

## **„HRAM UMJETNOSTI“ I „KRAMARSKA BUTIGA“ – PRIJEPORI OKO ODGOJNE ULOGE KAZALIŠTA U HRVATSKOJ KULTURNOJ I PEDAGOŠKOJ JAVNOSTI DRUGE POLOVICE 19. STOLJEĆA**

**Vladimir Krušić**

**Hrvatsko narodno kazalište**

**Varaždin**

**Sažetak:** Posrijedi je nastavak istraživanja početaka moderne hrvatske dramske pedagogije. U radu su predstavljeni stavovi o kazalištu i njegovoj odgojnoj ulozi koje nalazimo u široj kulturnoj javnosti te kod školnika različitih političkih i idejnih opredjeljenja u drugoj polovici 19. stoljeća.

**Ključne riječi:** moderna hrvatska dramska pedagogija, druga polovica 19. stoljeća.

Za razliku od ilirskog razdoblja, gdje se načelno, a to znači i donekle apstraktno, i to uglavnom iz jednog jedinoga ideološkog/kulturnog/političkog žarišta, govorilo o prioritarnoj potrebi odgoja naroda i društva i koje je kao jedno od svojih najznačajnijih postignuća iznjedrilo nacionalnu kazališnu ustanovu, u opisu dramsko-pedagoških pregnuća i ideja sljedećeg razdoblja prvo smo se usredotočili na nastojanja koja su kazališnom radu izvan profesionalnih institucija pripisivala i zadavala određene *prosvjetne* zadaće. Preostaje nam da se pozabavimo stavovima o kazalištu i njegovim mogućim uporabama u, od 1860-ih godina prepoznatljivom i od ostalih područja društvenog i kulturnog života nastajućeg modernog hrvatskog društva profesionalno osamostaljenom, *pedagoškom* kontekstu što ga čine školski sustav, njegove ustanove i pojedinci te metodička i teorijska osmišljavanja konkretne pedagoške prakse. No uspostava *kazališta* ne samo kao ideološke paradigme, naime kao vrijednosti po sebi, nego i kao modela prakse (*igrokaz-probe-predstava*) suvremenicima će najčešće zastirati jasan pogled na niz drukčijih predstavljačkih, teatralnih fenomena i na njihove moguće pedagoške uporabe. S druge strane, dominacija *kazališta* u društvenoj i kulturnoj svijesti građanske javnosti

stvorila je potrebu da se o njegovoj odgojnoj korisnosti, ili pak štetnosti, javno govori i polemizira. Taj diskurs, bilo da se njime *kazalište* brani ili ga se osuđuje, bit će odsad mnogo konkretniji u opisu odgojnih, dobrih i/ili loših, učinaka kazališta. Tako je „ćudoredni upliv“ kazališta postao važnom temom (rijetkih, ali indikativnih) rasprava o odgojnim učincima kazališta, i u široj javnosti i među školnicima.

Učestalost profesionalnih kazališnih predstava, kako onih na pozornici nacionalnoga kazališta, tako i onih što su se mogle vidjeti na gostovanjima i nastupima raznih putujućih družina, pripomogla je širenju, s jedne strane, prateće ideologije o zadaćama kazališta kao kulturne i umjetničke djelatnosti, ali također i razvoju, s druge strane, javnih i privatnih stavova o kazalištu i kazalištarcima kao profesiji. Ti stavovi najčešće bijahu u izrazitoj vrijednosnoj opreci jedni prema drugima. Kako već istaknusmo, *kazalište* u svakodnevnom poimanju i ocjenjivanju najčešće i nije označavalo drugo nego onaj model što ga je nudilo profesionalno glumište, njegove predstave i sudionici te njegovo društveno odvijanje. Ideologija profesionalnog glumišta, njegovi visoki programski ciljevi, kulturno i umjetničko poslanje često su u stvarnosti, a onda još više u mentalnim predodžbama pristojnoga građanstva, bili u neskladu sa, s jedne strane, svakodnevnom egzistencijom njegovih profesionalnih protagonista čija statusna nesigurnost, društvena marginalnost, mizerna plaća te neprilagođenost društvenim normama nisu odgovarale ćudorednim navikama i vrednotama građanstva, a s druge, što se mnogo češće u javnosti spominjalo i o čemu se raspravljalo, s daleko najvećim dijelom repertoara profesionalnih kazališta. Usuprot idealiziranoj predodžbi kazališta kao vrhunске emanacije „narodne“ kulture, njegova kazališna svakodnevica, materijalna stvarnost, izvođači, repertoar te uvjeti odvijanja bijahu u svijesti građana, navlastito u počecima života i širenja profesionalnog glumišta, izrazito negativno označeni. Školsko crkveno kazalište predilirskog razdoblja, djelujući u zatvorenom školskom sustavu, očito nije davalo povoda takvim „predsudama“; nastup pred publikom bio je društvena svečanost, javna afirmacija sudionika i samopredstavljanje školske djelatnosti i njezinih vrednota. Odbojan stav prema kazalištu i njegovim, za mnoge prosuditelje pogubnim, odgojnim utjecajima rađa se tako prvenstveno iz odnosa prema profesionalnom kazališnom svijetu i njegovoj svagdanjoj egzistenciji te prema najvećem dijelu njegova repertoara koji je često, a u slučaju putujućih družina i isključivo, bio podređen nemilosrdnim zahtjevima zarade i preživljavanja. Taj će nepovoljan stav još dugo, sve do Prvoga svjetskog rata, biti izražen i u rijetkim člancima i raspravama koje se dotiču kazališta i njegovih mogućih pedagoških zadaća. Kazališna kritika i publicistika poslijeilirskog razdoblja, usredotočene

