

NENAD FABIJANIĆ
Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
nfabijan@arhitekt.hr

Primljeno: 06. 08. 2014.
Prihvaćeno: 27. 11. 2014.

O ISKUSTVIMA MODERNIZACIJE POVIJESNIH KAZALIŠTA U EUROPI I PRIJEDLOG OBNOVE ZGRADE HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU

*“U La Fenice osjećao sam se kao kod kuće (...) Nikada neću zaboraviti zlatne, ružičaste i svijetlozelene dekoracije, oslikani zastor i zeleno-zlatni baršun glavnog zastora, ružičasti mramor u foajeu, stubište, prekrasan bijeli neoklasicistički gornji foaje. To je bio teatar gdje su premijere doživjeli ‘Tancredi’, ‘Semiramide’, ‘Capuleti i Montecchi’, ‘Ernani’, ‘Attila’, ‘Rigoletto’, ‘La Traviata’, ‘The Rake’s Progress’ i ‘The Turn of the Screw’, a mnoge dive ostvarile svoje povijesne izvedbe (...) Ne znam što bih rekao, osim da je ova zgrada bila ljudsko biće i da imam osjećaj kao da je netko umro, a ja gledao njegovu agoniju.”
(Riccardo Domenichini, profesor Arhitektonskog sveučilišta u Veneciji, u noći požara, 29. siječnja 1996.)*

U povijesti arhitekture europskih kazališta od renesanse do danas nazire se nekoliko konstanti: autoritet grčkog *theatrona* i njegovih rimskih izvedenica, utjecaj scenografije i zahtjevi scenske tehnike, prihvaćanje inovacija u slikarstvu i drugim umjetnostima, prilagodba diferencijaciji predstavljačkih žanrova te kulturnom i društvenom statusu kazališta. Više ili manje izraženi u pojedinim epohama, ti elementi potiču postojanu transformaciju arhitekture kazališta, napose interijera. Osobito je izražena u 19. stoljeću kad već postoji znatna baština prethodnih razdoblja, a kazalište postaje jedno od institucionalnih uporišta kulture historizma i razdoblja liberalizma, uz univerzitet i parlament.¹ Poslije Prvog

¹ Carl E. SCHORSKE, “Österreichische ästhetische Kultur 1870–1914. Betrachtungen eines Historikers“, katalog izložbe *Traum und Wirklichkeit 1870–1930*, Beč, 1985. (12–25). Na bečkoj Ringstrasse,

svjetskog rata transformacija se ubrzava udjelom političkog i umjetničkog avangardizma. U drugoj polovini 20. stoljeća, uspostavljanjem novih kriterija zaštite spomenika, revalorizacijom arhitekture historicizma i pojavom neohistorizma, povijesna kazališta postaju predmetom obnove i nužne, katkad radikalne modernizacije koja im osigurava ne samo uporabnu nego i novu simboličku funkciju kao objekata kulta tradicije. Razvedeni zahtjevi takve obnove postaju izazovom arhitektonske kreacije i dozivaju na djelo afirmirane umjetničke ličnosti izabrane za dijalog s remek-djelima razdoblja baroka i historicizma – epoha koje su iznijele najistaknutija i najpoznatija europska kazališta.

OD RENESANSE DO MODERNE

Kratak uvid u novovjeku povijest kazališta potkrijepit će tezu o intenzivnoj interakciji navedenih elemenata. U svemu i postojano taj se odnos izražava kao osmoza između arhitekture i onih djelatnosti koje se podvode pod pojam *techné*, u ovom slučaju poglavito umjetnosti i tehnike, no podjednako važnu ulogu u tom procese nose kulturne i društvene promjene. Moglo bi se gotovo ustvrditi, da povijest kazališta i arhitekture kazališta – u koju kao ravnopravne ubrajamo zgradu i scenografiju, u malome ilustrira i poentira ukupni razvoj europske kulture.

Prvi primjer rekonstrukcije rimskog teatra predstavlja Teatro Olimpico u Vincenzi (1585.). *sl.1* Projektirao ga je Andrea Palladio (1508.–1580.) nakon dugotrajnog studija arhitekture klasičnog teatra. Već dvadeset pet godina prije nego što mu je Accademia Olimpica povjerila projekt, Palladio je Vitruvijev traktat *De architectura* u prijevodu Daniele Barbara (1513.–1579.), humanista, znanstvenika i filozofa, diplomata i kardinala, opremio ilustracijama koje sadrže tlocrte rimskog teatra, crteža stražnje fasade (*scaenae frons*) ruševina rimskog teatra u Vincenzi i idealne rekonstrukcije rimskih teataru u Puli i Veroni.³² Kazalište sadrži pozorni-

uz ostala reprezentativna zdanja namijenjena kulturi, prosvjeti i znanosti, istaknuta mjesta zapošljavaju sveučilište, parlament i kazališta, dok se na zagrebačkog Zelenej potkovi redaju palača Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Umjetnički paviljon, Sveučilišna i nacionalna knjižnica, Hrvatsko narodno kazalište i Sveučilište. Takvim pozicijama ta zdanja upućuju ne samo na svoj visok simbolički karakter, nego stječu urbanističku važnost i postaju identitetski reperi grada 19. stoljeća.

² *Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venezia 1556. – Teatro Olimpico temeljito je restauriran 1986./87., a 1994. uvršten na listu Svjetske kulturne baštine UNESCO-a zajedno s Paladijevim vilama u Venetu. U teatru se održavaju kazališni i glazbeni festivali, tako u proljeće, "Settimane Musicali al Teatro Olimpico" i "Il Suono dell'Olimpico", ujesen "Cicli di Spettacoli Classici", a uz mnoge priredbe tu se održava ceremonija dodjele nagrada "Primi Internazionali Dedalo Minosse alla commintenza dei architettura", koji je 1997. osnovalo udruženje *Associazione Liberi Architetti* regije Veneta.



Slika 1. Teatro Olimpico, Vicenza, 1985. arh. Andrea Palladio (1508.–1580.),
arh. Vincenzo Scamozzi (1548.–1616.)

cu (*orchestra*) sa njezinom stražnjom frontom (*scaenae frons*) te gledalište (*cavea*), a natkriveno je za razliku od rimskih uzora. Osobito se ističe arhitektonskom pozadinom scene u formi renesanse palače s trijumfalnim lukom u sredini, kroz koji se pruža pogled u idealiziranu ulicu grčke Tebe. Ulica je prazna, bez ljudi ili nekih prizora, što upućuje na funkciju te fronte kao univerzalne ili trajne kulise, što je poslije posvjedočila praksa. Kao što je poznato, Palladio zbog smrti (1580.) nije mogao realizirati svoj projekt, a njegovo je dovršenje Akademija povjerila Vincenzu Scamozziju (1548.–1616.): teatar je otvoren 3. ožujka 1585. sa Sofoklovim "Kraljem Edipom". Scamozzije je originalni doprinos ugradnja iluzionističkog prospekta u Palladijevu *scaenae frons* primjenom perspektive (*trompe l'œil*).³No

³ Licisco MAGAGNATO zalaže se za uporabu naziva *scaenae frons*, odnosno *frontispice* (lat. *frontispicium*) koji se javlja u 18. stoljeću. Pojmovnu zbrku unio je talijanski naziv *proscenio* za reprezentativnu stražnju frontu pozornice. Naziv *proscenij* izvodi se iz grčkog *proskenion* (lat. *proscenium*) koji obilježava prostor ispred *skene*, zgrade. ("The Genesis of the Teatro Olimpico", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol. XIV, London, 1951. (213-215).

Teatro Olimpico nije prvo talijansko renesansno kazalište sagrađeno prema rimskom uzoru,⁴ a nije ni proscenijsko kazalište koje je najprije određeno portalom (*arco scenico*).⁵ Kazalište je izazvalo mnogo divljenja, ali razmjerno malo imitacije – možda zbog “rigidne forme pozornice koja isključuje daljnji razvoj (...) i nepro- mjenjive perspektive”.⁶ Prigodom posjeta kazalištu, neposredno poslije otvara- nja, Inigo Jones (1573.–1652.) najviše se divio Scamozzijevu scenskom prospektu. Palladijev Teatro Olimpico i Scamozzijev Teatro all’Antica u Sabbioneti (1590.), kojem je *Olimpico* bio uzor, primjeri su renesansnog akademizma, zasnovanog na arheološkim uvidima i vjernosti rimskom modelu.

Odmak od klasičnih modela i tipološke promjene izazvat će u doba baroka sve veća popularnost kazališta i profilacija žanrova: odjeljivanje tragedije od ko- medije, unutar koje autonomnost razvijaju *commedia erudita* i *commedia dell’arte*, a važnost nadasve stiće pojava opere koja poniče iz ambijenta Camerate Fiorentine, kruga poeta, muzičara, filozofa i učenjaka aristokratskog porijekla, okupljenih oko conte Giovannija de’Bardija. Težeći oživljavanju grčke tragedija, oni utvrđuju i promoviraju ulogu muzike, što će prvi demonstrirati Jacopo Peri (1561.-1633.) svojim djelom “Dafne” (1598.), prvim kojem se pripisuju karakteristike opere, potom Claudio Monteverdi (1567.-1643.) mnogom poznatijim “Orfejem” (1607.) Od 1639. naziv *opera* ustaljuje se za novi teatarsko-muzički žanr. Opera će pota- knuti gradnju specijaliziranih kazališta u gotovo svim europskim metropolama, a sama doživjeti rast i razvoj udjelom najvećih i najdarovitijih kompozitora epo- he (Jean-Baptiste Lully, 1632.–687., Henry Purcell, 1659.–1695., Georg Friedrich Händel, 1685.–1789.). Dok se korijeni opere traže ponovno u antici, odnosno grč- koj tradiciji, sam razvoj kazališta određuju zahtjevi novovjeke kulture, duha i umjetnosti.

