeš od njega
Kulika je hasen napretka vu dobreh navukeh,
Koji tak osobno
Kak opčinsko dobro porađaju.
Kajti pak ovakve igre negda pri Grkih,
Potlam pri Rimlanih,
Iz takovoğa cila zmišlene i igrane jesu
Da i krepostih cenu
I faling odurnost pred oči postavljaju,
I potom dike želju,
Koja jedina dobro držanje kinči,
Vu nas povekšaju,
Zato, kak odurne i buduče sreče porušlive
Nekoje falinge jesu vu vezdašnjeh,
Najbolje pak mladeh sveta ljudih,
Moj dijak već vu peldah kak vu navukeh kaže.
Ako morebiti oštřeši bude kak bi vnogi željel
Prosim da ne zameriš
Ar stoprav je iz škol izišel
Kade istinu govoriti i činiti je se navčil.*

*Zato, ufam se
Da z istinum svojum tebe ne zbantuje,
Ar sem vupučen da je tebi dobro znano
Da niti kreposti pohvaliti,
Niti falinge popraviti prez istine ni moguče.
K istini svoji priložil je moj dijak
I takva tulikajše
Koja razveseliti i na smeh genuti
(Z navukom) mogla budeju.
Ar se je trsil nasledovati one reči
Koje negda jeden pesmoznanec je zgovoril,
Najmre:
Vsu dužnost je spunil
Koj je hasnovito z vugodnem
I smešnem zmešal.
Ovu anda igru
I istinu za dobro primi, d. čtavec.
Ako hvalu kakvu od tebe zaslužil jesem:
Ovu tebi pripisati dužen budem,
Koj cenu svoju istini skratil nisi;
Ako nikakvu: mene bi moral kriviti
Ako vsem po volji včiniti bi mogel
Pak ne bi hotel.
Zdrav ostani.
(Brezovački, 1973; 90-91)*

Predgovorom, dakle, Brezovački određuje nekoliko načelnih sastavnica svoga komada. Najprije određuje glavnog provoditelja i zastupnika svojih didaktičkih namjera (: To je đak kojem „stari” dade ime „grabancijaš”), slijedi određenje opće zadaće (: Upozoriti na korisnost dobra obrazovanja kao temelja stvaranja opće i osobne dobrobiti.), zatim se naznačuje sredstvo provedbe te zadaće (: Igrokaz kakve su još u antici smišljali da se pokaže vrijednost ljudskih vrlina i ružnoća mana.), potom način kojim će se to činiti (: Zornim primjerima će se pokazati koliko su ružni i za buduću sreću štetni neki nedostaci današnjih mladih ljudi.) i ujedno upozorenje da će njegov izvršitelj možda biti oštrij u provedbi te zorne obuke nego što bi to gledatelji očekivali. Ali, ispričava ga autor, njegov đak je još mlad i beskompromisan, tek je izašao iz škole gdje se naučio govoriti jedino istinu, koju Brezovački posebno ističe kao vrhunski kriterij svoga i Matijaševa poučnog djelovanja pridodajući, nimalo nevažno, da će se pouka provoditi na zabavan i smiješan način te svoje načelno izlaganje završava citiranjem i dopunom Horacijeve znamenite sentencije.

Jasnoća i sažetost iznesenih namjera te prisnost i izravnost obraćanja jasno naznačuju koliku je važnost Brezovački pridavao publici (čitateljskoj odnosno kazališnoj) i njezinoj recepciji onoga što joj je namjeravao poručiti. Pritom, Brezovački je vrlo svjestan da tu recepciju, zbog neuobičajene društvene kritičnosti u komediji, tek treba odgojiti, tj. naviknuti gledatelje na prihvaćanje „oštrijih” – kazališnih, komičkih, karnevalskih – izražajnih sredstava kojima će, upozorava, ostvarivati plemeniti cilj otkrivanja istine i raskrinkavanja osobnih i društvenih mana.

Ako je u „Predgovoru” općenit i načelan, Brezovački u samom komadu postaje vrlo konkretan u prikazu „kak odurne i buduće sreće porušive nekoje falinge jesu vu vezdašnjeh, najbolje pak mladeh sveta ljudih”. To čini dovođenjem na scenu vrlo slikovitih i znakovitih likova zagrebačke građanske svakodnevice, zatim brojnim kritičkim komentarima aktualne društvene zbilje koji se protežu cijelim komadom, potom razvijanjem ukupne radnje i djelovanja likova kao slijeda „zornih primjera” osobnih i društvenih poroka i mana te, konačno, uporabom kazališta i eminentno kazališnih dosjetaka kao sredstva njihove osude i simboličkog kažnjavanja.

Nitko od sjevernohrvatskih pisaca prije Brezovačkog nije opisao, niti izveo na pozornicu, i to u okviru jednog dramskog komada, toliko

različitih pučkih likova, hogartovski¹⁴ živo karakteriziranih jezičnim, stалеškim i drugim sociokulturnim oznakama stvarajući tako svojevrsan panoptikum, „zagrebački antropološki muzej” (Novak, 2004; 259) primjera ljudskih nedostataka u rasponu od osobnih mana do „grijeha struktura”. Svi „zbijski” likovi komedije oblikovani su – govorom, stavovima, ponašanjem te interesima koje zastupaju – prvenstveno kao predstavnici svojih društvenih skupina i njihovih vrijednosnih opredjeljenja. Smolko, „šoštār”, i Vuksan, „krznar”, tipični su purgerski obrtnici (mali poduzetnici, kako bismo ih danas nazvali) čiji je svjetonazor prvenstveno oblikovan brigom za vlastitu materijalnu korist. Jugovič, „pravdoznaneć”, Veselkovič, „pazitel na segurnost općinsku”, Koprinovič, „pazitel na pute”, i Pisarovič, „varaški pisar”, pak, javni su službenici, ne prevelika značaja, željni ugodna života bez previše truda. Tu su još Lazo i Gajo, Smolkovi „detići”, obilježeni, između ostalog, i štokavštinom (koja ovdje djeluje kao pod-dijalekt!), jednako kao i Hanzl, „oštarijaški sluga”, koji govori nekakvim pomalo karikiranim slovenskim. Ovaj niz slikovitih portreta, uzetih iz zbijskoga svijeta ondašnje gričke svakodnevice, zaključuju i „dva muži”, seljaci iz zagrebačke okolice koji imaju posebnu ulogu da u ključnom „spelavanju” igrokaza budu gledatelji i svjedoci „hamulija”, tj. čarolija, što ih s lijenim i sebičnim javnim službenicima izvodi glavni protagonist, redatelj i arbitar svih događanja, Matijaš grabancijaš dijak, jedini „nezbijski”, fikcijski i u cijelosti kazališni lik ove groteskne, satiričke komedije.

Za razliku od Matijaša čiji iskazi, u skladu s „nezbijskošću” njegova lika, predstavljaju odjek općih, u osnovi prosvjetiteljskih, moralnih načela i pravorijeka (isticanje obrazovanja kao uvjeta društvenoga dobra i koristi), neki od „zbijskih” likova tijekom radnje s velikim žarom i uvjerenjem komentiraju i prosuđuju aktualne društvene i gospodarske okolnosti, ponašanja i navike onovremene zagrebačke sitnograđanske svakodnevice, one koja se zbiva u gostionici, na ulici ili u susjedstvu, oblikujući tako živim, nimalo knjiškim, govorom autentične prizore prostora i vremena u koje je smještena radnja. Ti komentari, oblikovani prije svega kao svjetonazorski iskazi pojedinih predstavnika društvenih skupina oslikanih u komediji, vrlo su kritički intonirani. U 2. „spelava-

¹⁴ William Hogarth (1697. – 1764.), engleski slikar, tiskar, društveni satiričar i karikaturist. Radovi mu se kreću u rasponu od realističkih portreta do nizova slika nazvanih „modernim moralnim sadržajima”. Prepoznatljivost njegova načina dovela je do toga da se političke ilustracije u takvu stilu često nazivaju „hogartovskima”.

nju” (prizoru) 1. „dogoda” (čina), u kojem dvojica zagrebačkih purgera prvi put susreću Matijaša, „šoštara” Smolko, na Matijaševo deklarativno opredjeljivanje za služenje istini, uzvraća predstavljajući se kao glasnogovornik „starinskih Horvatov”: „Gospone, vi z vašum istinum vezdašne vreme dalko ne zajdete, ar vam je vezda takov svet da vam vu istini nikaj ne postavlja, i onoga koj istinu govori zvekšinum bežiju i odurjavaju.” (Brezovački, 1951; 46) Na „naivno” Matijaševo pitanje komu se onda može vjerovati ako ne istini, Smolko odvrća: „O gospone, vezda, ki vam slatko govori, masno pripoveda, vse hvali, kaj se kome dopada: kudi, kaj ni po volji; koj se tam obrne, kam veter puhne; koj z vuki tuli, s cucka laje, z medvedi pleše, – on vam je človek ovoga sveta, pravičen, istinski i vsigde prijet.” (Isto; 47) Prizor, pak, završava „čarobnim” Matijaševim obznanjivanjem Vuksanove i Smolkove nimalo poštenjačke prošlosti.

I u daljem tijeku komedije slijede prizori u kojima „zbiljski” likovi, i sami prepuni nedostataka koje verbalno osuđuju, izrazito kritički komentiraju aktualnu stvarnost i njezine protagoniste. U 9. prizoru 2. čina, u razgovoru s Matijašem, komentirajući odvjetnika Jugoviča i njegovo plemićko podrijetlo Vuksan govori: „Kaj hasni plemenščina, ako niti Bog niti kralj niti domovina iz njega hasen kakvu imati ne more. – Plemenščina je prazno ime samo koje niti hrani niti opravlja človeka. Srce plemenito, držanje drečno, navuk potreben, prikladnost k službam domovine i marlivost, ove su, koja istu plemenščinu plemenitu činiju.” (Isto; 61) I malo dalje: „Prosim vas, je li more onde dober glas biti kade jeden plemeniti, koj nikaj ni probuval, nikakovu službu domovini včinil, od gizdosti, da je plemenit, neče drugač domovini služiti, zvan ako taki veliku čast ne dobi, ali vsako leto dve štenge više ne korači; zato ostavi malu službu, kajti nima tuliko na leto plače, kuliko je on kader potrošiti, odide na svoje imanje, onde sim tam lomače, konje zjahliva, kmete guli, gosti zvađa, zadnjič iz same naglosti oženi se; i drugo nikaj od svoje sreče pokazati nima, kak jeden minuš dece, koja denes zutra zbog pomenkanja dobroga othranjenja jednaki divjaki budu, kak je i otec. Je li ovo dober glas?” (Isto; 63) Kao i u većini drugih prizora, Matijaš je u ovom prizoru provokator koji, u dosluhu s publikom,¹⁵ navodi Vuksana, koji, kao i Smolko ranije, samouvjereno govori u ime „starinskih purgara”, da

¹⁵ Matijaševe replike *a parte*, koje imaju sve značajke komentara radnje, upućene su gledateljima kao sugovornicima: „Ov človek ne mora slamu vu glavi imati; moram ga jedno malo razdražiti, da se čisto zgovori.” (Isto; 63)

iznese što misli ne samo o Jugoviču nego i o nekompetentnosti javnih službenika, o ženidbi iz interesa među staležima, o lošem odgoju purgerskih djevojaka, školovanju domaćih sinova u „stranskim orsagima” i donošenju stranih običaja, o neobrazovanosti i neprosvijećenosti naroda, o nepoštivanju vjerskih običaja, o općoj nebrizi za odgoj mladih naraštaja. Cijeli prizor, pak, uokviren je burlesknom, izrazito kazališnom, dosjetkom u kojoj Jugovič – tobože nevidljiv, jer pod jezikom drži vlat trave „koja človeka neviđenoga čini” – prisluškuje razgovor Matijaša i Vukšana, koji, opet, upoznat s cijelom prijevarom, koristi situaciju da Jugoviča temeljito izvrijeđa i doslovno ispljuje.

