

GLASNA PUBLIKA

Boris Senker

UDK: 792.073(497.5)

U članku se prikazuje i analizira niz primjera različitih glasnih reakcija hrvatske, uglavnom zagrebačke, kazališne publike tijekom izvedbi. Pregled počinje prosvjedima protiv njemačkoga kazališta u Zagrebu 24. studenoga 1860., a nastavlja se osvrtom na odnos spram ponašanja publike u kazališnim kritikama Augusta Šenoe od 1866. do 1881. Posebno mjesto dobiva demonstrativan izlazak Miroslava Krleže s izvedbe jednočinki Petra Petrovića Pecije 1919. Na kraju se govori o trima dramama Milana Begovića (*Laka služba*, *Hrvatski Diogenes* i *Bez trećega*) te dvjema dramama Marijana Matkovića (*Slučaj maturanta Wagnera* i *General i njegov lakrdijaš*) koje su u razdoblju od 1915. do 1970. izazvale glasne reakcije (dijela) publike, često s političkim posljedicama.

Ključne riječi: hrvatsko kazalište, glasna publika, kazalište i politika, kazališna kritika

1.

Prijelomni je dan u povijesti novijega hrvatskog kazališta subota, 24. studenoga 1860. godine, dakle dan kad su njemački glumci, a s njima i njemački jezik, na gotovo sedam desetljeća prognani sa zagrebačke pozornice.¹ Povjesničari i teatrolozi – od Nikole Andrića i Milana Ogrizovića preko Slavka Batušića, Pavla Cindrića, Branka Hećimovića i Nikole Batušića do Slobodana Prosperova Novaka – u ocjeni važnosti toga dana zaista su jednodušni.² Jednodušni su i u ocjeni da je »u starom ‘varoškom

¹ U našoj se kazališnoj historiografiji po inerciji ponavlja tek dijelom točan podatak da su se »Nijemci [...] odagnani s hrvatske pozornice« 24. listopada 1860., na njoj »kao gosti mogli pojaviti tek 1928.« (Nikola Batušić [1978], *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb: Školska knjiga, str. 236). Istina, u siječnju i veljači pa u studenome te godine, u doba intendanta Vladimira Treščeca Branjskog i ravnatelja Drame Milana Begovića, na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta gostovao je bečki Burgtheater s tekstovima Schönherr, Molnára, Bahra, Goethea, Hebbela, Lessinga i Ibsena. Bilo je to, međutim, prvo gostovanje neke kazališne ustanove s njemačkoga govornog područja – i to iz Beča – ali već u svibnju 1927., također za Treščeca i Begovića, gostovali su berlinski glumci, bivši članovi Reinhardtovih kazališta, koji su prikazali komediju *Ingeborg* suvremenoga njemačko-švicarskoga glumca i dramatičara Curta Goetza. (Usp. »Gostovanja«, u: Pavao Cindrić [ur.] (1969), *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969, Enciklopedijsko izdanje*, Zagreb: Naprijed – Hrvatsko narodno kazalište, str. 320.) Pomak za samo jednu (nepunu) godinu, dakako, ne mijenja opću sliku odnosa hrvatskoga i njemačkog kazališta.

² Usp. npr. Nikola Andrić (1895), *Spomen-knjiga Hrvatskoga zemaljskog kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade*, Zagreb; Milan Ogrizović (1910a), *Pedeset godina hrvatskog kazališta (1860-1910)*, Zagreb; Pavao Cindrić (1960), *Hrvatski i srpski teatar*, Zagreb: Lykos; Slavko Batušić (1969), »Vlastitim snagama (1860-1941)«, u: Pavao Cindrić (ur.), *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969. Enciklopedijsko izdanje*, Zagreb: Naprijed – Hrvatsko narodno kazalište, str. 77-133; Nikola Batušić (1978), *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga; Slobodan P. Novak (1979), »Nešto građe iz bečkih policijskih arhiva o hrvatskom kazališnom životu sredinom XIX stoljeća«, u: Franičević, Marin i dr. (ur.), *Dani hvarskog kazališta. XIX stoljeće*, Split: Čakavski sabor, str. 414-445; Branko Hećimović (1990), »Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb (1860 -)«, u:

teatru' na Markovu trgu, dne 24. studenoga 1860.«³ glavnu ulogu odigrala »glasna publika«. Točnije rečeno, glavnu je ulogu odigrala oveća organizirana i dobro pripremljena skupina mladih gledatelja, pretežito studenata prava (»juratuša«) i gimnazijalaca, koji su odlučili da, kako kaže Drugi juratuš, jedan od koliko-toliko individualiziranih likova tih gledatelja u Ogrizovićevu dokumentarnom dramoletu *Van s tudjincima!*, »to mora biti zadnja njemačka večer u Zagrebu pa – kud puklo da puklo!«.⁴ Povijesne okolnosti u kojima se te subotnje večeri zagrebačka publika oglasila dobro su znane pa o njima ovdje ne treba iscrpno raspravljati.⁵ Dostatno je reći da je bučno iskazivanje nezadovoljstva dominacijom njemačkoga jezika na zagrebačkoj pozornici navijestilo nekoliko događaja koji nisu bili izravno povezani, a nisu u njima sudjelovali niti su njima upravljali isti ljudi, ali bili su dio istoga, perotugermanizacijskog gibanja. Na svoj način – kombinacijom dokumentarnosti, političkoga pamfletizma i teatralnosti – osnovne

Branko Hećimović (ur.), *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980. Knjiga prva*, Zagreb: Globus – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, str. 30-36.

³ Milan Ogrizović (1910b), *Van s tudjincima! (24. studenoga 1860.)*. *Slika iz prošlosti hrvat. kazališta u jednom činu*, Zagreb: Dionička tiskara, [str. 5]. Ogrizovićeva je jednočinka u Hrvatskom narodnom kazalištu izvedena samo dva puta: 27. studenoga 1910., pod naslovom *24. studenoga 1860.* te 11. listopada 1925., pod naslovom *Van s njima!*.

⁴ Ibid, str. 9.

⁵ »Kad je austrijsko carstvo 1959. potreseno porazima u bitkama na talijanskom ratištu kod Magente i Solferina, počeli su se u ovoj golemoj državnoj tvorevini ne samo širiti valovi nezadovoljstva već brujati i sve glasnije težnje mnogih naroda za vlastitim političkim i kulturnim pravima. Mladi car Franjo Josip otpušta ministra Bacha, glavnog promicatelja satrapskih metoda i germanizatorskih načela, a država se ponovno uspostavlja na konstitucionalnim temeljima [Listopadska diploma od 26. listopada 1860., nap. B. S.]. Za Hrvatsku to konkretno znači ponovno uvođenje hrvatskoga jezika u javnu službu, prosvjetu, pa time logično i mogućnost da se on ustalji i na pozornici. Umjesto bana-tuđinca Coroninija postavljen je general Josip Šokčević, što je političku klimu u Zagrebu dovelo do trenutaka u kojima je, barem na nekim područjima, predstojao završni obračun sa zasadama višegodišnjeg nasilne germanizacije.« (Nikola Batušić [1978], str. 235-236.)

informacije o tom gibanju daje i Ogrizović, sad u dijalogu Prvoga i Drugoga domoroca prije početka njemačke predstave. Nakon iskazivanja bojazni da će kazališni poduzetnik Ulisse Brambilla, koji se obvezao odigrati samo dvanaest hrvatskih predstava u sezoni, te ih brzo i odigrao, sad otpustiti hrvatske glumce, a zadržati samo njemačke i izvoditi samo njemačke predstave,⁶ njihov razgovor skreće na ključne promjene u Hrvatskoj:

No čuješ, to bi ipak bilo previše! Zašto smo se mi onda oslobodili devetgodišnjeg apsolutizma? Zašto se povratio ustav? Zašto je ban Šokčević »naše gore list«, kako ga je usred Beča nazvao biskup Strossmayer! [...] A ne samo to, nego u urede i škole uveden je hrvatski jezik, a ovdje – u hramu umjetnosti – da se i nadalje glumi njemački, i to samo njemački! [...] A za koga? Za ovo (pokazuje na desni kraj loža) nekoliko ponjemčenih zagrebačkih porodica? Tá, njemački profesori, učitelji i ostali činovnici pobjegli su netragom iz Hrvatske, čim je pao apsolutizam. [...] Trebalo bi tako potjerati i njemačke glumce! Što će nam? Mi imamo naše Freudenreiche, Mandrovića, Norvegovu, Adelsheimovu, Bajzu...⁷

Svojevrsna je predigra za povijesne prosvjede u kazalištu bilo i premazivanje crnom bojom svih njemačkih natpisa u noći sa 22. na 23. studenoga,⁸ a zagrebačka je publika već i prije 24. studenoga znala izraziti svoje političke stavove i nacionalne osjećaje, ali drukčijim glasom i u drugim povodima. O jednom u nizu takvih događaja, o kojemu su u travnju i svibnju 1860. iz Zagreba za Beč putovala pisma i nekoga opskurnog, čini se samozvanog doušnika znakovita prezimena Pajtzek, i šefa zagrebačke policije Ditsa, iscrpno izvješćuje Slobodan P. Novak, koji je pomno pretražio devetnaestostoljetne policijske arhive u Beču, dakako ponajviše

⁶ Usp. Pavao Cindrić (1960), str. 75.

⁷ Milan Ogrizović (1910b), str. 8.

⁸ Usp. Pavao Cindrić (1960), str. 75.

u nadi da će pronaći barem neki – ali ni on ga nije uspio pronaći – dokument o dvadesetčetvrtom studenom. Riječ je bila o tom da se na trećoj izvedbi inače ne baš posjećene Donizetijeve opere *Poliuto* gledalište napunilo, ali, kako Pajtzek piše a Novak citira, »[n]itko [...] nije došao zbog opere nego samo zbog demonstracije koja se i održala«. ⁹ Gledalište se, naime, tada napunilo radi toga da se prije početka predstave prirede ovacije skupini istaknutih javnih ličnosti, uglavnom nepoćudnih bečkim vlastima, u čemu je, dodatno pojašnjava Dits, »sudjelovala više ili manje cijela kazališna publika, tako da bi bilo teško imenovati sve one osobe koje su se posebno istakle«. ¹⁰

Vratimo se dvadesetčetvrtom studenom i prosvjedima publike. Što se i prema kakvu »scenariju« te subotnje večeri zapravo odigralo u kazalištu? Koja nam vrela podataka stoje na raspolaganju, kad znamo da su onodobne novine »u svojim izvještajima vrlo uzdržljive«, ¹¹ a pretraživanje bečkih

⁹ Slobodan P. Novak, (1979), str. 423.

