

„VELEMOĆNA POLUGA NARODNOGA RAZVITKA“ – PROSVJETNA IDEJA KAZALIŠTA ILIRIZMA

Vladimir Krušić
Hrvatsko narodno kazalište
Varaždin

Sažetak: Članak je izvorno dijelom doktorskoga rada u kojem autor istražuje i prati razvoj dramske pedagogije te srodnih shvaćanja o odgojnim učincima dramskog i kazališnog medija u kulturnoj i pedagoškoj povijesti moderne Hrvatske.¹ Početke modernih dramsko-pedagoških ideja i praktičnih nastojanja autor smješta u doba hrvatskog narodnog preporoda, kada se rađa te kulturno i politički deklarira jezgra hrvatskoga građanskog društva koja kazalište smatra najutjecajnijim javnim medijem promicanja svojih ideoloških i kulturalnih uvjerenja.

Ključne riječi: kazalište, ilirizam, hrvatski narodni preporod, dramska pedagogija.

Ustvrdivši da nakon posljednje zabilježene predstave u zagrebačkom kaptolskom sjemeništu 1834. godine nema, za više desetljeća, podataka o sličnim izvedbama školskog crkvenog kazališta, što svjedoči o okončanju jednoga zaokruženoga kazališno-povijesnoga i kazališno-stilskog razdoblja, ostaje nam zadaćom opisati kako su se nakon toga u tadašnjem hrvatskom društvu razvijala shvaćanja o kazalištu² i njegovoj mogućoj odgojnoj ulozi te u spletu ideja i eventualnih praksi potražiti moguće početke ili barem nagovještaje modernih dramskih odnosno kazališno-pedagoških razmišljanja.

¹ Vidi: Krušić, Vladimir (2012). *Paradigme moderne hrvatske dramske pedagogije. Razvoj dramsko-pedagoških ideja u Hrvatskoj tijekom 19. i 20. stoljeća*. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

² Ako ovdje spominjemo samo „kazalište“ a ne i „dramu“, to je stoga što je potonji naziv svoj prošireni današnji smisao – u značenju bilo kojeg oblika dramske aktivnosti i organiziranog dramskog rada u kojem prvenstveni cilj ne mora biti predstava – stekao tek kasnije, dok je „kazalište“ – najčešće u užem značenju društveno legitimirane umjetničke ustanove – cijelo to vrijeme bilo glavnim referentnim pojmom kojim se nastojalo pokriti, ili mu približiti, a često i osporiti, raznolike oblike predstavljачkih praksi koje je nastajuće hrvatsko građansko društvo prihvaćalo i njima se koristilo.

Dok je kod školskog crkvenog kazališta prethodnog razdoblja bilo moguće prepoznavati njegove pedagoške značajke iz same prakse i uvjeta u kojima se odvijalo, bez traženja dodatne potkrepe ili opravdanja u eventualnim programatskim tekstovima, kojih, uostalom, niti nema, razdoblje koje slijedi ne nudi nam tako očit i dosljedan model didaktičke primjene kazališta.

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

Upravo u periodu postupnog zamiranja školskoga kazališta od konca 18. i u prvim desetljećima 19. stoljeća počela se u Zagrebu stvarati kritična masa građanstva koje se, premda unutar sebe staleški, obrazovno i jezično raznoliko, počelo odlikovati sličnim socijalnim i kulturnim navikama male urbane zajednice kojoj je kazalište trebalo poglavito kao medij javne društvenosti i zabave. S obzirom na to da je dio građanstva – upravni činovnici, vojnici, doseljeni obrtnici, trgovci te lokalno plemstvo – koji je najintenzivnije iskazivao „kulturnu potrebu“ za kazalištem uglavnom govorio službenim jezikom državne uprave, tom su zahtjevu ponajviše mogle udovoljiti kazališne družine i ansambli njemačkog jezika. Tako od 1780., kad su prvi put zabilježene profesionalne izvedbe „komedija i igara“ u gornjogradskoj pivari, pa do 1860., kad su njemački glumci, doslovno i simbolički, protjerani s pozornice „staroga kazališta“, traje povijest kazališta na njemačkom jeziku u Zagrebu, rastućem upravnom središtu tadašnje banske Hrvatske, gdje će uskoro doći i do glavnih promjena i oblikovanja nove kazališne – i pedagoške – paradigme.

Ovo je kazalište u svakom pogledu komercijalno: sve se plaća, od zaku-pa prostora za izvedbe, preko glume i glazbe do opreme predstava i drva za grijanje, a sve to nastoji se pokriti prihodom od ulaznica te eventualno nešto i zaraditi. Ono je profesionalno, što znači da ga ne izvode „dobrovoljci“ već profesionalci – kazališni poduzetnici, glumci, glazbenici, plesači – koji kazalištem zarađuju za život. To kazalište živi, bolje reći preživljava,

zahvaljujući svojoj publici i traje dok je publika njime zadovoljna i voljna plaćati svoj posjet. Njegov se repertoar oblikuje, s jedne strane, prema sklonostima publike koju valja zadovoljiti, a s druge, prema okvirima koje dopušta aktualna vlast. Uz „niže“ oblike zabave, kao što su žonglerski, mađioničarski, dreserski i drugi cirkuski nastupi, „pravim“ kazališnim programom dominira građanski repertoar tada uobičajen širom carevine, u rasponu od omiljenih Kotzebueovih i Ifflandovih komada do kojekakvih prerada i prigodnih adaptacija te lakrdija i skečeva, a povremeno gostuju i operne talijanske družine. Tako ovaj model, u provincijalnim i materijalno skućenim uvjetima „varaša“ zagrebačkoga, funkcionira prvenstveno kao građanska zabava i razbibriga te mjesto društvenog okupljanja.