Slijedi, u 3. činu, veliki prizor u krčmi, oblikovan gotovo kao predstava u predstavi, u kojem se Matijaš, prurušen u banatskog trgovca, obračunava s javnim službenicima, Jugovičem, Veselkovičem, Koprinovičem i Pisarovičem. Tijekom kartaške igre, na koju su ga ovi pozvali da mu uzmu pretpostavljeni novac tobože zarađen od prodaje volova u Trstu, Matijaš, za kojeg već znamo da je čarobnjak, opelješi svu četvoricu ne ostavivši im niti jednog „krajcara, s kojim bi se otkupili, da (ih) ne bi pes zascal”. Cijeli događaj, pak, kao publika, promatraju dvojica seljaka koji igru i njezine pogubne učinke komentiraju i ocjenjuju: „Glej, kume, kakve ti lepe novce ovi norci zgubivaju.” (...) Meni se vidi da ova igra je samo za to zmišljena da jedan, koj je srećen, more drugoga čisto opliniti.” (...) „Jaj, jaj, kume, da bi se muži ovakve igre igrali, bi nas pune orsaške hiže bile.” (Isto; 71) Prvi dio prizora završava Matijaševim poučnim izlaganjem protiv (zabranjenih) hazardnih igara, zatim podjelom dobivenog novca promatračima, „siromašnim kumekima”, i zagrebačkom „špitalu” za siromahe te općim čašćenjem svih nazočnih. Time započinje drugi dio prizora, u kojem će javni službenici razgaliti dušu i iznijeti svoja (sebična) svjetonazorska opredjeljenja. Pisarovič izjavljuje: „Kaj na me spada općinsko dobro, ako sam zlo stojim.” (Isto; 73), a Jugovič: „Rajši zaisto kakti osel travu gristi, kak prez zadovoljne plače domovini služiti.” (Isto; 74); Veselkovič se pridružuje: „Ja rajši krnjakom (krmkom) postati, kak nekuliko let za 50 ali 100 forinti sim tam lundrati kakti pes.” (Isto; 74) Prizor završava krajnje teatralno, još točnije, karnevalski: Jugovič i Veselkovič dobivaju magareću odnosno svinjsku glavu, Koprinoviču naraste ogroman nos, a Pisarovič dobije tamno lice „kakti vrag” ili „Indijanec”. Kad se „vsi zdigneju proti njemu i hočeju ga prijeti”, Matijaš „se najemput na smrt obrne”, tj. preobrazi u lik smrti, „nakaj vsi se osupneju i opadne predstor”. (Isto; 74) Dvojica kumeka pobjeći će

tada s prizorišta, uz zaključak da je to sve „božja kaštiga”. A istu ocjenu dat će kasnije i Matijaš, kad mu malo kasnije Jugovič, ne znajući još da je sâm Matijaš bio onaj banatski trgovac koji ga je začarao, ispričava da što mu se dogodilo. Na pitanje Jugovičevo „Zakaj bi nas Bog hotel kaštigati?”, Matijaš odgovara „Kajti sreću i dare božje ne uživajte, kak bi morali.” Jugovič uzvraća: „To je babji zrok (razlog, objašnjenje)”, a Matijaš odgovara: „Ali vendar spodoben istini.” (Isto; 77)

Stavljajući osudu aktualne društvene zbilje i njezinih protagonista u usta likova koji su i sami njezinim dijelom te prepuni mana i grijeha koje kod drugih osuđuju, Brezovački ostvaruje dva važna učinka u svijesti gledatelja: naime, kao prvo, da su ti „zbijski” i njima slični likovi – osim „siromašnih kumeka” – svi odreda veći ili manji licemjeri, a kao drugo, da nitko od tih likova ne zaslužuje da bude pošteđen autorove kritike i kazne koja će uslijediti, a koju će provesti Matijaš kao autorov scenski zastupnik.

Sredstvo kritike „zbijskoga” svijeta te raskrinkavanja osobnih i društvenih zala, a onda i provedbe kazne nad njegovim grešnim likovima za Brezovačkog je sâm kazalište, njegove konvencije i način njihova djelovanja. Za tadašnje gledateljstvo Brezovačkijeva je komedija bez sumnje morala biti dotad najizravnije zrcalno sučeljavanje sa životnom stvarnosti koje su dijelom, s likovima koji su im morali izgledati bliski i poznati, još izravnije, s vlastitim scenskim odrazom. S druge strane, Brezovački vještom uporabom dramaturških konvencija od samoga početka, čak i prije toga, naime već u „Zavjetku”, manipulira empatijskim nagnućima gledatelja. Ostvarujući prisnu komunikaciju s njima, upućujući ih u svoju namjeru i vještinu čini ih sudionicima Matijaševa pothvata, pridobiva ih na „svoju” stranu, dok likove predstave, kako rekosmo, bliske i prepoznatljive gledateljima, upravo takvim postupkom distancira od gledatelja i čini objektom svoje didaktičke nakane. Tako Brezovački već pri prvom susretu Smolka i Vuksana uvodi govor *a parte*, koji će kasnije redovito koristiti za obraćanje publici čineći ju prešutnim svjedokom i suigračem u razvoju radnje istodobno je time i otvoreno označujući za glavna primatelja ukupnog scenskog događanja. Zrcalnu prirodu kazališnog događanja Brezovački zatim gradi i osnažuje govorom likova, ponekad, kako smo vidjeli, uporabom posebnih dijalekata kojima karakterizira pojedine likove, zatim brojnim podacima iz onodobne zagrebačke svakodnevice kao što su nazivi lokaliteta u gradu i okolici ili imena krčmi u kojima se odvijao javni život, a vrhunac približavanja gledatelje-

voj zbilji su izjave likova u prizoru u krčmi „pri Leffleru” – onoj u kojoj će Matijaš izvesti svoju najveću „grabancijaštinu” – da su „veseli i norški dnevi”, tj. da „i tak je fašenek vezda”. (Isto; 68-69) Znademo li da su se kazališne predstave u to doba izvodile u vrijeme poklada, pa tako i praznična izvedba „Matijaša grabancijaša dijaka” u Plemićkom konviktu na Griču 14. veljače 1804., onda ovakve izjave usred same izvedbe najizravnije označuju scenski događaj kao zbivanje *sada* (o pokladama!) *i ovdje* (u Zagrebu, na Griču!) sugerirajući tako gledateljstvu da je ono što gledaju također dio „fašenjka”. Brezovački se tako lukavo koristi konvencijom poklada – „veselih i norških dneva” kad su krute stege dnevnog moralnog nadzora olabavljene a šala i smijeh na vlastiti i tuđi račun do izvjesne granice dopušteni – kako bi pripremio gledatelje za prihvaćanje njihova vlastita karnevalskog odraza na sceni ali i karnevalske kazne koju će Matijaš – alias autor – provesti nad grešnim zagrebačkim građanima. Prizor koji zatim slijedi jest, kako smo naznačili, vrhunac teatralizacije u komediji, a mogli bismo također reći da prerušavanje i preobrazba likova u životinje i ina bića predstavlja vrhunac karnevalizacije koju Brezovački svjesno koristi i primjenjuje u ovom komadu. Iznimna vještina baratanja kazališnim konvencijama i postupcima, za koje je znao kakve će efekte kod publike proizvesti, a za što u hrvatskim okvirima nije imao uzora,¹⁶ potvrđuju Brezovačkog kao umjetničku osobnost koja je u kazališnom mediju – štoviše, u psihološkom mehanizmu kazališta – otkrila sebi najprimjereniji i najprirodniji način izražavanja i komuniciranja s publikom.

Za razliku od Dijanića, koji je dobar, vrijedan i temeljit pedagog, školnik, koji u kazalištu prepoznaje učinkovito sredstvo odgajanja i obrazovanja djece, Brezovački je prije svega umjetnik koji reagira na društvenu stvarnost oko sebe te angažirano, sredstvima kojima najbolje barata, a to je kazalište, sudjeluje u njezinu prosuđivanju i, sukladno kritičkom motrištu koje zauzima, njezinu popravljanju. Njegova ciljana publika nisu djeca, već odraslo gledateljstvo; u širem smislu – (urbani) puk, narod. Osim što je umjetnik, tj. bitno obilježen potrebom da se umjetnički izrazi i komunicira s javnošću, on je obrazovani intelektualac strasno zaokupljen sudbinom vlastite domovine te željom da domovini služi svim svojim sposobnostima i umjetničkim sredstvima kojima ras-

¹⁶ Jedina moguća usporedba mogla bi se napraviti s Držićevim shvaćanjima i uporabom kazališta, naročito s Negromantovim govorom i proslavom „Dundu Maroju”, no Brezovački ih nije poznavao.

polaže. Za razliku od pjesništva kao medija visoke, „učene” kulture, koji koristi u svojoj javnoj komunikaciji s intelektualnom i obrazovanom društvenom elitom, Brezovački kazalište prihvaća i koristi kao medij popularne kulture, okrenut urbanom – i neobrazovanom – puku. Svoj umjetnički rad za opće dobro shvaćao je upravo kao dužnost odgajanja i moralnog popravljanja tog puka iz kojeg je i sâm potekao i iz kojeg se zahvaljujući obrazovanju izdigao. Upravo to izrijeком i kaže Matijaš, Brezovačkijev alter ego, predstavljajući se na početku komedije i programatski objavljujući: „Ar navuki naši tam svigdar ciljati moraju da po njih ne samo skrbi-mo se za naše dobro, nego da i bližnjega ali od zla odvrnuti ali na dobro vputiti tak z rečmi kak s prikladnemi načini trsimo se. – Onda stoprav domovina čuti hasen navukov oneh koje s tolikum skrbjum trsi se deci svoji po navučiteleh naprvo postavlati. I zato, ako ja morebiti kade vam suprotivnoga kaj bi včinil ali povedal, ne zamerite, ar istinu povedati i na dobro bližnjega vuputiti dužen jesem.” (Brezovački, 1951; 46) Opća dobra koja brani u svom domoljubnom pjesmotvoru iz 1790. u osnovi su ista ona koja, neizravno, zastupa i u „Matijašu grabancijašu dijaku”. Naime, u komediji se ta opća dobra (domovina, narod, istina, sloboda i vjera) manje deklarativno spominju, no sva sredstva umjetničkog izlaganja i sve dosjetke komičkog kazališta u službi su satiričkog raskrinkavanja, karnevalskog izrugivanja i osude te simboličkog scenskog kažnjavanja društvenih i osobnih poroka koji štete ostvarivanju tih dobara. Matijaš svoje grube „plaće” raznim likovima (batinanje, pljuvanje, pretvaranje u životinje i sl.) opravdava sljedećim riječima: „Jedno malo po nosu dati takovem ne škodi, koji su grobijani, svojvoljni i skup oholni, ar se navčiju vljudnejši biti, kada se dobro splatiju; i spaziju da su si tomu sami krivi, ter ovak drugi put budu spametneši.” (Isto, 78) Dakle, sve one oholice, samovoljnike i grubijane koji štete općem dobru moguće je uljuditi i uputiti na pravi put tako da ih se iskustvenim učenjem, tj. raskrinkavanjem u kazališnoj igri i zornim kažnjavanjem – pomoću batina i preobrazbi – njihovih zrcalnih pandana, „pelda”, koje otjelovljuju likovi komedije, dovede do uviđanja vlastitih mana i njihova ispravljanja.