¹⁰ Ibid, str. 427. Iste je arhive pretražio i do istih dokumenata i podataka već prije bio došao i Nikola Batušić, pripremajući građu za doktorsku disertaciju o ulozi njemačkoga kazališta u zagrebačkomu kulturnom životu od 1840. do 1860. godine.

¹¹ Slavko Batušić (1969), str. 84. Evo pregleda zagrebačkih novina na istom mjestu:

»Službene *Narodne novine* cijeli su događaj naprosto prešutjele i uopće prestale pisati o kazalištu. *Agramer Zeitung* je obavijestio svoje čitaoce tek jednom rečenicom, da se subotnja predstava nije mogla održati zbog nekih smetnja. Nešto otvorenije pisao je *Pozor* (26. XI): *U subotu imala je biti njemačka predstava u našem kazalištu, pa je to toliku nezadovoljnost probudilo u našem općinstvu, da je ono glasno i naročito zahtijevalo, da njemački igrači odstupe, pa da se hrvatski predstavlja... [...]* Sve ostalo, što se o tom događaju moglo u svoje vrijeme saznati, [...] obradili su u svojim povijesnim prikazima Nikola Andrić i Milan Ogrizović.«

U prethodnom odlomku, baveći se također vrelima podataka o istom događaju, Slavko Batušić uzgred i pomalo nevoljko spominje, međutim, to da je »P. Cindrić naknadnim pregledom spisa u Arhivu SR Hrvatske pronašao nekoliko njemačkih službenih izvještaja redarstvenog ravnateljstva u Zagrebu (*K. k. Polizei-Direktion*) od 25. XI. 1860., dakle dan nakon demonstracija. U jednom se izvještaju (*Tages-Rapport*) spominju čak i imena nekolicine demonstiranata.«

policijskih arhiva, rečeno je, dosad nije pripomoglo boljem uvidu u slijed zbivanja i njihove odjeke izvan kazališta. Pođimo od odgovora koji je na potonje pitanje dao Milan Ogrizović u »Pripomeni« dramoletu *Van s tudjincima!*:

O događaju, koji je ovdje prikazan, slabo ima podataka u tadašnjim novinama. Prvi ga je opširnije opisao dr. Andrić u kazališnoj Spomenknjizi (g. 1895. str. 39.) prema pričanju glumice Norvegove i Adama Mandrovića, koji je bio te večeri na pozornici iza prve kulise. Ja sam takodjer zamolio g. Mandrovića, da mi ponovno sve ispriča, a isto sam tako otišao do bivšeg podbana, presvj. gosp. dra. Nikole pl. Czernkovicha, jednoga od demonstranata za te predstave. On je onda bio gimnazijalac i vrlo živo sudjelovao u cijeloj akciji: bućio, zviždao i baca o jaja. On mi je takodjer dobrostivo sve ispriповedio, te tako upotpunio sliku davši mi ma i nehotice još jedno novo lice – »gimnazijalca«! Stihovi njemački uzeti su vjerno iz prvih prizora historijske glume u pet čina »Peter von Szápáry« od Charlotte Birch-Pfeifferove (od. g. 1831.), a govor Demetrov je umetnut prema njegovu opisu događaja u »Nar. Novinama«.¹²

Koliko nam se danas, kad je proteklo već podosta godina od upoznavanja s nekoć prevratničkom »povijesti odozdo«,¹³ itekako zanimljivim i relevantnim čini Ogrizovićevo korištenje usmenih svjedočanstva i osobnih

Pavao Cindrić citirao je njemački izvornik tog »izvještaja policijskog doušnika«, poprativši ga prijevodom i komentarima, u 5. i 6. nastavku feljtona »Slamnatijenci za njemačke glumce« (*Večernji list*, 25. i 26. prosinca 1980.). Usp. o tom priopćenju Danijele Weber-Kapusta »Društvena struktura i kulturni identitet za grebačke publike između 1834. i 1860. godine« u ovom zborniku.

¹² Milan Ogrizović (1910b), [str. 20].

¹³ O »povijesti odozdo« (*history from below*) u teatrologiji usp.: Thomas Postlewait (2009), *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 240-244.

sjećanja pri pisanju dokumentarne jednočinke o dvadesetčetvrtom studenom, toliko se u posljednjim desetljećima prošloga stoljeća takav pristup, barem u našoj historiografiji, još smatrao znanstveno upitnim. Stoga je i Novak u već citiranoj raspravi opetovano žalio zbog nedostatka »pouzdanih«, »objektivnih« – što će reći pisanih i službenih – dokumenata o tom danu, kao da i službeni, pisani dokumenti ne mogu biti (zlo)namjerne krivotvorine, pristrani, površni, manjkavi, usmjeravajući...

Svi izvori oko ovog događaja, piše Novak, ne mogu se uzimati kao naročito pouzdani, jer se Andrić [...] i Ogrizović [...], kada o njemu pišu, koriste privatnim saopćenjima sudionika. U onovremenoj štampi taj je događaj prešućen, a zanimljivo je da ga posvema prešućuju i bečka tajna policijska BM-akta.¹⁴

Što su o tijeku prosvjeda iz »privatnih saopćenja sudionika« uspjeli saznati netom spomenuti Andrić i Ogrizović i kako su sročili svoje komplementarne »priče o njima«, na koje se svi sljedeći povjesničari našega kazališta i pozivaju, i pozivat će se dok se ne pronađu – ako se pronađu – nova vrela s dosad nepoznatim informacijama?¹⁵ Evo, recimo tako, »sinopsisa« ili »scenarija« tog događaja.

Brambillina je družina, u kojoj je bilo i nekoliko hrvatskih članova, u subotu, 24. studenoga 1860. trebala izvesti povijesnu dramu u stihovima *Peter von Szápáry* popularne njemačke dramatičarke Charlotte Birch-Pfeiffer.

¹⁴ Slobodan P. Novak (1979), str. 422.

¹⁵ I ovdje su se u međuvremenu stvari počele mijenjati jer rezultati novijih istraživanja Danijele Weber-Kapusta, usmeno priopćeni na Krležinim danima u Osijeku u prosincu 2015., pokazuju da onodobni tisak – istina ne zagrebački i bečki – nije posve prešutio prosvjede u gornjogradskom kazalištu, nego je, naprotiv, o njima izvijestio na način koji govori u prilog Andrićevu i Ogrizovićevu prikazu tog događaja.

Gledalište se ispunilo, unatoč opadanju zanimanja za njemačke predstave, odnosno njihovoj sve većoj neomiljenosti. U parketu skupila se akademska mladež – pretežito »juratuši« i gimnazijalci, kako je rečeno – mnogi u svečanim odijelima (»ilirskim« surkama). Ulaznice su kupovali neposredno prije početka predstave da preuranjenim pokazivanjem iznimno velikoga zanimanja za predstavu ne privuku pozornost policijskih doušnika.

Prije početka predstave mladež je burno pozdravila Dimitriju Demetera i Josipa Freudenreicha, »koji su se našli u kazalištu znajući što se sprema«.¹⁶

(Dakako da u »priči« na ovom mjestu nedostaju neki podaci pa ne možemo sa sigurnošću zaključiti iz kojega je središta – ako se radilo o jednom središtu, a ne o nekoliko njih – stigao prvi, glavni, najjači poticaj. Je li akademska mladež hrvatskim kazalištarcima navijestila svoj – rekli bismo danas »samoinicijativni« – dolazak u gledalište radi prosvjeda protiv njemačkoga glumišta? Jesu li se o prosvjedima obje strane uz još nečiju potporu dogovorile na nekom od sastanaka u Narodnom domu, Glazbenom zavodu ili kojemu drugom okupljalištu nezadovoljnih domoljuba? Jesu li, napokon, Demeter, Freudenreich i hrvatski dio ansambla, uz izravnu ili prešutnu podršku dijela zagrebačke kulturne i političke elite, moguće i na njihov nagovor, potaknuli mladež na taj prosvjed, naručili ga zapravo? Bez obzira na otvorena pitanja o tomu tko je, odakle, kako i na koga počeo djelovati, sinergija je ostvarena.)

Predstava počinje dijalogom njemačkih glumica, Gospođice Etterich, »u ulozi Marije Trenčinske«, i Gospođice Waidmann [Weidmann], »u ulozi Helene Szápáry-eve«.¹⁷ Mladež počinje kašljati, žagoriti, zviždati te sve glasnije prosvjedovati protiv njemačkoga jezika u zagrebačkom kazalištu i zahtijevati da se glumi na hrvatskom. Čuju se povici: »Hoćemo hrvatske predstave u ovoj kući! Van Nijemci! [...] Dolje Brambilla! [...] Proč s pozornice! Dolje zastor!«¹⁸

¹⁶ Slavko Batušić (1969), str. 84.

¹⁷ Milan Ogrizović (1910b), str. 11-12.

¹⁸ Ibid, str. 14.

Nakon uzaludnog pokušaja nadvikivanja s publikom, glumice se povlače, a zastor spušta. Dolazi – barem prema Ogrizoviću – i do sukoba mladeži s malobrojnim njemačkim gledateljima, vlasnicima loža, koji se pod prijetnjama povlače iz kazališta.

MLadež potom zahtijeva da im se obrati Brambilla i zastor se ponovno diže. Brambilla se, međutim, ne odaziva, nego na pozornicu izlazi redatelj i glumac Himmel, »u odjeći [kostimu za ulogu, nap. B. S.] vojvode s plavim frakom i zlatnim pucetima«,¹⁹ koji pokušava »publici nešto objasniti na njemačkom jeziku, ali ga dočekaše trule jabuke, pokvarena jaja i vijenci od slame. Zastor se ponovno spušta«. ²⁰

Publika zahtijeva da se umjesto prekinute njemačke predstave održi neka hrvatska predstava, ali glumci ipak za to nisu spremni, nemaju ništa u pričuvi. U prekidu »Demeter, Freudenreich i Mandrović [...] održaše kratak dogovor i donesoše odluku. Po njihovoj uputi pojavio se pred zastorom glumac Vilim Lesić, zaposlen te večeri u nekoj epizodnoj ulozi«, ²¹ i objavio odluku: »Veleštovano občinstvo! U ime kazališne uprave čast mi je javiti svim domorodnicima, da će se od sutrašnjeg dana na ovoj pozornici prikazivati samo hrvatski.« ²²

Gotovo sve »priče« o tom događaju završavaju citiranjem ili parafraziranjem Andrićeva komentara: »Lesićeva kratka uloga bila je primljena s tolikim oduševljenjem, kao nikad prije ni nikad kasnije ikoji umotvor u narodnom kazalištu.« ²³ Zagrebačka je publika, reklo bi se, svojoj pobjedi nad njemačkom glumačkom družinom i stranim kazališnim zakupnikom priredila ovacije bučnije od ovacija bilo kojoj glumici i bilo kojem glumcu, ili bilo kojoj predstavi.