poglavito na profesionalno glumište, na njegove probleme i razvitak, tim se zadaćama i učincima uglavnom ne bave ili pak o njima raspravljaju, potvrđujući ih ili osporavajući, upravo u kontekstu razmirica oko statusa i uloge nacionalne kazališne ustanove. U tom kontekstu indikativan je članak „Čudoredni upliv kazališta“ objavljen 1870. godine u nekoliko brojeva „Zatočnika“, glasila narodnjačkih političkih snaga, tada u oporbi, izdavanog u Sisku, u kojemu se uglavnom navode stavovi „krasne rasprave“ J. H. Wessenberga<sup>1</sup> koja govori o mogućim pozitivnim i negativnim čudorednim učincima kazališta na gledatelje. Prije nego počne opsežno navoditi njemačkog pisca autor članka naznačuje okvir ponuđene teme, a to je, po njegovu mišljenju, nebriga tadašnjih vlasti za nacionalno kazalište i sprječavanje umjetničkih sloboda. „Kakve nazore ima današnja vlada o kazalištu, nebi bilo teško pronaći, kada se na um uzme, da se uzkraćuje potrebna subvencija s jedne strane, a s druge pako sasvim je sapeta sloboda pisacah, i tko bi hotio narisati današnju nemoralnost, koja je u životu političkomu do vrhunca dotjerala; tko bi u tragediji hotio predstaviti njekeje zatočnike hrvatske samostalnosti a žrtve mađjarske bratinske pohlepe: taj bi naišao na najveći odpor vlade.“ („Zatočnik“, 269/1870; 1) Predbacivši vladi nedovoljnu financijsku potporu nacionalnom kazalištu prevoditelj ustupa opširan prostor njemačkom piscu, čija se rasprava izrijeком nadovezuje na Schillerov već spominjani esej „Pozornica kao moralni zavod“. Schillerove glavne teze o ulozi kazališta u odgoju moralnih vrednota Wessenberg obrađuje preskriptivno nudeći niz stavova koji prevoditelju i člankopiscu „Zatočnika“ služe za opis i kritiku aktualnog stanja u hrvatskom kazalištu i odnosa vlasti prema njezinoj reprezentativnoj ustanovi. U Wessenbergovu moraliziranju, koje, uzmemo li na znanje razdoblje u kojem je živio, očito pripada jednom ranijem vremenu, odjekuje tradicija pedagogije „pelda“, učenja na zornim primjerima, koja, kako već pokazasmo, ranije nije bila nimalo strana općim pedagoškim shvaćanjima u Hrvatskoj. U zadnjem dijelu članka agilni prevoditelj donosi Wessenbergovu kritiku „čudoredne pokvarenosti našeg kazališta“ koju njemački pisac vidi kao posljedicu „upliva romantike“ i „romana“. „Novija romantika više je mekoputna nego li junačka, više snatrenje nego li pripovijedanje, više slikanje čuvstva nego li igra domišljatosti. Ona kod odrastle mladeži poraža maštu i dušu, kao što kod djece čudesne bajke od tisuću i jedne noći. Po uzoru ove romantike stvara se novija dramaturgija.“ (...) „Što se tiče izkrivljenih nagonah, kvarenja čistih osjećajah, krive sentimentalnosti, mekoputnih značajah; ovakve drame u tom nezaostaju za romani. Oba su zrcalo što otvorene što skromne i hinbene vladajuće iskvarenosti u načinu mišljenja i običajih; te pogleda li majmun u

<sup>1</sup> Ignaz Heinrich von Wessenberg (1774. – 1860.), njemački katolički teolog i pisac.

zrcalo (...) nemože se vidjeti apoštol.“ (...) „Pofinjani, nad svim gospodujućim spolni nagon jest duša novijih igrokazah kao i romanah, a junaci jim više boluju nego li kriepko rade, više čuvstvuju, sofistički mudruju, popuštaju nego li da se hrabro bore. Takovi proizvodi pjesništva nisu ino do li vjerne slike pogubnoga te nutrnji mir i kućnu sreću uništujućega pravca, kojim ide spolni nagon.“ („Zatočnik“, 275/1870; 1–2) Wessenberg zaključuje: „Igrokazi, vesele igre, pače i tragedija zahvalno se povode za ovimi primjeri...“, pa stoga „...dok god obastane ovaj savez izmedju romantike i dramaturgije, dotle ćemo si morati željeti blagonosnu reformu u ćudorednom pogledu na pozorištu“, te iznosi temeljnu svoju bojazan glede pogubnih učinaka takva kazališta na gledatelje: „Čuli smo, gdje su se nećudoredni govori i opisi u komadima ispričavali tim, da im je namjera pred oči staviti zrcalo života, ali ga neodobravati; a gledaocu je da izvadi odatle koristni nauk. Al ova je isprika već pobijena. Koliko ih ima koji bi si umjeli izcrpiti koristni nauk? Neće li većina poput pticah priliepiti se na zamamni liepak, koji im stavlja ono ‘zrcalo vladajućega života’?“ (Isto.) Svoju kritiku nećudorednosti aktualne kazališne prakse i repertoara Wessenberg okončava upozorenjem na naročito „pogibeljan upliv nevaljaloga u ćudorednom pogledu kazališta (...) u manjih gradovih, gdje je umjereno bogatstvo i požude, gdje se tjedan proživi marljivom radnjom a u nedjelju idu ljudi u crkvu, gdje imade smisla za kućna veselja i gdje svatko nad svakim ćudorednu cenzuru vrši. Osobito su od štetnih posljedica skitajuća se društva kazališna, koja se rado krste djecom Thalije i Melpomene, a u ćudorednom pogledu štovanja nezaslужuju. Osobito štetno djeluje na nižu klasu pućanstva, ako se bezstidnost i frivolnost na pozorištu goji.“ (Isto.) Prevoditelj na kraju članka još jednom ističe namjeru s kojom je predstavio Wessenbergove stavove: „Ovi izvadci (...) nisu dakako uzalud navedeni; oni pokazuju, kakvo mora biti kazalište, da dušu naroda neunizuje, nego uzvišuje do božanstva“, te ponovno svoju kritičku namjeru usmjerava prema vodstvu nacionalnog kazališta: „I na zagrebaćkom pozorištu morali smo gledati već više putah komade samo za smijeh, a biti će i gore ako se bude unapred odredjivalo ravnatelju kazališnomu 50% od prištedjene subvencije, ako si budu usljed toga i odbor i ravnatelj stavljali načelo ‘prištedjenja’. Oni koji upravljaju kazalištem, pokazali su i tim da nerazumiju svrhe kazališta.“ (Isto.) Opširno navodeći Wessenberga nepoznati je člankopisac tako, zaobilazno ali nedvosmisleno, kritizirao tadašnje vođenje i repertoar profesionalnog hrvatskog glumišta sugerirajući da su loša umjetnička razina te frivolizacija i komercijalizacija repertoara, a onda i loš kulturni i moralni utjecaj na gledatelje, izravna posljedica nedovoljne skrbi aktualne vlasti koja, s jedne strane, „uzkraćuje potrebitu subvenciju“, a s druge sapinje „slobodu pisacah“. Posuđeni navodi, međutim, osim što su iskorišteni za izravnu kritiku vođenja nacionalne

kazališne ustanove, bez sumnje su odražavali i stvarne stavove građanske javnosti o kazalištu kao mjestu oblikovanja društvenih i moralnih uvjerenja, o njegovu repertoaru i temama kojima se bavilo, a koje su, nemojmo ni to zanemariti, imale svoju publiku.