Kada 1830-ih mladi i poletni ilirci započnu s realizacijom svog projekta nacionalnog preporoda, osim svijesti o kazalištu kao mediju najizravnijeg javnog utjecaja i dojmljivosti, malo će od modela koji im se nudio htjeti preuzeti za svoju viziju nacionalnoga glumišta i njegove uloge u kulturnoj i političkoj preobrazbi hrvatskoga društva. Međutim, ne samo godinama nego desetljećima, za praktično ostvarenje svojih ideja neće imati na raspolaganju ništa drugo nego upravo taj model kazališne organizacije, proizvodnje i poetike.

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

Deset godina kasnije, 1838., Demeter u „Predgovoru“ svojim „Dramatičkim pokušanjima“, tim, po mišljenju Nikole Batušića, „prvim hrvatskim cjelovitim dramaturgijskim spisom“ (Batušić, N., 1997; 11), odmah na početku izjavljuje: „Dramatičko pješništvo skupa s kazalištem, sa kojega se očituje, jest bez dvojbe jedno od najglavnijih sredstava za razprostraniti izobraženje; jerbo kano njemu, nijednoj drugoj grani književstva ne mogu se većim pravom poznate ove i izkustvom stoljećah potvarđene reči priljubiti: ‘omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci’ to jest:

izvaršio je onaj sva, koi je korisno s ugodnim sjediniti znao.“³ (Demeter, 1997; 383.) Demeter dalje objašnjava kako to kazalište ima činiti: „Nu ne gledeći na to, da dobro uredjeno kazalište k oplemenjenju ukusa, društvenoga života i sarca varlo mnogo doprinaša, već i zato našu pozornost zaslužuje, jer š njega književni jezik najlaglje, najbarže i najobćenije razprostranit se može.“ (Isto.) A ovo potonje je upravo najpreča zadaća mladog kulturno-političkog preporodnog pokreta, jer se k tomu ovdje pomišlja na netom uvedenu štokavštinu, pretpostavljeni zajednički idiom svih „ilirskih plemena“, kojim eto i Demeter, zagrebački kajkavac grčkoga podrijetla, piše svoje pjesmotvore, drame i ovaj „Predgovor“. „Tarsimo se dakle, ako nam plamen ljubavi k narodnosti našoj jošte u sarcih gori, i ovo dragocěno srědstvo k razširenju izobraženosti sebi pribaviti.“ (Isto.)

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

Didaktičnost ovog koncepta mišljena je, kako vidimo, u idealnim i općim okvirima priželjkivane nacionalne kulture, kroz djelatnost kazališne ustanove kao njezina aktivna predstavnika i oblikovatelja. Kazalište, ta „najstrastnija zabava ikoliko izobraženih narodah“ (Isto; 383), odgaja narod tako što, uz uvjet da je „dobro uredjeno“, prikazuje „dobre i prikazanju shodne dramatičke proizvode“ na „materinskom“ književnom

³ Kao i Brezovački u svom Predgovoru „Matijašu grabancijašu dijaku“, i Demeter se, tridesetčetiri godine kasnije, u svom zagovoru „dramatičkog pěsničtva skupa s kazalištem“ poziva na znameñitu Horacijevu sentenciju, što je poglavito posljedica klasične naobrazbe koju su obojica stekla i čiji se osnovni sadržaj nije stoljećima mijenjao. O izravnom pak Demeterovu nadovezivanju na Brezovačkoga svjedoči, desetak godina kasnije, izvođenje „Matijaša“ od Društva zagrebačkih dobrovoljaca koje je predvodio Demeter.

jeziku. Široka kulturna obuhvatnost ovog koncepta te poglavito odsutnost neke njegove konkretnije pedagoške primjene, npr. u školi ili drugim oblicima odgoja i obrazovanja, svrstavaju ova uvjerenja i nastojanja među paradigme koje smo nazvali *prosvjetnima*, i koja će odsad u hrvatskoj kulturi igrati važnu, u nekim trenucima i preskriptivnu, ulogu u shvaćanjima kazališta i njegovih odgojnih zadaća.

Premda to u samom „Predgovoru“ nigdje izrijeком ne naznačuje, Demeter se, prema ocjeni Nikole Batušića, vlastitim dramskim opusom „opredjeljuje i za žanr kome će se definitivno prikloniti. U mogućem generičkom izboru to je neprijeporno povijesna drama koja tematizira životne sudbine znamenitih ličnosti“ (Batušić, N., 1997; 13). Dramski pisac Demeter tako slijedi onaj pravac, zacrtan, prema Gajevu svjedočenju, još u mladosti za njihova studija u Grazu, koji uzima za cilj „da u narodnom jeziku igrokazi obnovi spomen od naših starih, djela naših pradjedova“. Prepoznamo u ovoj namjeri tradiciju kazališne „pelde“, kazališno predstavljanih uzoritih sadržaja i motiva koji su činili kako ideološku dimenziju isusovačkog školskog kazališta, tako isto, ali s drukčijim svjetonazorskim predznacima i vrijednostima, njemačkog prosvjetiteljskog didaktičkog kazališta čije je pedagoške mogućnosti prepoznao već Juraj Dijanić, također gradački student. Sasvim u skladu s načelom uzoritosti i poučljivosti koju je ovakav kazališni diskurs njegovao Demeter dramatičarsku zadaću ne vidi kao rekonstrukciju stvarnih povijesnih događaja. Govoreći o svojoj prvoj drami „Ljubav i dužnost“ objašnjava: „Ovdě jošte spomenuti moram, da sam, hoteći mojim domorodcem ovu stvar tim ugodniju učiniti, mojoj parvoj drami (...) historički temelj podložio, budući da se njezin predmet s jednim događajem iz života kralja horvatskoga Kresimira tretjega Velikim nazvanoga, koga mi moj visoko učeni priatelj g. Ljudevit Gaj ustmeno sobći, veoma slaže.“ (Demeter, 1997; 385) Spomenuti „historički temelj“ u Demetra poglavito služi kao prikladan tematski oslonac za dramske sadržaje koji s povijesnom istinom ne moraju imati puno veze, ali s kojima „su aktualna politička i nacionalna pitanja mogla dovoljno vidljivo korespondirati“ (Batušić, N., 1997; 15). Povezujući svoje dramske sižeje s pretpostavljenom ili sasvim iskonstruiranom narodnom poviješću Demeter, a kasnije u svojim dramama i Mirko Bogović, oblikuje ideološki opredijeljeno kazalište koje kod gledatelja nastoji p(r)obuditi odgovarajuće „domorodne“ osjećaje i time „uzgojiti“ svijest o kolektivnom i povijesno vrijednom nacionalnom identitetu.