U ovako ocrtanim Brezovačkijevim nakanama očitavamo također shvaćanje *kazališta kao medija učenja i poučavanja* kakvo svojom znamenitom raspravom „Pozornica kao moralni zavod” zagovara Brezovač-

kijev suvremenik Friedrich Schiller.¹⁷ Ne kaže li tamo Schiller da je kazalište „ogledalo onom najbrojnijem od svih staleža, ludama, izlažući olakšavajućem podsmjehu tisuće njihovih oblika.” (...) „Premda nije uklonilo niti smanjilo naše poroke, zar nas nije najprije upoznao s njima? Uvijek ćemo morati živjeti sa zlim i ludim ljudima. (...) Ali odsad nas neće zateći nespremne; bit ćemo pripremljeni za njihove napade. Kazalište nam ih je razotkrilo i učinilo bezopasnima; kazalište je strgnulo masku s licemjerova lica i otkrilo zamke što ih spletke i smutnje postaviše za nas. Izagnalo je prijetvornost i prijevaru iz njihovih zamršenih labirinata i izložilo njihovo strašno lice svjetlu dana”. (Schiller, 2006) Brezovačkijeva nakana je nedvosmislena – on želi da se njegovi sugrađani „navčiju vljudnejši biti” i da „drugi put budu spametneši”; u tu svrhu on ih poučava zornim primjerima i sredstvima koja smatra primjerenima, razumljivima i dopadljivima publici kojoj se obraća. U tom smislu on, kao i Dijanić, za svoje namjere koristi još itekako živu tradiciju pedagogije „pelda”. S druge strane, „pedagogija” demonstrirana u „Matijašu grabancijašu dijaku” ima malo veze s tada novim pedagoškim strujanjima koja su utjecala na Dijanića. Onaj koji ovdje vodi i režira cijelu igru nije, poput Dijanića, dobri učitelj i uzoriti samozatajni pedagog, već, kako sâm Matijaš izjavljuje, obrazovani znalac koji je marljivim učenjem, a ne vještichjim čaranjem stekao prirodna znanja koja su mu omogućila proizvođenje začudnih događaja i preobrazbi što ih izvodi s likovima. Ipak, uza sve autorove ograde i upozorenja da se tu ne radi ni o kakvim „coprijama”, ostaje činjenicom, koju Brezovački nigdje u komediji ne objašnjava ali na nju u svijesti gledatelja bez sumnje računa, da je Matijaš također i „grabancijaš dijak”¹⁸ za kojeg publika iz pučke predaje zna da je, uz redovnih dvanaest, završio i neslužbenu trinaestu školu, onu u kojoj se stječu natprirodne sposobnosti.¹⁹ Sjedinjujući tako osobine, s jedne strane, prosvjetitelja obrazovanog u prirodnim znanostima, a s druge, čarobnjaka, posjednika natprirodnih znanja i moći, Ma-

¹⁷ Nema potvrde da je Brezovački poznao ovaj Schillerov esej objavljen 1784., ali je izvjesno da ga je, u razdoblju od dvadeset godina koliko je proteklo između njegova objavljivanja i prikazivanja „Matijaša grabancijaša dijaka”, mogao pročitati. Bili su gotovo vršnjaci, a Schiller je do početka 19. stoljeća već bio slavan pisac i teoretičar.

¹⁸ Vatroslav Jagić u raspravi „Južnoslavenske narodne priče o Grabancijašu dijaku i njihovo objašnjenje” naziv „grabancijaš” izvodi, nadovezujući se na Belostenca, iz talijanske „gramanzie”, iskvarenog izraza za „negromanziu”. Grabancijaš je, dakle, isto što i negromant, čarobnjak. Ta primisao, usprkos deklarativnog nijekanja, nije se mogla izbrisati iz svijesti gledatelja Brezovačkijeve komedije. (Vidi: Bartolić, 1989; 251-252)

¹⁹ Vidi: Bartolić, 1989; 252-253.

tijaš, kao uostalom i njegov pisac, iskazuje se kao dvosmislen, i tim više zanimljiv, protagonist – umjetnik, umješnik, tj. vješti, spretni znalac – kazališnog poigravanja koje ni suvremenici niti mnogi kasniji književni interpretatori nisu bili u stanju bez ostatka svrstati u žanrovske ili književnopovijesne rubrike, kao što ga ni mi ne možemo lako svrstati među dramsko-pedagoške paradigme koje smo odredili. Svojim programatskim stavovima iz „Zavjetka” i „Predgovora” Brezovački je prosvjetitelj, no način provedbe tih stavova u samom komadu, u njegovoj dramaturgiji, oblikovanju likova i u vođenju samog kazališnog mehanizma ne bismo mogli primjeriti aktualnoj pedagoškoj praksi (osim, možda, tadašnjem kažnjavanju u školama gdje je šiba još uvijek bila na cijeni). K tome, Brezovački svoj komad pouzdano ne namjenjuje dječjoj publici. Daleko bliža nakanama Držićeva Dugoga Nosa, negromanta iz „velicijeh Indija”, koji Dubrovniku i Dubrovčanima dolazi pokazati njihovu zrcalnu sliku, negoli prijaznom i razumnom učitelju-prosvjetitelju iz Dijanićeve knjižice, „pedagogija” Brezovačkijeva „Matijaša grabancijaša dijaka” svojom autorskom osebnosti smješta se na sam rub polja koje istražujemo. Kazališna i karnevalska narav primijenjenih poučnih sredstava upućuju na to da izvorište Brezovačkijevih didaktičkih nakana manje treba tražiti u postulatima i metodama nove prosvjetiteljske pedagogije, a više u njegovim osobnim intelektualnim i umjetničkim uvjerenjima, u autorskoj „pjesničkoj pravdi”²⁰ na koju si kao pjesnik i dramatičar uzima pravo, a kazalište koristi kao sredstvo njezine provedbe. U tom smislu i Brezovačkijeva „pedagogija”, kako se očituje u komadu, zapravo postaje sastavnim dijelom uporabljenih kazališnih postupaka i konvencija kojima autor oblikuje i iskazuje svoj svjetonazor. Upravo je stoga teško Brezovačkog klasificirati i smjestiti ga u neki od paradigmatskih okvira koje smo naznačili na početku našega rada. Za njegovo shvaćanje kazališta valjalo bi otvoriti novu rubriku koju bismo mogli nazvati *kazalište kao sredstvo iskazivanja osobnog svjetonazora*, čime ga zapravo potvrđujemo kao *umjetnika kazališta*, a komad koji smo raščlanjivali kao poseban slučaj paradigmatskog modela *kazališta kao vrijednosti po sebi*, pri čemu kazalište ovdje nije neka opća kulturna ili društvena vrijednost

²⁰ „Pjesnička pravda je književni postupak u kojem vrlina biva na kraju nagrađena, a grijeh kažnjen, u modernoj književnosti često oblikovan ironijskim preokretom sudbine junaka, a koji nastaje kao posljedica njegovih vlastitih postupaka.” (http://en.wikipedia.org/wiki/Poetic_justice)

(ono će to postati tek pola stoljeća kasnije), već je ono vrijednost kako je prihvaća i svojim djelom ostvaruje sam autor.

„VELEMOĆNA POLUGA NARODNOGA RAZVITKA” – PROSVJETNA IDEJA KAZALIŠTA ILIRIZMA

Nakon posljednje zabilježene predstave u zagrebačkom kaptolskom sjemeništu 1834. godine nema, za više desetljeća, podataka o sličnim izvedbama školskog kazališta, što svjedoči o okončanju jednog zaokruženoga kazališno-povijesnoga i kazališno-stilskog razdoblja. Dok je kod školskog kazališta prethodnog razdoblja bilo moguće prepoznati njegove pedagoške značajke iz same prakse i uvjeta u kojima se odvijalo, bez traženja dodatne potkrepe ili opravdanja u eventualnim programatskim tekstovima, kojih, uostalom, niti nema, razdoblje koje slijedi ne nudi nam tako očit i dosljedan model didaktičke primjene kazališta.²¹

Početak 19. stoljeća kazalište se u Hrvatskoj događa u urbanim sredinama i to uglavnom na stranim jezicima, u Dalmaciji i Rijeci na talijanskom, u današnjoj sjevernoj Hrvatskoj na njemačkom. Realizatori takva kazališta su gostujuće ili pak više ili manje trajne profesionalne družine. U Dubrovniku kazalište hrvatskog jezika zamire; ako ga je, uz dvije zabilježene iznimke godine 1822. i 1830., prema nekim pretpostavkama u to vrijeme i bilo, to su mogle biti privatne amaterske predstave nezabilježene u javnosti ili službenim dokumentima. U Zagrebu pak kazalište na kajkavštini na trenutke oživljuje u školskim predstavama kaptolskog sjemeništa i gornjogradskog Plemićkog konvikta. No to su povremene predstave za užu krug gledatelja, bez mogućnosti jačeg udjela u snažnijem oblikovanju kazališnih navika tadašnjeg malobrojnog urbanog pučanstva. Tu zadaću mogli su preuzeti samo kazališni profesionalci.

Upravo u periodu postupnog zamiranja školskog kazališta od kraja 18. i u prvim desetljećima 19. stoljeća počela se u Zagrebu stvarati

²¹ Ako ovdje spominjemo samo „kazalište” a ne i „dramu”, to je stoga što je potonji naziv svoj prošireni današnji smisao – u značenju bilo kojeg oblika dramske aktivnosti i organiziranog dramskog rada u kojem predstava ne mora biti prvenstveni cilj – stekao tek kasnije, dok je „kazalište” – najčešće u užem značenju društveno legitimirane umjetničke ustanove – cijelo to vrijeme bilo glavnim referentnim pojmom kojim se nastojalo pokriti, ili mu približiti, a često i osporiti, raznolike oblike predstavljačkih praksi koje je nastajuće hrvatsko građansko društvo prihvaćalo i kojima se koristilo.

kritična masa građanstva koje se, premda unutar sebe staleški, obrazovno i jezično raznoliko, počelo odlikovati sličnim socijalnim i kulturnim navikama male urbane zajednice kojoj je kazalište trebalo poglavito kao medij javne društvenosti i zabave. S obzirom na to da je dio građanstva – upravni činovnici, vojnici, doseljeni obrtnici, trgovci te lokalno plemstvo – koji je najintenzivnije iskazivao „kulturnu potrebu” za kazalištem uglavnom govorio službenim jezikom državne uprave, tom su zahtjevu ponajviše mogle udovoljiti kazališne družine i ansambli njemačkog jezika. Tako od 1780., kad su prvi put zabilježene profesionalne izvedbe „komedija i igara” u gornjogradskoj pivari, pa do 1860., kad su njemački glumci, doslovno i simbolički, protjerani s pozornice „staroga kazališta”, traje povijest kazališta njemačkog jezika u Zagrebu, rastućem upravnom središtu tadašnje banske Hrvatske, gdje će uskoro doći i do glavnih promjena i oblikovanja nove kazališne i pedagoške paradigme.

Ovo je kazalište u svakom pogledu komercijalno: sve se plaća, od zakupa prostora za izvedbe, preko glume i glazbe do opreme predstava i drva za grijanje, a sve to nastoji se pokriti prihodom od ulaznica te eventualno nešto i zaraditi. Ono je profesionalno, što znači da ga ne izvode „dobrovoljci” već profesionalci – kazališni poduzetnici, glumci, glazbenici, plesači – koji kazalištem zarađuju za život. To kazalište živi, bolje reći preživljava, zahvaljujući svojoj publici i traje dok je publika njime zadovoljna i voljna plaćati svoj posjet. Njegov se repertoar oblikuje, s jedne strane, prema sklonostima publike koju valja zadovoljiti, a s druge, prema okvirima koje dopušta aktualna vlast. Uz „niže” oblike zabave, kao što su žonglerski, mađioničarski, dreserski i drugi cirkuski nastupi, „pravim” kazališnim programom dominira građanski repertoar tada uobičajen širom carevine, u rasponu od omiljenih Kotzebueovih i Ifflandovih komada do kojekakvih prerada i prigodnih adaptacija te la-krdija i skečeva, a povremeno gostuju i operne talijanske družine. Tako ovaj model, u provincijalnim i materijalno skućenim uvjetima „varaša” zagrebačkoga, funkcionira prvenstveno kao građanska zabava i razbi-briga te mjesto društvenog okupljanja.