Uz ovakva promišljanja koja su se javljala u dnevnom tisku i kulturnoj javnosti „čudoredni upliv kazališta“ postaje i temom rijetkih članaka pedagoške publicistike koja se tada zapravo tek postupno oblikuje.

Već na samom početku razdoblja kojim se bavimo, godine 1861., u „Napretku“, najstarijem glasilu hrvatskoga učiteljstva, nepotpisani autor objavljuje članak „Kazalište i djaci“.<sup>2</sup> Pisac odmah na početku ističe da ako je „nauk i oplemenjenje srca“ ono što narod zahtijeva od škole, onda će „svaki pravi domorodac hvaliti i zahvaliti školi, što ne preporuča polaziti kazališta te što zabranjuje igrati i sudjelovati u kazalištu“ (N., 1861; 137). U djece i mladeži je „srce mekano, lahko prihvatljivo kano mekani vosak“ i to je dovoljan razlog da im se spriječi sudjelovanje u kazalištu. Bez obzira na to što igrokaz može biti „pobožan i poučljiv, uvijek je šteta, što otuda nastaje veća od koristi“. (Isto.) Kazalište izaziva zavist i ljubomoru „ne samo među sudjelujućom mladeži nego i njezinimi roditelji“; zatim „mladići se uče pretvarati, hiniti i zarana postaju licemjerci“. (Isto; 137–138.) Mladež će lako prihvatiti „zavrnut značaj“ čak i zao, „ako je zlu rolu t.j. rolu zla djeteta izigrala dopadljivo i pod pleskanjem“ jer taština nam je prirodjena još od „izhodnoga grijeha“, a kazalište potiče „taštu čud“. Kazalište, osim toga, oduzima mnogo vremena koje se korisnije dade uporabiti, ono postaje glavnim predmetom zanimanja mladeži i tako „cieli život postane joj neozbiljan, a to je posljedica predstavah“ (Isto; 138.) Uz to, tvrdi pisac, „bilo je već dokazah, da se je u predstavljanju otkrilo mladeži brzo i prerano bezpuće strasti i nesretne ljubavi“, a naročito loše mogu djelovati komadi „gdje se izlaže bračna postelja i sveta djevičanska nevinost stovrsnim pogibijam“ i gdje se „dosjetljive varke izlažu“. Eventualna korist od igranja „komada dobrih, poučnih, pobožnih“ može biti što mladež postaje „udvornijom, zaljubljenijom (galantnijom), odvažnijom, prodrzljivijom, smionijom i bezočnijom“ (Isto.) A kako je svrha škole „vjerozakonsko-čudoredno obrazovanje i podučavanje mladeži u svem, što joj kano krepostnim kršćanom i čestitim gradjanom treba u životu gradjanskom“, postaje jasno zašto škola „svojim gojencem nepreporuča i neće, da i polaze kazališta, nekmo li da igraju u njem“ (Isto; 138–139).

<sup>2</sup> Autor je najvjerojatnije Stjepan Novotny (1833.–1867.), svećenik i pedagog, jedan od pokretača i osnivača pedagoškoga časopisa „Napredak“ 1859. godine. Bio je i njegov prvi urednik, a od trećega godišta i vlasnik. Zbog bolesti se početkom 1866. godine povlači i odlazi iz Zagreba na mjesto župnika u slavonsko selo Feričance gdje malo zatim umire.

„Kazalište i djaci“ jedini je članak ovog najuglednijega, najdugovječnijega hrvatskoga pedagoškog časopisa izrijekom posvećen kazalištu u razdoblju dužem od pedeset godina, tj. od njegova osnutka pa do Prvoga svjetskog rata. To bez sumnje govori o tome koliko su, tijekom tog razdoblja, uvjerenja iznesena u članku bila utjecajna i snažna.

Međutim, nedugo nakon tog članka među školnicima se javljaju i manje isključivi pogledi na kazalište i njegovu pedagošku ulogu. Godine 1866. izlaze u Zagrebu dvije knjižice: „Igrokazi za mladež. I. dio“ Antuna Truhelke i „Igrokazi za mladež. Dio 2.“, s igrokazima M. Berquina i J. Kurmayera, u prijevodu Ivana Filipovića. Knjižica igrokaza Antuna Truhelke<sup>3</sup> posebno nam je zanimljiva jer nije tek zbirka prijevoda već sadrži autorske tekstove, a k tomu je popraćena još zanimljivijim predgovorima. U vrijeme objavljivanja „Igrokaza za mladež“ Truhelka je već ugledni pedagog i pisac, jedan od najagilnijih suradnika „Napretka“, u kojem piše priloge i zapažanja iz školskog i učiteljskog života, te „Smilja“, „zabavno-poučnog lista sa slikama za mladež“, gdje se redovito javlja s raznovrsnim i živahnim priložima – zagonetkama, rebusima, mađioničarskim i mnemotehničkim dosjetkama, opisima dječjih fizičkih ili verbalnih igara ili sa zapisima iz đачkog i učiteljskog života.

Knjižica sadrži tri igrokaza, „Mlado pastirče“, „Zlatan lančić ili da si miloserdan“ i „Zaklela se zemlja raj, da se sva otajna znaju“, sva tri pisana s naglašenom didaktičkom svrhom prenošenja određene moralne pouke. U prvome je to pouka da treba učiti, u drugome da treba biti milosrdan, a u trećem da treba slušati roditelje. Uzeti zajedno, igrokazi daju primjer građanskih pedagoških vrednota svoga doba. Većina likova su, osim jednoga, djeca od osam do trinaest godina, a za dva ili tri lika možemo pretpostaviti da su i nešto stariji. Dakle, igrokazi su i po dobi primjereni pretpostavljenim izvođačima. Pisani su izvedbeno svrhovito, s jasno naznačenim ulascima i izlascima, te u pomalo povišenom retoričkom stilu; likovi se, naime, uzorito i „lijepo“ izražavaju, u pojedinim prizorima i pjevaju, a uz dijalog koristi se i solilokvij te govor „za sebe“, što se može shvatiti i kao neizravno obraćanje publici. Ove značajke svjedoče, naime, o očitijoj Truhelkinoj izvještenosti u korištenju onodobnih kazališnih dramaturških konvencija.