U arhitekturi kazališta zbilja se strukturna promjena: gledalište je odijeljeno pozornice portalom (*arco scenico*) i zastorom koji zatvara proscenij, pa tako nastaju dvije autonomne prostorne cjeline. Bogato profiliran i uglavnom monumental- ni portal ima funkciju okvira koji dopušta pogled na scenska zbivanja i odavanje iluziji, ali ujedno skriva ono što mu nije namijenjeno, u prvom redu sve razvije- nije tehničke naprave. Strojevi, pokretne, složive i rasklopive (montažne) kulise omogućavaju brzu smjenu slika i senzacija, dok se dojam trodimenzionalnosti postiže primjenom spoznaja stečenih u egzaktnim disciplinama (geometriji, fi- zici, optici), ali i u slikarstvu. Dinamičnost i iluzija glavni su ciljevi dramaturgije

⁴ Prethode mu kazališta u Ferrari (1531.), Rimu (1545.), Mantovi (1549.), Bologni (1550.), Sieni (1561.) i Veneziji (1565.), koje je projektirao Palladio.

⁵ Portal se prvi put javlja u dvorskom kazalištu Teatro Farnese u Parmi (1618.), koje je projektirao Giovan Battista Aleotti (1546.-1636.), a postat će obilježje baroknog teatra.

⁶ James LAVER, “Drama – Its Costume and Decor”, *The Studio Publications*, London, 1951. (77).

i režije. I gledalište postaje dublje, tlocrtni lik polukruga rasteže se u potkovu, amfiteatralne redove sjedala zamjenjuje ravni parket, najprije samo za stajanje; uokolo, u više etaža, nižu se lože, dok u sredini dominira velika, raskošno dekorirana vladarska loža (tron), iz koje pogled potpuno obuhvaća perspektivni propekt (panoramu) i scensku iluziju. Taj tip kazališta s iluzionističkom pozornicom održat će uz određene modifikacije do pojave moderne. U izvornoj formi i s izvornom opremom predstavlja ga nekoliko muzealiziranih i očuvanih baroknih dvorskih kazališta, primjerice, u dvorcu Drottningholm u Švedskoj (1766.), Novoj palači Friedricha II. u Potsdamu (1768., arh. Johan Christian Hoppenhaupt ml.), u Schönbrunnu (1747., arh. Nikolaus Pacassi) te Kraljevska opera u sjevernom krilu dvorca Versailles (1770., arh. Ange-Jacque Gabriel). S vremenom elitna dvorska, aristokratska i privatna kazališta gube ekskluzivnost i postupno se otvaraju javnosti. Prvo javno operno kazalište bio je Teatro San Cassiano u Veneciji, sagrađen 1637. na mjestu prvotnog Palladijevoj drvenog objekta (1565.) koji je izgorio 1629. Pristup javnosti, uz plaćene ulaznice, osigurao je profesionalni impresario angažiran od vlasnika, obitelji Tron, u očekivanju komercijalnog efekta, što se i ostvarilo.⁷ S novih deset novih kazališta Venecija je potkraj 17. stoljeća svjetska operna metropola. Od sredine tog stoljeća i Napulj postaje snažno središte – sa svojom, “napuljskom operom” i zgradom Real Teatro di San Carlo (1737.), sagrađenom prije milanske Scale (1778.) i venecijanskog La Fenice, (1792.), dugo vremena najvećom u Europi. U drugoj polovini 17. stoljeća i u sljedećem, 18. stoljeću govorno i operno kazalište doseže najveći rast, grade se monumentalne zgrade, smještaju se na urbanistički čvornim točkama te postaju kulturne i društvene jezgre. Nastaju prototipovi – koliko arhitektonski, toliko i scenografski, a mnoge tekovine koriste se i danas u komercijalnim produkcijama različitih izraza i medija.

Mnogo baroknih kazališta stradalo je u požarima zbog tipa rasvjete i drvenih konstrukcija zgrada, ali i kulisa, tako da je malo njih očuvalo svoj izvorni oblik, stil i opremu. Povijest najpoznatijih svjedoči o obnovama, adaptacijama, dogradnjama i novogradnjama na mjestu izgubljenih struktura: ukratko, o trajnoj stilskoj, tehničkoj transformaciji i inovaciji. Tako je Royal Opera House (Covent Garden) u Londonu, sagrađena 1732. (arh. Edward Shepherd, † 1747.) gorjela tri puta. Drugi lik dao joj je Robert Smirke (1780.–1867.), predstavnik klasicizma i zagovaratelj *greek revival*, a treći, današnji lik i neoklasični identitet iz 1858. Edward M. Barry (1830.–1880.), sin i nasljednik glasovitog Sir Charlesa Barryja. Zamašni projekt rekonstrukcije i modernizacije iniciran je nakon višegodišnjih priprema 1997. i zaključen 1999. Izveli su ga Edward Jones (1939.) i Jeremy Dixon, koji

⁷ U kazalištu San Cassiano praizvedeno je 37 opera; posljednja predstava održana je 1807., a kazalište je srušeno 1812. poslije požara.

kao team djeluju od 1989. (od 2003., Dixon Jones BDP). Možda je najdramatičniji primjer Gran Teatro La Fenice u Veneciji, podignut 1792. (arh. Giannantonio Selva, 1751.–1819.) u duhu prosvjetiteljskog racionalizma i u reduciranim oblicima klasicizma. Nekoliko zahvata doživio je za francuske vladavine od 1806. do 1814., (*trasformazione napoleonica*), kad je službenom scenografu, slikaru Giuseppeu Borsatu (1771.–1849.) povjereno preuređenje gledališta, nakon što je 1808. pobijedio na natječaju. Cilj je bila dekorativna i simbolička (ikonografska) inovacija. Kazalište je otvoreno 1828., ali je već 1836. stradalo u požaru. Obnova je povjerenjena Giovanniju Battistu Meduni (1800.–1880.) i njegovom bratu konstrukteru, Tommasu (1798.–1880.). Manje zahvate, potaknute dijelom ideološko-političkim razlozima braća Meduna izvela su od 1848. do 1866. Veći projekt modernizacije (i restauracije) povjeren je 1937. Eugeniju Minozziju (1889.–1979.), protagonistu talijanskog racionalizma, s izričitom uputom da poštuje klasicističko lice interijera. Drugi put u svojoj povijesti La Fenice izgorio je 1996., nakon čega je uslijedila obnova pod mottom: "Isto kakvo je bilo i gdje je bilo." Na natječaju 1997. prvu je nagradu osvojila Gae Aulenti (1927.–2012.), ali je nakon sudske presude izvedbu dobio Aldo Rossi (1931.–1997.). *La Fenice* je otvoren 2003. nastupom kazališnog orkestra, a od 2004. izvode se opere.⁸ Projekti obnove i modernizacije dvaju navedenih velikih kazališta, Royal Opera - Covent Garden i La Fenice, demonstriraju izuzetno kompleksnu problematiku obnove i modernizacije, rekonstrukcije i restauracije povijesnih kazališta, pa će načelima i rezultatima biti posvećena posebna sekvenca.

Razdoblje historicizma nije iznijelo znatnije tipološke inovacije: uglavnom se varira barokni tip, katkad s amfiteatralno izvedenim gledalištem. U duhu svjetonazornih pogleda historizma i obilježeno tradicionalizmom, 19. stoljeće i u stilskom izrazu poseže za oblicima povijesnih stilova, koje u mnogočemu kreativno reinterpreтира, pa uglavnom nije posrijedi imitacija za koju je tu epohu optuživala moderna. Tako svoj prepoznatljiv identitet grade sve inačice historicizma: od klasicizma (odnosno, neoklasicizma prema engleskoj terminologiji), ranog, romantičnog historicizma, do tzv. čistih stilova, neorenesanse, neobaroka i neorokokoa. Eklektizmu, kojim se općenito obilježava umjetnost do pojave *art-nouveaua* ili secesije, teorija umjetnosti u drugoj polovini 20. stoljeća oduzela je negativni predznak, a historicizam ravnopravno stavila o bok drugim povijesnim stilovima. O stilskim i estetskim vrijednostima arhitekture te epohe rječito svjedoče i kazališta, u pravilu veća nego u prethodnoj epohi, što im nalaže veliko urbano

⁸ Dva puta, 1805. i 1835. Izgorio je i Petrovskij teatr (kasnije Boljšoj teatr) u Moskvi, podignut 1780. Prvu obnovu izveo je Joseph Bové/Osip Ivanovič Bove (1784.-1834.), a teatar je otvoren 1826.; drugu, mnogo raskošniju obnovu izveo je Alberto Cavos/Albert Katerinovič Kavos (1800.-1863.). Boljšoj je istaknuti spomenik ruskog klasicizma. Recentna sanacija izvedena je od 2005. do 2011.

mjerilo novoga grada te istaknuti kulturni i simbolički status u to doba: poput muzeja ili biblioteka, i kazališta se poimaju kao hramovi ili svetišta. Ta se konotacija stapa s pređašnjim pojmom dvorskog i javnog teatra kao promotora ideja u duhu prosvjetiteljstva, poprišta društvenog predstavljanja, prestiža i rasonode. No upravo potonje potiče uključivanje novih sadržaja, karakterističnih za doba uspona građanstva: kasina i klubova, kavana i slastičarnica, elitnih trgovina. Kao što će posvjedočiti navedeni primjeri, dio napose ranijih kazališta zapravo su dvorska: Teatro Carlo Felice u Genovi (1828., arh. Carlo Barabino, 1768.-1835.) nosi ime prema knezu Carlu Felice Savojskom, od 1824. do 1831. kralju Sicilije; Teatro alla Scala u Milanu (1778., arh. Giuseppe Piermarini, 1734.-1808.) namomjestak je za dvorsko kazalište Regio Ducale; Saska državna opera/Semper Oper u Dresdenu (1841. i 1878., arh. Gottfried Semper, 1803.-1879.) *sl.2* izvorno je bila kraljevsko dvorsko kazalište; Marijinskij teatr u Sankt Peterburgu (1860., arh. Albert Cavo/Katerinovič Kavos, 1800.-1863.) posvećen je supruci cara Aleksandra II., Mariji Aleksandrovoj von Hessen-Darmstadt; Bečka državna opera (1869., arh. August Sic(c)ard von Sic(c)ardsburg, 1812.-1868. i Eduard van der Nüll, 1812.-1868.) bila je habsburška dvorska opera; Parisku operu/Opéra Garnier (1875., arh. Charles Garnier, 1825.-1896.) dao je podignuti car Napolen III. u spomen na neuspjeli atentat na sebe 1858., lokaciju je izabrao osobno prefekt Haussmann, a arhitekt težio stvoriti stil epohe Napoleona III., odnosno Drugog



Slika 2. Semper Opera, Dresden, 1541. i 1878.
arh. Gottfried Semper (1803.-1879.)

carstva; Teatro Massimo Vittorio Emanuele u Palermu (1897., arh. Giovan Basile, 1825.–1891. i Ernesto Basile, 1857.–1932.), treći po veličini i raskoši poslije bečke i pariške opere, nazvan je prema prvom kralju ujedinjene Italije. No Rimska opera/Teatro Constanzi (1880., arh. Achile Sfondrini, 1836.–1900.) nosila je ime svog financijera Domenica Constanzija, a Teatro Massimo Bellini u Kataniji (1890., arh. Andrea Scala, 1820.–1892. i Carlo Seda, 1849.–1924.) nazvan je u čast Vincenza Belliniju, čiji su sve opere tu izvedene.

