

Utjecaj Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu na razvoj hrvatske kulture

Podgajski, Ida

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:038435>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-04**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Ida Podgajski

**UTJECAJ HRVATSKOGA NARODNOGA
KAZALIŠTA U ZAGREBU NA RAZVOJ
HRVATSKE KULTURE**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, godina 2020.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

Ida Podgajski

**UTJECAJ HRVATSKOGA NARODNOGA
KAZALIŠTA U ZAGREBU NA RAZVOJ
HRVATSKE KULTURE**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. dr. Viktorija Franić Tomić

Zagreb, godina 2020.

SADRŽAJ

| | |
|---|----|
| 1. UVOD | 4 |
| 1.1 DEFINIRANJE KAZALIŠNIH POJMOVA | 5 |
| 1.2 KRATKI PREGLED POVIJESTI HRVATSKOGA KAZALIŠTA | 6 |
| 2. DRUŠTVENO-POLITIČKE I KULTUROLOŠKE PRILIKE U 19. STOLJEĆU | 7 |
| 2.1 HRVATSKI NARODNI PREPOROD | 9 |
| 2.2 GRADNJA PRVOG PROFESIONALNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU | 10 |
| 3. DIMITRIJA DEMETER: UTEMELJITELJ ZEMALJSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU | 11 |
| 4. JOSIP FREUDENREICH I PRVI HRVATSKI PUČKI IGROKAZ | 16 |
| 5. AUGUST ŠENOA | 18 |
| 6. IVAN PL. ZAJC – UTEMELJITELJ OPERE | 20 |
| 7. PREDMILETIĆEVO DOBA | 22 |
| 8. STJEPAN MILETIĆ – REFORMATOR HRVATSKOGA KAZALIŠTA | 25 |
| 8.1 PROCES GRADNJE NOVE KAZALIŠNE ZGRADE | 28 |
| 8.2 MODERNIZACIJA KAZALIŠTA | 32 |
| 9. VLADIMIR TREŠČEC I JOSIP BACH | 40 |
| 10. IVO RAIĆ I POČETAK MODERNE REŽIJE | 43 |
| 11. PRVI SVJETSKI RAT | 46 |
| 12. KAZALIŠTE U KRALJEVINI SHS | 48 |
| 13. ZLATNO DOBA JULIJA BENEŠIĆA | 50 |
| 13.1 BRANKO GAVELLA | 52 |
| 13.2 TITO STROZZI | 56 |
| 14. REPERTOAR TRIDESETIH I ČETRDESETIH GODINA 20. STOLJEĆA | 58 |
| 15. DRUGA POLOVICA 20. STOLJEĆA | 59 |
| 15.1 KOSTA SPAIĆ | 60 |
| 15.2 GEORGIJ PARO | 61 |
| 16. ZAKLJUČAK | 62 |
| LITERATURA | 63 |
| Sažetak | 65 |

1. UVOD

Cilj ovoga diplomskoga rada jest utvrditi koji su čimbenici utjecali na razvoj zagrebačkoga kazališta te opisati proces samoga razvitka od njegovih začetaka do trenutka kada je postalo središnja kazališna institucija u Hrvatskoj. Kazalište je od svojih začetaka predstavljalo i svojevrsno ogledalo samoga društva, no teško je odrediti utječe li više kazalište na kulturu ili je ono tek plod samoga društva. Granica je vrlo tanka, a mogli bismo reći - gotovo i nevidljiva. Upravo iz tog razloga, u ovome ćemo radu nastojati proučiti odnos kazališta i društva, zatim povijest Hrvatskog narodnog kazališta i kazališnih osoba koji su u tom procesu sudjelovali, kao što ćemo proučiti i utjecaje samoga kazališta na hrvatsku kulturu uopće. Povijest razvitka zagrebačkoga kazališta jedna je izuzetna naracija koja uključuje napore više naraštaja kulturnih pregalaca.