<sup>3</sup> Antun Truhelka (1832.–1877.), podrijetlom Čeh, rođen u Zbraslavu, školovan na tada vrlo naprednoj učiteljskoj školi Budeč u Pragu, došao je u Hrvatsku već kao zrela mlada obrazovana osoba, skrasio se u Osijeku, i vrlo brzo počeo je stjecati ugled kao učitelj i prosvjetitelj. Glavni je pokretač osnivanja gradske knjižnice, suradnik je časopisa, piše i objavljuje školske udžbenike i priručnike, među njima i „Krasnoslov ili zbirku deklamacija od hrvatskih i srpskih pjesmica“. Jedan je od osnivača Hrvatskoga pedagogijsko-književnog zbora 1871. godine. Umro je relativno mlad, u 45. godini. Njegova kći, učiteljica i književnica Jagoda Truhelka, opisala ga je u svojoj poznatoj knjizi za djecu „Zlatni danci“.



Predgovori Truhelke i nakladnika Lavoslava Hartmana, kao objašnjenje razloga za pisanje i objavljivanje ovih igrokaza, sadrže dodatne elemente na temelju kojih možemo zaključivati o njihovim shvaćanjima kazališta kao sredstva odgoja. Truhelkin predgovor, napisan u prosincu 1865., dakle četiri godine nakon članka „Kazalište i djaci“, po iznesenim stavovima znakovita je oporba toj invektivu protiv kazališta, koju je Truhelka, kao stalni suradnik „Napretka“, zasigurno pročitao. Međutim, Truhelka u predgovoru uopće ne polemizira sa stavovima iz spomenutog članka, već jednostavno iznosi vlastite nakane koje su ga vodile u pisanju i izdavanju igrokaza te daje neke korisne praktične upute mogućim izvođačima. Prvotna namjera pri pisanju igrokaza bila je prirediti o Božiću, „na dan Isusova narodjenja“, predstavu kako bi se „siromašnoj mladeži našega zavoda njeka materialna pomoć pružiti mogla“ (Truhelka, 1866; iii). Ideju je autor dobio prisjećajući se svoje mladosti kad je kao gimnazijalac „u vrijeme praznikah sa više drugovah u rodnom si mjestu različite deklamatorno-muzikalne besjede i kazališne predstave za dobrotvorne svrhe priređivao“ (Isto; iii). Međutim, takva zadaća učinila mu se ipak preteškom „jerbo nam dobrovoljnih predstavljáčah i muzikalnih diletantah i u velikih, a kamo li ne u manjih gradovah manjka“; niti s đacima pučke škole ne da se ništa poduzeti jer „u glasbi nisu vješti, a kazališnih komadah za nje prikladnih ne ima ni u prevodu“ (Isto; iii-iv). Zato odluči sam napisati igrokaze, ali ih ne stiže uvježbati s učenicima. Na nagovor prijatelja, koji su i sami od njega zatražili igrokaze, odluči ih objaviti, „čime se pri predstavah izbjegava prepisivanje zadaćah“ [tj. uloga – prim. V. K.] (Isto; iv). Truhelka, nadalje, iznosi stavove te daje i neke upute koje govore da mu je kazališni rad s djecom i mladeži bio poznat i iz svakodnevnog učiteljskog iskustva, a ne tek iz mladićkih uspomena. Najprije se ograđuje od toga da treba raditi „predstave u smislu velikih kazalištah“. „Dosta mi se čini ako dijete dotičnu zadaću nauči, ako po napatku učiteljevu radi tako, kako to čin [tj. radnja – prim. V. K.] igrokaza zahtjeva. Djecu nitko neće kritizirati“ (Isto; v). Predstavi ne treba „osobitih i skupocjenih pripravah i spravah. Školska soba dosta je prikladna“ (Isto; v). Usto daje nekoliko savjeta kako se, ako nekomu baš zatreba, od papira mogu napraviti zavjese i kulise te iskoristiti paravani i sagovi. Sve je to Truhelki manje bitno, jer „dobar uspjeh visi samo od dobra krasoslovljenja i predstavljanja. Ne treba niti svjećah, jer noć nije za djecu“ (Isto; v). Slijede zatim upute kako scenski riješiti pticu „koja izpod lonca izleti“ i rekvizite za pastira. Autor zaključuje predgovor iznoseći uvjerenje „da se ovakimi dramatičkim igranim najbolje put k samosvijesti mladeži krči i da se snjimi više postigne nego li čitanjem; da se njimi na mnogih mjestih predusretne polazak“ [tj. pohađanje – prim. V. K.] „kazalištah za odrasle, koje često u mladeži klicu nećudorednosti zameće“ (Isto; vi).

U izdavaču Lavoslavu Hartmanu, koji je već prije toga počeo izdavati knjige za djecu, našao je Truhelka vrlo zainteresirana suradnika. Hartman je dodao i svoj „Predgovor nakladatelja“ u kojem kaže kako „čitanje takovih zanimivih spisah (...) djeluje veoma blagotvorno kako na buduće čitanje, tako i na razvoj umni i čudoredni; a dragovoljno učenje takovih igrokazah vježba i oštri pamet, predstavljanje pako njihovo u domaćih krugovih potiče mladež što silnije, da si usvoji pristojno ponašanje, lako kretanje i slobodno javno besjedovanje, koje je od tolike važnosti za kašniji građanski život mladeži“ (Isto; vii). Hartman, na kraju, iznosi plan da, ovisno o tržišnom uspjehu ove knjižice, nastavi s izdavanjem „svežnjicah, svaki po 2-3 igrokaza“<sup>4</sup> (Isto; viii).

Igrokazi i predgovori koji im prethode uvjerljivo svjedoče o svojim autorima kao pobornicima kazališnoga rada s djecom i mladeži. Pritom, zalažući se za dječje, štoviše školsko kazalište, Truhelka se izričito ograđuje od predstava „u smislu velikih kazalištah“. Predgovori zatim pokazuju da „dramatičku igru“ djece autori promatraju unutar prepoznatljiva okvira pripreme kazališne predstave, tj. kao uvježbavanje pisanih igrokaza za prikazivanje na pozornici. Igrokaza pak, na hrvatskom ili u prijevodu, nema. U to vrijeme recitiranje („deklamacija“) ne smatra se kazalištem i svrstava se, skupa s pjevanjem i glazbenim nastupom, u žanr školske proslave ili svečanosti. Kazališne predstave učenika nisu redovitim dijelom školskog sustava, već se tu ostvaruju sporadično, na poticaj pojedinih motiviranih učitelja i ravnatelja. Kad se izvode, kazališni nastupi, kao i školske svečanosti, održavaju se u prigodne blagdanske dane, često u karitativne svrhe. No igrokazi su, prema Hartmanu, namijenjeni i predstavljanju „u domaćih krugovih“, što upućuje na zaključak da građanstvo u svom krugu već njeguje kućno kazalište kao oblik obiteljske kulture.