Ovom prvom sustavnom izlaganju preporodnih ideja o kazalištu i njegovim odgojnim zadaćama prethodi – tri godine prije objavljivanja „Predgovora“ – zanimljiva epizoda s ilirskim budnicama pjevanima u međučinovima njemačkih predstava. Priča svjedoči o naročitoj – danas

bismo rekli „gerilskoj“ – uporabi tada raspoloživog kazališnog ustroja za promicanje posebnih ideoloških i političkih ciljeva u prvim godinama oblikovanja preporodnog pokreta. Osim toga, to je rijedak slučaj u kojem je Ljudevit Gaj, prema tumačenju Josipa Horvata, osobno bio glavnim pokretačem i realizatorom cijelog pothvata. Evo kako Horvat, vrlo slikovito, opisuje cijeli događaj: „Schweigert,⁴ spretan aranžer igrokaza, spremio je komad ‘Die Magdalenen-Grotte bei Ogulin’ (‘Magdalenska špilja kod Ogulina’) koji slavi, kao primjer hrvatske vjernosti, pokret napoleonskih krajiških pukova kad su 1813. u Glogovi odbacili francuske orlove i istakli habsburšku zastavu. Vrhunac slave imalo je biti pjevanje ‘Još Hrvatska...’ kojoj je Gaj dopisao dvije kitice prepokorne odanosti habsburškom domu. Vjerojatno je Gaj dao Schweigertu ideju za igrokaz, izrađen tako da bi se mogla iznijeti pjesma.

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

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

Opis pothvata govori o uporabi kazališnog medija u svrhu odašiljanja političkih poruka te pridobivanja i senzibiliziranja novih političkih istomi-

⁴ Josip Schweigert, glumac češkog podrijetla, u Zagrebu je boravio od 1830.

šljenika kroz medijski i sadržajno dojmljiv javni nastup. Postupak možemo shvatiti i kao prikrivenu političku agitaciju prerusenu u javnu kulturnu akciju koja je pred eventualnom cenzurom sebe u svakom trenutku mogla pravdati kao oblik ne političkoga nego umjetničkog iskaza popraćenog nedvosmislenim izrazima lojalnosti austrijskom vladaru. Osim toga, Gaj ovdje nije plasirao nikakvu „novu“ političku ideju, već jedino doveo do prikladnog estetskog izraza, kroz glazbu i gesla sadržana u tekstu budnice, osjećaje i raspoloženja koja su već postojala ili se naslućivala u uvjerenjima publike kojoj se obraćao.

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

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

narodnoga kazališta“ objavljenom u „Danici“, Mirko Bogović još jednom nabraja i zaokružuje glavne ciljeve ilirskog kazališnog programa te konstatira da „bez kazališta moguće nije narod sasvim izobraziti, knjige jesu i ostatak će vlastitost književnika, a siromah i neuk mora ih se odreći, jer on ne može njimi duha svoga nahraniti“, pa ističe: „treba da se i kazalište oko narodnosti vrti; te da svjetlo koje su književnici usisali, u slici blagotvornih zraka po svem narodu prosipa, i da ga prosvjetljuje, tj. da mu srce oplemeni i razum izobraziti“ (Bogović, 1969; 236). Nadovezujući se na Demeterova uvjerenja kako dobro uređeno kazalište doprinosi oplemenjivanju ukusa, društvenog života i srca, Bogović među prvima naziva takve zadaće „prosvjetljivanjem“ uvodeći tako u tadašnji hrvatski kulturološki diskurs nazivlje koje će se, u svojim različitim inačicama no u biti sa stalnom semantičkom jezgrom, odsad odnositi na nekad šire nekad uže shvaćene odgojne zadaće što ih različite ustanove, među njima dakako i one kazališne, trebaju obavljati u općem društvenom interesu. Taj opći interes – ono „opće dobro“ koje prosvjetitelji ranijih razdoblja, primjerice Brezovački, često spominju, ali ga rjeđe definiraju – Bogović, skupa s ilirskim preporoditeljima, vidi u izgradnji „narodnosti“, tj. u stvaranju moderne nacije sa svim pripadnim joj društvenim, kulturnim i političkim obilježjima. U tom pothvatu, prema Bogoviću, kazalištu pripada posebno važna zadaća, koju opravdava pozivanjem na glavno izvorište iz kojeg razvija svoje ideje, a s kojim bez sumnje treba povezati i najranija Demeterova stajališta:⁵ „Čini mi se da ću ovdje u dobar čas navesti mnijenje proslavljenoga njemačkoga pjesnika Schillera o kazalištu kao moralnom zavodu. On ovako piše: ‘Nije moguće da mimoide m velik upliv koji bi imalo dobro uređeno kazalište u duh naroda. Narodni duh zovem ja sličnost i skladnost mnijenja i nagnuća u predmetih o kojih drugi narod drukčije sudi i čuti. Samo po kazalištu moguće je skladnost ovu na visoki stupanj podići; jerbo teatar ne proteže se samo na ovu ili onu znanost, nego na sve nauke kojimi se čovječanstvo ponosi; ondje se predstavljaju svi položaji u koje čovjek pasti može, prodire se u najdublju dubljinu srca, i budući da se ovdje svake vrste i stališa ljudi skupljaju, otvoren mu je put do svih srdaca’.“⁶ (Isto; 236.) Stoga, nastavlja Bogović, vrijeme je „da se postaramo za utemeljenje narodnoga kazališta, jer na sve strane očituju se želje da se narodu našem iz duhovnoga mrtvila probuđenomu otvori škola života – kazalište“. (Isto; 237.)