Mogli bismo simplificirati ovaj razvojni put pa reći, da kazalište počinje u viziji pojedinaca, a završava u državnoj blagajni. No put između vizije i blagajne jest ono što kazalište čini toliko posebnim, a mnogo vanjskih čimbenika ima izravan utjecaj na njegovu *fortunu*, dok istovremeno kazalište mijenja samo društvo. Na tom putu treba uzeti u obzir jezično pitanje, dramsku produkciju, kazališne osoblje te publiku kao predstavnika društva. Sve su to faktori koji se nalaze u samom meritumu kazališta i određivanju smjer njegova razvoja. Društveno, kao i političko uređenje uvelike utječu na kazalište, stoga će se u radu nastojati prikazati čitav taj put i to analizom historiografskih i teatroloških studija, biografskih tekstova o značajnim kazališnim ljudima koji su bili presudni za njegovu *fortunu*, te kazališnih kritika i teatroloških studija koje su se bavile reakcijama publike, ali i hrvatskim društvom u cijelosti.

Na početku rada, kratko će se prikazati društveno, političko i kulturološko uređenje Zagreba i Hrvatske, da bismo lakše mogli razumijeti funkciju kazališta i jasnije pratiti njegov razvitak, te osvijetliti uvjete pod kojima je ono nastajalo.

1. 1 DEFINIRANJE POJMOVA

Prije same radnje, valjalo bi definirati osnovne pojmove koji se koriste u ovome radu kako bi se jasnije razumijelo što ulazi u kontekst same kulture, i što sve obuhvaća pojam Hrvatskog narodnog kazališta, te koje su njegove funkcije.

Obzirom da je kultura izrazito širok pojam, u ovome radu kulturu ćemo definirati kao „ukupnost materijalnih i duhovnih dobara, etičkih i društvenih vrijednosti, što ih je stvorilo čovječanstvo. Kultura označava složenu cjelinu institucija, vrijednosti, predodžbi i praksi koje čine život određene ljudske skupine, a prenose se i primaju učenjem.“¹ Tako ćemo se kroz rad baviti utjecajima i promjenama pojedinaca na razvoj materijalnih i društvenih djelatnosti, sjedinjenih u radu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu središnja je kazališna institucija u Hrvatskoj, u kojoj djeluju tri ansambla: operni, dramski i baletni. Kako navode na svojoj službenoj Internet stranici, „danas se godišnje izvede najmanje dvanaest premijera, što uz dvadesetak repriznih naslova rezultira s više od dvjesto dvadeset scenskih izvedbi po sezoni. Kao središnja nacionalna kuća Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu njeguje raznovrstan program te uz uprizorenja djela domaćih autora različitih stilova i razdoblja, izvodi i djela klasičnoga i suvremenog svjetskog repertoara. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu posljednjih se nekoliko godina pozicioniralo kao relevantna kazališna kuća u europskim i svjetskim okvirima te s tri stalna ansambla redovito gostuje na svjetskim pozornicama i ugošćuje strane produkcije na svojoj pozornici. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu uveliko doprinosi kulturnom životu metropole, razvijajući i privlačeći sve raznolikiju kazališnu publiku, što rezultira izvedbama koje su ponekad rasprodane mjesecima unaprijed.“²

Nakon što smo definirali pojmove i postavili neke okvire, možemo reći kako ćemo se dalje u radu baviti upravo tim procesom koji se odvijao godinama i doveo do onoga što danas podrazumijevamo pod pojmom Hrvatsko narodno kazalište, jer bilo je na tom putu mnogo borbi, nemogućnosti, pokušaja, prisilnih kompromisa, uspona i padova.

¹ kultura. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 18. 9. 2019. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34552>>

² o nama. *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, mrežno izdanje*. Pristupljeno 18.9.2019. <<https://www.hnk.hr/hr/o-nama/o-kazalistu/>>

