

O »STAROJ GARDI« NA SJECIŠTU KNJIŽEVNOSTI  
I POVIJESTI KAZALIŠTA  
– A. KASSOWITZ-CVIJIĆ I I. KRALJ-MILAROV

*Lucija Ljubić*

UDK: 792.01(497.5)''18/19''

Hrvatski su kazališni kritičari krajem 19. i početkom 20. stoljeća u svojim novinskim člancima i drugim publikacijama posvećenima glumcima i glumicama zagrebačkoga kazališta često koristili termin »stare garde« podrazumijevajući umjetnike koji su radili u starom zagrebačkom kazalištu na Markovu trgu. Potaknuti namjerom o sastavljanju odabranih glumačkih portreta, a rukovođeni željom o isticanju kulturnoga udjela koje je imalo prvo hrvatsko kazalište, autori su tih članaka nerijetko pisali glumačke biografije na razmeđu književnosti i teatrologije. Na nekoliko odabranih primjera rad ilustrira kojim su se strategijama autori služili i do kakvih su zaključaka dolazili.

Ključne riječi: stara garda; povijest hrvatskoga kazališta; glumačke biografije; književnost; teatrologija

»Stara garda« sintagma je koju su autori kazališnopovijesne publicistike skovali za umjetnike što su radili u starom zagrebačkom kazalištu na Markovu trgu, a 1895. počeli su nastupati u novoj kazališnoj zgradi, pod vodstvom novog intendanta Stjepana Miletića. O pripadnicima stare garde pisao je, primjerice, već 1895. Nikola Andrić u svom *Spomen-spisu Hrvatskoga zemaljskog kazališta*. Većina umjetnika i umjetnica nastavila je djelovati u novoj zgradi i desetljećima poslije njezina otvaranja. Iako riječ »garda« priziva asocijaciju na tjelesnu stražu državnih vladara i vojnih zapovjednika, pa i na posebne vojne postrojbe, očekivanije je taj termin vezati uz naraštajne odrednice. Ako je suditi prema aktualnim pretraživanjima na internetu, ta se sintagma danas vezuje uz glumačke naraštaje rođene prije ili u vrijeme Drugoga svjetskog rata, što ne ukazuje samo na protežnost termina, nego i zainteresiranog istraživača povijesti hrvatskoga kazališta može zavesti na drugi trag.

Promotri li se pitanje »stare garde« ne samo naraštajno, nego i u duhu stražarenja ili čuvanja, jasno je da je riječ o stvaranju i čuvanju nacionalnog identiteta kako su ga zamišljali i željeli reprezentirati začetnici ideje o osnutku nacionalnoga glumišta. Devetnaestostoljetne ideje o važnosti i ulozi kazališta u društvu svojem su ostvarenju podvrgavale i osobe koje su bile potrebne za taj pothvat, što je razvidno i iz poziva koje je kazališna uprava upućivala javnosti. Amateri su se, nošeni domoljubnim zanosom, rado odazivali i nastupali po nekoliko puta, a potom se vraćali svojim uglednijim građanskim poslovima. Nasuprot tome, kazališne je profesionalce bilo teže pronaći i privoljeti na trajniji angažman. Zato je zanimljivo da Ivka Kralj (1856. – 1942.), glumica »stare garde«, u *Viencu* 1882. godine objavljuje u dva nastavka životopis svoje starije kolegice Ivane Bajze-Szlavikove (1834. – 1882.), a u podnaslov upisuje: »Ujedno prinos k poviesti hrvatskoga glumišta«. Prve rečenice članka nagoviještaju kako će se prikazati glumičin životopis:

*Ne bez bojazni laćamo se pera, da ocrtamo viek jednoga od najčvršćih stupova hrvatske Thalije. Ne bez bojazni, jer je s ovim viekom skopčana*

*sudbina naše drame za čitavih dvadeset i pet godina ovamo. Poviest, naime, života gdje Ivane Bajza-Szlavikove jest, pravo reći, poviest hrv. drame sve do sada.* (Kralj-Milarov 1882: 152)