¹⁹ Ibid, str. 16.

²⁰ Pavao Cindrić (1960), str. 75.

²¹ Slavko Batušić (1969), str. 84.

²² Navedeno prema: Pavao Cindrić (1960), str. 75.

²³ Nikola Andrić (1895).

Ogrizović uprizoruje te ovacije, a njegov dramolet završava doslovnom »izlaznom pjesmom« – »Juratuši« pozivaju: »Naprijed: u grad, u narod« te izlaze s pozornice pjevajući budnicu *Još Hrvatska ni' propala*.²⁴

Hrvatski su teatrolozi, da ponovim, jednodušni u ocjeni da je za naše kazalište upravo 24. studenoga 1860. onaj »povijesni datum« koji označava početak novoga razdoblja. Valja, međutim, reći da taj datum nije bio i ostao jedini mogući izbor. Odluka je s podjednako dobrim – a pođemo li od onoga što se zbivalo na pozornici, a ne u gledalištu, čak i boljim – razlozima mogla pasti i na jedan od još dva datuma. Cindrić, primjerice, ustvrđuje kako se »29. septembra 1860., može [...] uzeti kao stvarni početak neprekidnog rada hrvatske drame«, odnosno kao »historijski datum« što stoji na početku novoga razdoblja.²⁵ Te se večeri, naime, prvi put nakon godinu i pol dana bez i jedne jedine hrvatske predstave, sa zagrebačke pozornice ponovno čuo hrvatski jezik: izveden je Freudenreichov igrokaz *Crna kraljica*. Ipak, tu je predstavu teško smatrati prijelomnom. Kao prvo, nije bila riječ o premijeri jer *Crnu su kraljicu* Zagrepčani imali prigode vidjeti već tri puta: dva puta u siječnju te još jedanput u ožujku 1858. Kao drugo, nakon izvedbe Freudenreichova igrokaza, slijedilo je još nekoliko predstava na hrvatskom, ali i dalje su brojnije bile predstave na njemačkom. Njemački jezik i njemački glumci i dalje su vladali pozornicom na Markovu trgu.

Drugi je datum, dakako, nedjelja, 25. studenoga, koja se, rečeno istim Cindrićevim riječima, ali sad posve primjerenima situaciji, »može [...] uzeti kao stvarni početak neprekidnog rada hrvatske drame«, ovaj put zaista u punom smislu riječi »neprekidnog«. Razlog zbog kojega se tom datumu ne pridaje značenje koje bi on trebao imati daje se naslutiti iz kratkog prikaza te večeri u već citiranom tekstu Slavka Batušića:

Idućeg dana nakon što je Vilim Lesić objavio da će se davati samo hrvatske predstave, one su uistinu i započele. To je bilo u nedjelju 25.

²⁴ Milan Ogrizović (1910b), str. 19.

²⁵ Pavao Cindrić (1960), str. 74.

XI. Početak baš nije bio reprezentativan, a ni u duhu tadašnjeg rodoljubnog raspoloženja. Davala se Kotzebuova igra »Gorj Benjovski ili Okletva na Kamčatki«, djelo autora koji je bio ponajmanje prikladan da se pojavi na pozornici u času konačne inauguracije hrvatskoga kazališta. Ova je predstava davana u čast članova banske konferencije koja je imala započeti idućeg dana i vijećati o novonastaloj političkoj situaciji a napose o ponovnom sazivu Hrvatskog sabora. Čak su i njemačke novine registrirale da je kazalište bilo prilikom te hrvatske predstave prenatrpano, a glumci obasuti cvijećem i vijencima. Bio je to dakle kao neki plebiscit koji je potvrdio opću suglasnost s onim što se u kazalištu dogodilo prethodne večeri.²⁶

Pojednostavljeno i malo slobodnije rečeno – u gledalištu zbila se nedjeljna repriza subotnje premijere, koja nije donijela ništa novo, a na pozornicu je, unatoč hrvatskom jeziku, i dalje padala teška sjena germanizacije. Ostao je trpak dojam da hrvatski glumci govore hrvatskim jezikom i za hrvatsku publiku, ali govore ono što im je Nijemac napisao jer nemaju ništa svojega za reći. Drukčije bi se, naravno, gledalo na taj datum da se smjena ansambala mogla dulje i bolje pripremati pa da se te večeri upriličila praižvedba, primjerice, Demetrove *Teute*, objavljene već 1844., a praižvedene 1864., ili Bogovićeve *Matije Gupca*, objavljena 1859., ali praižvedena tek 1878. Za takve pothvate, međutim, zagrebački glumci u studenom 1860. još nisu bili sposobni, nisu još bili ansambl.

Pođemo li, napokon, od institucionalizacije kazališta kao odlučujućega kriterija, prijelomni bi datum bio 24. kolovoza 1861., kad je Sabor jedno-glasno prihvatio ključni *Članak LXXVII*, tim više što su se i sve sjednice tog saziva, pa tako i ova na kojoj tim člankom »Sabor trojedne kraljevine Dalmacije, Hrvatske i Slavonije prima zavod kazališta jugoslavenskog

²⁶ Slavko Batušić (1969), str. 85.

kano imovinu narodnu pod svoju zaštitu«, održavale u redutnoj dvorani Stankovićeva kazališta na Markovu trgu.²⁷

Bilo kako bilo, nijedan od ponuđenih datuma što su prema ovim ili onim kriterijima mogli postati »povijesnima« nikad nije ozbiljnije konkurirao suboti, 24. studenoga 1860. Evo i zašto.

O povijesnim prosvjedima što su se tog dana zbili u hrvatskom kazalištu uobičajilo se govoriti kao o »događaju«, kao o dobro pripremljenu – jer ne dolazi oveća skupina mladih ljudi »spontano« i posve »slučajno« u kazalište u prikladnim kostimima (surkama) i s odabranim rekvizitima (trulim jabukama, pokvarenim jajima i vijencima od slame) – i bučnom izražavanju velikoga nezadovoljstva zagrebačkoga građanstva nehrvatskim djelovanjem »staroga 'varoškog teatra' na Markovu trgu« pod Brambillinim vodstvom. Analiziramo li, međutim, cjelovit sklop tih zbivanja – onako kako taj sklop (re)konstruira niz »priča« o njemu, »priča« što su prelazile iz govornoga područja u pisano – vidjet ćemo da tu nije riječ samo o izražavanju ovakvoga ili onakvoga skupnog raspoloženja, o odašiljanju poruke određenom adresatu, nego o nečem drugom, naime o izvedbi određene *radnje*. Nije zaista nimalo teško u tom sklopu identificirati svih »šest konstitutivnih elemenata radnje« kako je, pozivajući se na lingvističko-filozofske radove Teuna A. van Dijka, određuje Keir Elam. Ti su elementi: »*izvršitelj*, njegova *namjera* da djeluje, izveden *čin* ili *vrsta čina*, *modalitet* radnje (način i sredstva), njezin *smještaj* (vremenski, prostorni i okolnosni) i *svrha*«. ²⁸

Izvršitelj je kolektivan, ali nema o njemu nikakve dvojbe. To je zagrebačka akademska mladež – »juratuši« i gimnazijalci.

Izvršiteljeva je *namjera* bjelodana – spriječiti njemačke glumce da održe zakazanu predstavu.

Vrsta je *čina* skupni prosvjed.

²⁷ Usp. Ibid, str. 88.

²⁸ Keir Elam (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, London – New York: Methuen, str. 121.

Modalitet radnje jest verbalni i tvarni napad na njemačke glumce (i njemačku publiku): povici negodovanja, zviždanje, prijeteće geste, bacanje predmeta na pozornicu (i u lože s njemačkom publikom).

Vremenski, prostorni i okolnosni *smještaj* također se može precizno odrediti: prosvjed je održan u zagrebačkom kazalištu, na dan najavljene njemačke predstave, a možemo ga smatrati dijelom političkih i kulturnih otpora germanizaciji.

I *svrha* je neupitna – izgon njemačkih glumaca iz Zagreba te uspostava hrvatskoga stalnog kazališta u tom gradu koji je ne toliko političko koliko kulturno središte hrvatskih zemalja.

Sve u svemu, nije se u kazalištu stjecajem okolnosti »dogodio« eksces ili skandal, nije izbila neočekivana erupcija nezadovoljstva, nego je jedna razmjerno homogena skupina kao skupni »akter«, namjerno i s posve jasnom svrhom, u unaprijed određenom trenutku i na dogovorenom mjestu, na dogovoren način s uspjehom izvela planirani čin, odnosno izvršila određenu *radnju* – prosvjedom spriječila njemačke glumce da održe predstavu te iznudila obećanje da takvih predstava u zagrebačkom kazalištu više neće biti.

Štoviše, ti prosvjedi ne samo da su bili sklopljeni od »konstitutivnih elemenata« radnje, bilo kakve ljudske radnje, nego su bili sklopljeni na način dramske radnje.

Nije isključeno da je upravo to što se ti prosvjedi u gledalištu zaista mogu tumačiti kao »radnja«, a ne kao, kako rekoše njemačke novine, nekakva slučajna, amorfnja »smetnja« ili »pomutnja«, gotovo »nepogoda«, bilo ključno pri stvaranju konsenzusa o 24. studenom 1860. kao prijelomnom datumu u povijesti hrvatskoga glumišta. Osim toga, ta je radnja nosila i nadasve jaka dramska i izvedbena obilježja. Uključivala je, primjerice, freytagovsku »igru« (*Spiel*) protagonista – hrvatske mladeži i kazališnih ljudi (Demetera, Freudenreicha), i »protuigru« (*Gegenspiel*) antagonista – njemačkih glumaca, Brabmille i njemačke manjine u gledalištu. Imala je ona i svoju ekspoziciju, i svoj uspon, i svoju kulminaciju u trenutku bacanja jabuka, jaja i vijenaca od slame na pozornicu, i pad i »trenutak posljednje

napetosti« – dok se Demeter, Freudenreich i Mandrović dogovaraju iza spuštenoga zastora, i rasplet – anastrofu, a ne katastrofu – s Lesićem u ulozi Glasnika. U svemu tomu odlučujuća je uloga pripala zagrebačkoj (glasnoj) publici. Ako se demonstracijama održanima u kazalištu 24. studenoga 1860. pa ni sljedećih dana još nije konstituirao hrvatski dramski ansambl, ako se – a do kolovoza 1861. i nije – još nije konstituiralo Hrvatsko narodno kazalište kao »zavod«, kao ustanova, ne može se poreći jedna činjenica – da se toga dana i u tom činu konstituirala zagrebačka, hrvatska kazališna publika. Konstituirala se, valja naglasiti, kao aktivan sudionik kazališnoga života, kao »publike [audiences]«, kako kažu britanski teatrolozi, »prema kojima se kazališta odnose kao prema stalnim mušterijama [patrons], i koje vjerojatno same sebe tako shvaćaju«. ²⁹ Publika je to koja stalno posjećuje kazalište, dobrim ga dijelom i financira – što plaćanjem ulaznica, što plaćanjem poreza – ali zato pred kazalište postavlja posve određene zahtjeve, očekuje od njega da ih ispuni te za sebe zadržava pravo odlučivanja o tomu što u kazalištu jest a što nije dobro, tko će i što na javnoj pozornici izvoditi, a koga i čega na njoj neće biti.