1.2 KRATKI PREGLED POVIJESTI HRVATSKOGA KAZALIŠTA

Povijest hrvatskoga kazališnoga života započela je još sredinom 11. stoljeća kada su se u katedralama, upravo kao i u ostatku zapadne Europe, izvodile prve liturgijske drame, odnosno uskrсни i božićni tropi za vrijeme najvećih kršćanskih blagdana. Tek tijekom 14. stoljeća javile su se pokladne igre koje se izvode javno, na glavnim gradskim trgovima. Bilo je to vrijeme i velikih srednjovjekovnih prikazanja koja su se izvodila u vrijeme najvećih kršćanskih blagdana, a u kojima je sudjelovala čitava komuna. Riječ je o velikim kazališnim spektaklima koji su katkad trajao i po nekoliko dana, a u Francuskoj ponekad i čitav tjedan. Jedno od najutjecajnijih razdoblja, svakako je bilo 16. stoljeće, kada je Hrvatsko Kraljevstvo ratovalo u Stogodišnjem ratu protiv Osmanlija. Kao jedna od najočitijih posljedica, javio se prvi izuzetno veliki imigracijski val na ovome području, što nikako nije išlo u korist bilo kakvom kulturološkom razvoju zemlje. Kasnije kroz godine, središte hrvatske kulture postepeno se selilo iz Dalmacije na sjever Hrvatske, pod utjecajem seobe stanovništva. U to vrijeme na području Panonije, u kulturološkom aspektu, nije bilo ničega, pa je zapravo sve trebalo izgraditi iz temelja. Tek u 17. stoljeću, isusovci su započeli kontinuirano izvoditi kazališne predstave, najprije na latinskome jeziku, a kasnije na hrvatskoj kajkavštini. Nakon ukinuća isusovačkog reda 1773. godine, ne toliko intenzivno i entuzijastično, ali ipak kontinuirano, sve do 1834. godine, igrali su se kajkavski prijevodi i adaptacije komedija i igrokaza u kaptolskom sjemeništu. Krajem 18. stoljeća u Zagreb počele su dolaziti njemačke družine koje su igrale u Harmici, gostionicama, te nerijetko i u gornjogradskim plemićkim palačama, koje će kasnije imati veliki utjecaj na razvoj Hrvatskog narodnog kazališta. U isto vrijeme u franjevačkim se gimnazijama razvijala građanska komedija, a u nedostatku domaćih, izvodile se uglavnom njemačke prerade.

Kazališna produkcija početkom 19. stoljeća, imala je dvije ključne karakteristike – prva jest ona da su predstave počele imati tjedni repertoar i da kazališni život gotovo nikada prije nije bio življi. No, s druge strane, zagrebačko je građanstvo bilo konstantno pod utjecajem njemačkog kazališnoga duha koji se razvijao izuzetno čestim nastupima njemačkih dramskih i opernih družina. Tako je bilo sve do 1861. godine, kada se kazalište proglašava Narodnim zemaljskim zavodom o čemu ćemo detaljnije u narednim poglavljima.

2. DRUŠTVENO-POLITIČKE I KULTUROLOŠKE PRILIKE U 19. STOLJEĆU

Po završetku Napoleonskih ratova 1813. godine, te odlukama Bečkog kongresa 1815. godine, hrvatski je prostor ujedinjen u Habsburškoj Monarhiji, no bio je upravno podijeljen. „Tako su tom podijelom Hrvatska i Slavonija pripadale ugarskom, a Dalmacija, Istra i Vojna krajina austrijskom dijelu Habsburške Monarhije. Banska je Hrvatska obuhvaćala i dio istočnog Srijema, a Međimurje i Baranja bili su u sastavu Ugarske i uključeni u ugarski županijski sustav. Vojna krajina, s feudalnim sustavom prilagođenim specifičnom obliku davanja i uzdržavanja vojnih kontingenta, bila je zaseban teritorij, izdvojen i podvrgnut austrijskoj upravi. U mletačkoj Istri i Dalmaciji, te u Dubrovačkoj Republici postojalo je komunalno društvo mediteranskoga tipa. U zaleđu Dalmacije, što ga je Venecija dobila u ratu protiv Osmanskoga Carstva krajem 18. stoljeća, postojao je također društveni sustav koji se razlikovao od onoga na primorju i otocima.“ (Stančić 2008: 6)

Sjeverna Hrvatska bila je nositelj državnopravnog kontinuiteta povijesne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije i raspolagala je elementima zasebne državnosti, ali je njezina samostalnost bila svedena na autonomiju i bila je izložena pritisku mađarskog plemstva. Posebno pritisak Mađara, uz unutarnje činitelje, daju poticaj početkom 30-tih godina 19. stoljeća, nastanku niza programskih spisa koji nastoje dati odgovor na probleme daljnjeg gospodarskog, političkog i kulturnog razvoja hrvatskog naroda i njegova oblikovanja kao moderne nacije.