Ivana Bajza, riječima Ivke Kralj, pristupila je »k hrvatskoj četici« kao dugo tražena interpretkinja uloga ljubavnica, a dobitak je bio tim veći što ona nije bila ni njemačka ni mađarska Hrvatica, nego hrvatska Hrvatica koju su, kako piše, »našli« i koja je prvi put nastupila 1854. godine (isto: 153). Nesumnjivo, kazalište je, zajedno s književnošću i jezikom, bilo prikladno kulturno sredstvo za buđenje narodne svijesti, kako je napisala autorica: »Hrvatsko kazalište imalo je da bude središtem duševne radosti i zabave svih onih duhova, kojim je na srcu hrvatski jezik i napredak hrvatske književnosti« (isto: 169). Ivana Bajza u članku Ivke Kralj djeluje kao metafora začetaka hrvatskoga glumišta pa stoga autorica sa zanosom piše o ilirskoj ideji koja je, prema njezinu mišljenju, »čista, poput sunca jasna ideja hrvatstva«, a Ivana Bajza dionica je borbe i rada za »uzvišenu istinu, koja će preporoditi Hrvate i Hrvatsku« (isto). Ivka Kralj usporedno kritički piše i o položaju glumica u hrvatskom društvu toga vremena, da bi se tek u sljedećem nastavku posvetila izradi Bajzina glumačkoga portreta. U drugoj polovici članka kao neizostavan dio istaknula je i glumičin privatni život kako bi ilustrirala poteškoće s kojima se glumci suočavaju na svom putu. Dapače, ne izbjegava ni nelijepe strane glumačkoga poziva. Iako je glumcima idealna nagrada rad na korist naroda i život za umjetnost, autorica ističe neizvjesnost toga posla, neobrazovanost publike i izvrnutost glumaca »svačijem prikoru, spletkam i prostotam« (isto: 172).

U tom je duhu napisan i Nehajevljev članak iz 1902. o Tonki Savić (Nehajev 1902). Na samom početku stoljeća Nehajev sjetno problematizira prolaznost kazališnog čina, ali prelazi i na prolaznost uspomena na »staru gardu« pa je i članak o Tonki Savić dobrim dijelom posvećen pozivu javnosti da se prisjeti svojih zaslužnih umjetnika kako bi im se iskazala zahvalnost za odigrane uloge, ali i za ustrajnost u izgradnji nacionalnog

kazališta, zaključujući da jubilej Tonke Savić, kao i svi jubileji prvih članova našega kazališta, nije samo jubilej umjetnice nego i uspomena na teške početke kazališne umjetnosti. Kritičar Branimir Livadić osvrnuo se 1943. godine na pisanje o kazalištu u 19. stoljeću ističući da se ispuštalo iz vida glavno:

*Danas je gotovo nemoguće uvjerljivo rekonstruirati likove umjetnika iz prvih desetljeća naše teatarske poviesti, pa i poslije mnogih od onih, koje nismo mogli vidjeti, ostali su samo blijedi profili s riedkim pro-sjevima duše, koja je ipak za shvaćanje našeg umjetničkog pokretanja ono najzanimljivije. (Livadić 1943: 9)*

Žalio je što su od rekonstrukcije udjela glumačkih umjetnika iz prvih desetljeća našega kazališta ostali »samo blijedi profili s rijetkim pro-sjevima duše, koja je ipak za shvaćanje našeg umjetničkog pokretanja ono najzanimljivije« (isto) pa se zbog toga ni novija nastojanja time ne mogu pohvaliti boljim uspjehom.

Glumci i glumice u 19. stoljeću bili su neophodni za opstanak hrvatskoga glumišta i njegovo profiliranje u 20. stoljeću pa su stoga brojni članci, objavljivani u novinama i časopisima na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće pa i u narednim desetljećima, posvećeni obilježavanju obljetnica umjetničkog rada pripadnika stare glumačke garde. Ti su članci uglavnom bili opsežni i iscrpni u nabranjanju glumačkih struka u kojemu su se pojedini slavljenci istaknuli, a slijedili su sličnu matricu: osim osvrta na obljetničku predstavu, najveći je dio teksta bio posvećen glumačkoj biografiji i pohvali zbog ustrajnosti u izgradnji hrvatskoga glumišta. Stoga većina članaka iz toga doba nalikuju nacrtima kakvog *Bildungsromana* u kojemu se prati tegoban, naporan i samoprijegoran uspon te kreativno sazrijevanje nekog umjetnika koji je predan svojem pozivu i, možda još i važnije, slavi i napretku hrvatskoga kazališta, a znatno je manje zabrinut zbog svog nerijetko nepovoljnog socijalnog statusa. Nasuprot tome, Branko Gavella istaknuo je da nema umjetnosti poput kazališne koja je izravno primorana prodavati

svoje proizvode i »stajati iza tezge« koje se »mogu povoljnim razvojnim prilikama pretvoriti u otmjene etablismane, a kruh u marcipan, ali svako je kazalište negdje usudno povezano s institucijom 'blagajne' « (Gavella 1982: 9). Kazališnu prodaju robe i zarađivanje na njoj Gavella ne drži osobito tragičnom u odnosu na ostale druge trgovačke odnose. Prema Gavellinim riječima, hrvatsko kazalište »zapravo nije ni postojalo prije no što je za njega već izgrađena politički-kulturno reprezentativna kuća« (isto: 10).