Gradnja kazališta intenzivira se na prijelomu stoljeća, o čemu zorno svjedoči statistika: dok su 1889. u Europi i Americi postojale 302 kazališne kuće, 1926. bilo ih je 2.499, a samo u Europi za 37 godina podignuto je 1500 kazališta. I za taj žanr javljaju se specijalisti: tako još potkraj 17. stoljeća i u 18. stoljeću (od 1690. do 1787.) djeluju pripadnici više generacija obitelji Galli da Bibiena, ostavivši brojne tragove u Italiji, Austriji i Njemačkoj. U 19. stoljeću diljem Europe kazališta projektira biro Fellner & Helmer iz Beča, koju su 1873. osnovali Ferdinand Fellner ml. (1847.–1916.) i Hermann Helmer (1849.–1919.), oslonom na ugled Ferdinanda Fellnera st. (1815.–1871.), a biro su poslije, do 1919. vodili sinovi utemeljitelja. Izradili su 70 projekata za kazališta i koncertne dvorane, u Europi realizirali 48 kazališta, među njima kazališta u Varaždinu (1873.), *sl. 3* Rijeci (1885.) *sl.4* i Zagrebu (1895.). *sl.5* Njihov uspjeh pripisuje se visokoj kvaliteti, niskoj cijeni i brznoj



Slika 3. HNK, Varaždin, 1873. arh. Hermann Helmer (1849. – 1919.)



Slika 4. HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka, 1885.
arh. Ferdinand Fellner ml. (1847.–1916.), arh. Hermann Helmer (1849.–1919.)



Slika 5. HNK Zagreb

izvedbi.⁹ Oslanjajući se poglavito na tip francuskog baroknog kazališta, postupno su uvodili novosti koje nisu značile radikalniji iskorak, a kao eklektici priklanjali su se željama i ukusu svojih klijenata. U Engleskoj je najveći biro specijaliziran za gradnju kazališta vodio arhitekt i scenograf Frank Matcham (1854.-1920.), u Italiji je velik ugled kao specijalist za kazališta imao već spomenut Achile Sfondrini.

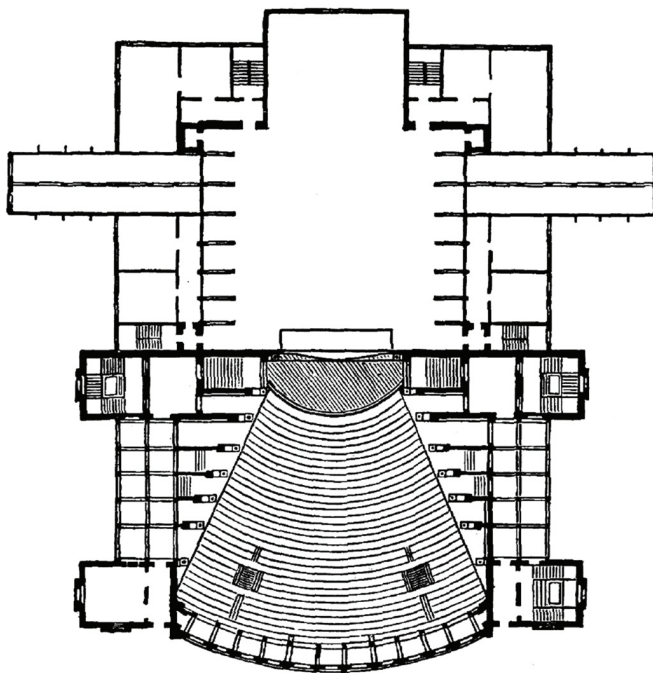


Slika 6. Festspielhaus, Richard Wagner, Bayreuth, 1876.
Arh. Otto Brückwald (1841.–1917.)

Radikalne inovacije bile su potaknute dramaturškim konceptima, scenografskim idejama i prijedlozima, a predmetom teorijskih spekulacija i utopijskih vizija bile su još u doba klasicizma, tako Friedricha Gillyja (1772.–1800.), protagonista revolucionarne arhitekture, njegova učenika Karla Friedricha Schinkela (1781.–1841.), autora podosta osporavanog dramskog teatra u Berlinu (Schauspielhaus am Gendarmemarkt, 1821.), Carla Ferdinanda Langhansa (1781.–1782.), poglavito Gottfrieda Sempera. No najradikalniji je u opoziciji prema prevladavajućem tipu kazališta bio Richard Wagner (1813.–1882.) snujući o idealnom scenском prostoru za svoje muzičke drame. U pismu Franzu Lisztu 1851., netom što je dovršio tekst za "Prsten Nibelunga", skicirao je ideju o kazalištu prema uzoru na grčki teatar. Kada se otvorio izgled realizacije, nakon što ga je bavarski kralj Ludwig II. pozvao u München, projekt je povjeren Wagnerovu prijatelju, Gottfriedu Semperu. Ubrzo se Wagner distancirao od njega, zato što mu se predloženo

⁹ Iskra BUSCHEK, "Fellner & Helmer. Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa", katalog izložbe *100 Jahre Grazer Oper*, Graz, 1999. Autorica donosi potpun popis projekata i realizacija, s podacima o kasnijem korištenju, odnosno obnovi. Znatno dio kazališta Fellnera i Helmera i danas je u funkciji.

učinilo odviše monumentalnim i daleko od njegovih idealnih zamisli. No kad je u Bayreuthu 1871. besplatno dobio zemljište za svoj teatar, Semper je izradio idejni nacrt, a razrada je povjerenu Ottu Brückwaldu (1841.–1917.). Festivalski teatar (Festspielhaus) *sl. 6* svečano je otvoren 1876. I doista, u mnogočemu se oslanja na antički teatar koji je Wagneru bio na umu od početka. U gledalištu se redovi ravnomjerno uzdižu, omogućavajući idealni pogled s gotovo svih mjesta; zidovi mu dosežu do dvostrukog proscenija koji ima funkciju da pobudi iluziju znatnije udaljenosti pozornice nego što je u stvarnosti. Između prvog i drugog proscenija, u udubini, ispod poklopca, skriven je orkestar (Wagner: “mistični ponor“), s istim ciljem, da pojača scensku iluziju, a zbog toga je i gledalište zatamnjeno.¹⁰ “Idealnost scene treba odijeliti od stvarnosti i dovesti publiku do zanosnog stanja vidovitosti” – tako Wagner. S Wagnerovim bayreuthskim teatrom kazalište iluzije doseže vrhunac. *sl. 7*



Slika 7. Festspielhaus, Richard Wagner, Bayreuth, 1876.
Arh. Otto Brückwald (1841. – 1917.) - tlocrt

¹⁰ Ni to nije bila apsolutna novost: prvi je gledalište zatamnio Bernardo Buontalenti (1531.-1608.) u Teatro Medici (1586.) u Firenci, a orkestar je sakrio Nicola Sabbatini (1574.-1654) u Vechio Teatro u duždevoj palači u Urbinu. Nije izvjesno, jesu li Wagner, Semper i Brückwald poznavali rad i razmišljanja te dvojice arhitekata, scenografa i inovatora na prijelazu renesanse u barok.

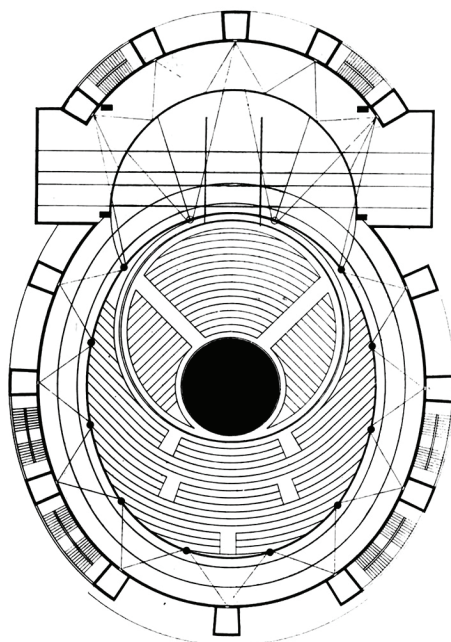
No, upravo se na njega okomio Adolphe Appia (1862.–1928.), arhitekt, scenograf i teoretičar, očaran i obuzet Wagnerovom muzikom. Umjesto perspektivne scene koja sili na održavanje iluzije, on u prvi plan stavlja samu muziku i u njoj nalazi elemente za scenografiju: artificijelnog, dinamičnog mjesta/ambijenta, što ga prvenstveno oblikuju svjetla i sjene.¹¹ Za muzičkog pedagoga Émile Jaquesa-Dalcroza (1865.–1950.), utemeljitelja ritmičke gimnastike usmjerene razvoju muzikalnosti, Appia pomoću apstraktnih objekata kreira “ritmičke prostore” (*espace rythmiques*) kao poprišta vježbanja i slobodnog kretanja.¹² Još radikalnije scenski iluzionizam i realizam odbacuje nešto mlađi Edward Gordon Craig (1872.–1966.), glumac i režiser, scenograf i teoretičar.¹³ Iz pozornice izbacuje sve, pa i glumca, nadomještajući ga marionetom – kao “najvjernijim i najlojalnijim” tumačem djela, u htijenju da isključi subjektivno i proizvoljno. Umjesto kulisama, scenu oprema pokretnim monokromnim zaslonima (*screens*), koji načas stvaraju promjenu. Scenu konstituiraju dinamični odnosi između pokreta, zvuka, svjetla i boje. Umjesto a(i)luzije Craigu je do simbolike.