2.

Premda se uglavnom više nije tako jednostavno i tako snažno oglašavala, napose ne s takvim učinkom, publika je iz zagrebačkih kazališnih gledališta, a poslije i iz gledališta u drugim gradovima, znala s vremena na vrijeme spram pozornica upućivati usamljene ili skupne povike i druge izraze odobravanja ili negodovanja, pokatkad istodobno i jednoga i drugoga iz dvaju sučeljenih »tabora«. Čuli su se iz gledališta

²⁹ Usp. Baz Kershaw (ur.) (2004), *The Cambridge History of British Theatre*, Vol. 3: *Since 1895*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 298.

duhoviti i nimalo duhoviti komentari, postavljala pitanja i zahtjevi... Evo nekoliko primjera iz dalje i bliže prošlosti, primjera što se, malo slobodnije rečeno, mogu postaviti kao »markacije« na jednom od putova kojim bi se moglo kretati istraživanje »glasne publike« u hrvatskom kazalištu nakon 24. studenoga 1860.

Tako se o glasovima publike u posljednjim desetljećima 19. stoljeća podosta može saznati iz dviju knjiga *Kazališnih izvješća* Augusta Šenoa, u kojima su sabrane njegove kritike i osvrti na zagrebački kazališni život, objavljene uglavnom u *Pozoru* i *Vijencu* od 1866. do 1881. I kao kritičar dramskih i glazbeno-scenskih izvedaba, i kao feljtonist, Šenoa je redovito govorio u ime »općinstva«, sa stajališta njegova (pretpostavljenog, očekivanog, poželjnog) svjetonazora i sustava vrijednosti te poimanja dramske književnosti i glumišne umjetnosti primjerena tom svjetonazoru i izvedena iz tog sustava vrijednosti – »ponavljamo, što cijelo općinstvo govori«, pojasnio je, ne jedanput, »kazališnoj upravi« svoju poziciju³⁰ – ali se kadikad izdvajao iz publike te i nju kritizirao sa stajališta idealnoga gledatelja. Taj bi se pak iz njegovih tekstova mogao (re)konstruirati kao obrazovan i kulturni domoljub živo zainteresiran za hrvatsko kazalište i njegov napredak.

Na mjestima gdje je kritički progovorio i o glasovima ili zvucima što su za predstave i nakon nje odjekivali iz gledališta na Markovu trgu, samosvjesni autor *Kazališnih izvješća* nastupao je, međutim, ne kao glasnogovornik publike, nego kao njezina stroga savjest i njezin poučavatelj, njezin kritičar. Cijenio je glasne, čak i nadasve bučne i dugotrajne izraze oduševljenja prizorima i predstavama koje je i sam smatrao vrijednima, ili ovacije umjetnicima koji su ih i prema njegovu sudu zaslužili. Ivan pl. Zajc bio je jedan od njih:

³⁰ August Šenoa (1934b), *Sabrana djela Augusta Šenoa. Jubilarno izdanje*, prir. Antun Barac, Knjiga XVI.: *Kazališna izvješća II*, Zagreb: Binoza, str. 33.

»Općinstvo je pri kraju burno izazvalo našega Zajca i gčnu. Neugebauerovu«,³¹ zapisuje, primjerice, nakon izvedbe »šaljive romantične opere u tri čina« *Boissyska vještica* u studenom 1873. Uz izvedbu *Kantate* u sklopu svečane predstave 17. kolovoza 1880., »na predvečerje rođendana Njeg. Vel. našega kralja«, piše, »da se je ovaj najnoviji krasni umotvor Zajčev prisutnoj odličnoj publici izvanredno dopao, tako da je [...] cijelo kazalište odzvanjalo sa 'živio Zajc!' i kantata se morala opetovati«. ³² O glasnoj publici na zagrebačkoj praizvedbi »glazbene tragedije u tri čina« *Nikola Šubić Zrinjski* izvješćuje zaista iscrpno, ne skrivajući zadovoljstvo načinom na koji je gledateljstvo izreklo zahvalnost autoru i pohvalu izvedbi, pozivajući ujedno i da zamuknu ljudi koji u zagrebačkoj kulturnoj i kazališnoj javnosti rovale protiv domaće opere:

*Dne 4. studenoga [1876.] čusmo napokon u našem kazalištu operu »Nikolu Zrinjskoga« od Iv. pl. Zajca. Ne nalazimo dosta riječi, da javimo svoju radost, što je to novo glazbeno djelo domaćega skladatelja po jednoglasnom sudu kritike i općinstva sretno uspjelo. Zajc je doživio na taj dan lijepu slavu, i to neka mu bude zadovoljstvom za one neprilike, za gdjejoku neprijazan, koju je možda od gdjejoga doživjeti imao. Općinstvo pozdravljalo ga je pravom burom, orkestar i »Kolo« posvetiše mu krasne vijence, od strane praških Hrvata dobio je brzoglavnu čestitku. »Nikola Zrinjski« bijaše u našoj glazbenoj umjetnosti glasan klik [povik, nap. B. S.] »E pur si muove!« pa se nadamo, da će zanjemiti glasovi, koji pjevanu dramu [rade prognati sa našega pozorišta].*³³

³¹ August Šenoa (1934a), *Sabrana djela Augusta Šenoa. Jubilarno izdanje*, prir. Antun Barac, Knjiga XV.: *Kazališna izvješća I*, Zagreb: Binoza, str. 213. Pjevačica je Antonija Alojzija Neugebauer.

³² August Šenoa (1934b), str. 304-305.

³³ *Ibid.*, 56. Redak ispušten u citiranom izdanju naveden je prema: August Šenoa (1964), *Sabrana djela*, prir. Slavko Ježić, Knj. X: *Kazališne kritike*. Zagreb: Znanje, str. 284.

Bio je Zajc čašćen »obilnim posjetom i živim klicanjem« i kad je za svoj »prijam na dan 8. prosinca [1877. izabrao] prvenac hrvatske operne skladbe 'Ljubav i zloba' od Lisinskoga«, a ne neko svoje djelo, te tako pokazao »puno takta i dirnuo se ugodno općinstva«. ³⁴ Posebno su glasni bili gledatelji na svečanoj predstavi upriličenoj »u slavu Nj. carske Visosti, g. Nadvojvode Albrechta, koj' je pohodio Zagreb«. Tada su, između ostaloga, »pjevane tri slike iz Zajčeve opere 'Nikola Zrinjski'«. Najglasnije pozdravljeno mjesto, napose pred gostom iz Beča, nije teško naslutiti:

Kad je u zadnjem prizoru Zrinjski digo sablju, a Juranić zastavu hrvatskoga bana, kad je zaorio veličajni zbor »U boj! na Turke«, zadrkta svačije srce, i kazalištem se razlijegao urnebes. ³⁵

Najveća se buka u Zagrebu Šenoina doba dizala oko opernih zvijezda. Jedna od njih bila je i »[č]juvena po Evropi pjevačica, Zagrepkinja Ema Vizjakova«, o kojoj »izrekoše svoj sud već Mleci, Trst, Milan, Rim, Firenca, Madrid, Pariz, London, Varšava, Petrograd, Moskva, Buenos Aires i Rio de Janeiro slaveći je velikim ushitom« i koja je 8. travnja 1877. pjevala naslovnu ulogu u Gounodovoj *Margareti*, a 24. travnja Leonoru u Verdijevu *Trubaduru* te doživjela potpun trijumf:

Dvorana kazališna bijaše dupkom napunjena, pa kad je u drugom činu izašla slavljena pjevačica, razlijegao se dvoranom gromoran pljesak i klicanje, koje je trajalo gotovo 10 časaka, komu se gđa Vizjakova ozivala umiljatim pozdravom. Na pozorištu budu joj predane tri skupocene kite cvijeća [...] Poslije svakog čina bijaše burno pozdravljena, a na svršetku 10 puta izazvana. ³⁶

³⁴ August Šenoa (1934b), str. 154.

³⁵ Ibid., str. 111.

³⁶ Ibid., str. 102-103.

Bilo je »ushita« i oko drugih gostiju, pa i prvih domaćih »sila«, ali poseban je događaj ipak bilo gostovanje buduće primadone Talijanske opere u Parizu Bianke Donadio, pravim imenom Fanny Marie Gabrielle Dieudonné, koje je Šenou potaknulo na podosta zanimljivu i, reklo bi se, i dalje aktualnu analizu zagrebačkoga mentaliteta:

Zagrebački hram Talije na Markovu trgu bijaše kroz nedjelju dana pozorištem bučnog entuzijazma, kojim Zagrepčani počastiše francesku pjevačicu gčnu Donadio. Bilo je tu klicanja, tiske, pljeskanja, vikanja, bilo vijenaca, kitica, pjesama, poklona. Sve je ključalo i vrilo, dapače i naš krasni spol bio je zahvaćen nekom apolinskom manijom. [...] O tom, da je gčna Donadio vrsna umjetnica, znamenita pjevačica i glumica, nema dvojbe, o tom, mislimo, ne treba reflektirati, jer smo potpuno uvjereni. No pitamo, je li pravo bilo, da su Zagrepčani činili umjetnici tolike javne ovacije? Mi smo ljudi južnjaci, naša krv lako uzигра, ako i katkad i dosta lijeno teče. Povijest našega pozorišta zna za više takovih prizora. Primadone Kam[m]jerer, Zechini, Crescimano i dr. doživješe bučniju slavu, da, više puta bješe počašćene i pjevačice neumjetnice, na pr. Gerli, Riva i Irena Sassi. To je u nas na neki način »jus consuetudinarium«. Da je tom prilikom vazda bilo i vrlo komičnih prizora, nema sumnje, a to je i posve naravski prema raznomu temperamentu ljudi, prema raznomu načinu, kako svaki čovjek izražava svoj zanos. Tako je dakako bilo i ovaj put. Kraj svih tih crtica nije nam nipošto žao, da se je naše općinstvo zaniјelo za umjetnicu, jer je zanos za umjetnost nešto plemenita i uzvišena, mi bi dapače željeli, da budu Zagrepčani više puta življe zaneseni neg' zbilja jesu u javnim poslovima, te da ne bude onog neveselog mrtvila, u kojem se lјulja naš glavni grad. A ta slava bijaše zbilja namijenjena umjetnosti, jer kad bi se sve tvrdilo – što je nevjerojatno – da se je toliko stotina stare i mlade gospode zaljubilo u osobu gčne Donadio, to se nijesu mogle

zaljubiti u nju one mnogobrojne zagrebačke gospođe i gospođice, koje svojom entuzijazmom burnim pljeskanjem dokazivahu.³⁷