Kako navodi Stančić, „s ciljem stvaranja velike Ugarske kao mađarske nacionalne države, nastojao se Hrvatskoj oduzeti zasebni politički položaj temeljen na njezinim “municipalnim pravima” i prisiliti je da prihvati mađarski kao službeni jezik, a Slavoniju i Rijeku nastojalo su izravno pripojiti Ugarskoj. Hrvatski prostor nije bio ujedinjen ni u književnom jeziku ni u grafiji, već su postojale dvije varijante hrvatskoga jezika u procesu standardizacije, jedna na kajkavskoj i druga na štokavskoj dijalekatskoj osnovici te tri grafije – kajkavska, slavonska i dalmatinska. Službeni jezik bio je u sjevernoj Hrvatskoj latinski, ali su se pripadnici društvene elite u društvenoj i poslovnoj komunikaciji, pa dijelom i u obitelji, služili njemačkim, na primorskom pojasu talijanskim jezikom, a svoje kulturne interese zadovoljavali su literaturom na tim jezicima.“ (Stančić 2008: 6-7)

Hrvatska je početkom 19. stoljeća bila gotovo u potpunosti politički i društveno nesređena zemlja, koju se pokušavalo razijediniti, a bilo kakav trag nacionalnog identiteta ugušiti i iskorijeniti.

Nešto ranije, u Europi se javlja veliki val buđenja nacionalne svijesti i jačanja nacionalnoga identiteta, koji se manifestira otvaranjem narodnih kazališta, sveučilišta, matica, te uređivanjem metropola i razvitkom društveno-kulturnog aspekta naroda.

Krajem 18. stoljeća, taj osjećaj buđenja kolektivne svijesti i svjesnost značenja nacionalnoga identiteta, javlja se i kod nas te započinju pripremne faze onoga što danas znamo kao *hrvatski narodni preporod* – „naziv za nacionalni, kulturni i politički pokret u Hrvatskoj čiji je vrhunac bio od 1835. do 1848. godine, u kojem je zagrebačko kazalište bilo jedno od središnjih ustanova pokreta. Niknulo je iz gospodarskoga, političkog i društvenoga razvoja Hrvatske, a u svezi s procesom oblikovanja europskih nacija u 19. stoljeću. Proces nacionalne integracije potaknula je jezgra vodećega društvenog sloja, koji je nacionalno-političkim i kulturnim radom želio obuhvatiti sav hrvatski narod.“³

U prvoj polovici 19. stoljeća, velik dio zagrebačkoga stanovništva čine Talijani, Mađari i Nijemci, a upravo njemački je bio jezik građanskoga društva, kulture te simbol društvenoga statusa. Domaće stanovništvo većim je dijelom bilo nepismeno, a samim time i neobrazovano, te podijeljeno između dva kulturna kruga – njemačkoga i talijanskoga.

Tridesetih godina 19. stoljeća, javljaju se prvi znakovi društvene krize, a upravo je kazalište jedno od glavnih kulminatora obzirom da su se na zagrebačkoj pozornici izvodila isključivo njemačka djela njemačkih družina na njemačkom jeziku. Tih godina povećavao se broj obrazovanog hrvatskog građanstva koji su mahom svoje obrazovanje stjecali na područjima Njemačke i Austrije. U to doba i u ostatku Europe događaju se promjene u zemljama koje su se odupirale vlasti vladajućih carstava – 1830. godine odvija se revolucija u Francuskoj, ustanak u Poljskoj i uspjeh oslobodilačke borbe u Grčkoj, koja je priznata kao suverena država. U Zagrebu se tada počinju okupljati grupe ondašnjih domoljuba i intelektualaca, te stvarati preporodne ideje. Jedan od ključnih razloga tomu bili su zaključci Požunskog sabora o uvođenju mađarskog jezika u hrvatske i slavonske škole.