Kada 1830-ih mladi i poletni ilirci započnu s realizacijom svog projekta nacionalnog preporoda, osim svijesti o kazalištu kao mediju najiz-zravnijeg javnog utjecaja i dojmljivosti, malo će od ovog modela koji im se jedini nudio htjeti preuzeti za svoju viziju nacionalnog glumišta i njegove uloge u kulturnoj i političkoj preobrazbi hrvatskog društva. Međutim, ne samo godinama nego desetljećima, za praktično ostvarenje svo-

jih ideja neće imati na raspolaganju ništa drugo nego upravo taj model kazališne organizacije, proizvodnje i poetike.

Svoju viziju kazališta i njegove društvene i kulturne funkcije preporoditelji više duuguju svom obrazovanju i mogućim kazališnim iskustvima stjecanima tijekom studija i kasnijih boravaka u Grazu, Beču i Pešti negoli onim provincijalnim predstavama njemačkih impresarija i družina, često problematična ukusa, koje su mogli gledali u gradečkom Amadéovu kazalištu. Sedamnaestogodišnji Dimitrija Demeter, glavni oblikovatelj i najuporniji promicatelj ideje nacionalnog kazališta, za studija u Grazu 1827. čita i, kako svjedoči Ljudevit Gaj u autobiografiji, „tada se najviše bavlaše o staroj izučoj književnosti, a osobito o igrokaznoj umjetnosti grčkoj, koju je naponajviše cijenio i pazio”. (Horvat, 1975; 36) Piše dalje Gaj: „Povjesne moje bilješke u njem probudiše želju, da u narodnom jeziku igrokazi obnovi spomen od naših starih, djela naših pradjedova. Osbiljske se ove misli javljaju među nami kano prva zarodica narodnom 'kazalištu'.” (Isto)

Deset godina kasnije, 1838., Demeter u „Predgovoru” svojim „Dramatičkim pokušanjima”, tim, po mišljenju Nikole Batušića, „prvim hrvatskim cjelovitim dramaturgijskim spisom” (Batušić, N., 1997; 11), odmah na početku izjavljuje: „Dramatičko pësnicstvo skupa s kazalištem, sa kojega se očituje, jest bez dvojbe jedno od najglavnijih srđstvih za razprostranit izobraženje; jerbo kano njemu, nijednoj drugoj grani knjižestva ne mogu se većim pravom poznate ove i izkustvom stolëtjeh potvrdjene reči priljubiti: 'omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci' to jest: izvaršio je onaj sva, koi je korisno s ugodnim sjediniti znao.”²² (Demeter, 1997; 383) Demeter dalje objašnjava kako to kazalište ima činiti: „Nu ne gledeći na to, da dobro uredjeno kazalište k oplemenjenju ukusa, društvenoga života i sarca varlo mnogo doprinaša, već i zato našu pozornost zaslužuje, jer š njega književni jezik najlaglje, najbarže i najobćenije razprostranit se može.” (Isto) A ovo potonje je upravo najpreča zadaća mladog kulturno-političkog preporodnog pokreta, jer se k tomu ovdje pomišlja na netom uvedenu štokavštinu, pretpostavljeni zajednički idiom svih „ilirskih plemena”, kojim eto i Demeter, zagrebački

²² Kao i Brezovački u svom Predgovoru „Matijašu grabancijašu dijaku”, i Demeter se, trideset četiri godine kasnije, u svom zagovoru „dramatičkog pësnicstva skupa s kazalištem” poziva na znamenitu Horacijevu sentenciju, što je poglavito posljedica klasične naobrazbe koju su obojica stekla i čiji se osnovni sadržaj nije stoljećima mijenjao. O izravnom pak Demeterovu nadovezivanju na Brezovačkog svjedoči, desetak godina kasnije, izvođenje „Matijaša” od strane Društva zagrebačkih dobrovoljaca koje je predvodio Demeter.

kajkavac grčkoga podrijetla, piše svoje pjesmotvore, drame i ovaj „Predgovor”. „Tarsimo se dakle, ako nam plamen ljubavi k narodnosti našoj jošte u sarcih gori, i ovo dragocjeno sredstvo k razširenju izobraženosti sebi pribaviti.” (Isto)

Kazalište je dakle „sredstvo za razprostraniti izobraženje”; ono, kako Demeter navodi Horacija, sjedinjuje „korisno s ugodnim”; osim što pridonosi „oplemenjenju ukusa, društvenoga života i sarca”, „dobro uređeno kazalište” zaslužuje posebnu pažnju jer najlakše, najbrže i najšire rasprostranjuje „izobraženje” te, za ilirce još važnije, književni jezik. A to je „za one narode veoma potrebno, kod kojih narodno knjižestvo nije se jošte toliko razširilo, da bi se njihovi učeni i izobraženi ljudi materinskim jezikom u obhodjenju obće služili; jer zaisto ostat će materinska rěč, bila ona i najizobraženia tako dugo iz višjih društva izključena, doklegod si srěčnom zgodom u svih javnih zabavah parvenstvo ne osvoji.” (Isto) Demeter je svjestan da „okolnosti naše jošte su toli nemile, da o uzdignutju narodnoga kazališta (kakovo trěba da bude) jošte malo ufanja gojiti možemo, nu opet daržani smo, koliko je moguće, k ovoj lěpoj budućnosti pripravljati se, i zato nam jedna od parvih skarbih biti mora, s dovoljnim brojem dobrih i prikazanju shodnih dramatičkih proizvoda pomanjkanje ono nadoknaditi, koje nas do danas jedino možebiti prisililo jest zabave naše u tudjem jeziku tražiti”. (Isto; 383-384)

Didaktičnost ovog koncepta mišljena je, kako vidimo, u idealnim i općim okvirima priželjkivane nacionalne kulture, kroz djelatnost kazališne ustanove kao njezina aktivna predstavnika i oblikovatelja. Kazalište, ta „najstrastnija zabava ikoliko izobraženih narodah” (Isto: 383), odgaja narod tako što, uz uvjet da je „dobro uređeno”, prikazuje „dobre i prikazanju shodne dramatičke proizvode” na „materinskom” književnom jeziku. Široka kulturna obuhvatnost ovog koncepta te poglavito odsutnost neke njegove konkretnije pedagoške primjene, npr. u školi ili drugim oblicima odgoja i obrazovanja, svrstavaju ova uvjerenja i nastojanja među paradigme koje smo nazvali *prosvjetnima*, i koja će odsad igrati važnu, u nekim trenucima i preskriptivnu, ulogu u shvaćanjima kazališta i njegovih odgojnih zadaća.

Premda to u samom „Predgovoru” nigdje izrijekom ne naznačuje, Demeter se, prema ocjeni Nikole Batušića, vlastitim dramskim opusom „opredjeljuje i za žanr kome će se definitivno prikloniti. U mogućem generičkom izboru to je neprijeporno povijesna drama koja tematizira životne sudbine znamenitih ličnosti.” (Batušić, N., 1997; 13) Dramski pisac

Demeter tako slijedi onaj pravac, zacrtan, prema Gajevu svjedočenju, još u mladosti za njihova studija u Grazu, koji uzima za cilj „da u narodnom jeziku igrokazi obnovi spomen od naših starih, djela naših pradjedova”. Prepoznamo u toj namjeri tradiciju kazališne „pelde”, kazališno predstavljenih uzoritih sadržaja i motiva koji su činili kako ideološku dimenziju isusovačkog školskog kazališta, tako isto, ali s drukčijim svjetonazorskim predznacima i vrijednostima, njemačkoga prosvjetiteljskoga didaktičkog kazališta čije je pedagoške mogućnosti prepoznao već Juraj Dijanić, također gradački student. Sasvim u skladu s načelom uzoritosti i poučljivosti koju je ovakav kazališni diskurs njegovao Demeter dramatičarsku zadaću ne vidi kao rekonstrukciju stvarnih povijesnih događaja. Govoreći o svojoj prvoj drami „Ljubav i dužnost” objašnjava: „Ovdě jošte spomenuti moram, da sam, hoteći mojim domorodcem ovu stvar tim ugodniu učiniti, mojoj parvoj drami (...) historički temelj podložio, budući da se njezin predmet s jednim događajem iz života kralja horvatskoga Kresimira tretjega Velikim nazvanoga, koga mi moj visoko učeni priatelj g. Ljudevit Gaj ustmeno sobći, veoma slaže.” (Demeter, 1997; 385) Spomenuti „historički temelj” u Demetera poglavito služi kao prikladan tematski oslonac za dramske sadržaje koji s povijesnom istinom ne moraju imati puno veze, ali s kojima „su aktualna politička i nacionalna pitanja mogla dovoljno vidljivo korespondirati.” (Batušić, N., 1997; 15) Povezujući svoje dramske sižeje s pretpostavljenom ili sasvim iskonstruiranom narodnom poviješću Demeter, a kasnije u svojim dramama i Mirko Bogović, oblikuje ideološki opredijeljeno kazalište koje kod gledatelja nastoji p(r)obuditi odgovarajuće „domorodne” osjećaje i time „uzgojiti” svijest o kolektivnom i povijesno vrijednom nacionalnom identitetu.

Ovom prvom sustavnom izlaganju preporodnih ideja o kazalištu i njegovim odgojnim zadaćama prethodi – tri godine prije objavljivanja „Predgovora” – zanimljiva epizoda s ilirskim budnicama pjevanima u međučinovima njemačkih predstava. Priča svjedoči o naročitoj – danas bismo rekli „gerilskoj” – uporabi tada raspoloživog kazališnog ustroja za promicanje posebnih ideoloških i političkih ciljeva u prvim godinama oblikovanja preporodnog pokreta. Osim toga, to je rijedak slučaj u kojem je Ljudevit Gaj, prema tumačenju Josipa Horvata, osobno bio glavnim pokretačem i realizatorom cijelog pothvata. Evo kako Horvat, vrlo

slikovito, opisuje cijeli događaj: „Schweigert,²³ spretan aranžer igrokaza, spremio je komad 'Die Magdalenen-Grotte bei Ogulin' ('Magdalenska špilja kod Ogulina') koji slavi kao primjer hrvatske vjernosti pokret napoleonskih krajiških pukova kad su 1813. u Glogovi odbacili francuske orlove i istakli habsburšku zastavu. Vrhunac slave imalo je biti pjevanje 'Još Hrvatska...' kojoj je Gaj dopisao dvije kitice prepokorne odanosti habsburškom domu. Vjerojatno je Gaj dao Schweigertu ideju za igrokaz, izrađen tako da bi se mogla iznijeti pjesma.