Šenoa, kritičar zagrebačke publike i kroničar njezina ponašanja, pozdravlja to što se i ona s vremena na vrijeme može trgnuti iz, kako kaže, »neveselog mrtvila«, ali ga je – istina, ne u ovoj prigodi, nego prigodom glasne podrške pjevačici Mariji Prikrlj i hrvatskoj operi – oneraspoložilo to što tako temperamentna publika isti »entuzijazam« ne pokazuje i prema hrvatskim dramskim umjetnicima:

Kad je naše općinstvo toli prijazno i darežljivo prema opernim pjevačicama, pitamo, ne bi li pravedno bilo, da nešto svoga umjetničkog ushita štedi i za našu izvrsnu skroz i skroz hrvatsku dramu? – Tošo Jovanović nije doduše krišom pobjegao zato, jer mu se njegova plemenita duša rasplakala nad sudbinom drame – kako on to u svojoj apologiji vrlo sentimentalno i komički pripovijeda, – al' istina je, da općinstvo drame ne cijeni dosta. A to je sramota!³⁸

³⁷ Ibid, str. 78-79. Istina, nije samo zagrebačka operna publika pljeskala strankinjama i strancima, nego i stranci zagrebačkoj operi na praznici Zajčeve *Lizinke*: »Ukratko, sve je bilo skladno i živo, i u kazalištu deseći se stranci pljeskahu silno, te nam izjaviše da se veoma čude, kako Zagreb ima toli lijepo operno društvo, Hrvati toli lijepu operu.« (Ibid, str. 217.)

³⁸ Ibid, str. 232. Godine 1878. glumački par Jovanović napustio je zagrebački dramski ansambl bez prethodne najave te prešao u beogradsko Narodno pozorište. Šenoa je o tom već bio izvijestio čitatelje *Vijenca*:

»G. Jovanović izmoli si na nekoliko dana dopust, da si u Beču liječi bolne, vrlo bolne oči. Premda nekoliko od prvih članova boluje, premda je g. Jovanović drugim redateljem bio, odazvala se uprava njegovoj molbi. A on, šta učini on? Usred sezone, gdje je repertoar već priređen bio, gdje je g. Jovanović znatnu svotu predujma uzeo bio, gdje igra u stotinu komada, pobježe krišom, nerekan nikomu ništa, u Biograd, pobježe i prevari upravu.« (Ibid, str. 211.)

Jovanovićev je bijeg imao i dobru stranu – ubrzao je glumački uspon Andrije Fijana.

Tim ga više raduju glasni izrazi podrške, primjerice, glumicama Georgini Sobjeskoj:

Bio se [...] pronio glas, da uprava kani otpustiti gčnu Sobjesku i angažovati drugu glumicu. Stoga toliko pljeskanja, no ako ga je i suviše bilo, svakako ne bijaše neplemenito, suviše nako bijahu neke oficiozne opomene.³⁹

I Maci Peris:

Prije svega valja nam spomenuti vrsno prikazanje gčne Perisove, koja je iza teške bolesti prvi put opet stupila na pozorište. Gčna bješe pozdravljena dugotrajnim pljeskanjem i lijepom kitom cvijeća, i mi pozdravljamo tu vrsnu glumicu, koja je svakako uresom našega kazališta.⁴⁰

Raduje ga, dakako, i glasna podrška publike domaćim pjevačima, primjerice mladom baritonu Kolomanu Matačiću, ocu dirigenta Lovre, kojemu je, nakon katastrofalnoga potresa godine 1880. i odlaska mnogih stranih pjevača iz Zagreba, Zajc povjerio ulogu grofa Lune u *Trubaduru*:

Mlad je, krepak, visok, razvit, ima prekrasno, dobro uvježbano grlo – pa je pri tom pokusu upravo lijepo uspio [...] U prvom, drugom i trećem činu uhvati mu silni lijepi glas sva srca općinstva, i cijelo kazalište zaori upravo gromom na pozdrav mladomu hrvatskomu umjetniku [...] a s općinstvom dovikujemo i mi mladomu debitantu: Dobro nam došao, hrvatski sine, u hramu domaće umjetnosti!⁴¹

³⁹ Ibid, str. 93.

⁴⁰ Ibid, str. 113.

⁴¹ Ibid, str. 307-308. Ovacije u gledalištu pokatkad su prerastale u svojevrsne trijumfe trgovima i ulicama. Jedan je od oblika iskazivanja posebne počasti slavljenoj osobi bilo isprezanje konja iz kočije te vožnja »ljudskom zapregom«, dakako uz pjesmu, nerijetko i bakljadu.

Razumije se, nije svako glasno izražavanje zadovoljstva Šenoi bilo po čudi. Grozio se ponad svega »zvjersk[oga] grohot[a] uzvišene galerije«. ⁴² S druge strane, nije ni publika glasno izražavala samo zadovoljstvo, a nije Šenoa to od nje ni očekivao. Primjerenim, recimo, drži to što su glumčeva zamuckivanja zbog nenaučene uloge i nevješti nastupi statista izazvali »smijeh čitavoga općinstva«, ⁴³ odnosno »sveopći smijeh«. ⁴⁴ Hvali također »naše općinstvo – naše nedjeljno općinstvo« jer je »psikalo« na jednoj od repriza »vesele igre u dva čina s pjevanjem« *Klobučar i opančar* Friedricha Hoppa: »Živjelo! Javno mnijenje prosvjedovalo je proti takovoj rugobi.« ⁴⁵

Naručeni, plaćeni, pristrani glasovi iz gledališta, bilo iz kojega njegova dijela dolazili – s netom spomenute »uzvišene galerije«, ili »iz busije neke prizemne lože, otkuda pljeskači-plaćenici znak dobivaju, gdje bi estetika i finoća stolovati imala«, ⁴⁶ dakle iz ravnateljve lože – na nekoliko se mjesta u *Kazališnim izvješćima* spominju kao loš običaj koji bi valjalo ukinuti. O tomu je progovorio već u *Pozoru*, u listopadu 1866. godine:

Da, i naše pljeskače da ne zaboravimo. Ne razumijemo, zašto ih ima, i kako si ovakovi ljudi kakov estetički sud prisuditi hoće.

O »claqui« – valja, što je Kalif Omar o aleksandrijskoj knjižnici reko. Ako bude prikazivanje dobro, pljeskat će i samo općinstvo, ako li ne, ne će ga bome graja nekoliko ljudi namamiti u kazalište. A kad ti nekoji hoće dapače demonstrirati, jer katkada znadu pljeskati svojim prijateljima za svakom riječi; katkad općinstvo ni rukom ne makne, a ti ga ljudi muče pljeskanjem, dočim nekojim glumcima, koji klakerima

⁴² Ibid, str. 143.

⁴³ August Šenoa (1934a), str. 65.

⁴⁴ Ibid, str. 97.

⁴⁵ Ibid, str. 309.

⁴⁶ Ibid, str. 27.

*po čudi nisu, općinstvo pljeska, a pljeskači ruke prekrste. Na to neka odbor pazi.*⁴⁷

Prosvjedovao je ne samo protiv »pljeskača«, nego i protiv, recimo tako, »psikača«, u ožujku 1867., nakon izvedbe *Mletačkoga trgovca* s Adamom Mandrovićem kao Shylockom:

*Ne znam, čijim povodom, čijom li kovarijom deriščad na galeriji psikati stala. Psikanje je bilo tako demonstrativno, da se je tuj odmah nečije maslo opazilo. Slavni odbor neka se pobrine, da takova škandala ubuduće ne bude, pa neka pozove na račun tajnoga vojvodu fakinske vojske.*⁴⁸

Unatoč Šeninim apelima, »slavni odbor« po svemu sudeći nije po-
duzeo ništa protiv »klakera«. Naprotiv, nakon punih deset godina, u stude-
nom 1877., Šenoa se u *Vijencu* morao braniti od »osvada« da je upravo
on, kao zagovornik opere a protivnik operete, bio »moralnim začetnikom
zviždukanja« operetnoj pjevačici Matildi Lesić.⁴⁹

Na kraju ovoga prikaza Šeinoina ambivalentnog odnosa spram »glasne
publike« valja reći i to da ga je više od bilo kakvih manifestacija njezina
(ne)raspoloženja ili stava mogao razgnjeviti samo pogled na poluprazno
gledalište, da je, dakle, »odsutnu publiku« držao većim problemom
zagrebačkoga kazališta od bilo koje i bilo kako »glasne publike«. Neke od
najboljih – nažalost i najgorčih – stranica *Kazališnih izvješća* posvećene

⁴⁷ Ibid, str. 36-37. Kalif Omar naredio je godine 642. uništenje (ostataka) Aleksandrijske knjižnice, navodno uz obrazloženje da knjige u njoj ili proturječe Kuranu, pa su hereza, ili govore što i Kuran, pa su suvišno ponavljanje. (Usp. <http://www.mlahanas.de/Greeks/Library.htm>; posjećeno 17. travnja 2016.)

⁴⁸ Ibid, str. 118.

⁴⁹ August Šenoa (1934b), str. 149.

su kritici nezainteresiranosti zagrebačke intelektualne i društvene elite za hrvatsko kazalište, jednako kao i za hrvatske novine i hrvatske knjige.⁵⁰

3.