³ hrvatski narodni preporod. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 24. 9. 2019. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26455>>

2.1 HRVATSKI NARODNI PREPOROD

Hrvatski narodni preporod od početka pripremne faze koja je trajala od 1790. do 1835. godine, do kraja pune preporodne faze, odnosno od 1835. do 1848. godine, imao je središte u sjevernoj Hrvatskoj. U tom pokretu isprepliću se dvije komponente, a to su politička i kulturna. Ciljevi hrvatskih preporoditelja bili su politički i kulturno osvijestiti hrvatski narod, a obzirom na to da je stanovništvo bilo podijeljeno, i pod utjecajem talijanske i njemačke kulture, htjela se potaknuti književnost na narodnom jeziku koja bi potisnula strane utjecaje.

Budući da Hrvatska nije bila neovisna, politički okvir u kojem se odvijao njezin gospodarski i društveni život uvelike je utjecao na njezin razvoj. Hrvatsko se plemstvo u strahu od germanizacije, priklanjalo mađarskom plemstvu, i tako se brzo našlo pod mađarskom hegemonijom.

Opasnost koja je prijetila iz Ugarske, jačala je otpor i okupila uskoro sve slojeve hrvatskoga društva. Središnje osobe hrvatskoga preporoda bile su: Ljudevit Gaj i grof Janko Drašković. U prvom planu njihova djelovanja bilo je stvaranje jedinstvenog književnog jezika kao osnove za unutarnje povezivanje hrvatskoga naroda. Ilirski je jezik u doba narodnoga preporoda obuhvaćao oba osnovna narječja - kajkavsko i štokavsko. „Štokavsko su narječje preporoditelji prihvatili kao zajedničko narodnom jeziku Hrvata i dijela južnih Slavena.“⁴ Tu je zamisao 1830. godine iznio Ljudevit Gaj u knjižici *Kratka osnova horvatsko-slavenskoga pravopisanja*, a 1835. godine, čime je otpočelo novo razdoblje u političkom i kulturnom životu Hrvata. Te je godine Ljudevit Gaj dobio dopuštenje za izdavanje političkog glasila *Novine horvatske s književnim prilogom Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* što je ujedno bio i prvi zagrebački list na hrvatskome jeziku. Do 1836. godine, novine su izlazile na kajkavskom narječju kako bi se afirmirale u kajkavskoj sredini Hrvatske, a zatim na štokavskome narječju. Bio je prihvaćen novi pravopis, a u ime narodnog jedinstva privremeno je bilo uzeto ilirsko ime, pa su i novine bile preimenovane u *Ilirske narodne novine*, a prilog u *Danica ilirska*. „Uvođenjem novoga pravopisa prevladani su dotadašnji partikularizmi, pa je jačala i svijest o zajedništvu Hrvata.“⁵ Uz preporodna glasila niktule su i mnoge nove institucije poput čitaonica, učeničkih društava i domova, Glazbeni zavod, Zemaljski muzej, a 1842. godine osnovana je Matica ilirska. Svojom nacionalnom idejom i samosviješću, preporodni je pokret postavio čvrstu prepreku mađarskom nacionalizmu.

⁴ hrvatski narodni preporod. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 24. 9. 2019. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26455>>