I Appia i Craig, potonji osobito, anticipirali su procese koji će se zbiti pola stoljeća kasnije, pa i više. S drukčijih će polazišta pripadnici iste ili bliske generacije, Vsevolod Emiljevič Meyerhod (1874.–1940.) ili Erwin Piscator (1893.–1966.) osporavati iluzionizam, esteticizam i akademizam. Svoj politički ili “novi” teatar smatraju dijelom, a ne odrazom stvarnosti; koriste suvremene tekovine umjetnosti i tehnike i stvaraju nove tipove performansa. Političko kazalište i samo je važni izraz avangardnog pokreta i revolicionarne umjetnosti. Max Reinhard (1873.–1943.) radikalno dinamizira pozornicu, dok Walter Gropius (1883.–1969.) za Piscatora projektira multifunkcionalnu kazališnu zgradu kao samoopslužujući “stroj” – inspiriran grčkim *theatronom*. sl. 8 Krug zatvaramo tim inovatorima, zato što je novo kazalište radikalne moderne, zabilježeno uglavnom u mediju projekta, ideje ili vizije, izvan konteksta naše teme.

¹¹ Appia: “Ne želimo više na pozornici vidjeti stvari kakve poznamo, nego kako ih osjećamo”. O konceptu muzikog dramskog kazališta: *La mise en scène du Drame Wagnerien*, Pariz, 1895. i *Die Musik und die Inszenierung*, München, 1899.

¹² Poslije je u Delacrozovoj školi za ritmiku, osnovanoj 1910. u vrtnom gradu Hellerauu kraj Dresdenu, poslije avangardnom Festivalskom kazalištu, oblikovao veliku dvoranu u kojoj dokida razliku između pozornice i gledališta, s ciljem uvlačenja gledatelja u scensko zbivanje.

¹³ Svoju poetiku simbolističkog kazališta iznio je već u prvim tekstovima, *A Not on Masks*, 1910. i *On the Art of Theatre*, 1911.



Slika 8. Total Theater 1927.
arh. Walter Gropius (1883.–1969.)

ISKUSTVA U OBNOVI POVIJESNIH KAZALIŠTA

Obnova povijesnih europskih kazališta uvjetovana je najprije specifičnim razlogom: čestim požarima, potom ratnim štetama iz doba Drugog svjetskog rata, najposlije potrebom modernizacije koju nalažu sve kompleksniji tehnički uređaji, ali i sve više tipova predstava i performansa. Osim zahtjeva obnove ili striktno restauracije povijesnih struktura, u pravilu se javlja imperativ za fizičkim povećanjem i proširenjem – bilo nadogradnjom ili dogradnjom, bilo dodavanjem novih struktura u neposrednoj blizini, tako da nastaju arhitektonski ansambli s povijesnom zgradom kao prepoznatljivom jezgrom i kontrastno oblikovanim novim objektima. No sva, doista različita rješenja svjedoče o intenciji da se povijesna kazališta rasterete i oslobode od svih sekundarnih i s vremenom pridodanih sadržaja, odnosno, da se rehabilitiraju i prezentiraju njihove izvorne arhitektonske i stilske vrijednosti. Potonje je razmjerno rijetko jedini cilj: primjer je recentna obnova Marijinskog teatra u Sankt Peterburgu, koju je izveo Dominique Perrault (1953.), tako da je 2009. zablistala izvornim sjajem u sustavno restauriranom imperijalnom okolišu. Taj je pristup moguć kad je očuvan integritet povijesne

zgrade i kad je posrijedi zaštićen spomenik kulture. No i tada je potrebno očistiti, odnosno ukloniti sve slojeve zahvata kakvi se zatiču u svim dugovječnim građevinama. To se tiče i kazališta oštećenih bombardiranjem ili požarima za Drugog svjetskog rata, saniranih 1950-ih prema tadašnjim shvaćanjima i mogućnostima. Taj se sloj kao i tehnički uređaji, zastarjeli u međuvremenu, u pravilu uklanjaju u korist restauracije povijesnih prostora, dok se za modernizaciju nalaze suptilnija, kreativnija i obazrivija rješenja drugdje.

Primjer predstavlja berlinska opera, Staatsoper unter den Linden, izvorno Hofoper (1724., arh. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, 1699.–1753), projektirana prema uzoru na Palladijevu vilu Rottiondu. Nakon požara 1843. obnovljena je i modernizirana prema projektu Carla Ferdinanda Langhansa (1781.–1869.). Drugi je put stradala u bombardiranjima Berlina 1941. i 1945., a obnovljena je 1955. Projekt je bio povjeren modernistu Richardu Paulicku (1903.–1979.), svojedobno Gropiusovom asistentu. Njegova, nova dvorana *Apollo* smatra se uzorom kreativnog i odgovornog dijaloga s tradicijom. Poslije pada Berlinskog zida opera se razvila zahvaljujući najviše angažmanu Daniela Barenboima, doživotnog generalnog muzičkog direktora. Nakon žestokih polemika i dva natječaja projekt sanacije povjeren je 2009. birou HG Merz (Hans Günther März, 1947.). Uz obuhvatnu sanaciju, novogradnje, novu scensku tehniku i poboljšanje akustike, program nalaže očuvanje Paulickove dvorane kao integralnoj sloja 1950-ih, što je unikum. Završetak se predviđa 2015.

No, nisu sva kazališta, stradala u Drugom svjetskom ratu i obnovljena kasnije, bila povrgnuta tako opsežnom i ambicioznom programu popravka i modernizacije. Primjeri su bečki Burgtheater (1888., arh. Gottfried Semper i Carl von Hasenauer, 1933.-1894.), obnovljen 1955. (arh. Michael Engelhardt, 1897.–1969.) i već spomenuta Bečka državna opera, obnovljena i modernizirana 1955. (arh. Erich Boldtstein, 1895.–1991.). Oba projektanta, specijalisti za gradnju i sanaciju kazališta, s predratnom praksom, iskazali su se poštovanjem prema povijesnom identitetu spomenika, ne odustajući od suvremenog izraza, zadovoljili su očekivanja struke i nadasve osjetljive javnosti, pa se oba kazališta održavaju u tom stanju, uz nužne i gotovo neprimjetne zahvate. Naprotiv, Hessensko državno kazalište u Wiesbadenu (1894., arh. Fellner & Helmer), obnovljeno 1978. (arh. Hardt-Walther Hämer, 1922.–2012.) i Saska državna opera/Semper Oper u Dresdenu, obnovljena 1985. (arh. Wolfgang Hänsch, 1919.–2013.), prošireni su kontrastnim dogradnjama s bokova i sa stražnjih strana, s kojima čine složene sklopove. Osobita pažnja posvećena je onim elementima eksterijera (glavna pročelja, krovna partija) koja predstavljaju identitet zgrada, dok su podjednako važni interijeri akribično rekonstruirani, odnosno restaurirani. Sličan je, ali radikalniji i individualniji zahvat Alda Rossija na Teatro Carlo Felice u Genovi, koje

stradao tri puta, 1941, 1943. i 1944., kad je potpuno opustošen i ostao bez krova, samo sa zidovima. *sl. 9* Projekt obnove Carla Scarpe (1906.–1978.) iz 1977. nije realiziran zbog njegove smrti, a nakon dvofaznog natječaja 1981.–84., Rossi je dobio izvedbu. Osim rekonstrukcije povijesne fasade s dorskim portikom, sve ostalo: nadogradnja, monumentalni visoki scenski toranj, interijer i druge prostorije različitih namjena nose značajke prepoznatljivog Rossijevog oblikovnog govora, zasnovanog na racionalističkoj baštini renesanse, klasicizma i talijanskog racionalizma 1920-ih. Rekonstruirana klasicistička fasada u ravnopravnom je dijalogu s dominantnim, kontrastnim Rossijevim tornjem s kojim tvori gotovo organsku cjelinu. I ovdje Rossi stvara paradigmu, prihvaća izazov povijesne sredine i sigurno uspostavlja novo: ambijent, strukturu i stil.¹⁴ Kazalište je otvoreno 1991.

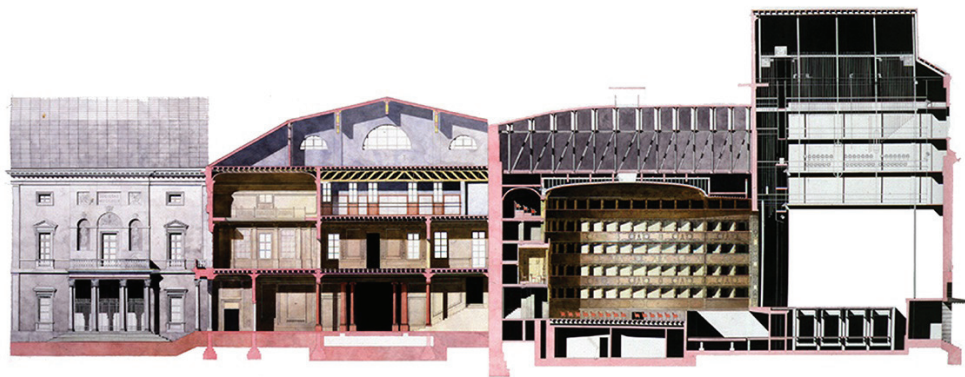


Slika 9. Teatro Carlo Felice, Genova, 1828.
arh. Carlo Barabino (1768.–1835.)
Projekt obnove 1981.–84. arh. Aldo Rossi (1931.–1997.)

Najveći izazov uopće bila je rekonstrukcija teatra La Fenice u Veneciji: svojim pristupom Rossi je ponovno posvjedočio izuzetni senzibilitet za arhitektonsku

¹⁴ U knjizi *L'architettura della città*, Padova, 1966., Rossi je iznio svoju teoriju urbanosti, grada i arhitekture.