Govoreći o »glasnoj publici« u Šenoinim »izvješćima«, govorili smo o reakcijama manjih i većih skupina gledatelja, ili cijeloga gledateljstva. Drugi su kazališni kroničari, međutim, bilježili i pojedinačne glasne reakcije na predstave. Tako Krešimir Kovačić u »humorističkim zapisima iz vremena prošlog« *Closchmerle u Zagrebu* svjedoči o individualnim »nastupima« gledatelja koji su se, po svemu sudeći, među Zagrepčanima širili i održavali kao anegdote. Evo njegova primjera, i to iz Šenoina doba:

Godine 1874. došlo je do prilično oštrog spora između zagrebačkih građana te članova uprave Zemaljskog kazališta. Spor nije nastao zbog kazališnih pitanja jer uzburjani zagrebački obrtnici, koji su ustali protiv kazališta, nisu baš pratili njegov repertoar, a i inače se nisu mnogo razumjeli u dramsku umjetnost. Spor je nastao što su dramski glumci bili na sve strane dužni. I kavanama, i gostionicama, i zagrebačkim gazdaricama koje su iznajmljivale sobe, i krojačima i cipelarima. [...] Zbog tih dugova dolazilo je do nezgodnih, pa čak i neukusnih ispada u samom kazalištu gdje su ogorčeni vjerovnici znali psovati glumce za vrijeme predstave. Kada je glumac Toša Jovanović u jednoj drami izrekao osvetničke riječi »Za ovo platit ću ti stotruko«, čuo se iz

⁵⁰ Usp. npr. August Šenoa (1934a), 115-116; August Šenoa (1934b), str. 52, 54, 144-145, 147, 179, 188, 190-191, napose 64.

publike glas njegova ogorčenog krojača: »Vraga ćeš ti platiti! Uvijek ostaješ dužan!«⁵¹

Status individualnoga prosvjeda, istina, povremeno osporavan, stekao je u povijesti našega kazališta i naše dramske književnosti Krležin glasoviti izlazak s izvedbe Pecijinih lascivnih jednočinki za pokladnih dana godine 1919. U jednom od nekoliko Krležinih, u ključnim crtama podudarnih, prikaza tog prosvjeda – riječ je o Čengićevu pedantnom bilježenju Krležinih riječi »iz dana u dan« – čitamo:

[S]jedio sam 1919, poslije rata i ratnih zbivanja, s Belom na premijeri aktovke Petra Petrovića Pecije Rod. Gledao sam književno djevičanskim čuđenjem te Pecijine junake kako leže u bijelom platnu u polusvjetlu seljačkoga interijera između ostaloga pokazujući to i figurativno, i figurativno razgovaraju:

Pa znaš... Ako'š pravo, na tvrdom ti je zdravlje!... Što tvrde to bolje... na mekanom se razmekšaš! Raskvasiš!... Tvrdo!... Tvrdo!... (vrago-lasto) to treba...!

Ustao sam tada u gledalištu izjavivši da takve stvari spadaju u peštanski orfeum, a ne na scenu Narodnog kazališta. U znak protesta napustio je gledalište i Ivo Andrić.

Skočio sam, potpuno spontano, pobijeden umjetnički neobrazloženom vulgarnošću. Sve se dogodilo iznenada, samo od sebe, kao kada čaša padne na kamen i kada je misliti o posljedicama prekasno, jer je sve već staklovina i lom...

⁵¹ Krešimir Kovačić (1963), *Clochmerle u Zagrebu*, Zagreb: Stvarnost, str. 38. Zbivalo se to ne samo u Šenoino doba, nego je on, besplatno obavljajući »službu gradskog suca [...] izrekao više osuda protiv dužnih glumaca koje je dostavljao povjereniku Vardijanu na izvršenje, s tim da dužne svote odbije glumcima od plaće« (Ibid, str. 39) te tako ušao u spor i sa spomenutim vladinim povjerenikom za kazalište Ivanom Vardijanom, s kojim je i inače bio u lošim odnosima.

*I onda je u Zagrebu izbio skandal za i protiv Krležinog istupa.*⁵²

»Skandal« kojega se Krleža prisjetio nakon više od pola stoljeća – Čengić je bilježio njegov razgovor s književnikom Ivanom Katušićem u Gradskom podrumu, 7. veljače 1977. – zapravo i nije »izbio« toliko »za i protiv Krležinog istupa«, koliko su se nesuglasice javile oko njegovih motiva. Jesu li oni, naime, bili osobne, moralne ili estetičke naravi? Je li razlogom Krležina prosvjeda bilo to što je ravnatelj Drame Josip Bach ustrajno odbijao izvesti njegove naturalističke, simbolističke i ekspresionističke drame, od kojih su neke upravo zbog »bacanja u koš« ostale nepovratno izgubljene, a istodobno na repertoar uvrštavao »stvari [koje] spadaju u peštanski orfeum«? Je li ga – kao i dobar (napose ženski dio) publike, o čemu se i u krležologiji, i u povijesti kazališta, i drugdje uglavnom šuti, a onodobne su novine o tomu pisale⁵³ – zasmetala lascivnost Pecijjinih

⁵² Enes Čengić (1985), *S Krležom iz dana u dan*, Knj. 2: *Trubač u pustinji duha*, Zagreb: Globus, str. 194.

⁵³ Pod naslovom »Jedan kazališni škandal« kritičar Vinko Jurković u *Narodnoj politici* od 5. ožujka 1919. objavio je razmjerno iscrpan prikaz tog događaja. U prvi je plan doveo »glasnu publiku«, a o njegovu odnosu spram predstave i (Krležina) prosvjeda protiv nje najbolje svjedoči tri puta ponovljena riječ »svinjarije«. Evo ključnih odlomaka:

»Počinje 'Rod', prizor, gdje Nikola hoće da zavede Đurđu, ispričan načinom seoskih bečara, bez zere umjetnosti i duha, a pun raznih prostota. I tu je najedared počela vika, prepirka i zviždanje. G. Miroslav Krleža i (mislim) dr. Šteiner [Ivo Andrić?] protestiraše u ime dobrog ukusa i umjetnosti, da jedna narodna institucija (jedina!), garnira publici kao umjetnost same *svinjarije*. Na ovo izađoše mnoge dame i mnoga gospoda pod scenom iz kazališta [...] Ovaj put je zagrebačka inteligentna publika, i k tomu još i ona liberalna, htjela da pogoduje glumcima, zauzevši se za njih, da ne moraju prikazivati glupih *svinjarija*. [...] Za odmora je nastalo prepiranje po svim hodnicima za i protiv komada. Više njih mi prizna, da su to *svinjarije*, i da u tim stvarima nema ni zere umjetnosti. [...] Meni je milo da je čitavu opstrukciju započeo g. Miroslav Krleža, jer se tako ne može reći da su je

erotskih prizora? Ili je prosvjedovao protiv njihove niske umjetničke razine, dakle ne lascivnosti nego trivijalnosti, plitkoće, jeftinih dosjetki? Krleža je podosta stranica knjige polemika *Moj obračun s njima*, prvi put objavljene 1932. u njegovoj nakladi, posvetio tom »događaju od koga je prošlo jedanaest godina«. ⁵⁴ Odbacio je pritom i osobne razloge:

Za najvatrenije svađe između gospodina Bacha i mene, nisam nikada pisao o Pecijinom slučaju, žaleći u sebi što se dogodio, ali podnoseći sve formalne posljedice toga čina prema vani. Ja nisam trebao da glasno mislim u gledalištu samo iz toga razloga što je postojala opasnost da se taj moj čin protumači [...] kao ispad iz konkurencije i zavisti, jer sam i sâm stajao pred tim da budem prikazivan na istim daskama. ⁵⁵

I moralne:

U ono vrijeme ja sam još uvijek stajao pod Wedekindovim uplivom, čitajući Wedekindove pjesme kao dokumente ispovijedane iskrenosti koja se ne stidi svog vlastitog mesa. [...] Već po tome što je upravo u ono vrijeme Wedekind bio mojom književnom simpatijom, svaka, pa i najmanja tendencija iz vatikanskomoralnih obzira bila je isključena. Ne samo to! Ja sam tada već u svojim mnogim stvarima [...] opisao događaje od Petra Petrovića mnogo surovije i, u tjelesnom smislu, mnogo dosljednije i otvorenije, tako da, izmjerena tom mjerom, Pecijina aktovka izgleda prilično nevinom, upravo naivnom. ⁵⁶

počeli 'furtimaši' [...]« (Nav. prema: *Novinske kritike*. Knj. V.: 30. 12. 1916. – 18. 1. 1920. Hemeroteka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU; kurziv moj.)

⁵⁴ Miroslav Krleža (1983), *Moj obračun s njima*, Sarajevo: Oslobođenje, str. 172.

⁵⁵ Ibid, str. 179.

⁵⁶ Ibid.

Jedini je razlog, ponovio je nekoliko puta, bio poražavajuća ispraznost Pecijina teksta, posvemašnji izostanak i u drugim vremenima i od drugih ljudi često zahtijevanoga, ali nedefiniranog »umjetničkog opravdanja« erotike na stranicama knjiga, kazališnim pozornicama te velikim i malim ekranima:

Svakodnevne vulgarnosti, prenijete na književno platno, i naslikane na njemu, ako nisu umjetnički obrazložene, djeluju negativnije od vulgarne svakodnevnosti. [...] [U]mjetničkog potencijala u Nikolinim riječima nisam osjetio, i sjećam se da sam na njegove riječi skočio potpuno spontano, povrijeđen jednom umjetnički neobrazloženom vulgarnošću.⁵⁷

Usamljen ili ne, potaknut ovim ili onim oblikom nezadovoljstva predstavom, Krležin se glasni prosvjed iz gledališta Hrvatskoga narodnog kazališta te njegov demonstrativni izlazak s premijere bez daljnega mogu usporediti s onodobnim avangardističkim, prije svega futurističkim i nadrealističkim provokacijama, samo što ovdje avangardno kazalište nije »šamaralo« (malo)građansku publiku, nego je član te publike – ujedno i nepriznati avangardni dramatičar – »ošamario« (malo)građansko kazalište.

4.

Na kraju ovoga selektivnog pregleda »markacija« što označavaju jedan od putova kojim bi se moglo kretati istraživanje »glasne publike« u hrvatskom kazalištu slijede još samo kratke informacije o pet primjera. Tri su vezane uz izvedbe komedija i drama Milana Begovića u Zagrebu i Splitu,

⁵⁷ Ibid, str. 180.

a dvije uz izvedbe drama Marijana Matkovića u Zagrebu. Obuhvaćaju, međutim, razdoblje od Prvoga svjetskog rata do Hrvatskoga proljeća te svjedoče o političkim, nacionalnim, ideološkim, rodnim i drugim sukobima koji su se iz javnoga, ali i obiteljskoga života prenosili u kazalište.