U tom trenutku, kao i u razdoblju koje će potrajati još barem dvadesetak godina, shvaćanje kazališta kao „škole života“ (dakako života kakav

⁵ Vidi: Batušić, N., 1997; 12–13.

⁶ Demeter i Gaj za studija u Grazu zajedno na kajkavšinu prevode Schillerovu „Odu radosti“, što upućuje na to da su tada mogli čitati i druga djela vajmarskoga klasika i estetičara.

priželjkuju Bogović i ilirci) nije puka metafora; u pretežito nepismenom društvu s malobrojnima školama, u kojima se do tada poučavalo na latinskom, njemačkom i mađarskom, a tek od te iste godine i na hrvatskom jeziku,⁷ preporoditelji u kazalištu vide ustanovu koja na „narodnom“ – „ilirskom“ – jeziku podučava i širi „narodne“ vrijednosti: prije svega jezik, zatim ljubav prema domovini, osjećaj narodnoga ponosa te njegovanje plemenitih osjećaja i građanskih vrijednosti, među kojima njegovanje i štovanje umjetnosti, usmjereno poglavito prema stvaranju nacionalne književnosti, ima poseban značaj. Tako ove *prosvjetne* zadaće kazališta u doba ilirizma i u desetljeću nakon njega predstavljaju u okviru tadašnjih prosvjetiteljskih nastojanja izrazitu pedagošku funkciju, po svojim neposrednim učincima na oblikovanje nacionalne svijesti i kulture građanske elite u tom času pouzdano značajniju i društveno učinkovitiju od uvođenja hrvatskoga jezika u školski sustav. K tomu, iz tog razdoblja još nemamo nikakvih vijesti o mogućim kazališnim aktivnostima u školama.

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

U svjetlu naših istraživanja, nastojanja oko uspostave stalnog hrvatskog kazališta zanimljiva su ne samo zbog ideja koje su ih potkrepljivale nego i zbog konkretnih pokušaja njegove konkretizacije, koji, međutim, za nas nemaju svi isti značaj. Važnijima za naš rad čine nam se pothvati tadašnjih kazališnih „dobrovoljaca“ negoli djelatnost i sudbina tadašnjih profesionalaca izravno ili neizravno povezanih s osnivanjem i razvojem nacionalne kazališne ustanove. Naime, doprinosi kazališnih neprofesi-

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

onalaca – a među njima su u to doba i svi oni koji su se, kao kulturni pregaoci ili političari, zalagali za uspostavu narodnog kazališta – imaju sve značajke nacionalnog poslanja, kulturnog i prosvjetnog rada za općenarodno dobro. To se postizalo igranjem na „narodnom“ jeziku ili pak izvođenjem igrokaza u kojima se veličala slavna „ilirski“, odnosno „slavjanska“ prošlost.

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

Nakon odlaska srpskih glumaca, u nedostatku domaćih „dramatičnih igrača i igračica“, narodno je kazalište, odvaživši se na još jedan herojski čin, ponovno propjevalo uz pomoć amatera. Tijekom 1844. i 1845. „dobrovoljci“ u nekoliko navrata izvode u međučinovima njemačkih predstava dijelove prve hrvatske opere „Ljubav i zloba“, dok je sama praizvedba, s velikim uspjehom, izvedena 28. ožujka 1846.

Amaterske predstave nastale iz ilirskih ideja u prvom desetljeću pokreta nisu samo zagrebačka posebnost, već se javljaju i u sredinama gdje se pojedinci ili male skupine, uz moralnu i materijalnu potporu utjecajnijih lokalnih osobnosti (uglednika iz redova plemstva, građanstva, prosvijećenog svećenstva, ali i vojnih časnika i državnih činovnika) odvažuju na kazališni čin kao oblik svjesne kulturne akcije u duhu ilirskih ideja. Sisački „domoroci“ koji 1839. prvi izvode „Jurana i Sofiju“ odreda su predstavnici lokalne društvene i intelektualne elite. Dvije godine kasnije dopisnik „Danice ilirske“ s oduševljenjem opisuje „narodnu svečanost“ u Krapini koja „sva sèrca ovdje desivših se do uzhićenja razigra“ („Danica ilir-

ska“, 40/1841; 162) i koja se sastojala od izvedbe triju šaljivih jednočinki „Palježina“, „Raztrešeni“ i „Živi mèrtvac“ u kojima su nastupili domaći „dobrovoljci“ i „dobrovoljke“. „Prèko 500 slušaocah bilo se je opet saku-pilo medju kojimi malo ne sva uglednia gospoda Zagorska.“ (Isto.) Čitamo zatim da „po kazalištu bio je narodan bal“, nakon kojeg „oko 5 urah u jutro otidje množina uglednih osobah s muzikom narodne napève sviraju-ćom do stana gospodina Ljudevita Gaja, gdě su mu dvě pèsme izpěvali i gromovitim ‘živio’ opet pokazali, na koliko nam je mio i drag, i kako nam je u svom zavičaju ‘dobro došol!’.“ (Isto.) Kako vidimo, događaj je to koji, artikulirajući se oko kazališnog nastupa, ima sve značajke iskazivanja i pokazivanja kulturne, nacionalne i političke nazočnosti stasajućeg novog građanstva i njegova idejnog vođe.