Obrazloženja Antuna Truhelke zašto je „dramatička igra“ djece korisna svojom uvjerenošću upućuju na njegovo trajnije bavljenje takvim radom. Spomenusmo već njegovo zanimanje za smišljanje dječjih igara kojima se može vježbati mnemotehnika, mašta, rječnik, koncentracija i društvenost.<sup>5</sup> Truhelka je, naime, praktičar, pedagog, on zna kako osnovni mehanizam predstave funkcionira i što se može i treba očekivati od djece koja u tom mehanizmu sudjeluju. Samo sudjelovanje djece u predstavi Truhelka ne zove glumom, već „dramatičkom igrom“, koristeći se nazivom koji će tek mnogo kasnije postati radnim terminom moderne dram-

<sup>4</sup> Filipovićeve knjižice prijevoda druga je u tom nizu koji se, koliko znamo, nakon toga nije nastavio.

<sup>5</sup> Danas su takve igre, premda mnoge po svojim značajkama i nisu dramske, važnom sastavnicom metodike dramske pedagogije. Truhelkine igre „Sat“ i „Mladi pjesnici“, objavljene u „Smilju“ 1873., mogu stajati u bilo kojem današnjem priručniku dramske pedagogije.



ske pedagogije. Hartmanovo pak razložno zagovaranje bavljenja djece kazalištem i danas je točno u svim svojim sastavnicama. Jednostavnim, racionalnim, uvjerljivim razlozima, bez ikakva podilaženja bilo djeci bilo nekakvoj „višoj“ javnoj svrsi, iznio je kakvu individualnu i širu korist ovako shvaćen kazališni rad, odnosno “dramatička igra“, donosi djeci i mladeži kao njezinim sudionicima.

U stavovima izraženima u predgovorima prepoznajemo značajke nekoliko paradigmatičkih obrazaca: na prvom mjestu *kazališta kao vježbanja* i to, s obzirom na izrečene ciljeve, one njegove vidove koji pomažu osobnom razvoju sudionika, njihovoj izražajnosti, stjecanju samopouzdanja i usvajanju socijalnih vještina. Zatim, Truhelkino uvjerenje „da se ovakimi dramatičkim igrama (...) više postigne nego li čitanjem“ te da bi „naši djaci srednjih učilištah sličnim igrama (...) mnogo, te mnogo za probudjenje samosvijesti i narodnoga ponosa u prostoga puka kao što i za podporu dobrih sverhah doprinjeti mogli“ otkriva Truhelku, prvo, kao zastupnika *dramske igre kao oblika* – iskustvenog – *učenja* životnih odnosa i ponašanja te usvajanja osobnih i društvenih etičkih vrijednosti, a onda, kao školnika sklonog da „slične igre“, „kao i priređivanje drugih plemenitih zabavah“ vidi kao sastavni dio redovita školskog života i rada, čime se približava današnjem konceptu *školskoga kazališta*. Ne smije se previdjeti ni to kako Truhelka oblikuje uzorite likove i način njihova ponašanja u trima svojim igrokazima; radi se, dakle, o kazališnoj uporabi pedagogije „peldâ“, naslijeđenoj još od crkvenoga školskog kazališta, a potom preuzimanoj od prosvjetiteljskih dramskih pisaca i pedagoga širom Europe, te naročito prisutnoj u njemačkoj pedagoškoj tradiciji.<sup>6</sup> Oba predgovora promišljaju kazališni rad djece, njegove učinke i moguće ciljeve, isključivo kroz iskustvo učenika kao aktivnih sudionika, izvođača. To zapravo Truhelku i Hartmana čini jednim od prvih zastupnika osmišljenoga dramskog odgojnog rada s djecom i mladeži kakav se tek u sljedećim desetljećima intenzivnije razvio u nas.

Slično diferencirano shvaćanje kazališta i njegove odgojne uloge nalazimo i u pedagoškom tisku koji se inače smatrao manje liberalnim. U „Školskom prijatelju“, pedagoškom časopisu što su ga katolički opredijeljeni pedagozi pokrenuli 1868. godine, u članku „Ob uzrocih s kojih uzprkos rastućoj naobrazovanosti nećudorednost u puku ipak mah preotimlje“ autor, uz ostale uzroke „pučkoj nećudorednosti“ među kojima su nebriga roditelja, loši uzori, „prevelika gizda i pohlepa za putevom nasladom“, pasivnost „javne policije ćudorednosti“ te nestručnost

<sup>6</sup> Premda ovaj postupak nismo istaknuli kao jednu od paradigma moderne dramske pedagogije, njegova nazočnost u osobnim pristupima i dramsko-pedagoškoj praksi pratit će nas do kraja naših istraživanja.

škola, navodi i to „što se izopačuju i umnožavaju javne zabave“ i „što se usvajaju zla načela, raznošena po svijetu opakimi časopisi i zabavnom literaturom“ („Školski prijatelj“, 26/1874; 379). Podrobnije se osvrćući na javne zabave, autor ustvrđuje: „Sve pučke zabave, što ih je putenost izumila, štetne su po ćudorednost, tako n. pr. kartanje, pijanka, plesanje, zavedljivi kazališni komadi itd.“, da bi odmah iznio i načelnu ogradu: „Svaki će predvidjeti, da mi ovdje govorimo samo o zlorabah ovih zabava; buduć nam nije namjerom, da svakovrstne igre, kazalište, ples brojimo k zabavam absolutno nećudorednim, ali je i pojmljivo, da se te zabave lasno izvrgnu te neumjerenošću svojom lasno postanu ćudorednosti pogibeljne“ (Isto; 382). O kazalištu pak kaže sljedeće: „Kazalište može biti promicalom ukusa i ćudoredne obrazbe, ako je zbilja ono, što ima biti, ali ako se predstavljaju komadi, što u naše doba, žalibože, često biva, kojimi se kriepost ruši a opačina uzvisuje; ako se predstave daju, koje formalno podučavaju, kako se roditelji zavaravaju [tj. varaju – prim. V. K.] i kako se lukavošću i podmuklošću može postići ovaj ili onaj nemoralni cilj – tad je kazalište učiona nećudorednosti, a okolo se klataći predstavljajući neraznašaju samo te nekrieposti nego često i neukusnost“ (Isto; 382). Sasvim na tragu ranije navođenih Wessermanovih stavova ove ocjene, iznesene u različitim izvorima i iz različitih poticaja, svjedoče da se tijekom 1860-ih i 1870-ih godina oblikovao prilično jedinstven stav tadašnje pedagoške javnosti o tome da kazalište može, ovisno o uporabi i moralnim obzirima, imati kako pozitivan tako i negativan utjecaj na djecu i mladež.