⁵ isto

Pokret se ograničio na hrvatsko etničko područje, a ilirsko je ime bilo zamijenjeno hrvatskim. Iako su mjere o zabrani ilirskog imena ograničile mogućnost javnog iznošenja političkih zahtjeva pokreta, upravo tada su složeni cjeloviti politički programi u kojima se tražila samostalna vlada za Hrvatsku, uvođenje narodnog jezika kao službenoga i sjedinjenje Dalmacije s Hrvatskom i Slavonijom. Na zasjedanju Hrvatskoga sabora 1843. godine, Ivan Kukuljević Sakcinski održao je prvi zastupnički govor na hrvatskom jeziku i predložio da se hrvatski jezik prihvati kao službeni, umjesto dotadašnjega latinskoga jezika. Taj je zahtjev Hrvatski sabor prihvatio 1847. godine, a tijekom revolucionarnih zbivanja u Europi i Habsburškoj Monarhiji 1848., hrvatski preporodni pokret ostvario je neke od bitnih zahtjeva svojega programa, ali u nepovoljnim uvjetima, koji mu nisu dopuštali da izvede daljnje promjene. Unatoč tomu, ispunio je svoju povijesnu zadaću. Hrvatski je narod dobio čvrstu podlogu za razvoj prema potpunom nacionalnom oslobođenju.

2.2 GRADNJA PRVOGA PROFESIONALNOGA KAZALIŠTA U ZAGREBU

U kontekstu sveopćeg procvata europskoga kazališnoga života, u Zagrebu se gradi prvo profesionalno kazalište. Zagrebački veletrgovac Kristofor Stanković 1833. godine, dobio je glavni zgoditak bečke lutrije i kao privatnu investiciju odlučio je izgraditi kazališnu zgradu koja je danas znana kao Stankovićevo ili Gornjogradsko kazalište. Gradski magistrat darovao mu je zemljište na uglu Markova trga i Freudenreichove ulice i u ljeto 1833. godine, započinje gradnja kazališta koje će sve do 1851. godine biti u privatnom vlasništvu. „Otvoreno je 4. listopada 1834. godine, a nepostojanje domaćega glumačkog ansambla, novije domaće dramske književnosti, ali i društvena, politička i gospodarska topografija Kraljevine Hrvatske, njezin potlačen položaj na razmeđu austrijskih i mađarskih presizanja te sama struktura zagrebačkoga stanovništva, osnovni su elementi koji su u Zagrebu u trajanju od osamdeset godina omogućili udomaćivanje i uspjeh njemačkih kazališnih družina.“ (Weber-Kapusta 2016: 29-30) To su bili glavni razlozi da se u novootvorenom kazalištu daju predstave u izvedbi isključivo njemačkih družina, a i samo je kazalište bilo u zakupu i pod vodstvom Nijemaca - braće Börnstein. Ipak, braća Börnstein uvode novitete u zagrebačko kazalište pozivanjem novih glumaca, proširivanjem kazališnoga repertoara, kupovinom novih instrumenata, te organizacijom brojnih dobrotvornih balova i programa što do tada nije bio običaj.

3. DIMITRIJA DEMETER: UTEMELJITELJ ZEMALJSKOGA NARODNOGA KAZALIŠTA U ZAGREBU

Upravo su njemačka braća inspirirala istaknutog ilirca Dimitrija Demetra i potakla njegovu inicijativu za utemeljenjem *ilirskog narodnog teatra* koji bi izvodio predstave na ilirskome jeziku. O tome je Heinrich Börnstein, u studenom 1839. godine, objavio i deklarativni članak u *Danici* Ljudevita Gaja, koji je tekst s njemačkog i preveo na narodni jezik. Njegova deklaracija imala je izuzetno pozitivan odjek među domoljubima, no unatoč tomu, realnost je bila drugačija. Obzirom na kazališnu nerazvijenost kontinentalne Hrvatske, unatoč već postojećem kazalištu, nije bilo domaćih glumaca koji bi izvodili predstave. To pokazuje i činjenica da je u *Danici* bio objavljen poziv glumcima koji su vješti u ilirskom jeziku, no na poziv se nitko nije javio. Kako je kasnije Branko Gavella rekao, „hrvatsko kazalište moralo je posuđivati sebi svoje glumce iz srpskog vojvođanskog područja.“ (Gavella 1982: 33) Tako 10. lipnja 1840. godine, na poziv Dimitrija Demetra, u ime ilirske čitaonice, u Zagreb su došli novosadski glumci profesionalnog novosadskog ansambla *Domorodnog teatralnog društva*⁶ i po prvi puta izveli hrvatsko štokavsko djelo, dramu *Juran i Sofija ili Turci kod Siska* Ivana Kukuljevića Sakcinskog, te je na taj način Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu započelo svoju djelatnost.