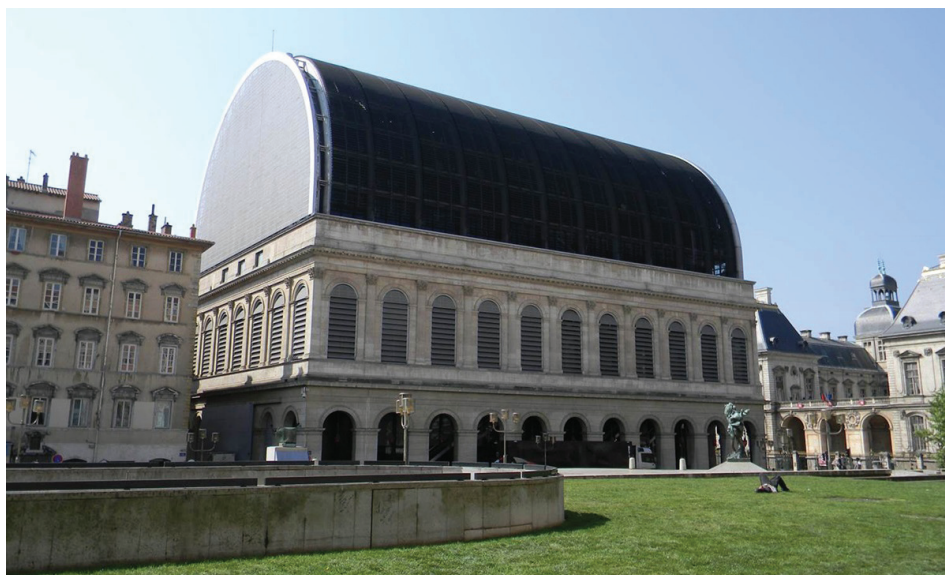
baštinu i identitet mjesta. *sl. 10* Iako zbog smrti (1997.) nije do kraja sudjelovao u izvedbi, novi La Fenice u potpunosti je njegovo djelo. Najveći i najosjetljiviji problem bilo je uskladiti zahtjeve konsolidacije, restauracije i obnove sačuvanoga s potrebama inovacije/modernizacije i suočiti se s nužnošću drastičnih građevinskih radova. Rossi: "Nije bilo jednostavno dodati nove prostore novoj zgradi, ni kreirati arhitektonski simbol, kakav je ona bila. Redizajn je trebalo spojiti s restauracijom". Znao je da je nemoguće u cijelosti reproducirati teatar kakav je projektirao Selva, obnovio Meduna i preuredio Miozzi: bit će sličan, ali ne i identičan onome kojeg je uništila vatra. Ponovno izgrađen, sa novim dijelovima koji su nedostajali, s promijenjenim funkcijama i tehnologijom, ponovno izgrađen La Fenice bit će evokacija izgubljenog teatra. No rekreacija La Fenice "kakav je bio i na istom mjestu", značilo je i dovesti teatar u odnos s gradom i potvrditi ga ponovno u muzeju na otvorenom, kakav je Venecija. Teatar je svečano otvoren 14. prosinca 2003., šest godina poslije Rossijeve smrti. U panorami projekata i realizacija obnove povijesnih kazališta La Fenice je neponovljiva iznimka: po teorijskim premisama, akribičnim pripremama, minucioznosti u provedbi, interdisciplinarnom radu – u službi legende Venecije.



Slika 10. Gran Teatro La Fenice, Venezia, 1795.
arh. Giannantonio Selva (1751.–1819.)
Nakon požara 1996. obnova: arh. Aldo Rossi (1931.–1997.)

Drukčiji pristup, odrješito u korist novoga i radikalne modernizacije, demonstrirao je Jean Nouvel (1945.) u Lyonu, obnovom Nacionalne opere. *sl. 11* Prvo kazalište podignuto je 1756. (arh. Jacques-Germain Soufflot, 1713.–1780.), ali je već 1826. srušeno; novo klasicističko zdanje projektirali su Antoine-Marie Chenavard (1787.–1883.) i Jean-Marie Pollet. Na natječaju za sanaciju, raspisanom 1986., izvedbu je dobio Jean Nouvel; radovi su počeli 1989., a završeni 1993. Od

stare zgrade ostala su samo pročelja i foaje, a sve ostalo je novo. Unutar i iznad zaostalih četiriju zidova nastala je nova prostorna struktura s osamnaest etaža, od toga pet podzemnih i pet nadzemnih u nadogradnji. Nadogradnja od čelika i stakla, polukružnog (bačvastog) presjeka i visine povijesne zgrade, glavno je obilježje obnovljene opere. Ono joj je priskrbilo novi naziv: Opéra Nouvel i značaj *landmarka* u povijesnom središtu grada. Postupak otvara pitanje, je li riječ o obnovi povijesnog objekta? Kako bilo, njegovi signifikantni ostaci konstitutivni su za identitet tipično nuvelovske kreacije.



Slika 11. Nacionalna opera, Lyon, 1831.
arh. Antoine-Marie Chenavard (1787.–1883.), arh. Jean – Marie Pollet
Projekt modernizacije 1993. arh. Jean Nouvel (1945.)

Očuvanje povijesnih struktura i modernizacija obilježavaju pristup već spomenutoj obnovi Royal Opera House u Londonu, koju su od 1997. do 1999. izveli Edward Jones i Jeremy Dixon. Kazalište je početkom 1980-ih u prvoj fazi modernizacije prošireno, tako da je dobilo dva nova studija za balet, dvije dvorane za probe i garderobe. U novoj fazi predviđeno je znatno povećanje i preoblikovanje, uvjetovano rušenjem dijela sklopa i susjednih zgrada, tako da je više od polovice kazališta novo, ali je njegovo vanjsko lice održano i restaurirano, a očuvano je i gledalište. Zahvatom je kazalište dobilo novu tehničku opremu, nove dvorane za probe, urede i edukacijske prostorije. Pripojen mu je Floral Hall, bivši paviljon

cvjetne tržnice Covent Gardena koji se dotad rabio kao spremište za kulise, a sada, povezan sa svim etažama gledališta, služi kao atrij i glavni javni prostor kazališta, s barom, restoranom i sličnim sadržajima. *sl. 12* U njemu se održavaju plesne predstave, izložbe, koncerti, radionice, a i privatni prijami. Od 2007. naziva se Paul Hamlyn Hall, prema glavnom donatoru adaptacije. Novost je i podzemna sekundarna scena, Linbury Studio Theatre, tehnološki najbolje opremljena i najfleksibilnija u Londonu, prikladna za eksperimentalne plesne i glazbene priredbe, performanse, izložbe, ali i druge konvencionalne manifestacije i evente. Nazvana je prema donatoru uređenja, Linbury Trustu. Tradicija i inovacija dovedeni su u tom velikom zahvatu modernizacije u sklad.



Slika 12. Royal Opera House, Covent Garden, London
Projekt obnove 1997–1999 arh. Edward Jones, arh. Jeremy Dixon

Obnova još jedne velike operne kuće, Teatro alla Scala u Milanu, iskazuje slični pristup: spoj radikalne tehničke modernizacije i zaštite/očuvanja arhitektonskog identiteta. Restrukturacija, kako je zahvat kvalificiran, izvedena je od 2002. do 2004., autor je Mario Botta (1943.). *sl. 13* Kazalište je dobilo dvije dogradnje, scenski i eliptični toranj, namijenjene tehničkim uređajima, uredima, garde-

robama i pomoćnim sadržajima; glavna pozornica je potpuno rekonstruirana, a stražnja znatno proširena i povišena. Masivni volumeni dogradnji, podignutih sa stražnje strane, nisu bitno okrnjili sliku mjesta, iako je izmijenjena.



Slika 13 Teatro Alla Scala, Milano
Projekt obnove 1998–2011 arh. Mario Botta (1943.)

Više ili manje kreativno i uspješno, taj se pristup razabire u većini obnova europskih kazališta: očuvanim povijesnim zdanjima pridodaju se novi objekti, uglavnom utilitarne namjene, oblikovani uglavnom kao kontrast, što ističe njihov tehničko/tehnološki karakter. Recentni je primjer obnova i dogradnja Slovenskog narodnog gledališča, odnosno ljubljanske opere (1892., arh. Jan Vladimir Hráský, 1857.–1939. i Anton Hruby, 1863.–1929.). Natječaj je raspisan 1998., izvedbu su dobili Jurij Kobe (1948.) i Marjan Zupanc (1964.), a zahvat je okončan 2011. *sl. 14* Sa stražnje strane kazališta dograđen je dvodijelni objekt (toranj i niži trakt), koji se morfološki naglašeno distancira od neorenesansne zgrade; novost su i dva podzemna atrija i povećani prostor za orkestar. Ni ovdje nije narušena slika mjesta, na kojem i dalje dominira povijesno kazalište.



Slika 14. SNG, opera i balet, Ljubljana, 1892.

Arh. Anton Hruby (1863.–1929.)

Projekt obnove 1998–2011 arh. Jurij Kobe (1948), arh. Marija Županc (1964.)

PRIJEDLOZI ZA PROŠIRENJE I OBNOVU HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU

Povijest (od 1895. do 1969.)