Posebno je zanimljivo i za naše istraživanje poučno na koji se način suprotstavljeni stavovi o kazalištu očituju unutar svjetonazora istaknutih građanskih, demokratski i liberalno usmjerenih pedagoških djelatnika i ideologa poput Ivana Filipovića i Davorina Trstenjaka koji su poglavito svojim snažnim osobnostima i djelima, pisanima i učinjenima, a ne položajem u strukturi vlasti, obilježili ovo razdoblje. Filipović,<sup>7</sup> premda život-

<sup>7</sup> Ivan Filipović (1823.–1895.), sin učitelja u Velikoj Kopanici, zbog siromaštva nakon gimnazije nije mogao na sveučilište, pa učiteljem postaje kroz tečaj u Srijemskim Karlovcima. Kao gimnazijalac oduševljava se preporodnim idejama, a nešto kasnije kao mladi učitelj u Novoj Gradiški počinje pisati pjesme u preporodnom duhu. Kao dobrovoljac 1848. sudjeluje u Jelačićevu pohodu u Mađarsku. Godine 1851. dolazi u Zagreb gdje se povezuje s najistaknutijim predstavnicima hrvatskog preporoda, sada već glavnim nositeljima djelatnosti različitih organizacija, ustanova, novina i časopisa proisteklih iz preporodnih nastojanja. Zbog članaka objavljenih u „Koledaru“ dolazi u sukob s crkvom koja ga je napala zbog širenja materijalizma, a 1852. godine, zbog pjesme „Domorodna utjeha“, zajedno s urednikom „Nevena“ M. Bogovićem, bude osuđen na šestomjesečnu tamnicu. Po izdržanoj kazni odlazi u Požežu gdje se uz potporu utjecajnih istomišljenika uspijeva zaposliti kao učitelj. Godine 1863. Filipović dolazi u Zagreb za učitelja kaptolske građanske škole i tu se, uz redovan posao, počinje intenzivno baviti javnim radom: piše pjesme i pripovijetke, udžbenike i rječnike, uređuje niz listova, piše kazališne kritike i članke u „Narodnim novinama“ (1850.; 1862.–1866.; 1871.; 1872.; 1876.), „Domobranu“ (1864.–1866.) te „Hrvatskom sokolu“ (1870.–1871.), gdje neko vrijeme nasljeđuje Demetera

nim opredjeljenjem prvenstveno učitelj, školnik, prosvjetitelj, ideolog i organizator učiteljstva, jedan je od prvih stalnih kazališnih kritičara hrvatskog glumišta koji je, osim jedne kritike objavljene 1850., za svog prvog kratkog boravka u Zagrebu i prekinutog sudskim progonom i tamnicom, od 1862. do 1876. objavio više od 140 članaka o kazalištu, većinom recenzije tekućeg repertoara nacionalne kazališne kuće, dok se u nekoliko članaka, među kojima je i ranije predstavljeni programatski „Narodno kazalište kao zemaljski zavod“, bavi širim problemima aktualne kazališne proizvodnje. Svojim odgojem te djelovanjem kao pedagoški, ali i kazališni stručnjak, Filipović se, dakle, čini nadasve kompetentnom osobom da nešto kaže i o mogućim odgojnim učincima kazališta. Takva pretpostavka vrijedi tim više što se Filipović pojavljuje kao prevoditelj u knjižici „Igrokazi za mladež. Dio 2.“ objavljenoj 1866.<sup>8</sup> Knjižica čini jedinstvo s „Igrokazima za mladež. I. dio“, koje kao autor potpisuje Antun Truhelka. Međutim, osim prevođenja spomenute knjižice, Filipović se ne oglašuje nikakvim drugim tekstom o kazališnom radu s djecom i omladinom. Kako Truhelkina knjiga ima i nadasve zanimljive i poticajne predgovore, a kako igrokazi koje je preveo Filipović čine njezin nastavak, možemo jedino pretpostaviti da se Filipović, kao suradnik na izdavanju ovih tekstova, slagao sa stavovima iznesenima u predgovorima te da kao takav ima svoje mjesto među prvim poticateljima kazališnog odgojnog rada s djecom i mladeži u modernoj Hrvatskoj. Iz činjenice pak da Filipović, kao potvrđen ljubitelj i znalac profesionalne kazališne umjetnosti, o eventualnim pedagoškim utjecajima profesionalnog kazališta na djecu i mladež ne govori ništa, možemo izvući zaključak da ga nije smatrao primjerenim za takve zadaće.

Uvjerenje da je kazalište kao umjetnost neprimjereno odgoju mladih naraštaja nalazimo podrobnije objašnjeno potkraj razdoblja koje razmatramo u stavovima Davorina Trstenjaka,<sup>9</sup> uz Filipovića, kojeg je smatrao

---

kao urednika. Posebno se angažira oko problema i statusa učiteljskog zanimanja. Godine 1875. postao je školskim nadzornikom zagrebačke županije, što je ostao sve do umirovljenja. Godine 1871. inicira osnivanje Hrvatskoga pedagoško-književnog zbora, prve strukovne učiteljske udruge na Balkanu, koja i danas djeluje, te povezuje hrvatsko učiteljstvo s organizacijama drugih nacija, naročito s onima iz (južno)slavenskih zemalja. Aktivan u javnom životu sve do smrti, Filipović se danas poglavito cijeni kao „otac i učitelj hrvatskih učitelja“, organizator građanskog školstva, reformator i borac za njegovu neovisnost, prosvjetitelj i obnovitelj hrvatske škole kao glavne nacionalne ustanove odgoja mladih naraštaja.

<sup>8</sup> Knjižica je zavedena u katalogu Nacionalne sveučilišne knjižnice, ali je primjerak, čini se, zagubljen. Natuknica sadrži sljedeće podatke: „1. Sablja. Igrokaz u 1 činu. Po M. Berquin-u. 2. Kažnjena taština. Igrokaz u 1 činu po istom. 3. Pravdaš. Vesela igra u 1 činu. Po J. Kurmayer-u. Prev. Ivan Filipović – U Zagrebu, Nakl. Lavoslava Hartmána (Brzotiskom Antuna Jakića), 1866“.