O sličnom, premda skromnijem, pothvatu izvještava „Danica horvat-ska, slavonska i dalmatinska“ u svibnju 1844. člančićem iz Senja „gděno je naša domoljubljem plamteća mladež predstavljala poznati komad ‘Juran i Sofija’“ („Danica“, 21/1844; 83). „Poslě predstavljanja igralo je ovdašnje glasbeno društvo napěv od ‘Kola’, i g. Scio, učitelj plesa, izvede nuz taj napěv vàrlo lěpi od njega sastavljeni ‘vitežki’ ili ‘kopji tanac’, i time povekša obćenito veselje.“ (Isto.)

„Danica“ 1846. donosi još jedno izvješće o sličnoj priredbi u Križevcima koja se sastojala od uvodne deklamacije „Riječ k pomirenju“ Pavla Štoosa, zatim šaljive igre „777“, „poznate iz izbora ilirskih igrokazah“, te zaključne deklamacije Preradovićeve pjesme „Braća“ koja završava simboličnom „živom slikom“ pomirbe. „Kad si bratja pomirena na pàrsa padoše, ukaže se gćna. M. Št. obučena u bělo i pokrta bělom koprenom s vèncem u ruci i pruži ga nad pomirenom bratjom. Vatra, koju na poslědku upališe, dala je cělom prizoru nĕkakovu čarobnu sliku. Poslě toga razidj-osmo se u sàrcu ganuti s vrućom željom, da bi se u tako velikom broju, kod tako nevino-vesele zabave što bårže opet sastati mogli.“ („Danica“, 51/1846; 203)

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

Godine 1848. ilirska je Thalia zašutjela i sva se preporodna energija slila u političku akciju koja je svoju dramatsku kulminaciju i trenutak slave doživjela u obnovi nacionalne hrvatske politike i okupljanju cijelog naroda oko bana Jelačića u obrani od mađarskih presezanja, dok je svoju postupnu i mnogo bolniju katastrofu dočekala s konačnim političkim raspletom u kojem su hrvatska ljudska energija i materijalni resursi do kraja iscrpljeni, a politička zahtijevanja iz ožujka 1848. u cijelosti izigrana. Politički potresi tih godina bitno su promijenili dotadašnje društvene, političke i osobne odnose u strukturama hrvatske vlasti i uprave te među samim ilircima i onim krugovima koji su ih podržavali. Hrvatska je ulazila u jedno od najtežobnijih desetljeća svoje novije povijesti, u razdoblje Bachova apsolutizma. Poletna ilirska kulturna aktivnost iz razdoblja prije 1848., koja se oslanjala na razne podupiratelje i zaštitnike iz struktura same vlasti i lokalnih moćnika, sada postaje djelovanjem koje vlasti pažljivo motre i provjeravaju. U tim složenim i otežanim okolnostima, koje su prosvjetiteljsko kulturno djelovanje učinile još značajnijim, svoj je rad nastavilo i Društvo dobrovoljaca zagrebačkih. „Za vrijeme političkih previranja 1849.-50. društvo nije djelovalo, a kasnije su ga obnovili Demeter i Štriga. Tako su god. 1850. ponovo nastavljene hrvatske predstave. Društvo je imalo čak osamdeset i pet prijavljenih članova i do 1854. dalo je oko 40 predstava. (...) Kako u to vrijeme nije bilo nikakvih originalnih dramskih djela, raspisalo je kazališno društvo prvi književni natječaj za domaće dramsko djelo za koje se 'građivo ima uzeti iz povjesnice Južnih Slavena, ili kojeg drugog slavenskog plemena, ili iz života slaveno-narodnog'. Društvo je imalo i svoja pravila, u kojima je u prvoj tački istaknuto da je svrha društva rasprostiranje čistog narodnog jezika, buđenje ljubavi prema domovini i svemu, što je narodno slavensko, buđenje šovanja prema umjetnosti i plemenitom osjećanju, buđenje narodnog ponosa; ugodna naučna zabava domorodnog općinstva i osnivanje narodnog kazališta.“ (Isto.) Svojim sastavom i aktivnim sudjelovanjem članova u izvedbama, zatim programskim ciljevima, repertoarom te kulturnim i društvenim učincima Društvo dobrovoljaca zagrebačkih najdosljednije je ostvarivalo prosvjetiteljske zadaće koje je ilirizam namijenio kazalištu.

Drugi vrlo znakovit primjer takva cjelovita, premda lokalnijeg i ograničenijeg djelovanja, jest aktivnost Narodno-dobrovoljnoga kazališta u Virju pod vodstvom agilnog i ilirizmu posve predanog Ferde Rusana. „Prva predstava bila je izvedena 30. lipnja 1850., a posljednja 30. rujna 1853. godine. Sve su predstave izvedene u Virju, osim jedne u Đurđevcu 26. listopada 1853., i to zato što je zgrada u Virju već bila vraćena vojnim vlastima. Osim toga, sve su predstave izvedene u štokavskoj varijanti hrvatskoga jezika...“ (Kolar-Dimitrijević, 2004; 71) Bivši časnik, pučki pjesnik