Prvi je primjer »vesela igra u tri čina« *Laka služba* praižvedena u Zagrebu 4. studenoga 1915. Napisao ju je, pod pseudonimom Xeres de la Maraja, Milan Begović, koji je 15. svibnja te godine u Beču bio »gurnut u I bosansko-hercegovački bataljon Franje Josipa«,⁵⁸ njezino uvrštenje na repertoar zagovarao je Josip Bach, a predstavu režirao Hinko Nučić. Mahom nezadovoljni razvučenim i neuvjerljivim zapletom te jeftinim dosjatkama i gegovima, a pogotovo militarističkom propagandom, kritičari su zabilježili i bučan uspjeh kod premijerne publike: »Kazalište je bilo puno i mnogo se pljeskalo, jer naša publika ne traži mnogo« (nepotpisana kritika u *Pokretu* od 5. studenoga); »Publika je burno dozivala pred zastor glumce i autora kojeg nije bilo« (također nepotpisana kritika u *Novostima* od 5. studenoga; u istom se tekstu spominju i »salve smijeha«) i slično.⁵⁹ Publika, međutim, nije bila jednodušna pa su i iz gledališta i iz novina odjeknuli i glasovi nezadovoljstva, prije svega članova zagrebačke židovske zajednice koju je, s dobrim razlozima, povrijedilo to što autor Židove u Monarhiji ismijava kao bjegunce s bojišnice i lovce na »lake službe« u pozadini. U njihovo je ime na stranicama *Hrvatske* od 5. studenoga prosvjedovao zagonetni »Prijatelj kazališta«. Spočitnuo je Begoviću, koji se i sâm dokopao »lake službe« u Beču, to što na kazališnoj pozornici izvrgava ruglu

⁵⁸ Usp.: Milan Žeželj (1980), *Pijanac života. Životopis Milana Begovića*, Zagreb: Znanje, str. 145. Begovića su vojne vlasti mobilizirale u bosansko-hercegovački bataljun zbog toga što je trebao postati umjetničkim ravnateljem nesuđenoga Narodnog kazališta za Bosnu i Hercegovinu te je formalno imenovan »profesorom velike gimnazije u Sarajevu *extra statum*«. (Dopis Zemaljske vlade za Bosnu i Hercegovinu br. 188.222 jedan je od dokumenata iz ostavštine Milana Begovića pohranjene u Odsjeku za povijest hrvatske književnosti HAZU u Zagrebu.)

⁵⁹ Usp.: *Novinske kritike*, Knj. IV.: 15. X. 1912. – 31. XII. 1916. Hemeroteka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

i neukusno napada Židove, premda oni »obilno podupiru naše kazalište«, te o *Lakoj službi* izrekao sud, koji će, vjerojatno posve neovisno o njemu, poslije rata, vidjeli smo, Krleža izreći o Pecijinu *Rodu*: »Ovakve stvari spadaju u orfeum i slična zabavišta, ali na najviši hrvatski kulturni zavod nikako.«⁶⁰ Prosvjedi židovske zajednice nisu ostali bez posljedica pa je *Laka služba*, kako Bach pismom od 15. studenoga izvješćuje Begovića, »oblasno zabranjena – i tako smo je ovog četvrtka [11. studenoga] tiho položili u arhivsku grobnicu, da počiva u miru na vječna vremena«.⁶¹

Još bučniji odjek u gledalištu je izazvala Begovićeva dramatizacija Šenoina povijesnog romana *Diogenes*, praizvedena kao *Hrvatski Diogenes* 14. studenoga 1928., također u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu. O Begovićevoj dramatizaciji, političkom kontekstu njezina nastanka i uprizorenja te zabrani njezina izvođenja iscrpnije sam pisao na drugom mjestu, gdje sam i priopćio građu pronađenu u tadašnjem Arihivu Jugoslavije u Beogradu.⁶² Ovdje ću, iz dopisa koji je Anton Korošec, tadašnji predsjednik vlade i ministar unutrašnjih poslova, 22. studenoga 1928. godine uputio ministru prosvjete Milanu Grolu, prenijeti (bez lektorskih i korektorskih zahvata) dio koji u tančine prikazuje ne samo ponašanje publike na jednoj od repriza *Hrvatskoga Diogenesa* nego i mehanizam nadzora nad preglasnim kazalištem, koje je zakratko i ušutkano:

Ravnateljstvo Redarstva u Zagrebu podnelo je Velikom Županu Zagrebačke Oblasti sledeći izveštaj:

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Pismo je također dio Begovićeve ostavštine pohranjene u Odsjeku za povijest hrvatske književnosti HAZU.

⁶² Vidjeti: Boris Senker (1985), *Kazališni čovjek Milan Begović*, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, str. 140-158. Ključan je dokument korespondencija između dvaju ministarstava (Ministarstva prosvete i Ministarstva unutarnjih dela Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca), potaknuta dopisom Velikoga Župana Zagrebačke Oblasti i policijskim izvješćima s predstave. Dokument je, pod privremenom signaturom 66-63-166, u 1980-im godinama bio dostupan u Poveljivom arhivu Umetničkog odeljenja Ministarstva prosvete, u Arhivu Jugoslavije.

*‘Božidar Poljak, kr. vl. perovođa podnio je sledeći izveštaj:
‘Jučer dne 14. novembra 1928 g. bio sam službujući činovnik u kazalištu na trgu Kralja Aleksandra, gde se je davala komedia pod naslovom »Hrvatski Diogenes« – dramatizacija romana »Diogenes« od Avgusta Šenoae.*

Izveščujem da je na mestima, gde se u komadu spominje »Hrvatska samostalnost«, »Hrvati svoji u svom« i slično, da onde gde hrvatski plemići izjavljuju da »Ne će ići u takav /tadanji/ sabor« publika upravo urnebesno pljeskala, tako da se sa glumljenjem moralo prestati dok se pljesak nije stišao.

Za vreme takvog jednog pljeska čuo sam, da je od strane đaćkog partera pao jedan povik, no razabrati ga nisam mogao, pa sam poslije upitao redarstvenog detektiva Jerka Anzulovića, koji je sedio u parketu blizu đaćkog partera i on mi je rekao da je čuo povik »Dolje Vlasi«.⁶³

Korošec Grolu prosljeđuje i političko-ideološku »analizu« Begovićeve dramatizacije, koju je dobio od Velikoga župana, i u kojoj se ustvrđuje da su »govori junaka drame u tolikoj sličnosti sa govorima, koji i kakovi se danas čuju na političkim zborovima S. D. K. [Seljačko-demokratske koalicije Hrvatske seljačke stranke Stjepana Radića i Samostalne demokratske stranke Svetozara Pribičevića, nap. B. S.] da i bez obzira na scenski milieu djeluju kao da se radi o aktuelnoj našoj politici« te dopis zaključuje »mišljenjem, da je ne samo nezgodno nego i necelishodno održavanje predstava, čija sadržina daje povoda za ovakve pojave«.⁶⁴

Grol je 7. prosinca mogao izvijestiti Korošeca da je »25. novembra izdao telefonsko naređenje Upravi Nar. Kazališta u Zagrebu, da obustavi davanje pozorišnog komada ‘Hrv. Diogenes’, do daljnje naredbe«.⁶⁵ Zabrana je zaista i ukinuta, ali istom 21. kolovoza 1940., i to nakon brisanja

⁶³ Nav. prema: Boris Senker (1985), str. 154.

⁶⁴ Ibid, str. 155.

⁶⁵ Ibid, str. 157.

ili ublažavanja provokativnih replika, a dakako i zbog promjena političkih i nacionalnih odnosa u Kraljevini Jugoslaviji.

Treći i posljednji primjer vezan uz Begovića odnosi se na izvedbu *Bez trećega* u Splitu godine 1932., u doba kad je osječko Hrvatsko narodno kazalište, koje je privremeno ostalo bez zgrade, kružilo Slavonijom i Vojvodinom te neko vrijeme djelovalo u gradu pod Marjanom kao Narodno kazalište Primorske banovine. Tročinski dijalog bračnoga para Barić, na temu povratka iz dugogodišnjega ruskog zarobljeništva u zagrebački dom, ratne traume i ljubomore, izazvao je u splitskom gledalištu glasno odobravanje, ali jednako tako i glasno izraženu podjelu po rodnoj crti. Redatelj Tomislav Tanhofer u pismu od 9. siječnja 1932. ovako izvješćuje Begovića o odjeku njegove drame:

Predstava je ostavila dubok dojam u publici. Bilo je mnogo aplauza poslije svakog čina. U drugom i trećem činu bilo je aplauza za vrijeme otvorene scene. U trećem, u sceni kad Giga počinje da govori monolog: Zašto vi znate kakvi su običaji po bordelima od Amura do Volge... počele su žene u ložama aplaudirati, a muževi reagirati.⁶⁶

Za posljednja dva primjera u ovom nizu zaslužan je pak Marijan Matković, koji je dvjema svojim dramama praižvedenim na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, u razmaku od 35 godina, izazvao i glasne reakcije iz gledališta, i reakcije vlasti na te reakcije. Riječ je o Matkovićevu prvencu *Slučaj maturanata Wagnera*, drami u tri čina kojom je Alfons Verli 2. prosinca 1935. obilježio dvadesetu obljetnicu umjetničkoga rada u kazalištu, te povijesnoj drami u dva čina *General i njegov lakrdijaš*, koja je 14. veljače 1970. praižvedena u režiji Mladena Škiljana.

Dan nakon praižvedbe, 3. prosinca, kritika je uglavnom loše ocijenila mladenački tekst devetnaestogodišnjega zagrebačkog maturanata, vršnjaka

⁶⁶ Tanhoferovo je pismo također dio Begovićeve ostavštine pohranjene u Odsjeku za povijest hrvatske književnosti HAZU.

likova koje je izveo na pozornicu: osjećajnoga Emila Wagnera, buntovnog ljevičara Rikarda Dorića i karijerističkog beskičmenjaka Franje Puceljskog. Međutim, gotovo svi recenzenti predstave izrijeком spominju i glasno odobravanje iz đačkoga partera: »Da li je publika primila ovu domaću dramu toplo ne može se reći, jer je umjesto nje davao oduška svome raspoloženju stalno đački parter. [...] Predstava je bila dobro posjećena. U banskoj loži bio je Ban g. dr. M. Kostrenčić sa gospođom i djecom« (kritičar potpisan nerazriješenom šifrom »-bj.« u *Narodnim novinama*); »Kazališna uprava može se [...] tješiti da joj je uspјelo izazvati senzaciju i živo zanimanje barem u đačkom parteru. Ovaj je došao na svoj račun davši oduška čitavom svojem osjećajnom dinamizmu« (Rudolf Maixner u *Obzoru*); »Djački parter je urlao od oduševljenja. Zanos prilično razumljiv. Što će tek biti, ako 'Slučaj maturanta Wagnera' bude prikazan i kao djačka predstava [...]« (Branimir Gršković u *Večeri*).⁶⁷ Grškovićeva se strepnja pokazala bezrazložnom jer je Matkovićev tekst »na lični telefonski nalog tadašnjeg kraljevskog bana« – spomenutoga »g. dr. M. Kostrenčić[a]«, koji je »sa gospođom i djecom« iz svoje lože slušao to povlađivanje i očito ga ocijenio politički i društveno nepoćudnim – »skinut poslije 4. predstave s repertoara«.⁶⁸

Skupni, ustrajni i glasni povici s balkona – jer đačkoga partera nakon obnove kazališne zgrade više nije bilo – čuli su se i na reprizi *Generala i njegova lakrdijaša*, jedne od posljednjih Matkovićevih drama. Ovaj put to nisu bili povici odobravanja, nego povici prosvjeda i zahtjeva da se predstava prekine, da se ni *General* ni druge drame iz kojih progovaraju ista ideologija i isti svjetonazor više ne prikazuju na matičnoj hrvatskoj pozornici. Evo kako su, pod naslovom »Incident u Hrvatskom narodnom kazalištu. Mala grupa gledalaca ometala izvođenje drame Marijana

⁶⁷ Usp. *Novinske kritike*, Knj. XII.: 1. 6. 1935. – 24. 7. 1938. Hemeroteka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

⁶⁸ Slavko Batušić (1978), »Zabranjivanje predstava i cenzura«, u: *Hrvatska pozornica*, Zagreb: Mladost, str. 174.