Dapače, kazališna je zgrada postojala, a nedostajalo je glumaca, pa i dramskih tekstova, koji bi bili pronositelji nacionalne ideje. Svjesni da nacionalne kazališne aktivnosti ne bi bilo bez glumaca, kazališni su publicisti krajem 19. i početkom 20. stoljeća nastojali prikazati umjetničke životopise osoba bez kojih ne bi bilo ni kazališnih predstava, a bez njih se ne bi realizirale ni preporodne kulturne ideje. Za razliku od Gavelle, koji se u svom *Hrvatskom glumištu* više posvetio glumačkom stilu, kazališni publicisti koji su pisali glumačke biografije najvećim su dijelom svoje članke posvećivali važnosti hrvatskoga kazališta i pojedincima koji su omogućili da velik i važan kulturni zamašnjak ne zastane, a – u duhu dominantnih ideja o nacionalnoj važnosti hrvatskoga glumišta – manje su se bavili pitanjima stila i budućnosti hrvatskoga kazališta toga vremena.

Čitatelj hrvatskih glumačkih biografija »stare garde« još i početkom 20. stoljeća prati put do vrhunca obljetničke prigode koja je često predstavljena kao proslava glumišne umjetnosti, a time i nacionalne, »standardizirane, homogene, središnje, održavane« (Žužul 2015: 33) visoke kulture koja sudjeluje u konstituiranju nacionalnog identiteta i političkom ujedinjenju građana. Usporedno s drugim kulturnim institucijama utemeljenima sredinom 19. stoljeća, hrvatsko kazalište dolazi »u krug djelovanja propagandnih odgojno-prosvjetiteljskih tendencija« (Gavella 1982: 10). Nakon prvotnog odbijanja zbog društvenog zazora prema glumačkom zvanju, hrvatska je visoka kultura u kazalištu pridonijela afirmaciji pojedinih osoba koje su dolazile iz nižih društvenih slojeva. To je ishodište i znamenitim Gavellinim socijalnim model-tipovima koji su iznjedrili najprije tip gospodina – dodali

bismo, i gospođe – koji se vlastitom voljom uklapa u normu, a zauzvrat zadobiva društveni ugled. Oni koji su pisali o glumcima toga vremena sudjelovali su u istoj zadaći – promicanju i održavanju nacionalne ideje te trajnom poticanju domoljubnog žara za nove naraštaje koji se tek trebaju odlučiti za glumačko zvanje. Stoga su i oni o staroj gardi pisali s polazišta sličnih onima s kojih je stara garda stvarana – kao o junačkom naraštaju koji je na svojim leđima iznio tešku i slavnu domoljubnu zadaću u stvaranju vlastite kulture. Dapače, autori tih članaka staru su gardu svojim diskursom i stvorili, pišući istodobno i zamišljanu povijest hrvatskoga kazališta i književne biografije hrvatskih glumaca.

Među najistaknutijim je predstavnicima takvog pristupa Antonija Kassowitz-Cvijić (1865. – 1936.), kazališna kritičarka, feljtonistica i književnica, po obrazovanju odgajateljica i neumorna istraživačica arhivske građe. Među ostalim djelima, njezin poseban interes za kazalište dokazuje više članaka koje je napisala o starom kazališnom Zagrebu prije profesionalizacije hrvatskoga glumišta te mnoštvo priloga o pojedinim glumačkim životopisima (Andrija Fijan, obitelj Freudenberg, Ivka Kralj, Adam Mandrović, Ivo Raić). Prema riječima Dunje Detoni Dujmić, Antonija Kassowitz-Cvijić kombinirala je arhivsku građu, anegdote i usmena svjedočenja i »impresionistički je ocrtała ljudske i umjetničke portrete« te se posvetila »rijetkom žanru u hrvatskoj književnosti, romansiranoj biografiji« (Detoni-Dujmić 2010). Jedno od njezinih najpoznatijih djela razmjerno je opsežna, na oko dvjesto osamdeset tiskanih stranica, romansirana biografija *Vatroslav Lisinski u kolu Ilira* tiskana u Zagrebu 1919., koju je o 100. obljetnici rođenja Lisinskoga izdala i nagradila Matica iz Zaklade grofa Ivana N. Draškovića za godinu 1917. Matica hrvatska. Budući da je po majčinoj strani s Lisinskim bila u rodu, autorica u knjizi i o sebi piše u trećem licu.<sup>1</sup> Rodoljubni zanos, potaknut ilirskom idejom koju autorica