Gaj je sve pokrenuo da osigura što veći uspjeh prvoj manifestaciji preporodne misli putem kazališta. Sam je napisao 'Kazališno objavljivanje' u 5. br. 'Danice' na dan predstave 7. II. 1835., usporedo odštampao i tekst pjesme. 'Kazališno objavljivanje' bijaše prva novinska reklama u Zagrebu. Schweigerta, 'Čehoslava', prikazao je kao zaslužnog promicatelja hrvatske glume. (...) O komadu je napisao (na adresu cenzure): 'Viteški čin onih slavnih Horvatov, koji leto 1813, vu tverđavi Glogovi, kakgod njihova bratja okolo istoga vremena vu Zadru, francuski jaram srečno ishitivši pod vladanje vseljubljenoga našega Cesara i Kralja povernuli su se, ganul je našeg Šveigerta, da nam ovoliko viteštvo vu gore imenuvanom igrokazu ponovi, i tako skupa onim izebranim junakom vu stanju Thalije spomenik postavi. (...) Na kuliko nam se vu spomenutom igrokazu (kojega bi, da je moguće, vnoĝo rajši vu materinskom jeziku videli), odičene kreposti naših domoslavniĝh Krajine branitelev i čuvarev napervopostavljale budu, na tuliko nas z druge strani redka ljubav domorodnoga junaka Ivana, kak takaj domači obiĝaji z horvatskim pevanjem i koloplesom, ter po naši složenom mužikom perviput na obĝin-skom kazališĝu vtemeljito speljani (izvedeni o.p.) prez dvojmbje vugodno zabaviti hoĝeju.' (...) Pod okriljem slavljenja cara i Vojne krajine Gaj je lansirao svoju budnicu pod naslovom 'Horvatov sloga i zjedinjenje'. Dao ju je štampati i kao letak koji se dijelio u kazalištu za vrijeme predstave.

Uspjeh bijaše silan. Pjesmu su te večeri pjevaĝi morali ponoviti deset puta. Sutradan ju je pjevao Zagreb. Za nekoliko sedmica Hrvatska. Pokret je dobio svoju himnu." (Horvat, 1975; 102-103)

Opis pothvata govori o uporabi kazališnog medija u svrhu odašiljanja političkih poruka te pridobivanja i senzibiliziranja novih političkih istomišljenika kroz medijski i sadržajno dojmljiv javni nastup. Postupak možemo shvatiti i kao prikrivenu političku agitaciju prerusenu u javnu

²³ Josip Schweigert, glumac češkog porijekla, u Zagrebu je boravio od 1830.

kulturnu akciju koja je pred eventualnom cenzurom sebe u svakom trenutku mogla pravdati kao oblik ne političkog nego umjetničkog iskaža popraćenog nedvosmislenim izrazima lojalnosti austrijskom vladaru. Osim toga, Gaj ovdje nije plasirao nikakvu „novu” političku ideju, već jedino doveo do prikladnog estetskog izraza, kroz glazbu i gesla sadržana u tekstu budnice, osjećaje i raspoloženja koja su već postojala ili se naslućivala u uvjerenjima publike kojoj se obraćao.

Premda ova vrsta uporabe kazališta ne obuhvaća sve sastavnice medija – naime izvođači su ovdje samo izvršitelji, sredstvo promidžbe, dok ciljanu skupinu predstavlja gledateljstvo – u njoj možemo prepoznati naglašeno agitacijsku funkciju buđenja i dovođenja do javna izraza dotad „uspavanog” narodnog duha. Ipak, uz tu značajku, po kojoj se cijeli događaj pamti i po kojoj postaje slavnim dijelom povijesti ilirizma, Gajev pothvat već posjeduje i neka obilježja šireg projekta kazališta kako ga Demeter koncipira u „Predgovoru”. Kad u reklamnom „Kazališnom objavljenju” Gaj najavljuje igrokaz kao „Thalie spomenik” „odičene kreposti naših domoslavnih Krajine branitelev i čuvarev”, dakle, kao podsjećanje na domoljubna djela iz nacionalne povijesti, u tome prepoznajemo već spomenutu preporodnu zadaću kazališta da, „u narodnom jeziku”, odgaja narodnu svijest obnovom „spomena od naših starih”. Dakako, sama prigoda nije nudila optimalne uvjete ispunjenja svih Gajevih namjera. Kao što vidjesmo, Gaj se sâm požalio što se u danim prilikama predstava nije mogla odigrati na narodnom jeziku. Drugi dvojbene moment u cijeloj stvari predstavlja sama tema igrokaza, koja se s pravom može smatrati, naročito u kombinaciji s izvedbom na njemačkom jeziku, nedostatnom da bi mogla biti primjernim događajem nacionalne „dogodovštine” (tj. povijesti). No i ovdje je tematski kompromis prvenstveno u službi prikrivanja pravog – ali ostvarenog! – cilja: snažnog emocionalnog senzibiliziranja javnosti za preporodne ideje izrečene (točnije, otpjevane!) ne u odigranoj njemačkoj „glumi” nego u izvedenoj hrvatskoj pjesmi.

Uz ovakve povremene akcije, gdje se kazalište prije svega koristi kao tribina za podgrijavanje domoljubne vatre, uspostava stalne nacionalne kazališne ustanove ostaje trajnim opredjeljenjem ilirskih preporoditelja, poglavito Demetera koji je tom cilju posvetio čitav svoj život, dosta novca, ali i zdravlje. Godine 1845., sedam godina nakon Demeterova „Predgovora”, kad se ilirizam kao pokret već bio dijelom raslojio i prelio u niz institucionalnih akcija te postao ideologijom „domorodne”

građanske intelektualne elite, u sljedećem programatskom članku, „O utemeljenju narodnoga kazališta”, objavljenom u „Danici”, Mirko Bogović još jednom nabraja i zaokružuje glavne ciljeve ilirskoga kazališnog programa te konstatira da „bez kazališta moguće nije narod sasvim izobraziti, knjige jesu i ostat će vlastitost književnika, a siromah i neuk mora ih se odreći, jer on ne može njimi duha svoga nahraniti”, pa ističe: „treba da se i kazalište oko narodnosti vrti; te da svjetlo koje su književnici usisali, u slici blagotvornih zraka po svem narodu prosipa, i da ga prosvjetljuje, tj. da mu srce oplemeni i razum izobraziti.” (Bogović, 1968; 236) Nadovezujući se na Demeterova uvjerenja kako dobro uređeno kazalište pridonosi oplemenjenju ukusa, društvenog života i srca, Bogović među prvima sustavno naziva takve zadaće „prosvjetljivanjem” uvodeći tako u tadašnji hrvatski kulturološki diskurs nazivlje koje će se, u svojim različitim inačicama no u biti sa stalnom semantičkom jezgrom, od sad odnositi na nekad šire nekad uže shvaćene odgojne zadaće što ih različite ustanove, među njima dakako i one kazališne, trebaju obavljati u općem društvenom interesu. Taj opći interes – ono „opće dobro” koje prosvjetitelji ranijih razdoblja, primjerice Brezovački, često spominju ali ga rjeđe definiraju – Bogović, skupa s ilirskim preporoditeljima, vidi u izgradnji „narodnosti”, tj. u stvaranju moderne nacije sa svim pripadnim joj društvenim, kulturnim i političkim obilježjima. U tom pothvatu, prema Bogoviću, kazalištu pripada posebno važna zadaća, koju opravdava pozivanjem na glavno izvorište iz kojeg razvija svoje ideje, a s kojim bez sumnje treba povezati i najranija Demeterova stajališta: „Čini mi se da ću ovdje u dobar čas navesti mnijenje proslavljenoga njemačkoga pjesnika Schillera o kazalištu kao moralnom zavodu. On ovako piše: 'Nije moguće da mimoidem velik upliv koji bi imalo dobro uređeno kazalište u duh naroda. Narodni duh zovem ja sličnost i skladnost mnijenja i nagnuća u predmetih o kojih drugi narod drukčije sudi i čuti. Samo po kazalištu moguće je skladnost ovu na visoki stupanj podići; jerbo teatar ne proteže se samo na ovu ili onu znanost, nego na sve nauke kojimi se čovječanstvo ponosi; ondje se predstavljaju svi položaji u koje čovjek pasti može, prodire se u najdublju dubljinu srca, i budući da se ovdje svake vrste i stališa ljudi skupljaju, otvoren mu je put do svih srdaca.’”²⁴ (Isto: 236) Stoga, nastavlja Bogović, vrijeme je „da se postaramo za

²⁴ Demeter i Gaj za studija u Grazu zajedno na kajkavšinu prevode Schillerovu „Odu radosti”, što upućuje na to da su tada mogli čitati i druga djela vajmarskoga klasika i estetičara.

utemeljenje narodnoga kazališta, jer na sve strane očituju se želje da se narodu našem iz duhovnoga mrtvila probuđenomu otvori škola života – kazalište”. (Isto; 237)

U tom trenutku, kao i u razdoblju koje će potrajati još barem dva-desetak godina, shvaćanje kazališta kao „škole života” (dakako života kakav priželjkuju Bogović i ilirci) nije puka metafora; u pretežito nepismenom društvu s malobrojnim školama, u kojima se do tada poučavalo na latinskom, njemačkom i mađarskom, a tek od te iste godine i na hrvatskom jeziku,²⁵ preporoditelji u kazalištu vide ustanovu koja na „narodnom” – „ilirskom” – jeziku podučava i širi „narodne” vrijednosti: prije svega jezik, zatim ljubav prema domovini, osjećaj narodnoga ponosa te njegovanje plemenitih osjećaja i građanskih vrijednosti, među kojima njegovanje i štovanje umjetnosti, usmjereno poglavito prema stvaranju nacionalne književnosti, ima poseban značaj. Tako ove *prosvjetne* zadaće kazališta u doba ilirizma i u desetljeću nakon njega predstavljaju u okviru tadašnjih prosvjetiteljskih nastojanja izrazitu pedagošku funkciju, po svojim neposrednim učincima na oblikovanje nacionalne svijesti i kulture građanske elite u tom času pouzdano značajniju i društveno učinkovitiju od uvođenja hrvatskog jezika u školski sustav. K tomu, iz tog razdoblja još nemamo nikakvih vijesti o mogućim kazališnim aktivnostima u školama.

Na stvarnu uspostavu nacionalne kazališne ustanove pak moralo se pričekati još petnaest godina. Doduše, kao što je poznato, 13. prosinca 1851. hrvatska vlada, i ban Jelačić osobno, na inicijativu Demeterovu, raspisuju narodni zajam „da se nabavi i uredi ovdašnji kazališni dom” te od Kristofora Stankovića otkupljuju zgradu „starog kazališta” koja tako postaje državnim vlasništvom, ali bez ansambla. Tek po okončanju politički izuzetno represivnog desetljeća Bachova apsolutizma, u razdoblju kratkotrajne obnove ustavnosti u Hrvatskoj, 24. kolovoza 1861. jednoglasnom odlukom „sabor trojedne kraljevine Dalmacije, Hrvatske i Slavonije prima zavod kazališta jugoslavenskoga kano imovinu narodnu pod svoju zaštitu” (Batušić, S., 1969; 88), čime je narodno kazalište steklo status reprezentativne nacionalne ustanove i nakon

²⁵ Naredbom ugarsko-hrvatskog sabora od 16. 7. 1845., poznatom pod nazivom *Systema scholarum elementarium*, u osnovne četverorazredne škole uveden je, uz mađarski i njemački, i hrvatski jezik. Uz to, „zaslugom preporoditelja osnovana je konačno 1846. u zagrebačkoj Akademiji katedra hrvatskog jezika (predavao Vjekoslav Babukić), a na prijedlog Ivana Kukuljevića Hrvatski je sabor 23. listopada 1847. donio zaključak „da se jezik narodni po svoj zemlji u urede i škole uvađa!”. („Povijest školstva i pedagogije u Hrvatskoj”, 1958; 91)

čega dolazi do njegove profesionalizacije, a tijekom sljedećih godina i do stvaranja hrvatskog ansambla.