Hrvatsko narodno kazalište sagrađeno je 1895., nakon trideset godina najava i priprema. U prvoj generalnoj regulatornoj osnovi Zagreba iz 1865. gradnja novog kazališta predviđena je u Donjem gradu, budućem, novom središtu, na početku Ilice, na zemljištu baruna Eduarda Jelačića Bužimskog (1813.–1871.), koji

je najavio da će njegov dio oporučno donirati za kazalište.¹⁵ U osnovi se navodi da će kazalište sadržavati kasino s plesnom dvoranom, salonima za pušenje i kartanje, blagovaonicu, slastičarnicu i garderobe, a u prizemlju restoran i kavanu. Takve sadržaje u to je doba imala većina novih kazališta, a neke od njih sadržavalo je i gornjogradsko kazalište, sagrađeno 1835. Tek pošto su 1879. razriješena zamršena imovinsko-pravna pitanja, mogla se planirati gradnja kazališta. Idejni projekt izradio je 1881. bečki atelijer Fellner i Helmer.¹⁶ Projektanti su cijelo zemljište iskoristili da što efektnije postave soliterno zdanje. Monumentalna palača, okrenuta glavnim pročeljem prema Ilici, usred je trga i okružena palačama. Projekt je dobro primljen, ali nije realiziran. Gradnja je aktualizirana tek poslije nastupa bana grofa Károly/Drăgășanu Khuen-Héderváryja (1849.–1918., ban od 1883. do 1903.), koji je sazvao nekoliko anketnih rasprava o lokaciji. Sam se ban, zbog financijskih razloga zalagao za prodaju darovanog zemljišta, a lokaciju predložio na tadašnjem Sajmištu/Trgu maršala Tita, gdje bi zemljište u ime partnerstva darovao Grad, što se i zbilo. Unatoč tome, pitanje lokacije ostaje otvoreno, zato što i struka i građanstvo negoduju zbog banovog izbora; izvorna, ilička lokacija čak je potvrđena u novoj generalnoj regulatornoj osnovi iz 1887. No još prije odluke o konačnoj lokaciji s atelijerom Fellner & Helmer dogovorena je revizija projekta za lokaciju na Sajmištu (od 1888. Sveučilištnom trgu). Novi projekt projektanti su prezentirali Vladi potkraj 1893., u proljeće 1894. potvrđena je lokacija, zatražena građevinska dozvola i počela gradnja. U ožujku 1895. graditelji Hönigsberg i Deutsch, čijem je poduzeću povjerena izvedba, pozivaju svoje kolege, članove "Društva inžinira i arhitekta", da razgledaju kazalište u kojemu su građevinski radovi uglavnom završeni i demonstriraju tehničke inovacije. Tehnički razlozi potaknuli su zahtjev gimnastičkom društvu Hrvatski sokol, da za potrebe kazališta odstupi dio svog zemljišta, namijenjen za dogradnju Narodnog/Hrvatskog doma, koji je tada sadržavao i sjedište pjevačkog društva Kolo (Trg maršala Tita 5-7): tu bi se smjestilo dva plinska stroja od 50 KS za proizvodnju električne energije i pohranjivale kulinare. Uvjet da novi trakt mora biti u skladu sa zgradom projektanti su prihvatili, tako da je spremište gotovo kopija zgrade Kola. Kazalište je svečano otvoreno 14. listopada 1895., u prisutnosti cara Franje Josipa I. Habsburga.

¹⁵ Zemljište je bilo omeđeno današnjim ulicama: Ilicom, Petrićevom, Bogovićevom i Margaretskom, a njegovu petinu kao i petinu svog banatskog imanja Klary Hettény barun Jelačić Bužimski namijenio je hrvatskom Zemaljskom kazalištu. Od smrti darovatelja, 16. kolovoza 1871., naponi Zemaljske vlade bili su višestrukim nagodbama s ostalim nasljednicima usmjereni osiguranju cijelog zemljišta za gradnju novoga kazališta. U perspektivi završetka toga višegodišnjega i složenog postupka Zemaljska vlada pozvala je potkraj 1878. Gradsko poglavarstvo da potpomogne skorašnju gradnju kazališta uređenjem trga na Jelačićevu zemljištu.

¹⁶ Hermann Helmer projektirao je varaždinsko kazalište, otvoreno 1873., što po svojoj prilici bila referenca.

Drugi, realizirani projekt, Fellner i Helmer izradili su nakon donošenja zakona o protupožarnoj zaštiti kazališta, potaknutim učestalim požarima (u Beču: Treumann Theater, Franz-Josefs-Kai, 1863., Ringtheater, Schottenring, 1881. Stadttheater, Seilerstätte, 1884.) Zakon iz 1882. među ostalim određuje striktno odijeljivanje pojedinih područja: gledališta, od pozornice i prostorija u funkciji scenske tehnike, rada ansambla, uprave i sl., a i to da kazalište mora imati soliterni položaj, odnosno, ne smije biti okruženo zgradama – što su projektanti poštovali. Tehničkim, protupožarnim i sigurnosnim aspektima bavilo se tada osnovano društvo "Asphaleia", koje je već 1882. izdalo knjižicu s preporukama, opisima i nacrtima novih uređaja.¹⁷ Dio su tih uređaja Fellner i Helmer primijenili.

Poput većine njihovih kazališta, i zagrebačko se kazalište sastoji od tri dijela. Prvi dio u prizemlju sadrži ulaze (glavni i dva bočna), vestibul, stubišta i blagajne, na prvom katu foajer s terasom, na drugom katu ulazni prostor za balkon i garderoba; drugi dio čini gledalište (parket, lože i balkon); treći dio sastoji se pozornice (prednje, stražnje i dvije bočne, garderoba, pratećih prostorija), na gornjim su katovima uredi i dvorana za probe, dok su u podrumu ispod gledališta i pozornice bila spremišta i dio tehničkih uređaja (grijanje, ventilacija). Već činjenica da su dio tehnike (generator), spremište za kulise i radionice, morali biti smješteni izvan zgrade, svjedoči o prostornim limitima zgrade. Unutarnja struktura izražava se artikulacijom volumena zgrade, napose plastično razvedene krovne partije s tornjićima rizalita, kupolastog pokrova gledališta i dominantnog scenskog tornja.

Prve razložne kritike novom je kazalištu uputio njegov prvi intendant, Stjepan pl. Miletić (1868.–1908) u memoarskim zapisima "Hrvatsko glumište", 1904. Osim što se okomio na tip i stil ("zamamljivi barok-slog"), Miletić upozorava na skučenost i loš raspored radnih i proizvodnih prostorija, nadasve na zastarjelu tehniku. S vremenom su učestale različite poteškoće, upućujući na potrebu sanacije. Tek 1937. rekonstruirani su i modernizirani tehnički uređaji, ali se od građevinskih zahvata odustalo zbog financijskih razloga. Za vrijeme Drugog svjetskog rata (1942.) ispod ulaznog trijema iskopano je sklonište. Velik sanacijski zahvat izveden je od 1967. do 1969. prema projektu arhitekta Božidara Rašice (1912.–1992.). Težište je bilo na tehničkoj modernizaciji: uvođenju suvremenih uređaja, zamjeni instalacija, novoj protupožarnoj signalizaciji, statičkoj sanaciji, adaptaciji uredskih prostorija, povećanju prostora orkestra, a restaurirani su interijer i eksterijer. Arhitektonski zahvati u javnim prostorima bili su određeni oporom funkcionalističkom estetikom, proizveli sraz novog i starog i poružnili jedan od najljepših ambijenta *belle époque* u Zagrebu. Projektom je bila zahvaćena

¹⁷ *Project einer Theater-Reform der Gesellschaft zur Herstellung zeitgemässer Theater "Asphaleia"*, Leipzig, 1881.

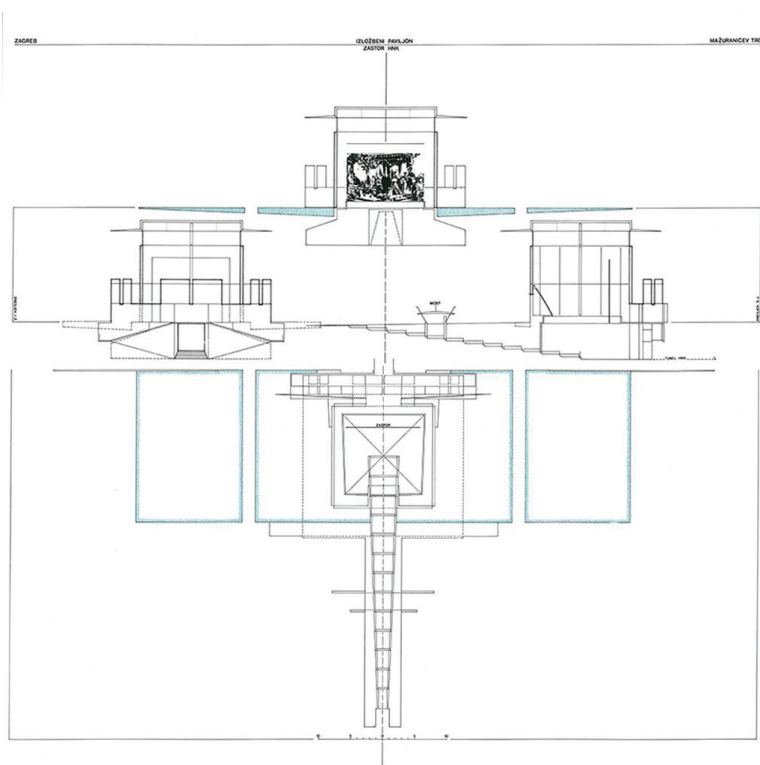
i zgrada bivšeg Narodnog/Hrvatskog doma, u kojoj su smješteni glavni energetske pogoni, radionice, spremišta i garderobe, uprava baleta i probna dvorana te još neki uredi. Izmijenjene su instalacije i uvedene suvremene koje su nedostajale, a zgrada je povezana s kazalištem podzemnim tunelom. Južno od nje, u parku na Trgu I. A. V. Mažuranića izgrađeni su trafostanica i rashladni tornjevi za obje zgrade. Zahvat je shvaćen i komentiran kao dugoročno rješenje funkcije i misije središnjeg nacionalnog kazališta. Analizu zahvata Vera Marsić zaključuje: "Adaptacijom i rekonstrukcijom Hrvatskog narodnog kazališta stvoren je prostor opremljen suvremenim sredstvima, koji omogućuju opernom, dramskom i baletnom teatru najsuvremenije pristupe i realizacije".¹⁸ No 1997., kada je objavljen taj prikaz, u punom su opsegu bile izražene teškoće kohabitacije triju ansambala, a učestali su i njihovi uzajamni konflikti. Nemogućnost usklađivanja programa i rada pokazala se kao teška i nepremostiva razvojna prepreka. Ona nije uklonjena do danas, štoviše, sve je veća.

DVA PRIJEDLOGA – 1989. I 1993.