---

<sup>1</sup> »Marija je najvoljela sjedjeti uz kolijevku svog prvorođenčeta Tonke, kasnije udate Cvijić. Trajalo je više sedmica, dok se pridigla od slabooće, jer joj se u kritičnom času gotovo prekinula nit života. Po majčinu osvjeđenju spasila ju je

veliča u svojoj knjizi, urodio je 1838. narodnim koncertom na kojemu su sudjelovale i neke plemićke kćeri. Autorica napominje da su koncertne i kazališne izvedbe prizivale nepovoljne društvene konotacije, naglašavajući da su takvu smionost mogle pokazati samo žene i djevojke visoka roda do kojih »ne dopire sumnja i malograđanski zlobni jezici« (Kassowitz-Cvijić 1919: 65), što podrazumijeva da se u takvim društvenim okolnostima ženama i muškarcima bilo teško odlučiti i za pjevački i za glumački nastup.

Tri godine poslije, 1922., Antonija Kassowitz-Cvijić napisala je veći rad o Dragutinu Freudenreihu u povodu 40. obljetnice njegova umjetničkog rada, a 1928. objavila je *Spomen-spis u proslavu šezdesetgodišnjeg umjetničkog djelovanja najveće hrvatske tragedkinje Marije Ružičke-Strozzi uz prikaz njezine epohe u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1868 – 1928*. Nakladnik je bio Odbor za proslavu jubileja, uz napomenu: »Čisti dobitak prilaže se narodnomu daru svečarici«. Obje publikacije, prva sažetija, na desetak gusto tiskanih stranica, a druga opsežnija, na tridesetak stranica, pisane su u žanru literarizirane biografije kojim se nastojalo ukazati na vrijednosti osnivanja i djelovanja prvoga hrvatskoga kazališta i istaknuti udio prvaka hrvatskoga glumišta iz dviju velikih kazališnih obitelji, Freudenreich i Strozzi. Djelo o Dragutinu Freudenreihu zapravo je posveta cijeloj obitelji jer podsjeća na praizvedbu *Graničara* 1857. godine, koje je napisao Josip Freudenreich, slavljениkov djed, prema autoričinu izboru neizostavna karika u lancu ako se želi ilustrirati slavna hrvatska kazališna povijest. Prva polovica teksta posvećena je obiteljskom rodoslovlju, započinje krajem 18. stoljeća i prati životne sudbine naraštajno starijih članova obitelji, uključujući i njihove supruge, a i u drugoj polovici teksta prati se ne samo životna i glumačka sudbina Dragutina Freudenreicha nego i ostalih članova njegove obitelji. Dvodijelnost teksta sugerirana je i autoričinim dvokratnim poetičnim pozivom na gašenje i paljenje svjetala u

---

drevna čudotvorna slika 'Ecce homo', što ju je pobožna mati donijela, da kćerku spase.« (Kassowitz-Cvijić 1919: 98)

kazališnoj zgradi na početku prvoga i drugoga dijela. U članku se navode neke od važnijih glumčevih odigranih uloga, a ne izostaje ni ironičan pa i humorističan osvrt na njegove isprva najbrojnije nastupe u lakajskoj odori, što ga je i ponukalo da napusti zagrebačko kazalište.<sup>2</sup>

I o praizvedbi *Graničara* Kassowitz-Cvijić piše zanosno, navodeći da je u toj prigodi bilo vidljivo koliko su se prilike promijenile, koliko je narodna obrazovanost porasla, i da je potrebno još nekoliko takvih predstava da se osigura budućnost hrvatskoga kazališta. Bez obzira na nacionalni ushit, autorica navodi i nedostatke hrvatskoga kazališta, posebice kad je riječ o publici koja je samo u manjini bila rodoljubna, manjak hrvatskih dramskih djela i malen broj članova ansambla koji se nisu mogli mjeriti s gostujućim njemačkim i talijanskim družinama te pridobiti publiku kazališnom tradicijom i svjetskim repertoarom. Osim toga, gostujuće su družine sa sobom potajice navodno odnosile dio rekvizita i kostima, a hrvatski su glumci »bili veliki tek u svom žarkom ushitu i dragovoljnom odricanju, ali još početnici u dramskoj umjetnosti naročito u klasičnoj, kojoj nisu bili dorasli ni školom ni intelektom« (Kassowitz-Cvijić 1922: 3) i zato nisu uspjeli potaknuti zanimanje javnosti. Autorica se u svojim tekstovima nije libila ni interpretacijskih umetaka poput ovoga u kojemu se osvrće i na glumčevu zapaljivu ćud, ali ipak sve uspijeva povezati – i opravdati – najvišim ciljem u zaključnoj rečenici:

*Zaista kod teatra nije nikad bilo lako s Dragutinom 'izdržati'. U tog umjetnika, kano da se svi proživjeli jadi njegovih predja skrutili u jednu čvrstu gomilu, nad kojom se usjeo tvrd kritičan duh, glasan i sarkastičan, jetkim espritom, bezobziran, nasrtljiv, ne uzimajući obzira*

---

<sup>2</sup> »Da ga je vidio pokojni slavni otac, kako poput marionete nastupa u vječitom ruhu lakaja sa srebrenim dugmetima od veličine starog 'Schusterhalera' (naš veliki bakreni novac od 4. novč.) sa bijelim pamučnim – od vječitog pranja – razvučenim rukavicama i čarapama! Kolikogod ga to tištilo i svrbilo, jadilo i gnjevalo, čitave dvije se godine nije mogao oteti toj glupoj monduri.« (Kassowitz-Cvijić 1922: 6).



*ni na kakovu osjetljivost svojih pretpostavljenika ni kolega, ne štedeći ni samog sebe, ne moderirajući nikada eruptivnih svojih efekata, pa makar došlo i do preloma, a on ostao u tom času bez hljeba. On ne priznaje autoriteta, osim velikog umjetničkog duha, a najviši mu je autoritet – hrvatsko narodno kazalište! (Kassowitz-Cvijić 1922: 6-7)*

Ne nedostaje ni zamišljenih dijaloga s njegovim suvremenicima, kao ni portreta ostalih članova obitelji ili kazališnih suvremenika, a često se spominju loše materijalne okolnosti u tadašnjem hrvatskom kazalištu.

U radu o Mariji Ružički-Strozzi, autorica se ponovno poslužila susljednom kronologijom glumičina života od rođenja do obljetnice, nastojeći pružiti čitateljima sličnu fresku još jedne znamenite kazališne obitelji, ovaj put Strozzijevih. Kompozicijski raspodijelivši svoju knjigu od oko trideset stranica na deset poglavlja koja odgovaraju deset istaknutih razdoblja u glumičinu životu, svakom je poglavlju, bez navođenja izvora, nadjenula po jedan citat iz glumičinih iskaza prikupljenih zacijelo iz tiska. U tekst je uključila i kazališne kritike koje su pohvalno pisale o glumici, ali i uspomene suvremenika i brojne anegdote. Nastojala je navesti i uloge koje je glumica tumačila u pojedinom razdoblju, »računajući na 'pomoć' struka i fahova, uloga i repertoara« (Petranović 2015: 120), vežući uz pokoji glumičin nastup i kakvu anegdotu ili barem kratku opasku o povezanosti privatne Ružičkine naravi s tumačenom ulogom. Romansirana biografija o Mariji Ružički-Strozzi, slično kao i ona o Freudreichovima, vrvi svakodnevnim detaljima, sućutnim pripovjedačičinim komentarima, zanosnim pohvalama, navodima iz kazališnih kritika i novinskih članaka, digresijama vezanima uz ostale članove glumičine obitelji, dijaloški zabilježenim anegdotama, detaljima o dnevnom rasporedu proba i (ne) pravedno dogovorenim honorarima i plaći, uvjetima rada u kazalištu, ali i o obiteljskim dogodovštinama, bolestima i ozdravljenjima, rađanjima i umiranjima. Zacijelo ponesena glumičinom veličinom i važnošću svoje

zadaće, autorica se mjestimice upuštala u literarne opise poput ovoga u kojemu se opisuje prvi susret Josipa Freudenreicha s mladom djevojkom:

*Ovaj opazi jednog dana u dvorištu djevojku, što sjedi na podnošku, uprijevši laktove o koljena, zagleda se u lijepo joj vrlo izrazito lice, zastrto tragičnom sumornošću, bujna joj crna kosa pala niz ramena a velike modro-ljubičaste oči uprte bile nekuda u neizvjesnost. Freudereich stane kao ukopan, promatrajući s umjetničkim uživanjem tu prikazu. Medea!* (Kassowitz-Cvijić 1928: 6)