i samouki skladatelj vrlo popularnih davorija, u maloj sredini, tj. ovećem selu, na krajiškom području gdje je nadzor nad društvenim životom bio u nadležnosti vojnih vlasti, Rusan organizira kazališni rad kao kontinuiranu djelatnost s kulturnom i prosvjetnom misijom. U „Spomenici drugogodišnjeg obstanaka narodno-dobrovoljnoga pod ravnanjem g. Ferde Rusana kazališta u Virju“ iz 1852. godine Rusan javno obznanjuje ciljeve kazališnog djelovanja: „Godina danah, rekoh, pomaknu se u dno prošasnosti, od kad nam je perva kitica plemenite zabave procvala. Komu da ne uzplamti serce od radosti, opazivši tako sjajno društvo, okitjeno cvetjem domoljublja oko sebe? ...Duh plemenitie zabave pred očima imajući otvarat ćemo i ubuduće hram Talie domaće, zato nam jamči volja dobrovoljacah, a zauzetje domorodacah; *i mi smo dokazati svētu, da i mi onu istu ćut, onu istu misao i težnju u grudih naših gojimo, koja za gradivom pravo-narodne prosvęte, dakle za onim, bez čęga nijedan izobraženi narod, kao ni kuća bez prozora, obstojati ne može, uzdiše* [istaknuo V. K.]“ (Isto; 76–77.) Svjestan dugoročnosti i začinjalačkog značaja svoga rada i djelovanja dobrovoljačke družine Rusan ističe: „Negubimo volje. Prie podne sejati, a popodne žeti, to neide. Poso laganim i tērpljivim korakom nastavljeni prispet će prie i segurnije do svērhe svoje, nego koji drugi, ma i željeznicom letio. – Poduzetje naše je sveto a što je sveto, to Bog ćuva, a pravica brani.“ (Isto; 77.) Na kraju, sluteći moguću nesklonost državnih vlasti, Rusan svoj kazališni pothvat naglašenim formulama čašćenja smješta u okvire želja samoga vladara: „Uz to da nam Bog poživi našęga premilostivoga cara i kralja Franju Josipa I., koi sve narode svega carstva jednako ljubi, a i na jednakom stepenu prosvęte vidjeti želi! – Živio nam nadalje naš presvētli ban Josip Jelačić, kao zaštitnik narodnosti naše! Živili gg. dobrovoljci! Živila čestita družbo! Živili napokon svi priatelji i podupiratelji Talie naše, doklam je sunca na nebu, Slavije na zemlji!“ (Isto; 77.)

U tri godine, s trinaest glumaca i četiri glumice (od kojih su se tri zbog raznih razloga povukle), izveo je Rusan 19 naslova i imao 27 zabilježenih izvedaba. Sam je bio napisao 6 komada, uglavnom kraćih komedija, te jednu „spjevoigru“, tj. operetu, koju zbog nedostatka pjevača nije mogao izvesti sa svojim dobrovoljcima.⁸ Osim toga, s kajkavskog je u štokavštinu preveo Brezovačkijeva „Matijaša grabancijaša dijaka“ te „Diogeneša“, a uz neke Kotzebueove igrokaze izveo je i Lessingovu dramu „Philotas“. Rusanov projekt okončan je vanjskim razlozima: „Sam Rusan prića, da

⁸ Saćuvana su samo dva Rusanova igrokaza: „Seobnica“ i neizvedene „Zaruke“ („šaljiva spjevoigra“). Ostali igrokazi, ćije je izvođenje zabilježeno u „Spomenicama“ virjanskog kazališta, jesu: „Tri mladoženje na jedanput ili Lažac u svoje vreme“, „Bele hlaće ili poklade u Virju“, „Kakva setva, takva žetva ili Legrad za g. 1848.“, „Revni ćitatelj ili Kako došo tako prošo“ i „Sreća i nesreća ili Posledak posledicah“. „Ćini se da su tekstovi većine tih igrokaza izgorjeli u velikom požaru u Virju 22. ožujka 1878. godine.“ (Kolar-Dimitrijević, 2004; 179)

je posljednje utočište hrvatske Talije moralo da iščezne, jer na mjestu stare stražarnice [u kojoj su izvođene predstave – prim. V. K.] podigoše novu zgradu, u kojoj više ne bijaše mjesta za novu Taliju. Nešto to, ali predaja priča i druge razloge. Odoše rodoljubivi cenzori Čivić, Ljubojević... a nasljednik im Nijemac, koji nije imao srca za ovaj hram prosvjete, dok je i sam crni apsolutizam zluradom revnošću brisao sve tragove narodne biti...“ (Isto; 83.)

Oba prikazana primjera, zagrebački i virjanski, kojem je zagrebačko Društvo služilo kao uzor i oslonac, predstavljaju najcjelovitije modele kulturno, ali i politički, angažiranog kazališnog djelovanja u razdoblju hrvatskoga narodnog preporoda i neposredno nakon njega. Društvo dobrovoljaca zagrebačkih također sve teže djeluje te potpuno prestaje s radom 1854., prije svega zbog uvođenja „Kazališnog reda“, izrazito restriktivnog zakonskog propisa kojim se uvodi cenzura, a kazališna djelatnost stavlja pod izravan nadzor „Oblasti državne sigurnosti“.