<sup>9</sup> Davorin Trstenjak (1848. – 1921.), podrijetlom iz miješane slovensko-hrvatske seljačko-obrtničke obitelji, u Zagrebu završava učiteljsku školu te 1872. započinje s učiteljskom službom koju otada nije prekidao sve do umirovljenja. Nakon prve godine provedene u privatnoj djevojačkoj školi u Zagrebu odlazi u Karlovac gdje službuje osamnaest godina, zatim biva premješten

jednim od svojih uzora i duhovnih učitelja, druge istaknute osobnosti hrvatskog školstva i „apostola prosvjete“, kako je sam sebe znao nazivati. U dvadesetak posljednjih godina života objavljuje niz propedeutičkih rasprava, potkrijepljenih filozofskim, povijesnim i znanstvenim argumentima, o općim zadaćama odgoja, o „narodnoj“ i „slobodnoj školi“, o odnosu vjere i odgoja, o klerikalizmu, o darvinizmu, o „uzgoju čovjeka borca“, a posebice, pišući ponajviše o vlastitim iskustvima i načelima, o učiteljskom zvanju i liku učitelja te njegovim značajkama i zadaćama. Sve su mu knjige vrlo osobno i ostrašćeno pisane; u njima na popularan i emfatičan način sažima sve ono što je hrvatska građanska liberalna misao, čijem stvaranju je znatno pridonio i njegov učitelj Ivan Filipović, od preporeda do konca stoljeća mogla saznati i domisliti o kulturi i umjetnosti, njihovim zadaćama prema narodu i školi te o njihovim „uzgojnim“ mogućnostima i zadaćama u hrvatskom društvu. Diskursom neupitne vjere u učiteljsko poslanje iznosi Trstenjak cjelovit nacionalni liberalno usmjeren odgojni program u kojem svi narodni resursi trebaju naći svoje mjesto i odgojno-prosvjetnu ulogu.

Jedna od rasprava je i knjiga „Kulturni uzgajatelji“ koja, premda pisana 1917., rezimira spoznaje i uvjerenja Davorina Trstenjaka stečena tijekom njegova najintenzivnijeg radnog vijeka, a to su posljednja tri desetljeća 19. stoljeća. Trstenjak u knjizi izlaže ideju „narodne umjetnosti“ te ulogu koju u njezinu oblikovanju imaju „kulturni uzgajatelji“, to jest one ilirske „poluge“ koje sudjeluju u odgoju naroda.

„Najviši zadatak umjetnosti i poezije jeste prikazivanje ljudskih životnih ideala, stvaranje idealnih likova, u kojima narod gleda najvišu objavu svoga bića“ (Trstenjak, 1917; 81). Osnova Trstenjakova programa je „narodna umjetnost“ koja „izlazi iz narodne duše i njezin glas narod čuje, shvaća i osjeća. (...) Narodna umjetnost razvija se iz naroda, a ne iz jednog

---

u Kostajnicu gdje ostaje deset godina, a onda u Gospić gdje službuje do umirovljenja 1908. godine. Cijelom svojom osobnošću, sklonostima, obrazovanjem, stavovima i djelatnošću bio je reprezentativnim predstavnikom rastućeg građanstva i liberalnih građanskih ideja, dakako oblikovanih na pozadini dominantnih filozofskih i političkih svjetonazora u južnoslavenskim zemljama Austro-Ugarske Monarhije. Svjesnim izborom odlučio je biti javnim djelatnikom, prosvjetiteljem, „učiteljem naroda“ i „apostolom prosvjete“. Brojnim člancima (više od 750 njih u pedagoškim i kulturnim časopisima te dnevnim novinama) i knjigama (ukupno 44 do kraja života) te osebnim i svestranim načinom života Trstenjak je potvrđivao svoja uvjerenja i pedagoška načela koja je zastupao: bio je vješt drvodjelja, svirao je šest glazbala, cijeloga života skupljao je te stvarao školske vrtove biljaka i zbirke životinja, bio je „dobar hodač, plivač, planinar i lovac“ („Pedesetgodišnjica HPKZ“, 1928.; 165), skupljao je narodne poslovice i pjesme te priložio oko 3000 riječi za rječnik JAZU, čitao je češki, ruski i njemački, proputovao je cijelu srednju Europu, primao je dvanaest stručnih časopisa i skupio bogatu biblioteku. Bio je pokretačem i članom mnogih građanskih udruga i zaklada, među kojima i zagrebačke slobodnozidarske lože „Ljubav bližnjemu“. (Batinić, 2008; 22) Kao odličan govornik često je nastupao na strukovnim skupovima i manifestacijama te održao velik broj javnih predavanja.

staleža“ (Isto; 85). Međutim, „naši su umjetnici previše internacionalni. No Meštrovčić, taj sin naroda, ta jaka individualnost, narodni je umjetnik. (...) Na tom narodnom vrelu treba da piju sva naša djeca u kolijevci, u osnovnoj školi i u ostalim školama“, a „narodna pjesma, osobito junačka, treba da stoji u središtu lijepoga štiva u našoj školi“ (Isto; 86). Navođeni odjeljak završava pozivom: „Narodna umjetnost u narodnu školu, a tako i narodne igre, a u naše društvo, gradsko i seosko, narodne svečanosti... (...) Ona je odlično i nama prirodno uzgojno sredstvo za narodni duh, za narodne osjećaje i moral. Ona će nas sve, od seljaka do inteligenta ujediniti u duhu i osjećaju; ona će zatrpiti onaj jaz među nama, pa će biti više bratstva i narodnog jedinstva. A to je i naše životno pitanje. Zadatak je škole, da i u tom pogledu čini svoju svetu dužnost“ (Isto; 87).