U toj se monografiji mjestimice probija i pokoja oštrija opaska o dodatno težem položaju glumica, kao kad je Freudereich inzistirao da i ona i još neke ugledne dramske glumice nastupe u živim slikama, odjevene u baletne trikoe, čime se namjeravalo privući publiku u kazalište. Tekst donosi i zgođe vezane uz manjak odgovarajućih kazališnih kostima i rekvizita, neodgovarajuće honorare i plaće te loše uvjete života koje autorica povezuje i s nedaćama u glumičinih porodima i podizanju djece. Domoljubna neodoljivost zagrebačkoga kazališta ističe se kad je Ružička-Strozzi odbila, primjerice, stalni angažman u Beču: »Tad ona u duhu ugleda dragi svoj mali zagrebački teater, svoje kolege, ispaćene od muka i odricanja, a svaki svojom krvlju iskupljuje napredak teatra i uopće kulture svoga naroda. A samo ona da bude odmetnicom?« (Kassowitz-Cvijić 1928: 16). Antonija Kassowitz-Cvijić opisuje i uspješne partnere na sceni, Mariju Ružičku-Strozzi i Andriju Fijana. Za autoricu su oni »predestinirani gospodari naše pozornice«, »najsavršenija harmonija i ljepota«, »dva vrela srca, dva još vrelija temperamenta, dvije lako zanosljive i upaljive duše« (isto: 18) te dodaje lirske opise njihovih nastupa, koje glumačke partnere prikazuje u nadnaravnoj ljepoti. U desetom poglavlju iscrpno i lirski opisuje pripremu Marije Ružičke-Strozzi uoči nastupa u kazalištu:

*Vrlo je nervozna, drhtava, šutljiva, ne voli u garderobi ni razgovora, ni šale. Iza kulisa napeto čeka svoju natuknicu, još jednom se prekrsti,*

*a onda stupi pred publiku. U tom času sva je transformirana, nestalo je treme, sićušnih nepravilnosti, fizičkih boli. Ona za njih više ne zna, jer je njome zavladao duh, živa uloga, stil, drama. Božanstveno lijepi lik pred našim očima raste, razgaljuje se u svim registrima osjećajnosti, zbori, pjeva, kliče, plače. (isto: 29)*

Kako je u recenziji *Spomen-spisa* istaknuo Slavko Tomašić, Antonija Kassowitz-Cvijić u svom je tekstu, »umjesto plastičnih i kritičkih prikaza« ponudila dokument mentaliteta, ali ne i »dokumenat historije našeg kulturnog progressa«, a nije objasnila ni koje je značenje te glumice »za našu dramu i glumačku umjetnost« (Tomašić 1928: 185). On sam prikladnijim je držao – u duhu suvremene rodne teorije problematično – reći za Ružičku-Strozzi da je »iskonska i vječna žena« jer to, po njegovu mišljenju, znači reći »evo velike glumice!«

Glumica Ivka Kralj bila je prijateljica Antonije Kassowitz-Cvijić, a i sama je pokušala orisati glumačke portrete pojedinih glumaca hrvatskoga kazališta. Netom nakon što je objavljen *Spomen-spis* o Mariji Ružički-Strozzi, 10. ožujka 1928. napisala joj je u pismu:

*Ti si se afirmirala kao pjesnikinja, jerbo si dala maha Tvojoj fantaziji više nego istinskim mnogim faktima, osobito glede njezinog djetinjstva i mladosti. Sve to absolutno je Tvoja tvorevina, jerbo, tužila si se toliko puta rekuć: 'Strozziotka absolutno na ništa ne može se sjećati iz svog života ma i imala ona na pozornici toliko memoriuma'. Kazala si, da imaš mučan posao (što Ti i te kako vjerovah) jerbo privatni doživljaji, koji ne stoje u savezu sa teatrom i kazališnim stvarmi – ne spadaju u takovo djelo. (Kralj, 10. ožujka 1928)<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> Citirana pisma Ivke Kralj čuvaju se u arhivu Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU u Zagrebu. Nažalost, nepoznato je kako je Antonija Kassowitz-Cvijić odgovorila na prigovore svoje prijateljice.