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

Devetnaest godina poslije Bogovićeve članka, 1864., Ivan Filipović, uz Šenou jedan od prvih redovitih kritičara hrvatskoga kazališta, objavljuje još jedan programatski članak pod naslovom „Narodno kazalište kao

zemaljski zavod“, koji započinje nekom vrstom pohvale: „Kad se naša zemaljska oblast, a zatim zastupnici naroda na našem posljednjem saboru zauzeše za opstanak našega narodnoga kazališta i zaključiše da taj zavod postane zemaljskim i uslijed toga da bude podupiran iz zemaljskih sredstava, bez sumnje bijahu vođeni tom misli da će isti biti polugom rasprostranjivanja našega književnoga jezika, raspirivanja narodne samosvijesti i raširivanja čudorednosti u najopsežnijem okrugu i imahu pravo jer za to ne imade boljega sredstva od dobro ustrojena kazališta u narodnom jeziku.“ (Filipović, 1864/20; 2) Tako početnim odlomkom svoga članka Filipović još jednom ponavlja osnovna polazišta ilirskog shvaćanja nacionalnog kazališta, a to je da bude „polugom“ 1) „rasprostranjivanja našega književnoga jezika“, zatim 2) „raspirivanja narodne samosvijesti“, ili kako bi Bogović rekao, da narod „prosvjetljuje, tj. da mu srce oplemeni i razum izобрази“, te konačno 3) „raširivanja čudorednosti u najopsežnijem okrugu“. Uvjeti ostvarivanja ovih temeljnih zadaća prepoznati su u postizanju triju glavnih praktičnih ciljeva: stvaranju hrvatskog ansambla, repertoaru iz pera domaćih dramatičara te redovitoj i dostatnoj financijskoj potpori kazalištu. Međutim, ostvarivanje tih ideja u turbulentnoj hrvatskoj zbilji ilirskog i poslijeilirskog razdoblja nailazilo je, kako smo vidjeli, na često nesavladive prepreke ili pak na tek privremena rješenja, što je sam projekt nacionalnog kazališta dovodilo u oštra proturječja sa stvarnim ishodom pokušaja njegova oživotvorenja. Valja također znati da to nije bio problem samo ideja vezanih uz kazalište; cijeli preporodni koncept, u svim svojim sastavnicama – političkoj, kulturnoj, socijalnoj i gospodarskoj – bio je zamišljen kao izrazito prosvjetiteljski projekt: hrvatski (ilirski) narod tek je trebalo odgojiti da postane *natio* s vlastitim jezikom, vlastitom kulturom i nacionalnim identitetom te sa sviješću o vlastitoj povijesti, što će ga pred licem svijeta legitimizirati u njegovu pravu na domovinu.⁹ Tomu su trebale poslužiti različite „poluge“ – kulturne, gospodarske i političke ustanove – da pokrenu i preporode društvo oskudnih vlastitih političkih, društvenih i kulturnih snaga, s nepismenim seljačkim i, u Vojnoj krajini, poluvojničkim stanovništvom, bez razvijenih obrazovnih ustanova, zaostalog gospodarstva, bez prometnica, te neprekidno, a u tom razdoblju naročito, na dohvat tuđinskih posezanja.

⁹ Da kultura, vlastiti jezik i književnost prije svega legitimiziraju pravo na domovinu, ističe i Janko Drašković u svom poznatom spisu „Disertatia iliti razgovor“ iz 1832. godine: „...prípoznajmo dobrovoljno da svakomu narodu volno i baš pravedno jest svojega jezika govoriti, pisati i težati na toliko da ga svaki domorodac u svakom sličaju občenskom razumije i da svako književstvo u njemu vesti može. Onaj narod koji to dokazati ne može, pravu ili čudorednu domovinu neima, jere ona unum sklad jest ljudstva i kotara. Stanovnici iz svake države samo polag stepena čudorednog teženja svojega u činih, riečih i knjigah ljuckomu društvu pripisati se moradu.“ (Drašković, 1991; 54)

Tako je cijelo to razdoblje, od prvih ilirskih preporodnih proplamsaja pa do Filipovićevega članka, ispunjeno neprekidnim i tegobnim nastojanjima da se, uza sve druge zadaće, i projekt kazališta kao „velemoćne poluge narodnoga razvitka“ (Bogović, 1969; 235) privede svojoj zacrtanoj svrsi viđenoj, prije svega drugoga, u uspostavi stalnog profesionalnog nacionalnog kazališta. U ovom početnom zadatku prepoznali smo institucionalnu inačicu paradigme *kazališta kao medija učenja i podučavanja*. No nakon dvadesetak godina tih upornih nastojanja stalna kazališna ustanova i aura kojom je privlačila malne svu pozornost javnosti na sebe postat će institucionalnim utjelovljenjem paradigme *kazališta kao vrijednosti po sebi*, točnije *kazališta kao umjetnosti*.

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

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

Stjecanjem statusa nacionalne ustanove prvo razdoblje modernog hrvatskog glumišta, s pravom smatrano Demeterovim, počinje se bližiti svome kraju, da bi 1868. godine bilo okončano odlaskom Demetra s mje-

sta „artističkog ravnatelja“, na kojem će ga zamijeniti August Šenoa, njegov dotadašnji najveći i najuporniji kritičar i glavni nositelj novih umjetničkih usmjerenja. No te nove zadaće nacionalne kazališne ustanove, koje bitno modificiraju prvotnu preporodnu paradigmu kazališta kao ustanove neupitnih prosvjetiteljskih zadaća, vrlo jasno anticipira već Filipovićev članak. Filipović, naime, trostrukoj zadaći ilirskoga kazališta ne samo dodaje nego i nadređuje „posebnu umjetničku svrhu“ koju bi kazalište trebalo ispunjavati. „Jer svaka umjetnost, dakle i kazališna, ima svoju posebnu svrhu, nezavisnu od svietskih interesah.“ (Filipović, 1864/20; 2)