U svjetlu naših istraživanja, nastojanja oko uspostave stalnog hrvatskog kazališta zanimljiva su ne samo zbog ideja koje su ih potkrepljivale nego i zbog konkretnih pokušaja njegova ozbiljenja, koji, međutim, za nas nemaju svi isti značaj. Važnijima za naš rad čine nam se pothvati tadašnjih kazališnih „dobrovoljaca” negoli djelatnost i sudbina tadašnjih profesionalaca izravno ili neizravno povezanih s osnivanjem i razvojem nacionalne kazališne ustanove. Naime, doprinosi kazališnih neprofesionalaca – a među njima su u to doba i svi oni koji su se, kao kulturni pregaoci ili političari, zalagali za uspostavu narodnog kazališta – imaju sve značajke nacionalnog poslanja, kulturnog i prosvjetnog rada za općenarodno dobro. To se postizalo igranjem na „narodnom” jeziku ili pak izvođenjem igrokaza u kojima se veličala slavna „ilirski” odnosno „slavjanska” prošlost.

U trenutku kad Bogović piše svoj članak, dakle desetak godina nakon početka ilirskog pokreta, već je propalo nekoliko pokušaja ustanovljenja nacionalnog kazališta, od kojih je najambiciozniji bio, u godinama 1840. i 1841., dvosezonski angažman članova novosadskog Letećeg diletantskog društva koje je, pod nazivom Domorodnog teatralnog društva, uz predstave tada aktualnih srpskih pisaca, bilo jedino u stanju glumiti na, za kajkavski Zagreb, novom hrvatskom idiomu – štokavštini. U tih desetak godina ilirske su ideje na kazališnoj pozornici „Stankoviće-va kazališta” – izgrađenog i otvorenog iste 1834. godine kad je u kaptoleskom sjemeništu izvedena posljednja predstava školskog kazališta – povremeno, kako vidjesmo, nalazile svoju vrlo glasnu i utjecajnu tribinu s koje su se, kao ostrašćene poruke, mogle čuti najprije pjevane u budnicama i davorijama u međučinovima njemačkih predstava, a zatim i dramski oblikovane u „Juranu i Sofiji” Ivana Kukuljevića Sakcinskog, prvoj domaćoj drami na štokavštini izvedenoj u banskoj Hrvatskoj, najprije u Sisku 1839. u izvedbi sisačkih „dobrovoljaca”, a godinu dana kasnije i u kajkavskom Zagrebu u izvedbi srpskih glumaca. Konačno, tu je bio i cijeli repertoar od pedesetak izvornih i prevedenih djela srpskih, hrvatskih i njemačkih pisaca što su ga novosadski glumci odigrali u Zagrebu, Sisku i Karlovcu.

Nakon odlaska srpskih glumaca, u nedostatku domaćih „dramatičnih igračah i igračicah”, narodno je kazalište, odvaživši se na još jedan herojski čin, ponovno propjevalo uz pomoć amatera. Tijekom 1844. i

1845. „dobrovoljci” u nekoliko navrata izvode u međučinovima njemačkih predstava dijelove prve hrvatske opere „Ljubav i zloba”, dok je sama praiizvedba, s velikim uspjehom, izvedena 28. ožujka 1846.

Amaterske predstave nastale iz ilirskih poticaja u prvom desetljeću pokreta nisu samo zagrebačka posebnost, već se javljaju i u sredinama gdje se pojedinci ili male skupine, uz moralnu i materijalnu potporu utjecajnijih lokalnih osobnosti (uglednika iz redova plemstva, građanstva i prosvijećenog svećenstva), odvažuju na kazališni čin kao oblik svjesne kulturne akcije u duhu ilirskih ideja. Sisački „domoroci” koji 1839. prvi izvode „Jurana i Sofiju” odreda su predstavnici lokalne društvene i intelektualne elite. Dvije godine kasnije, dopisnik „Danice ilirske” s oduševljenjem opisuje „narodnu svečanost” u Krapini koja „sva sèrca ovdje desivših se do uzhićenja razigra” („Danica ilirska”, 40/1841; 162) i koja se sastojala od izvedbe triju šaljivih jednočinki „Palježina”, „Raztrešeni” i „Živi mèrtvaci” u kojima su nastupili domaći „dobrovoljci” i „dobrovoljke”. „Prèko 500 slušaocah bilo se je opet sakupilo medju kojimi malo ne sva uglednia gospoda Zagorska.” (Isto) Čitamo zatim da „po kazalištu bio je narodan bal”, nakon kojeg „oko 5 urah u jutro otidje množina uglednih osobah s muzikom narodne napëve svirajućom do stana gospodina Ljudevita Gaja, gdje su mu dvë pësme izpëvali i gromovitim 'živio' opet pokazali, na koliko nam je mio i drag, i kako nam je u svom zavičanju 'dobro došo!’.” (Isto) Kako vidimo, događaj je to koji, artikulirajući se oko kazališnog nastupa, ima sve značajke iskazivanja i pokazivanja kulturne, nacionalne i političke nazočnosti stasajućeg novog građanstva i njegova duhovnog lidera.

O sličnom, premda skromnijem, pothvatu izvještava „Danica horvatska, slavonska i dalmatinska” u svibnju 1844. člančićem iz Senja „gdëno je naša domoljubljem plamteća mladež predstavljala poznati komad 'Juran i Sofija’” („Danica”, 21/1844; 83) „Poslë predstavljanja igralo je ovdašnje glasbeno društvo napëv od 'Kola’, i g. Scio, učitelj plesa, izvede nuz taj napëv vërlo lëpi od njega sastavljeni 'vitežki’ ili 'kopji tanac’, i time povekša obćenito veselje.” (Isto)

„Danica” 1846. donosi još jedno izvješće o sličnoj priredbi u Križevcima koja se sastojala od uvodne deklamacije „Riječ k pomirenju” Pavla Štoosa, zatim šaljive igre „777”, „poznate iz izbora ilirskih igrokazah”, te zaključne deklamacije Preradovićeve pjesme „Braća” koja završava simboličnom „živom slikom” pomirbe. „Kad si bratja pomirena na pàrsa padoše, ukaže se gčna. M. Št. obučena u bëlo i pokrta bëlom ko-

prenom s vëncem u ruci i pruži ga nad pomirenom bratjom. Vatra, koju na posljedku upališe, dala je cëlom prizoru nekakovu čarobnu sliku. Poslë toga razidjismo se u sàrcu ganuti s vrućom željom, da bi se u tako velikom broju, kod tako nevino-vesele zabave što bàrže opet sastati mogli.” („Danica”, 51/1846; 203)

Zagrebačka je sredina pak kao kulturno i intelektualno središte preporodnih djelovanja svojim kadrovskim i materijalnim potencijalima ipak mogla dati najviše poticaja ovakvim aktivnostima. Tako pored povremenih predstava na hrvatskom u izvedbi njemačkog ansambla, uz angažiranje za te prigode i domaćih amatera, hrvatske predstave od 1847. do sredine 1849. u Zagrebu izvodi Društvo dobrovoljaca zagrebačkih što ga je utemeljio Demeter. „Program je bio prilično opsežan, izvodio se Kukuljevićev 'Stjepko Šubić', 'Juran i Sofija', 'Engleske robe' i 'Rastrešeni' A. Kotzebuea, Ebertovi 'Bretislav i Juta', 'Matijaš grabančijaš dijak' T. Brezovačkog, Dutkovićeve 'Kolumbina', 'Hernani' V. Hugoa i dr.” (Batušić, S., 1969; 71)

Godine 1848. ilirska je Thalia zašutjela i sva se preporodna energija slila u političku akciju koja je svoju dramatsku kulminaciju i trenutak slave doživjela u obnovi nacionalne hrvatske politike i okupljanju cijelog naroda oko bana Jelačića u obrani od mađarskih presezanja, dok je svoju postupnu i mnogo bolniju katastrofu dočekala s konačnim političkim raspletom u kojem su hrvatska ljudska energija i materijalni resursi do kraja iscrpljeni, a politička zahtijevanja iz ožujka 1848. u cijelosti izigrana. Politički potresi tih godina bitno su promijenili dotadašnje društvene, političke i osobne odnose u strukturama hrvatske vlasti i uprave te među samim ilircima i onim krugovima koji su ih podržavali. Hrvatska je ulazila u jedno od najtežobnijih desetljeća svoje novije povijesti, u razdoblje Bachova apsolutizma. Poletna ilirska kulturna aktivnost iz razdoblja prije 1848., koja se oslanjala na razne podupiratelje i zaštitnike iz struktura same vlasti i lokalnih moćnika, sada postaje djelovanjem koje vlasti pažljivo motre i provjeravaju. U tim složenim i otežanim okolnostima, koje su prosvjetiteljsko kulturno djelovanje učinile još značajnijim, svoj je rad nastavilo i Društvo dobrovoljaca zagrebačkih. „Za vrijeme političkih previranja 1849.-50. društvo nije djelovalo, a kasnije su ga obnovili Demeter i Štrića. Tako su god. 1850. ponovo nastavljene hrvatske predstave. Društvo je imalo čak osamdeset i pet prijavljenih članova i do 1854. dalo je oko 40 predstava. (...) Kako u to vrijeme nije bilo nikakvih originalnih dramskih djela, raspisalo je kazališno društvo

prvi književni natječaj za domaće dramsko djelo za koje se 'gradivo ima uzeti iz povjesnice Južnih Slavena, ili kojeg drugog slavenskog plemena, ili iz života slaveno-narodnog'. Društvo je imalo i svoja pravila, u kojima je u prvoj tački istaknuto da je svrha društva rasprostiranje čistog narodnog jezika, buđenje ljubavi prema domovini i svemu, što je narodno slavensko, buđenje štovanja prema umjetnosti i plemenitom osjećanju, buđenje narodnog ponosa; ugodna naučna zabava domorodnog općinstva i osnivanje narodnog kazališta." (Isto) Svojim sastavom i aktivnim sudjelovanjem članova u izvedbama, zatim programskim ciljevima, repertoarom te kulturnim i društvenim učincima Društvo dobrovoljaca zagrebačkih najdosljednije je ostvarivalo prosvjetiteljske zadaće koje je ilirizam namijenio kazalištu.

Drugi vrlo znakovit primjer takva cjelovita, premda lokalnijeg i ograničenijeg djelovanja, jest aktivnost Narodno-dobrovoljnoga kazališta u Virju pod vodstvom agilnog i ilirizmu posve predanog Ferde Rusana. „Prva predstava bila je izvedena 30. lipnja 1850., a posljednja 30. rujna 1853. godine. Sve su predstave izvedene u Virju, osim jedne u Đurđevcu 26. listopada 1853., i to zato što je zgrada u Virju već bila vraćena vojnim vlastima. Osim toga, sve su predstave izvedene u štokavskoj varijanti hrvatskoga jezika..." (Kolar-Dimitrijević, 2004; 71) Bivši časnik, pučki pjesnik i samouki skladatelj vrlo popularnih davorija, u maloj sredini, tj. ovećem selu, na krajiškom području gdje je nadzor nad društvenim životom bio u nadležnosti vojnih vlasti, Rusan organizira kazališni rad kao kontinuiranu djelatnost s kulturnom i prosvjetnom misijom. U „Spomenici drugogodišnjeg obstanka narodno-dobrovoljnoga pod ravanjem g. Ferde Rusana kazališta u Virju" iz 1852. godine Rusan javno obznanjuje ciljeve kazališnog djelovanja: „Godina danah, rekoh, pomaknu se u dno prošasnosti, od kad nam je pĕrva katica plemenite zabave procvala. Komu da ne uzplamti sĕrce od radosti, opazivši tako sjajno društvo, okitjeno cvetjem domoljublja oko sebe? ...Duh plemenite zabave pred očima imajući otvarat ćemo i ubuduće hram Talie domaće, zato nam jamči volja dobrovoljacah, a zauzetje domorodacah; *i mi smo dokazati svĕtu, da i mi onu istu ćut, onu istu misao i težnju u grudih naših gojimo, koja za gradivom pravo-narodne prosvĕte, dakle za onim, bez čĕga nijedan izobraženi narod, kao ni kuća bez prozora, obstojati ne može, uzdiše.*" [Istaknuo V. K.] (Isto; 76-77) Svjestan dugoročnosti i začinjalačkog značaja svog rada i djelovanja dobrovoljačke družine Rusan ističe: „Negubimo volje. Prie podne sejati, a popodne žeti, to neide. Poso laga-

nim i térpljivim korakom nastavljeni prispet će prie i segurnije do svérhe svoje, nego koji drugi, ma i željeznicom letio. – Poduzetje naše je sveto a što je sveto, to Bog čuva, a pravica brani.” (Isto, 77) Na kraju, sluteći moguću nesklonost državnih vlasti, Rusan svoj kazališni pothvat naglašenim formulama čašćenja smješta u okvire želja samoga vladara: „Uz to da nam Bog poživi našega premilostivoga cara i kralja Franju Josipa I., koi sve narode svega carstva jednako ljubi, a i na jednakom stepenu prosvěte vidjeti želi! – Živio nam nadalje naš presvętli ban Josip Jelačić, kao zaštitnik narodnosti naše! Živili gg. dobrovoljci! Živila čestita družbo! Živili napokon svi priatelji i podupiratelji Talie naše, doklam je sunca na nebu, Slavije na zemlji!” (Isto, 77)