Ne vjerujući i ne prihvaćajući da je i ona postala lik u autoričinu djelu, pobunila se i protiv nekih netočnosti vezanih uz vlastitu biografiju. Tri godine poslije Ivka Kralj u pismu je pohvalila autoričine *Slavjanske priče*, a za njezine je »teatarske sastavke«, kako ih je nazvala, napisala da su vrijedni jer su »poučni« pa glumi pridaju važnost ravnopravnu slikarstvu i kiparstvu. Međutim, već sljedećeg mjeseca iznijela je u pismu uvjerenje prema kojemu historiografija priča stvarne priče i bavi se izlaganjem objektivnog znanja o prošlosti, pa stoga povjesničara mora, prema njezinu mišljenju, resiti vrhunsko »poštenje, istina, pravo i pravednost – te osim toga nesmije biti pjesnik, pa ipak treba imati fantaziju« (Kralj, 8. kolovoza 1931.), no takvih povjesničara kazališta ona ne poznaje jer svakome nedostaje ili jedno ili drugo. Vjerojatno je mislila i na svoju Tonči, kako ju je oslovljavala u pismima. Uvjerenje prema kojemu je Antonija Kassowitz-Cvijić bila više književnica nego kazališna povjesničarka razvidno je donekle i u stavu kojom hrvatska teatrološka literatura zaobilazi navedene radove i ne uvrštava ih u relevantne izvore za rekonstrukciju kazališne prošlosti. Prelazak u novu kazališnu zgradu »stara garda« dočekala je s radošću, a ispratila sjetom, predosjećajući da dolazi nova faza u hrvatskom kazalištu u kojoj će se štošta promijeniti, pa i kulturno pamćenje. Unatoč tome, Antonija Kassowitz-Cvijić i dvadesetih je godina nastojala očuvati uspomenu na Staro kazalište i njegove početke. Njezini su radovi, riječima Vladimira Bitija, »spašavanje časti izgubljene cjeline« (Biti 2000: 66). Vjerujući da piše o glumačkim profilima i ona je, kao i Ivka Kralj i mnogi drugi neimenovani autori sličnih radova, rekonstruirala kazališnu povijest zamijenivši uzrok njegovom posljedicom, epicentar nataloženim odjecima, u slavu hrvatskoga kazališta.

U odabranim glumačkim portretima nedvojbeno je da su glumci i glumice poslužili svojim autoricama da u obljetničkim umjetničkim prigodama progovore o prošlosti hrvatskoga kazališta. Autori nisu krili da pišući o glumačkim životopisima žele pokazati kako je bio težak i naporan put uspostave nacionalnog kazališta na hrvatskom jeziku. Stoga su glumački

portreti zapravo bili povod prvom nemuštom sastavljanju povijesti hrvatskoga glumišta. S druge strane, okolnosti nisu prikazane idilično. Kao što se vidjelo, ti su članci ukazivali na brojne izazove: organizacijske (sastav ansambla, opstanak umjetničkih grana, gostovanja, primamljive ponude inozemnih kazališta, privlačnost putujućih družina...), financijske (niske plaće i honorari, kratkoća sezone, manjkava scenografska i kostimografska oprema, nabava kostima o vlastitom trošku...) i repertoarne (nedostatak hrvatskih dramskih tekstova, pitanja privlačenja publike...) i kritiziraju i neodgovarajući odnos prema glumicama. Međutim, čini se da im je važnije ispričati priču nego iznijeti dokumente ili, važnije im je – radi integriteta zajednice – premostiti jaz između sadašnjosti i prošlosti. Stoga takve radove ne bi bilo dobro odbaciti kao kazališnopovijesno nepotrebne, nego ih valja prepoznati kao simptome okolnosti u kojima su nastajali, a njihovim autorima osigurati položaj pripovjedača. Pritom je neophodno imati na umu da su i dokumenti na temelju kojih se prošlost rekonstruira retorični te da autor ne može izbjeći interpretaciju dokumenata upisujući i vlastitu perspektivu (usp. Biti 2000). Nevolje iz prvih desetljeća zagrebačkoga kazališta u tim se tekstovima ne zaobilaze, ali pripovjedači zauzimaju različite pozicije: dok glumica Ivka Kralj krajem 19. stoljeća piše o razmjerno bliskoj prošlosti i karijeri svoje kolegice, naglašavajući da je taj glumački portret i prinos povijesti hrvatskoga kazališta, spisateljica Antonija Kassowitz-Cvijić dvadesetih godina 20. stoljeća pripovjednim tehnikama oživljava polustoljetnu prošlost, svjesna je manjkavosti i nepouzdanosti građe i prepušta se izgradnji književnoga svijeta. Dok Ivka Kralj vjeruje da rekonstruira prošlost i od zaborava spašava i umjetničke životopise svojih kolega i povijest hrvatskoga kazališta, Antonija Kassowitz-Cvijić svjesna je poteškoća u takvoj rekonstrukciji, nepouzdanosti građe i osobnih sjećanja pa svoje tekstove ni ne piše kao leksikonske natuknice, nego kao književno djelo u kojemu su Marija Ružička-Strozzi, pa i drugi kazališni umjetnici, likovi proznoga književnoga teksta.