Od 1986. sve do sredine 2000-ih bio sam gotovo svakodnevno prisutan u HNK-u, surađujući kao scenograf u plesnim projektima najprije Milka Šparembleka, a i drugih koreografa. Iako mi je ambijent tog kao i drugih zagrebačkih kazališta bio poznat od mladosti, tek sam u tom razdoblju dobio uvid "iza scene" – to jest u sve aspekta rada i života. Moj prvi projekt potaknula je 1988. restauracija svečanog povijesnog zastora Vlahe Bukovca "Hrvatski preporod", koji je potom bio izložen u Umjetničkom paviljonu. Bilo je najavljeno da će biti pohranjen, a u kazalištu će se koristiti njegova kopija. Bilo mi je žao da original utone u mrak spremišta ili pustoš muzeja. I umjetnina i njezina poruka: ideja hrvatskog kulturnog jedinstva, zaslužuju da budu pred očima javnosti. Zato sam za zastor projektirao prozračni stakleni paviljon, južno od nekadašnjeg Narodnog/Hrvatskog doma, odnosno, sjedišta sportskog društva Hrvatski sokol, Akademije dramskih umjetnosti i folklornog ansambla Lado. *sl. 15* Zastor bi bio jedini izložak, vidljiv sa svih strana, danju i noću, a njegov hram novo prostorno i duhovno središte parka. Trg I. A. V. Mažuranića već je tada bio potpuno degradiran: sa svim strana legalna parkirališta i nelegalno parkiranje, za zapadne strane privremeni i trajni kiosci-zalogajnice, kontejneri "Zrinjevca", pokraj njih autobusno stajalište ZET-a, u samom parku, uz jedva održavano dječje igralište dva predimenzionirana agresivna tehnička objekta: trafostanica, koju je tamo smjestio Božidar Rašica i plinska redukcijaska stanica; južna strana Hrvatskog doma prema parku unakažena

¹⁸ "Obnova Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, *Kazališta od renesanse do Hrvatskog narodnog kazališta*, Zagreb, 1997. (80-109).

dogradnjama, nadogradnjama i svakovrsnim improvizacijama. U tom projektu nisam predložio sadržajnu purifikaciju doma, ali sam predvidio da se oslobodi od svih prikrpa s problematične južne strane s kojom bi paviljon bio povezan. Nisam se bavio ni hortikulturnim uređenjem parka, nego samo naznačio obrise. Taj je, dakle, prijedlog imao karakter koliko urbanističko intervencije, toliko rehabilitacije najzapuštenije dionice Zelene potkove. Proširivši sadržaj kazališta (kazališne kulture) na taj park, nazvao sam cjelinu "Talijin kvart". Pod tim nazivom ideja je bila prezentirana u sekciji Prijedlog 24. Zagrebačkog salona 1989. i dobila posebno priznanje. Zastor, u međuvremenu oštećen uporabom, posljednji se put mogao vidjeti 1996., godine, nakon čega je smotan i pohranjen u podrumsko spremište, gdje sam ga imao prilike vidjeti. Intendant HNK Georgij Paro želio je da barem nađe mjesto u nekom muzeju. Potkraj 2013. premješten je u spremište Muzeja suvremenu umjetnosti – do daljnjega.



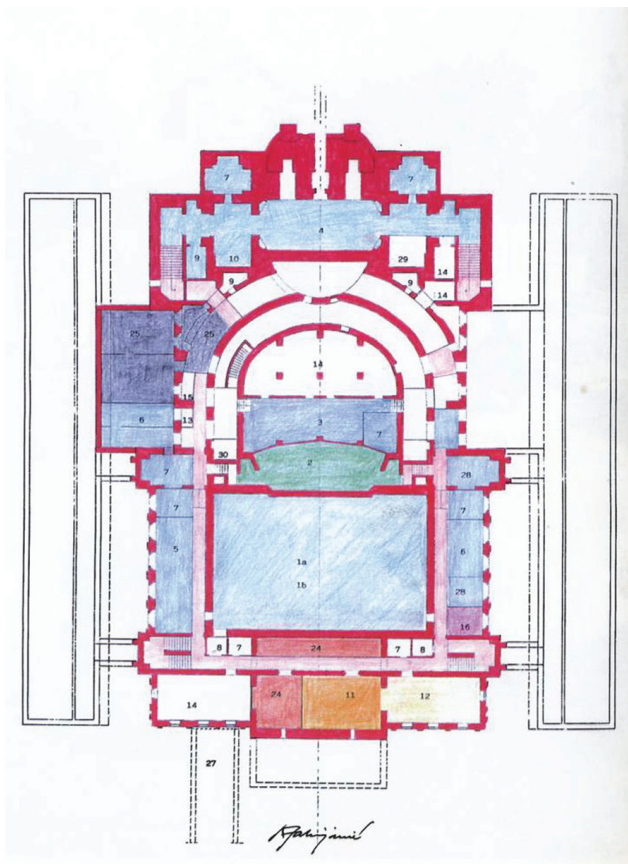
Slika 15. Prijedlog 24. Zagrebačkog salona 1989. arh. Nenad Fabijanoć
– tlocrti i presjeci

Drugi obuhvatniji prijedlog obnove HNK bio je potaknut 1993. poplavom u podrumu HNK, koja je sve duboko potresla i razotkrila istinsku bijedu jednog od najvažnijih zdanja cjelokupne hrvatske kulture. Reprezentativna vanjšina palače i njezini elegantni javni prostori prikrivali su zapuštene, nehygijske i neljudske radne dijelove: prostore u kojima se odvija umjetnički rad triju velikih ansambala, gdje nastaju vrijednosti po kojima ova kuća postoji kao dio moderne hrvatske kulture i živ dio njezine tradicije. Nemoguće stanje proizvodnog dijela zgrade umjetnici i ostali djelatnici kuće trpjeli su godinama, a takvi uvjeti rada neupitno su bili jednim od uzroka dugogodišnje krize središnje institucije i osovine hrvatske kazališne umjetnosti. Poplava je potpuno onemogućila i dosadašnji, najviše umjetnicima mukotrpan i ponižavajući način rada, a jedini je izlaz bila obnova zgrade. Ne samo kao imperativ daljnje egzistencije Hrvatskog narodnog kazališta kao institucije, nego i trajne zaštite palače kao istaknutog spomenika kulture i umjetnosti grada Zagreba i Republike Hrvatske.

Pristup obnovi povijesne zgrade ili spomenika morao bi se ravnati poznatim načelom: povijesna struktura ne može se prilagođavati suvremenim zahtjevima i potrebama, nego se naprotiv suvremene potrebe i zahtjevi moraju prilagoditi povijesnoj kući. To elementarno načelo nije u potpunosti poštovano u velikom zahvatu 1967.–69. On je bio diktiran potrebom tehničke modernizacije kuće, a uređenje pročelja i javnih prostora gotovo je bila posljedica tehničkog imperativa. Radni i proizvodni dio kuće tada je bitno degradiran. U korist tehničkih uređaja i postrojenja umjetnicima i scenskom osoblju bio je smanjen životni prostor i pogoršani radni uvjeti; nagurani su u neadekvatne, premalene i nehygijske prostore. *sl.16* Zahvatom, predstavljanim kao obnova kazališta, oni su bili oštećeni. Uređenje zgrade Hrvatskog narodnog kazališta nije, dakle, osiguralo kući kompleksnu funkciju. Privremeno je zadovoljilo urgentne tehničke zahtjeve i proizvelo sugestivni privid. Kazalište je godinama služilo kao legitimacija obnove spomenika kulture, a uistinu u njegovoj je nutrini tinjala i razvijala se kriza.

Potpuna i cjelovita obnova nije samo etički imperativ Kulture, nego jedini racionalni put do ozdravljenja zgrade Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Stotinu godina staro zdanje – popravljano, prepravljano, pregrađivano i tradicionalno loše održavano, ne može se više krpariti. Takvi su ga zahvati postupno uništavali iznutra. Zgradu najprije treba iščistiti od svih intervencija, a načela obnove izvesti iz njezinih izvornih prostornih, uporabnih i estetskih elemenata. – To su ukratko bila ishodišna razmišljanja o potrebi i načelima obnove.

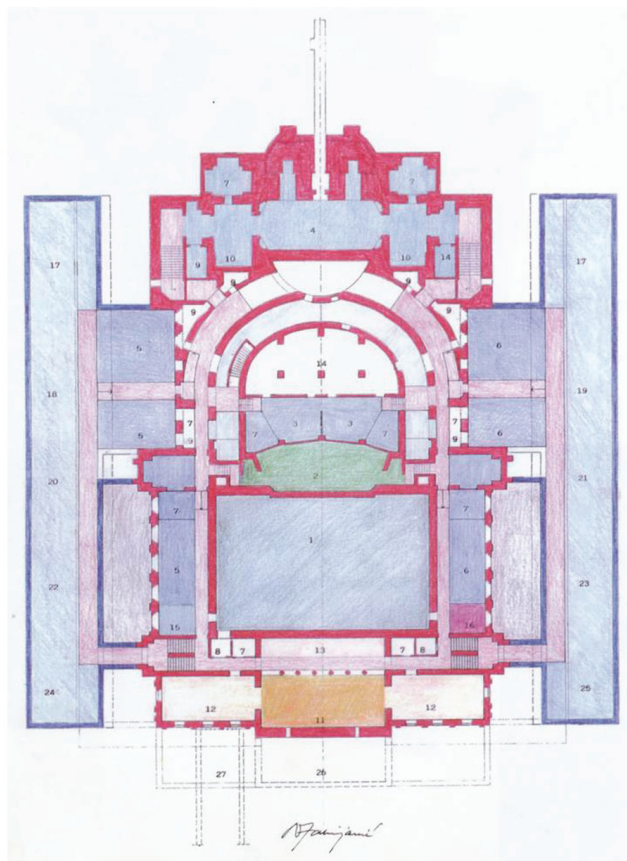
Moj se prijedlog zasnivao na uvjerenju, da se modernizacija tehničkih pogona ne smije se provoditi na štetu povijesne strukture, nego im treba naći mjesto izvan nje. U novim podzemnim traktovima bočno od zgrade, u dvije etaže, smjestile bi se sve utilitarne prostorije i tehnički uređaji. Ti aneksi ujedno bi konstruktivno