U tri godine, s trinaest glumaca i četiri glumice (od kojih su se tri zbog raznih razloga povukle), izveo je Rusan 19 naslova i imao 27 zabilježenih izvedaba. Sam je bio napisao 6 komada, uglavnom kraćih komedija, te jednu „spjevoigru”, tj. operetu, koju zbog nedostatka pjevača nije mogao izvesti sa svojim dobrovoljcima.²⁶ Osim toga, s kajkavskog je u štokavštinu preveo Brezovačkijeva „Matijaša grabancijaša dijaka” te „Diogeneša”, a uz neke Kotzebueove igrokaze izveo je i Lessingovu dramu „Philotas”. Rusanov projekt okončan je vanjskim razlozima: „Sam Rusan priča, da je posljednje utočište hrvatske Talije moralo da iščezne, jer na mjestu stare stražarnice [u kojoj su izvođene predstave – prim. V. K.] podigoše novu zgradu, u kojoj više ne bijaše mjesta za novu Taliju. Nešto to, ali predaja priča i druge razloge. Odoše rodoljubivi cenzori Čivić, Ljubojević... a nasljednik im Nijemac, koji nije imao srca za ovaj hram prosvjete, dok je i sam crni apsolutizam zluradom revnošću brisao sve tragove narodne biti...” (Isto, 83)

Oba prikazana primjera, zagrebački i virjanski, kojem je zagrebačko Društvo služilo kao uzor i oslonac, predstavljaju najcjelovitije modele kulturno, ali i politički angažiranoga kazališnog djelovanja u razdoblju hrvatskoga narodnog preporoda i neposredno nakon njega. Društvo dobrovoljaca zagrebačkih također sve teže djeluje te potpuno prestaje s radom 1854., prije svega zbog uvođenja „Kazališnog reda”, izrazito re-

²⁶ Sačuvana su samo dva Rusanova igrokaza: „Seobnica” i neizvedene „Zaruke” („šaljiva spjevoigra”). Ostali igrokazi, čije je izvođenje zabilježeno u „Spomenicama” virjanskog kazališta su: „Tri mladoženje na jedanput ili Lažac u svoje vreme”, „Bele hlače ili poklade u Virju”, „Kakva setva, takva žetva ili Legrad za g. 1848.”, „Revni čitatelj ili Kako došo tako prošo” i „Sreća i nesreća ili Posledak posledicah”. „Čini se da su tekstovi većine tih igrokaza izgorjeli u velikom požaru u Virju 22. ožujka 1878. godine.” (Kolar-Dimitrijević, 2004; 179)

strikativnog zakonskog propisa kojim se uvodi cenzura i kazališna djelatnost stavlja pod izravan nadzor „Oblasti državne sigurnosti“.

Među svim načinima uporabe kazališta iskušanima u to doba ovo relativno kratko djelovanje Društva dobrovoljaca zagrebačkih i Narodno-dobrovoljnoga kazališta u Virju, ali, kako pokazasmo, i pojedini pothvati u manjim sredinama, svojim značajkama odgovaraju barem dvama shvaćanjima kazališta: najprije šilerovskoj inačici *kazališta kao medija učenja i podučavanja*, a zatim i shvaćanju *kazališta kao izrazu i potvrdi društvene skupine te kazališta za društvenu promjenu*. Za neke od tih pothvata ni shvaćanje *kazališta lokalne zajednice* nije sasvim izlišno, primjerice za sisačku izvedbu „Jurana i Sofije“, imamo li u vidu da se radi o znamenitoj lokalnoj povijesnoj temi koju „domorodni“ izvođači ponovno uskrisuju i dovode u kolektivno sjećanje osnažujući identitet zajednice jačanjem svijesti o vlastitoj slavnoj prošlosti. U tom svjetlu ni djelovanje zagrebačkog Društva nije daleko od tog shvaćanja s obzirom na to da predstave izvodi u Zagrebu koji je u tom trenutku gradić od kojih dvadesetak tisuća stanovnika. Za razliku od profesionalnih predstava, gdje je eventualna pedagoška namjera usmjerena prema publici, za koju ne možemo uvijek sa sigurnošću reći je li u kazalište došla da nešto nauči ili da se tek zabavi niti koliki je stvarni ideološki učinak kod nje ostvaren, u predstavama i djelovanju zagrebačkog i virjanskog društva, kao i u drugim spomenutim slučajevima, scenski izvođači ujedno su i sudionici, te su, uz publiku kojoj se obraćaju, također i sami ciljane skupina vlastite kazališne aktivnosti. Upravo po toj značajki ove pothvate s punim pravom možemo procjenjivati unutar okvira i mjerila naših paradigmi.

Devetnaest godina poslije Bogovićeve članka, 1864., Ivan Filipović, uz Šenou jedan od prvih redovitih kritičara hrvatskog kazališta, objavljuje još jedan programatski članak pod naslovom „Narodno kazalište kao zemaljski zavod“, koji započinje nekom vrstom pohvale: „Kad se naša zemaljska oblast, a zatim zastupnici naroda na našem posljednjem saboru zauzeše za opstanak našega narodnoga kazališta i zaključiše da taj zavod postane zemaljskim i uslijed toga da bude podupiran iz zemaljskih sredstava, bez sumnje bijahu vođeni tom misli da će isti biti polugom rasprostranjivanja našega književnoga jezika, raspirivanja narodne samosvijesti i raširivanja ćudorednosti u najopsežnijem okrugu i imahu pravo jer za to ne imade boljega sredstva od dobro ustrojena kazališta u narodnom jeziku.“ (Filipović, 1864/20; 2) Tako početnim odlomkom

svoga članka Filipović još jednom ponavlja osnovna polazišta ilirskog shvaćanja nacionalnog kazališta, a to je da bude „polugom” 1) „rasprostranjivanja našega književnoga jezika”, zatim 2) „raspirivanja narodne samosvijesti”, ili kako bi Bogović rekao, da narod „prosvjetljuje, tj. da mu srce oplemeni i razum izobrazi”, te konačno 3) „raširivanja čudorednosti u najopsežnijem okrugu”. Uvjeti ostvarivanja ovih temeljnih zadaća prepoznati su u postizanju triju glavnih praktičnih ciljeva: stvaranju hrvatskog ansambla, repertoaru iz pera domaćih dramatičara te redovitoj i dostatnoj financijskoj potpori kazalištu.

U ovim ključnim preporodnim idejama o kazalištu kao prosvjetiteljskom odgojnom sredstvu i „školi života” prepoznajemo prvu – šilerovsku – inačicu *paradigme kazališta kao medija učenja i podučavanja*, kao i neke ideje *kazališta za razvoj* odnosno *kazališta za društvenu promjenu*. Međutim, ostvarivanje tih ideja u turbulentnoj hrvatskoj zbilji ilirskog i poslijeilirskog razdoblja nailazilo je, kako smo vidjeli, na često nesavladive prepreke ili pak na tek privremena rješenja, što je sam projekt nacionalnog kazališta dovodilo u oštra proturječja sa stvarnim ishodima pokušaja njegova oživotvorenja. Valja također znati da to nije bio problem samo ideja vezanih uz kazalište; cijeli preporodni koncept, u svim svojim sastavnicama – političkoj, kulturnoj, socijalnoj i gospodarskoj – bio je zamišljen kao izrazito prosvjetiteljski projekt: hrvatski (ilirski) narod tek je trebalo odgojiti da postane *natio* s vlastitim jezikom, vlastitom kulturom i nacionalnim identitetom te sa sviješću o vlastitoj povijesti, što će ga pred licem svijeta legitimizirati u njegovu pravu na domovinu.²⁷ Tomu su trebale poslužiti različite „poluge” – kulturne, gospodarske i političke ustanove – da pokrenu i preporode društvo oskudnih vlastitih političkih, društvenih i kulturnih snaga, s nepisanim seljačkim i, u Vojnoj krajini, poluvojničkim stanovništvom, bez razvijenih obrazovnih ustanova, zaostalog gospodarstva, bez prometnica te neprekidno, a u tom razdoblju naročito, na dohvat tuđinskih posezanja.

²⁷ Da kultura, vlastiti jezik i književnost prije svega legitimiziraju pravo na domovinu ističe i Janko Drašković u svom poznatom spisu „Disertatia illiti razgovor” iz 1832. godine: „...pripoznamo dobrovoljno da svakomu narodu volno i baš pravedno jest svojega jezika govoriti, pisati i težati na toliko da ga svaki domorodac u svakom sličaju občenskom razumije i da svako književstvo u njemu vesti može. Onaj narod koji to dokazati ne može, pravu ili čudorednu domovinu neima, jere ona unum sklad jest ljudstva i kotara. *Stanovnici iz svake države samo polag stepena čudorednog teženja svojega u činih, riečih i knjigah* ljuckomu društvu pripisati se moradu.” [Istaknuo V. K.] (Drašković, 1991; 54)

Tako je cijelo to razdoblje, od prvih ilirskih preporodnih proplamsaja pa do Filipovićeve članka, ispunjeno neprekidnim i tegobnim nastojanjima da se, uza sve druge zadaće, i projekt kazališta kao „velemoćne poluge narodnoga razvitka” (Bogović, 1968; 235) privede svojoj zacrtanoj svrsi viđenoj, prije svega drugoga, u uspostavi stalnog profesionalnog nacionalnog kazališta. U ovom početnom zadatku prepoznali smo institucionalnu inačicu shvaćanja *kazališta kao medija učenja i podučavanja*. No nakon dvadesetak godina tih upornih nastojanja, stalna kazališna ustanova i aura kojom je privlačila gotovo svu pozornost javnosti na sebe postat će institucionalnim utjelovljenjem paradigmatškog shvaćanja *kazališta kao vrijednosti po sebi*, točnije *kazališta kao umjetnosti*.

Kad 1864. Filipović piše svoj članak „Narodno kazalište kao zemaljski zavod”, sva tri prvotno istaknuta uvjeta funkcioniranja narodnog kazališta u svojoj su osnovi ostvarena, premda se u okolnostima dnevne glumišne prakse teško i samo djelomično ostvaruju: nakon čitavog desetljeća pokušaja da se pomoću „dobrovoljaca”, a potom i uključivanja hrvatskih članova u njemački ansambl, stvori stalni hrvatski ansambl i održi hrvatski repertoar, dana 24. studenog 1860. simbolički i stvarno, planiranim prosvjedom uz potporu ostrašćene mladeži i pred prepunim gledalištem, uz uporabu truloga voća i pokvarenih jaja, njemački su glumci otjerani s pozornice „narodnog kazališta” te se odsad u Zagrebu sve do 1928. samo hrvatski glumilo. Ipak, kako svjedoče ondašnje redovne kritike, prošlo je još desetak godina prije nego se hrvatski ansambl donekle konsolidirao i postao sposoban za redovne ozbiljnije umjetničke izvedbe.