Matkovića 'General i njegov lakrdijaš'. Izgrednici kažnjeni« o prosvjedima i njihovim posljedicama izvijestili i kako su ih čitateljima zagrebačkoga izdanja *Borbe* 20. veljače 1970. protumačili novinari potpisani inicijalima U. N. i I. T.:

Jedna – kako se može pretpostaviti, organizirana grupica od 30-ak ljudi sinoć je na vulgaran način od početka do kraja ometala izvođenje drame Marijana Matkovića »General i njegov lakrdijaš« [...] U ovoj historijskoj drami autor govori o Nikoli Šubiću Zrinjskom na dosad neuobičajen način, skidajući mit kojim je ta ličnost obavijena u istoimenoj operi [...] Koristeći se tim kao pretekstom, ta grupica ljudi je odmah na početku počela ometati predstavu zvižducima i poklicima: »Hoćemo pravog Zrinjskog«, »Ovo je falsifikat«, »Autor iskrivljava historiju« i slično.

Ova grupica ljudi, koja je zauzela mjesto u zadnjim redovima balkona, vodila je u toku cijele predstave neku vrstu vulgarnog dijaloga s glumcima, autorom i tekstem njegove drame, u očitom naporu da se predstava prekine. Ona je, međutim, održana do kraja, ali u potpuno nenormalnoj atmosferi, uz uzbuđenje i proteste i glumaca i režisera i oko 600 gledalaca. [...]

Cijela ta »igra« počela je u prvoj trećini prvog čina, da bi se osobito nastavila u II. činu. Potkraj tog čina, uzbuđen i iznerviran, glumac Fabijan Šovagović se naklonio publici i rekao: »Poštovana publiko, ja ne mogu više. Mi glumci jednostavno ne možemo više.« Tada je na pozornicu izašao režiser predstave Mladen Škiljan. On se obratio direktno izazivačima nereda, ocijenivši njihov način kao nedostojan. [...] Škiljan je zamolio publiku da svojim aplauzom podrži napore glumaca. Odjeknuo je buran aplauz i – tridesetak zvižduka. [...]

Poslije predstave, izvan kazališta, kako smo saznali, intervenirali su predstavnici javnog reda [...] Osmorica od te grupe su uhapšeni i njih je jutros odmah kaznio sudac za prekršaje. [...] Kažnjeni su Jakov Šupe, student medicine (31), Šimun Križanec, student medicine (24)

i Ivan Gabelica, advokatski pripravnik (31 godina), sa po 60 dana zatvora i 50 dinara novčane kazne.

*Sa po 50 dana zatvora i 50 dinara novčane kazne kažnjeni su Damir Rebić, student medicine (23), Slavko Repušić, student medicine (24), Martin Marić, student prava (23), Branko Penavić, učenik u privredi (19) i Mijo Jukić, student ekonomije (22 godine). [...] Grubo ometanje normalnog toka te predstave imalo je izrazito političku notu, notu organizirane političke demonstracije [...]*⁶⁹

Sličnim su tonom, uz ponešto drukčije naglaske – ističući, primjerice, uvrede i prijetnje upućene autoru: »Stavite mu kokardu. Objesite mu legalni pendrek. Matkoviću, obračunat ćemo s tobom« – u *Vjesniku* istoga dana pisali Đ. L. (»Kažnjena grupa izgrednika u HNK«) i J. K. (»Izgrednici i huligani«).⁷⁰

Matković je na sve reagirao otvorenim pismom objavljenim 27. veljače u 513. broju *Telegrama*, zatraživši od suda uvažavanje žalbe »Šupe i drugova« i njihovo oslobađanje te zahvalivši redatelju i ansamblu na tomu što su »na sceni oživotvorili« njegovu dramu.⁷¹

Nizanje »markacija« na ovom putu istraživanja moglo bi se nastaviti te dovesti sve do Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci, intendanta Olivera Frljića, ravnatelja Opere Marina Blaževića i njihove, recimo tako, sustavne proizvodnje »glasne publike« i »glasne javnosti«, pa polemiziranja s njom,⁷² ali prosvjedi protiv *Generala i njegova lakrdijaša*

⁶⁹ Usp. *Novinske kritike*, Knj. XXII.: 19. I 1969. do 13. VI 1972. Hemeroteka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Usp. npr.: <http://www.novolist.hr/Vijesti/Rijeka/Nered-ispred-HNK-Ivana-pl.-Zajca-Frljic-i-Blazevic-gadani-jajima-procelnik-Sarar-fizicki-napadnut>; <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmixs/386165/Performans-Frljica-i-Blazevica-izazvao-burne-reakcije-pa-i-fizicke-sukobe.html>; <http://www.vecernji.hr/hrvatska/oliver-frljic-gadan-jajima-sto-si-ucinio-za-ovu-drzavu-1011187>; <http://>

pogodniji su za završetak jedne etape predloženih istraživanja jer nas zapravo vraćaju na početak, jer zatvaraju krug. Povijest se, nakon 110 godina, ponovila. Istina, ne u istom gledalištu – zgradu na Markovu trgu u Šenoino je doba nepopravljivo ošteto pravi a ne politički potres – ali u istoj ustanovi, u istom kazalištu. Malo prije citiran sud iz zagrebačkoga izdanja *Borbe* – »[g]rubo ometanje normalnog toka te predstave imalo je izrazito političku notu, notu organizirane političke demonstracije [...]« – vrijedi, i to bez ikakve promjene, i za predstavu o kojoj je u tim novinama riječ, i za prijelomnu predstavu 24. studenoga 1860. Osim toga, i politički je kontekst bio sličan – »omekšavanje apsolutizma«, moglo bi se reći; i prosvjednici su pripadali istom društvenom sloju – akademska mladež; i nakana im je bila slična – prekinuti tu predstavu i spriječiti daljnje izvođenje sličnih predstava; i jednima i drugima obratili su se sudionici predstave – glumci i redatelji. Zbog toga bi osvrta na ove prosvjede mogao završiti gotovo od riječi do riječi ponovljenim krajem osvrta na demonstracije u »starom ‘varoškom teatru’ na Markovu trgu«:

Nije zaista nimalo teško u sklopu prosvjeda na reprizi Matkovićeve drame identificirati svih »šest konstitutivnih elemenata radnje«, a ti su elementi: »*izvršitelj*, njegova *namjera* da djeluje, izveden *čin* ili *vrsta čina*, *modalitet* radnje (način i sredstva), njezin *smještaj* (vremenski, prostorni i okolnosni) i *svrha*«. ⁷³

Izvršitelj je kolektivan, ali nema o njemu nikakve dvojbe. To je zagrebačka akademska mladež – studenti medicine i drugi.

Izvršiteljeva je *namjera* bjelodana – spriječiti glumce da održe predstavu.

Vrsta je čina skupni prosvjed.

Modalitet radnje jest verbalni napad na glumce i autora: povici negodovanja, zviždanje.

www.jutarnji.hr/nered-ispred-hnk-ivana-pl--zajca--frljic-i-blazevic-gadani-jajima--procelnik-sarar-fizicki-napadnut/1368941/ (sve posjećeno 24. travnja 2016.)

⁷³ Usp. napomenu 28.

Vremenski, prostorni i okolnosni *smještaj* također se može precizno odrediti: prosvjed je održan u zagrebačkom kazalištu, na dan oglašene reprize, a možemo ga smatrati dijelom političkih i kulturnih otpora »unitarizmu« i »centralizmu« onodobnoga režima.

I *svrha* je neupitna – promjena repertoarske politike i promjena prevladavajuće ideologije u Hrvatskome narodnom kazalištu.

Dakle, u kazalištu se ni u veljači 1970. nije stjecajem okolnosti »dogodio« skandal, nije izbila neočekivana erupcija nezadovoljstva, nego je jedna razmjerno homogena skupina kao skupni »akter«, namjerno i s posve jasnom svrhom, u naprijed određenom trenutku i na dogovorenom mjestu, na dogovoren način izvela planirani čin, odnosno pokušala izvršiti određenu *radnju* – prosvjedom spriječiti glumce da održe predstavu. Ključna je razlika, međutim, u tomu što ovaj skupni »akter«, za razliku od onoga u 19. stoljeću, svoju *radnju* nije uspješno priveo kraju, nije postigao željeni cilj. Kazalište protiv kojega je taj »akter« prosvjedovao i režim koji je to kazalište podupirao još su bili jači.

LOUD AUDIENCE

Abstract

The article gives a survey and analysis of a series of various loud and noisy reactions of Croatian, mostly Zagreb theatre audience during performances. The survey starts with crucial demonstrations held against German theatre in Zagreb on November 24, 1860, treated in Croatian theatre historiography as the starting point of the continuous operation of the Croatian National Theatre in Zagreb. Follows the analysis of information on Zagreb 'loud audience' customs and behavior (ovations, boos, claque etc.) in the period from 1866 to 1881 given by August Šenoa (1838-1881) in two books of his *Theatre Reports*. Special attention is given to Miroslav Krleža (1893-1981) and his demonstrative exit from the performance of rustic and erotic one act comedies by popular playwright Petar Petrović Pečija (1877-1955) in CNT, in 1919. The last five examples of 'loud audience' in Croatian theatre given in this article are three performances of plays written by Milan Begović (1876-1948) – pro-martial *Easy Service* (Zagreb 1915), patriotic *Croatian Diogenes* (Zagreb 1928) and proto-feminist *Without the Third One* (Split 1932) – and two performances of plays written by Marijan Matković (1915-1985) – juvenile and rebellious *The Case of Graduate Wagner* (Zagreb 1935) and antiheroic *The General and His Jester* (Zagreb 1970). Three of these plays (*Easy Service*, *Croatian Diogenes* and *The Case of Graduate Wagner*) were banned by the authorities because of politically motivated demonstrations in the auditorium.

Key words: Croatian theatre, loud audience, theatre and politics, theatre criticism