Obljetnice dvoje glumaca iz znamenitih kazališnih obitelji, a do dvadesetih godina 20. stoljeća te su dvije obitelji dale još kazališnih umjetnika, Antoniji Kassowitz-Cvijić poslužile su ne samo da donekle skicira glumačke portrete i postane začetnicom žanra glumačke monografije, nego i da napiše svoje pripovijesti o hrvatskom kazalištu koje, doduše, jesu nošene domoljubnim zanosom, ali znak su vremena, a možda bi se u nekim dijelovima mogle pročitati i kao kulturnoj teoriji dragocjena »povijest odozdo«. Dok se struka ne opredijeli je li riječ o književnim ili kazališnopovijesnim djelima, ti su članci, na razini diskurzivne prakse koja u kulturnom pamćenju zadržava »staru gardu«, vrijedni prilozi u analizi rane proizvodnje identiteta hrvatskoga kazališta.

## LITERATURA

- Andrić, Nikola. 1895. *Spomen-knjiga Hrvatskog zemaljskog kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade*. Tiskarski zavod »Narodnih novina«, Zagreb.
- Biti, Vladimir. 2000. »Povijest kao književnost – književnost kao povijest?«, *Strano tijelo pripovijesti. Etičko-politička granica identiteta*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, str. 64-81.
- Cihlar Nehajev, Milutin. 1902. »Tonka Savić. K njenom jubileju«, *Obzor*, g. 43, br. 5 (8. siječnja), str. 1-2.
- Detoni-Dujmić, Dunja. 2010. »Kassowitz-Cvijić, Antonija«, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, druga knjiga, gl. ur. Visković, Velimir. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Gavella, Branko. 1982. *Hrvatsko glumište*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Kassowitz-Cvijić, Antonija. 1919. *Vatroslav Lisinski u kolu ilira*. Tisak Hrvatskog štamparskog zavoda, Zagreb.
- Kassowitz-Cvijić, Antonija [K. Cvijić, Antonija]. 1922. *Freudenreich. I opet se diže stari zastor!* Tisak Kraljevske zemaljske tiskare, Zagreb.

- Kassowitz-Cvijić, Antonija. 1928. *Spomen-spis u proslavu šezdesetgodišnjeg umjetničkog djelovanja najveće hrvatske tragedkinje Marije Ružičke-Strozzi uz prikaz njezine epohe u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1868-1928*. Naklada odbora za jubilej Marije Ružičke-Strozzi, Zagreb.
- Kralj-Milarov, Ivka. 1882. »Ivana Bajza Szlavikova«, *Vienac*, g. 14, br. 10 (str. 152-154) i br. 11 (str. 169-172).
- Livadić, Branimir. 1943. »Hermina Šumovska. Umjetnički lik iz sjajnog razdoblja hrvatskog kazališnog života«, *Spremnost*, g. 2, br. 75 (1. kolovoza), str. 9.
- Petranović, Martina. 2015. *Kazalište i (pri)povijest*. Ex libris, Zagreb.
- Tomašić, Stanko. 1928. »Marija Ružička Strozzi. Uz proslavu 60-godišnjice glumačkog rada«, *Vijenac*, g. 6, br. 4 (1. travnja), str. 185.
- Žužul, Ivana. 2015. *Tijelo bez kosti. Kako se zamišljao nacionalni identitet u tekstovima hrvatskih preporoditelja*. Meandarmedia – Odjel za kulturologiju Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera, Zagreb – Osijek.

ABOUT »THE OLD GUARD«: INTERSECTION OF LITERATURE AND THEATRE HISTORY – A. KASSOWITZ-CVIJIĆ AND I. KRALJ-MILAROV

*A b s t r a c t*

Croatian theatre critics at the end of 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century in their newspaper articles and other publications, devoted to actors and actresses of Zagreb theatre, used very often the term »old guard«, meaning artists who have worked in the old Zagreb theatre on the Mark's square. Enhanced by intention of making special actor's portraits and wanting to emphasize the cultural part of the first Croatian theatre, the authors of those articles wrote actor's biographies between literature and theatre history. On a few examples the paper discusses strategies that authors used to illustrate actor's biographies and conclusions they made.

Key words: old guard; Croatian theatre history; actor's biographies; literature; theatre history