Što se domaćih dramatičara tiče, nakon Kukuljevićeve „Jurana i Sofije” iz 1839., tijekom 1850-ih reda se nekoliko praižvedaba hrvatskih autora među kojima su najviše odobravanja izazvale „prva hrvatska veseloigra” „Kvas bez kruha” Antuna Nemčića i „pučka gluma” „Graničari” Josipa Freudenreicha. No zahtjevi dnevnog repertoarnog izvođenja u gradiću s ograničenim brojem gledatelja, gdje je prosječno svakoga tjedna održavana po jedna premijera, a predstave su imale dvije do tri izvedbe, domaće su pisce stavili u drugi plan, dok su najveći dio repertoara popunjavali prijevodi uglavnom njemačkih i ponekad francuskih građanskih komedija i melodrama uz tek poneke iznimke. Financijska potpora kazalištu, premda osigurana pretvaranjem kazališta u „zemaljski zavod”, pokazivala se otada često nedostatnom za kvalitetno opremanje predstava pa se i u sljedećem desetljeću budžet po-

punjavao dodatnim angažiranjem raznih varijetetskih, cirkuskih i drugih „artističkih” programa.

Stjecanjem statusa nacionalne ustanove prvo razdoblje modernoga hrvatskog glumišta, s pravom smatrano Demeterovim, počinje se bližiti svome kraju, da bi 1868. godine bilo okončano njegovim odlaskom s mjesta „artističkog ravnatelja”, na kojem će ga zamijeniti August Šenoa, njegov dotadašnji najveći i najuporniji kritičar i glavni nositelj novih umjetničkih usmjerenja. No te nove zadaće nacionalne kazališne ustanove, koje bitno modificiraju prvotnu preporodnu paradigmu kazališta kao ustanove neupitnih prosvjetiteljskih zadaća, vrlo jasno ističe već Filipovićev članak. Filipović, naime, trostrukoj zadaći ilirskog kazališta ne samo dodaje nego i nadređuje „posebnu umjetničku svrhu” koju bi kazalište trebalo ispunjavati. „Jer svaka umjetnost, dakle i kazališna, ima svoju posebnu svrhu, nezavisnu od svietskih interesah.” (Filipović, 1864/20; 2)

„I tako ovlašćeni smo i mi baš i sa stanovišta umjetnosti radovati se, da se je i naša zemlja po mogućnosti postarala za kazalište, premda po svoj prilici i ona toga ne učini umjetnosti radi već iz političkih razlogah.

I otčevi naše zemlje ne imahu za cijelo pred očima umjetničke svrhe, kad uzeše kazalište pod svoju zaštitu, već željahu posredstvom istoga postići druge težnje; no te su težnje, kako ih s početka navedosmo, plemenite, i ako ikoje, to su one vriedne da im umjetnost služi.

Ako i nije odredjenje umjetnosti biti učiteljicom jezika, odgojiteljicom narodne samosvijesti i predikatoricom čudorednosti, ipak savršenstvo jezika, u kojem k nam govori, uznešenost za sve, što je krasno i dobro, što čovjeka od ostale tvorbe odlikuje i približuje ga tvorcu, a taj pojam bez sumnje uključuje u sebi i rodoljubje i čudorednost, naravno u absolutnom smislu rieči, a ne kako ih predsude mienjajućih se vremenah ustanovljuju, svojstva su i onda nerazdieljiva od nje, kada ne mora nikomu više služiti već samo sledi svoj vrhzemaljski nagon, i na svojih vitkih krilih bez svakih sponah diže se k izvoru vječne krasote.” (Isto)

Isticanjem posebne „umjetničke svrhe” kazališta Filipović naznačuje promjenu perspektive kojom se počinju vrednovati postignuća nacionalne glumišne ustanove, perspektive koja će djelomice utjecati na vrednovanje i tumačenje cjelokupnog polja, profesionalnog i neprofesionalnog, kazališnog i dramskog rada u Hrvatskoj, a time i na oblike rada i djelovanja koje istražujemo. Značajke ove nove perspektive prepozna-

jemo u paradigmi *kazališta kao vrijednosti po sebi*, koja, ako se prihvaća nekritički, neupitno, naime samo u svojoj ekskluzivnoj inačici, kao nešto samo-po-sebi-razumljivo, te pogotovu ako je svedena na svoju institucionalnu konkretizaciju – u ovom slučaju nacionalnu ustanovu kao jedino važno mjesto kazališne proizvodnje tijekom mnogih desetljeća koja su uslijedila od njezina službenog ustanovljenja – može uvelike zastrti bistar pogled na ine kazališne i dramske pojave i aktivnosti – amaterske predstave i nastupe, školske predstavljачke oblike, javne manifestacije i proslave s izrazitim predstavljачkim obilježjima, a među njima i sve ono što bismo mogli smatrati dramsko-pedagoškim oblicima rada u užem značenju – te ih učiniti gotovo nerazaznatljivima i u vrijednosnom pogledu nebitnima. Autentičnije pokušaje i nastojanja oko pedagoške primjene kazališta i dramskog izraza trebat će odsad tražiti i izvan, a često i usuprot, institucionaliziranoj predodžbi i shvaćanju kazališta kakvo se uspostavom nacionalne ustanove kod nas pojavilo.

Zaključimo: u hrvatskoj kazališnoj praksi preporodnog razdoblja, dakle u ranoj fazi oblikovanja modernog hrvatskog građanskog društva, njegove ideologije i njegovih društvenih i kulturnih ustanova, prepoznamo neke sastavnice i vidove osnovnih paradigmatičkih shvaćanja kazališta i njegove moguće odgojne, točnije prosvjetne uloge. Najdosljedniju realizaciju nekih paradigmatičkih shvaćanja, prije svega *kazališta kao medija učenja i podučavanja* i njegovih inačica, *kazališta za odgoj gledatelja*, odnosno *kazališta za odgoj izvođača*, te *kazališta kao izraza i potvrde društvene skupine*, vidimo prije svega u nekim amaterskim pothvatima u razdoblju u kojem još nema nacionalnoga profesionalnog kazališta, poglavito, uz neke spomenute povremene amaterske pothvate, u pokušaju sustavna djelovanja Društva dobrovoljaca zagrebačkih te viranskoga Narodno-dobrovoljnoga kazališta. To je djelovanje međutim uglavnom bilo shvaćano kao privremena, prijelazna realizacija jedne od zadaća općega prosvjetiteljskog programa preporodnog pokreta usmjerenoga, kad je kazalište u pitanju, na uspostavu stalne nacionalne kazališne ustanove.

Konačnim ostvarenjem tog cilja doći će i do promjene shvaćanja uloge profesionalne kazališne ustanove u društvenom i kulturnom životu i do njezina postupnog drukčijeg vrednovanja. Prvotna prosvjetiteljska ideja šilerovskog „moralnog zavoda”, u kojem će se odgajati i iz kojeg će isijavati narodni duh, prerasla je u koncept „umjetničkog zavoda” od kojeg se očekuju prije svega estetski učinci i kvalitetna redovita

umjetnička proizvodnja, dok se njegova moguća odgojna zadaća odsad prvenstveno vidi u ostvarivanju umjetničkih dometa nacionalnog predznaka, odgajanju umjetničkog ukusa i razvijanju općih kulturnih navika. Izravnije zadaće odgajanja etičkih te društvenih, poglavito političkih, idejnih i nacionalnih vrijednosti, odsad obuhvaćenih pojmom *prosvjetnoga rada*, u sljedećem će razdoblju većim dijelom preuzeti druge „poluge” stasajućeg hrvatskoga građanskog društva.

LITERATURA

- Bartolić, Zvonimir (1989). *Sjevernohrvatske teme*. Čakovec. Zrinski.
- Batušić, Nikola (1978). *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb. Školska knjiga.
- Batušić, Nikola (2002). *Starija kajkavska drama*. Zagreb. Disput.
- Batušić, Slavko (1969). *Vlastitim snagama (1861-1941)*. U Enciklopedija Hrvatskoga narodnoga kazališta. Zagreb. HNK-Naprijed.
- Bogović, Mirko (1969). *O utemeljenju narodnoga kazališta*. U Pet stoljeća hrvatske književnosti. Dimitrija Demetar – Mirko Bogović. Zagreb. Matica hrvatska.
- Brezovački, Tito (1973). *Dramska djela. Pjesme*. U Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb. Matica hrvatska.
- Brezovački, Tituš (1951). *Djela Tituša Brezovačkog*. Zagreb. JAZU.
- Demeter, Dimitrija (1997). *Izabrana djela*. Zagreb. Matica hrvatska.
- Drašković, Janko (1991). *Disertatia illiti razgovor*. (Pretisak) Karlovac. Ogranak Matice hrvatske.
- Filipović, Ivan (1864). *Narodno kazalište kao zemaljski zavod*. U „Domobran” br. 20, 22-25. Zagreb.
- Gross, Mirjana (1981). *O integraciji hrvatske nacije*. U Društveni razvoj u Hrvatskoj (od 16. stoljeća do početka 20. stoljeća). Zagreb. Sveučilišna naklada Liber.
- Gross, Mirjana – Szabo, Agneza (1992). *Prema hrvatskome građanskom društvu – Društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća*. Zagreb. Globus.
- Horvat, Josip (1975). *Ljudevit Gaj*. Zagreb-Rijeka. Sveučilišna naklada Liber-Otokar Keršovani.
- Jembrih, Alojz (1984). *Juraj Dijanić i njegovo djelo*. U: Kaj, časopis za kulturu i prosvjetu. Zagreb. Kajkavsko spravišće.

-
- Jembrih, Alojz (1993). *Njemački predložak Dijanićevoj šalnoigri „Narođeni dan”*. U: Dani hvarskog kazališta, knj. 19. Split.
 - Kolar-Dimitrijević, Mira (2004). *Ferdo Rusan*. Samobor. Meridijani.
 - Novak, Slobodan Prosperov (2004). *Povijest hrvatske književnosti. Sv. 1. Raspeta domovina*. Split. Marjan tisak.
 - *Povijest školstva i pedagogije u Hrvatskoj (1958)*. Uredio: Dragutin Franković. Zagreb. Pedagoško-književni zbor.
 - Schiller, Friedrich (2006). *The Stage as a Moral Institution*. U *The Aesthetical Essays*. Internet. The Project Gutenberg EBook.

THE BEGINNINGS OF MODERN CROATIAN DRAMA PEDAGOGY

SUMMARY

The beginnings of the modern Croatian drama pedagogy should be looked for in the beginnings of the modern Croatian bourgeois society that historians have placed in the first half of the 19th century, in a short but intense and historically decisive period of the Croatian national revival when the foundations of the Croatian bourgeois ideology have been established. These systematic endeavors have been preceded at the turn of the 18th into the 19th century by some individual ideas and reflections on the pedagogical role and function of drama and theater work, but the efforts of their respective holders and advocates remained without any immediate response and support by at that point still not sufficiently developed intellectual and social civil forces. Only thirty years later the theatre has found its important place in the ideological work of the Illyrian reformers as an important „educational” tool of promoting and shaping language in the first place, and thus also the national identity and culture, the three goals that the Croatian emerging bourgeoisie enrolled in its cultural and political programme. The entire period of the Illyrian and postillyrian development has been characterized by persistent and constantly renewed efforts in which the theatre is perceived and used primarily as a „mighty lever of the folk development” and „enlightening” of the people, therefore, as a means of promoting ideological goals, and less as an artistic activity. The new paradigm of theatre as an „art institute” has been defined only after the establishment and the „official” foundation of the national theatre as a state institution in 1861.