Govoreći o „narodnoj umjetnosti“, u kojoj izrazitu folklorističku sastavnicu valja manje smatrati kasnim odjekom ranije aktualnih umjetničkih stilskih tendencija i shvaćanja, a više ideoloških i političkih opredjeljivanja na početku 20. stoljeća, Trstenjak nigdje ne spominje kazalište. Kada se pak osvrće na nj, o njemu govori drukčije: „Kazalište služi čistoj umjetnosti, čistome umjetničkom užitku“, prema tomu, „tko hoće da u kazalištu umjetnički uživa, mora da onamo dolazi spreman za taj užitak. U hram umjetnosti ne ide se kao grlom u jagode“ (Isto; 100). Tako Trstenjak, sasvim na tragu programatskih shvaćanja o kazalištu svoga učitelja Filipovića, s jedne strane visoko vrednuje kazalište: „Ni jedna gluma ne bi smjela da bude bez umjetničke vrijednosti, jer samo tako može kazalište da služi svojoj svrsi“; s druge strane, međutim, „dok ono to čini, ostaje obično prazno, a prazna i njegova blagajna, pa mora često da se ponizi do kramarske butige i prikazivati kojekakve lakrdije prema prostu ukusu prostoga općinstva. Tako ono samo jača prosti ukus prosta čovjeka, a tako se ne vrši uzgojna zadaća“ (Isto; 101). Trstenjak kazalište ne smatra, bar ne sasvim, dijelom narodne umjetnosti. Uz to, upozorava Trstenjak, „neka nitko ne misli, da je umjetnost u izgajanju neka čudotvorka, koja naglo preobražava ljude u plemenite značaje. Kad bi umjetnost imala toliku uzgojnu moć, kako neki misle, svi bi glumci, glazbenici, slikari, pjesnici i dr. bili najuzorniji ljudi, a ne samo da to nisu, nego među njima imade baš mnogo demoralizovanih ljudi bez umjerenosti, obraza i značaja“ (Isto; 79).

Kazalište kao proturječan medij, s jedne strane „hram umjetnosti“, a s druge sažaljenja vrijedna „kramarska butiga“, u Trstenjaka je istodobno očitovanje narodne slave i ponosa, ali i izvor moralne prijetnje. Štoviše, njegova uloga može biti krajnje dvojbena i zbog neprimjerenosti životnim okolnostima: „Neki misle, da će mladež dići moralno i umno, kad ju često vode u sjajno kazalište, na koncerte i u galerije slika, prem sirotinja

svega toga ne shvaća. Naše je kazalište sjajno i uvijek puno, pa i sada, kad nam sinovi na ratištu hiljadama umiru, kad je Zagreb pun ranjenika. [Knjiga je objavljena u vrijeme Prvoga svjetskog rata. Prim. V. K.] U tom vidimo premalo duhovne i etičke kulture. Zaista treba da se pitamo, da li je taj sjaj, ta ljepota, koju uživa malen dio naroda, u razmjerju s ostalim kulturnim potrebama. (...) A za uživanje ljepote ima ionako dosta prilike. Valja svirati i sviralu za pas zadjenuti. Život nije neprestani blagdan, nego djelatni dan“ (Isto; 85).

Tako u Trstenjakovim tekstovima kazalište, opisano kao visoka, elitna umjetnost, ali u stalnoj ugrozi od komercijalne profanacije, ostaje uglavnom izvan pedagoškog vidokruga, bez svoje prave zadaće u oblikovanju „narodne umjetnosti“ te pogotovo bez prave funkcije u narodnoj školi.

Što u konačnici možemo zaključiti o ovako iznesenim stavovima o kazalištu koje nalazimo u široj kulturnoj javnosti te kod školnika različitih političkih i idejnih opredjeljenja? Kazalište kao umjetnička ustanova nije model niti sredstvo za odgoj djece i mladeži. Za pisca u „Napretku“ iz 1861. to se tiče svakog oblika kazališne aktivnosti, dok se za Truhelku i Hartmana, zatim za autora iz „Školskog prijatelja“, ali i za liberalne pedagoge Filipovića i Trstenjaka to prije svega odnosi na profesionalno kazalište – njegov repertoar, tematiku i ljudski okoliš te, prema Trstenjaku, i na njegov elitistički karakter neprikladan idealima „narodne kulture“. Ovakva viđenja (profesionalnog) kazališta i njegovih pedagoških mogućnosti, međutim, premda jesu pokazateljima nekih ne samo pojedinačnih nego i općih shvaćanja, nisu ni u kojem slučaju bila propisana ili obvezujuća. U odsutnosti službenih školničkih stavova i naputaka o pedagoškim zadaćama kazališta, zatim u sve ekskluzivnijem usmjeravanju nacionalne te drugih profesionalnih kazališnih ustanova i prateće kritike na ispunjavanje umjetničkih zadataka, kao i u rastućem šarenilu javnih predstavljačkih oblika (među kojima se dobrovoljačko kazalište počinje iskazivati kao zasebno polje prosvjetnog djelovanja), ideje, razmišljanja i oblike praktičnog kazališnog i dramskog rada s mladeži i za mladež u drugoj polovici 19. stoljeća valjat će stoga tražiti izvan profesionalnog i amaterskog kazališnog prostora – u djelatnostima i područjima za koja, iz današnje perspektive, pretpostavljamo da bi mogla biti okvirom takva rada kao što su, prije svega, ostali oblici i metodike pedagoškog rada, zatim dječja igra, pa šire shvaćene umjetničke aktivnosti te naročito oblici javnog nastupanja i izražavanja. Pozornost valja obratiti tiskovinama (novinama, časopisima, knjigama) namijenjenima djeci i mladeži ili pak školnicima te pedagoškoj i široj kulturnoj javnosti, a onda i individualnim opredjeljenjima i spontanim iznašašćima pojedinaca (učitelja, odgajatelja, školskih metodičara i ideologa).



## LITERATURA

- Batinić, Štefka (2008). *Davorin Trstenjak (1848 – 1921) – u povodu 160. obljetnice rođenja*. U: „Školske novine“, 36/2008. Zagreb: Školska knjiga.
- N. (1861). *Kazalište i djaci*. U: *Napredak* 9/1861. Zagreb.
- Trstenjak, Davorin (1917). *Kulturni uzgajatelj*. Zagreb: Tiskom Boranića i Rožmanića.
- Truhelka, Antun (1866). *Igrokazi za mladež*. Zagreb: Nakladom Lav. Hartmana.
- *Zatočnik* (1870). Urednici: Ivan Vončina i Josip Miškatović. Sisak.

## “TEMPLE OF ART” AND “JUNK SHOP” – CONTROVERSIES OVER EDUCATIONAL ROLE OF THEATRE IN CROATIAN CULTURAL AND PEDAGOGICAL PUBLIC IN THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY

### SUMMARY

Proceeding with his research of the beginnings of the modern Croatian drama pedagogy the author presents opposed understandings and concepts of theatre and its educational function that could be found in the general cultural public space, as well as in the opinions of prominent Croatian educationalists of different political and ideological orientations in the second half of the 19<sup>th</sup> century.

**Key words:** modern Croatian drama pedagogy, second half of the 19<sup>th</sup> century.