Slika 16. Adaptacija proširenja, HNK, Zagreb

ojačali zgradu. Najveći zahvat zahtijevaju proizvodni i radni dijelovi zgrade, nevidljivi i nepristupačni publici. Izmještanje tehničkih postrojenja omogućilo bi da se ti prostori povećaju i adekvatno uredi, tako da umjetnici dobiju dostojni radni ambijent. Javni prostori, koji naoko funkcioniraju, također zahtijevaju obnovu: popravak onoga što je učinjeno 1960-ih u ime modernizma, ali i čišćenje od svakovrskih kasnijih dodataka. Modernizacija reprezentativnih interijera predstavlja izazov, koji zahtijeva znanje, umijeće i samozatajnost. *sl. 17.*

Prijedlog je uključivao i proširenje scenskih prostora, koji su bili i ostali potreba razvoja. Ako bi se kazalište obnovilo kako sam predložio, a to znači da se rehabilitira njegova izvorna struktura, za te sadržaje u staroj zgradi ne bi bilo mjesta. Zato sam im potražio mjesto izvan nje, u bivšem Narodnom/Hrvatskom domu. Pod pretpostavkom da se za folklorni ansambl Lado i gimnastičko društvo Hr-



Slika 17. Adaptacija proširenja, HNK, Zagreb

vatski Sokol nađe drugi prostor, što je moguće i preporučljivo, u zgradi bi ostala samo Akademija za dramsku umjetnost, a sve bi drugo dobio HNK. Za novu scenu sagradio bi se aneks uz južni dio zgrade, otprilike na mjestu gdje sam prije bio smjestio paviljon za Bukovčev zastor. Predvorje te nove pozornice postala bi gimnastička dvorana, koje je nekad služila i kao javna i kulturna dvorana: tu se, naime, nije samo vježbalo i plesalo, tu su Zagrepčani prvi put čuli Beethovenovu Devetu simfoniju. Zgrada bi se temeljito obnovila. Isključivo u funkciji HNK, ona bi vitalizira neposrednu okolinu i potaknula konačno uređenje zapuštenog parka, nagriženog s rubova neiskazivim neredom.

Te četiri faze idealne obnove zahtijevaju posebno studije, specijalizirane stručne ekipe i jedinstvenu koordinaciju. Rezultat bi bilo ozdravljenje zgrade kazališta i druge, Akademije za dramsku umjetnost. Njihovim spajanjem u funkcionalnu

cjelinu bio bi realiziran "Talijin kvart", kako sam ga u obrisima imao u vidu 1989. godine. No svim sudionicima obnove, najprije onima koji bi je financirali, treba jasno predočiti da su posrijedi povijesne zgrade, odnosno, kulturna dobra i tradicionalni sadržaj, koji *per definitionem* postavljaju ograničenja,

Svjesno nisam tu ideju izrazio u mediju projekta. Prednost sam dao formi elaborata – s obrazloženjem, analizom situacije, principima i artikulacijom obnove. No nekoliko godina uzastopce provjeravao sam pitanje adaptacije zgrade Akademije dramskih umjetnosti i preoblikovanja parka na Trgu I. A. V. Mažuranića sa svojim studentima u radionicama. Svoj sam udio sveo na formulaciju programa i projektnog zadatka, a oni su imali slobodu da predlažu što žele. Tako smo dobili najveći raspon, od striktno konzervatorskog pristupa do isključivo hortikulturnih rješenja, ali i novih, katkad agresivnih struktura.

Moj je prijedlog 1993. naišao na pozornost. Podržao ga je tadašnji intendant Georgij Paro, a ministrica kulture dr. Vesna Girardi Jurkić izjavila je da bi realizacija stajala 21 milijun DM, dok je Vlada spremna osigurati 500.000 DM, da bi se – "kazalište otvorilo". Nije naznačeno hoće li projekt biti uključen u kakav strateški ili razvojni program kad prilike budu bolje – što sam očekivao. U prikazu povijesti kazališne zgrade u publikaciji izdanoj u povodu stote obljetnice njezina postojanja, teatrolog dr. Nikola Batušić spominje moj, već spomenut elaborat "Kulturno-povijesne propozicije i povijesnoumjetničke propozicije sanacije palače Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu", koji sam 1993. podnio intendantu Paru.¹⁹ U javnoj raspravi o prijedlogu doživio sam velik otpor sportaša, koji nisu htjeli čuti da se ise. U ime vlasništva i tradicije, na uštrb osuvremenjenja i razvoja! Do danas je stanje ostalo isto, odnosno – još je gore.

Iskustvo neprestanog predlaganja i besplatnog studiranja problema – uvijek sve u dobroj vjeri, upućuje na skućeni duhovni horizont onih koji bi trebali odlučivati i svjedoči o strahu od vizija, za razliku od onih koji su podigli kazalište ili palaču HAZU ili Umjetnički paviljon – i stvorili Grad. Nije zгорега podsjetiti, da je Zagreb u tom razdoblju imao 90.000 stanovnika, sredinom 20. stoljeća 390.000, a danas u njemu živi blizu 900.000 osoba.(!)

No, s vremenom sve više dolazim do uvjerenja da Hrvatsko narodno kazalište zahtijeva novu, suvremenu zgradu, koja će i drami i operi i baletu omogućiti puni razvoj. Očišćena i sanirana, rehabilitirana povijesna zgrada mogla bi i dalje služiti za posebne programe Hrvatskog narodnog kazališta, ali i drugim subjektima za razne prezentacije, promocije i svečanosti, koje se ovdje priređuje sve više, računajući dakako samo na njegove reprezentativne prostore. Takvo bi rješenje bilo u funkciji očuvanja tradicije, prezentacije spomenika kulture, ali i poticanja razvoja. *sl. 18.*

¹⁹ *Sto godina zgrade Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu*, Zagreb, 1996. (62).



Slika 18. HNK, Operball, Zagreb, 2005.
Scenografija, arh. Nenad Fabijanić

LITERATURA

1. Christopher BAUCH, *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in Twentieth Century*, London-New York, 2005.
2. Thierry BEAUVERT, *Opera House of the World*, New York, 1995.
3. Iskra BUSCHEK, "Fellner & Helmer. Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa", *100 Jahre Grazer Oper*, katalog izložbe, Graz, 1999.
4. Alberto BUSIGNANI, *Gropius*, Hamlyn, London, 1973.
5. Kenneth FRAMPTON, *Moderna arhitektura: kritička povijest*, Globus, Zagreb, 1992.
6. Jasna GALJER, "Arhitektura kazališta u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća", *Historicizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe MUO, 2000. (127-137).
7. Siegfried GIEDION, "Modern Theater: Interplay between actor nad spectator", *Walter Gropius*, New York, 1992. (61-66, 151-153)
8. Christopher INNES, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, London, 1998.

9. Snješka KNEŽEVIĆ, *Zagrebačka Zelena potkova*, Zagreb, 1996.
10. Sikle KONEFFKE, *Theater-Bauten. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900 – 1980*, Berlin, 1999.
11. Igor KOVAČEVIĆ (ur.), *Beyond Everydayness – Theatre architecture in Central Europe*, Prag, 2010.
12. James LAVER, *Drama – Its Costume and Decor*, The studio Publications, London, 1951.
13. Licisco MAGAGNATO, "The Genesis of the Teatro Olimpico", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. XIV, 1951.
14. Lebrecht NORMAN, *Covent Garden: The Untold Story: Dispatches from the English Culture War, 1945 -2000*, Northeastern University Press, 2001.
15. Nikolaus PEVNER, *A History of Building Types*, London, 1976.
16. Erwin PISCATOR, *Političko kazalište*, Zagreb, 1985.
17. Aldo ROSSI, *L'architettura della Città*, Padova 1966.
18. http://en.wikidpedia.org.Bolshoi_Theatre
19. http://www.mariinsky.ru/about/history_theatre/mariinsky_theatre
20. <http://www.semperoper.de/en/haus/geschichte-der-semperoper.html>

SAŽETAK

O ISKUSTVIMA MODERNIZACIJE POVIJESNIH KAZALIŠTA U EUROPI I PRIJEDLOG OBNOVE ZGRADE HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU

U članku se najprije upućuje na različite utjecaje koje određuju povijest arhitekture kazališta: antički uzori, zahtjevi scenografije, inovacije u likovnim umjetnostima, kulturna i socijalna važnost kazališta. Slijedi izbor primjera obnove i modernizacije povijesnih kazališta u Europi od druge polovine 20. stoljeća do danas, koji iskazuju velik raspon pristupa. Fenomen se povezuje s naraslom povijesnom svijesti i suvremenim zahtjevima za očuvanjem povijesne baštine. Prijedlog obnove Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu zasnovan je na ideji rehabilitacije izvornih vrijednosti, odnosno čišćenju od slojeva nekvalitetnih građevinskih intervencija i smještaju pomoćnih sadržaja u podzemne etaže. Tim se pristupom povijesna zgrada štiti i prezentira kao spomenik kulture, odnosno kulturno dobro.

Ključne riječi: povijest arhitekture kazališta u Europi; transformacija; modernizacija; principi zaštite; arhitektonska kreacija; Zagreb; Hrvatsko narodno kazalište; spomenik kulture.

SUMMARY

ABOUT THE EXPERIENCES OF THE MODERNIZATION OF THE HISTORIC THEATRES IN EUROPE AND A PROPOSAL FOR THE RENOVATION OF THE CROATIAN NATIONAL THEATRE BUILDING IN ZAGREB

This article looks into various influences that determine the history of theatre architecture: the models from Antiquity, set design requirements, innovations in visual arts, cultural and social significance of theatres. It offers a selection of the examples of the renovated and modernized historic theatres in Europe from the mid 20th century up to the present characterized by a wide range of approaches. This phenomenon is linked with the growing historical awareness paralleled with the contemporary requirements for the historic heritage preservation. A proposal for the renovation of the Croatian National Theatre building in Zagreb is based on the idea of the rehabilitation of the original values, i.e. the removal of poor quality layers of building interventions and the placement of service facilities on the underground levels. This approach favours the preservation of this historic building as well as its presentation as a valuable cultural asset.

Key Words: History of theatre architecture in Europe; transformation; modernization; preservation principles; architectural creation; Zagreb; Croatian National Theatre; cultural monument.