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

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

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

Isticanjem posebne „umjetničke svrhe“ kazališta Filipović naznačuje promjenu perspektive kojom se počinju vrednovati postignuća nacionalne glumišne ustanove, perspektive koja će djelomice utjecati na vrednovanje i tumačenje cjelokupnog polja, profesionalnog i neprofesionalnog, kazališnog i dramskog rada u Hrvatskoj a time i na oblike rada i djelovanja koje istražujemo. Značajke ove nove perspektive prepoznajemo u paradigmi *kazališta kao vrijednosti po sebi*, koja, ako se prihvaća nekritički, neupitno, naime samo u svojoj ekskluzivnoj inačici, kao nešto samo-po-sebi-razumljivo, te pogotovu ako je svedena na svoju institucionalnu konkretizaciju – u ovom slučaju nacionalnu ustanovu kao jedino važno mjesto kazališne proizvodnje tijekom mnogih desetljeća koja su uslijedila od njezina službenog ustanovljenja – može uvelike zastrti bistar pogled na ine kazališne i dramske pojave i aktivnosti – amaterske predstave i nastupe, školske predstavljačke oblike, javne manifestacije i proslave s izrazitim predstavljačkim obilježjima, a među njima i sve ono što bismo

mogli smatrati dramsko-pedagoškim oblicima rada u užem značenju – te ih učiniti gotovo nerazaznatljivima i u vrijednosnom pogledu nebitnima. Autentičnije pokušaje i nastojanja oko pedagoške primjene kazališta i dramskog izraza trebat će odsad tražiti i izvan institucionalizirane predodžbe i shvaćanja kazališta kakvo se uspostavom nacionalne ustanove kod nas pojavilo, a često i usuprot njima.

Zaključimo: u hrvatskoj kazališnoj praksi preporodnog razdoblja, dakle, u ranoj fazi oblikovanja modernoga hrvatskoga građanskog društva, njegove ideologije i njegovih društvenih i kulturnih ustanova prepoznajemo neke sastavnice i vidove osnovnih paradigma, koje smo na početku ocrnali, vezanih navlastito uz kazalište kao medij i ustanovu. Najdosljedniju realizaciju nekih paradigma, prije svega *kazališta kao medija učenja i podučavanja* i njegovih inačica, *kazališta za odgoj gledatelja*, odnosno *kazališta za odgoj izvođača*, te *kazališta kao izraza i potvrde društvene skupine*, vidimo prije svega u nekim amaterskim pothvatima u razdoblju u kojem još nema nacionalnog profesionalnog kazališta, poglavito u pokušaju sustavna djelovanja Društva dobrovoljaca zagrebačkih te virjanskog Narodno-dobrovoljnoga kazališta. To je djelovanje, međutim, uglavnom bilo shvaćano kao privremeno, prijelazno rješenje jedne od zadaća općeg prosvjetiteljskog programa preporodnog pokreta usmjerenoga, kad je kazalište u pitanju, na uspostavu stalne nacionalne kazališne ustanove.

Konačnom realizacijom tog cilja doći će i do promjene shvaćanja uloge profesionalne kazališne ustanove u društvenom i kulturnom životu i do njezina postupnog drukčijeg vrednovanja. Prvotna prosvjetiteljska ideja šilerovskog „moralnog zavoda“, u kojem će se odgajati i iz kojeg će isijavati narodni duh, prerasla je u koncept „umjetničkog zavoda“ od kojeg se očekuju prije svega estetski učinci i kvalitetna redovita umjetnička proizvodnja, dok se njegova moguća odgojna zadaća odsad ponajprije vidi u ostvarivanju umjetničkih dometa nacionalnog predznaka, odgajanju umjetničkog ukusa i razvijanju općih kulturnih navika. Izravnije zadaće odgajanja etičkih te društvenih, poglavito političkih, idejnih i nacionalnih vrijednosti, odsad obuhvaćenih pojmom *prosvjetnoga rada*, u sljedećem će razdoblju većim dijelom preuzeti druge „poluge“ stasajućega hrvatskoga građanskog društva.

LITERATURA

- Batušić, Nikola (1997). "Predgovor". U: *Izabrana djela Dimitrije Demetra*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 9–41.
- Batušić, Slavko (1969). "Vlastitim snagama (1861-1941)". U: *Enciklopedija Hrvatskoga narodnoga kazališta*. Zagreb: HNK-Naprijed.
- Bogović, Mirko (1969). *O utemeljenju narodnoga kazališta*. U: *Pet stoljeća hrvatske književnosti. Dimitrija Demetar – Mirko Bogović*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Demeter, Dimitrija (1997). *Izabrana djela*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Drašković, Janko (1991). *Disertatia iliti razgovor*. (Pretisak) Karlovac: Ogranak Matice hrvatske.
- Filipović Ivan (1864). *Narodno kazalište kao zemaljski zavod*. U: *Domobran* br. 20, 22–25. Zagreb.
- Horvat, Josip (1975). *Ljudevit Gaj*. Zagreb-Rijeka: Sveučilišna naklada Liber-Otokar Keršivani.
- Kolar-Dimitrijević, Mira (2004). *Ferdo Rusan*. Samobor: Meridijani.
- Krušić, Vladimir (2012). *Paradigme moderne hrvatske dramske pedagogije. Razvoj dramsko-pedagoških ideja u Hrvatskoj tijekom 19. i 20. stoljeća*. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- *Povijest školstva i pedagogije u Hrvatskoj* (1958). Uredio: Dragutin Franković. Zagreb: Pedagoško književni zbor.

**“A POWERFUL LEVER OF NATIONAL DEVELOPMENT” –
EDUCATIONAL IDEA OF THEATRE OF THE ILLYRIAN MOVEMENT**

SUMMARY

The article originally makes part of a doctoral thesis in which the author researches and traces the development of drama pedagogy and related ideas about educational impacts of drama and theatre in the cultural and pedagogic history of modern Croatia. The author places the initial concepts and practices of the modern drama pedagogy in the period of the Croatian national revival, in the first half of the 19th century, when the core group of ideologists of the newly appearing Croatian bourgeois and civic society started to declare their cultural and political claims. They considered theatre the most influential public medium to promote their ideas and endeavours.

Key words: theatre, ilirism, Croatian national rebirth movement, drama pedagogy.