Nikola Bataušić ustvrdio je da je Kukuljevićeva igra *Juran i Sofija ili Turci pod Siskom* „nastala prema predlošku viteškog igrokaza austrijskog trivijalnog romantičara Lorenza Gindla.“ (Bataušić 1992: 46) Prvotno je bila napisana na njemačkom, te je tek naknadno prevedena na hrvatski jezik. To kazalište bilo je nazvano „ilirskim“, za razliku od kazališta u kojem su se predstave izvodile na njemačkom jeziku.

U travnju 1840. godine, a u cilju sakupljanja priloga za podmirivanje troškova gostovanja, objavljen je prvi *Proglas o narodnom kazalištu*, potpisan od strane grofa Janka Draškovića, u kojem se zagrebačko građanstvo obavještavalo o dolasku društva čiji će članovi znati hrvatski jezik i tako biti u mogućnosti izvesti barem jednu predstavu mjesečno na narodnom jeziku. Novosadski su glumci u Zagrebu ostali do jeseni 1841. godine, a predstava je doživjela kontinuirani uspjeh i u obližnjim hrvatskim gradovima, čija je održavanja organizirao i vodio Demeter, kojemu je Sabor Ilirske čitaonice 24. siječnja 1840. godine, povjerio brigu o

⁶ *Leteće diletantsko pozorište* Joakima Vujića

utemeljenju domaćega kazališta. Organizacija ovoga gostovanja za našu povijest - kako Hrvatskog narodnog kazališta, tako i cjelokupnog hrvatskoga glumišta kojeg je Hrvatsko narodno kazalište središnja ustanova, a u konačnici i nacionalnoga kulturnoga identiteta u Hrvata - označila početak jedne nove, velike epohe hrvatskog kazališta i općenito kulturno-političke povijesti. Ono će na zanosu koje je izazvalo ovo gostovanje još dugo vremena graditi svoju egzistenciju i iz njega crpiti, teškim okolnostima usprkos, snagu za svoj opstanak i daljnje djelovanje. Nakon ovoga - ne samo organizacijskog pothvata kojega Gavella u dobroj namjeri naziva „umjetno pripremljenim gajilištem“ (Gavella 2005: 231), došlo je zagrebačko kazalište u samo središte programa cijeloga pokreta koji se naziva Ilirski preporod te se, slobodno može reći, „da je upravo tada ono postalo neodvojivim dijelom i političke i nacionalne ideje.“ (Batušić 1981: 295) Bilo je to gostovanje koje je punilo kazalište i blagajnu, a takav entuzijazam oko kazališta se nije vidio ranije. Na putu prema kulminaciji narodnoga preporoda, to je bilo nešto poput glavnog zamašnjaka u daljnjoj borbi za učvršćenjem nacionalnoga identita.

U sastavu ansambla novosadskoga *Domorodnog teatralnog društva*, nastupaju i *hrvatski diletanti* iz Zagreba koji u to vrijeme uče te stječu znanje i iskustvo. To je dovelo do toga da u izvedbi Kotzebueve drame *Raspolovljeno srce* igraju isključivo zagrebački članovi društva. Bio je to prvi val zainteresiranosti domaćega stanovništva za glumu, i u tom su entuzijazmu htjeli otvoriti kazališnu zgradu u Karlovcu. Repertoar koji su izvodili uglavnom je bio temeljen na hrvatskim i srpskim djelima, a pozitivni, oduševljeni i motivirajući članci o njima i njihovu radu punili su stranice *Danice*. Bilo je to doba kada se domaće kazalište borilo s njemačkim, a mjesta ni publike nije bilo za oba. Jedno je jednostavno moralo nestati, kako bi se drugo moglo početi uistinu razvijati i širiti.

„Demeter je 1838. godine objavio svoja *Dramatička pokušnja – dio parvi* s programatskim *Predgovorom* u kojem je ostvario sintezu književnoteoretskoga i nacionalnoprogramatskoga shvaćanja drame i kazališta.,⁷

Veliki trijumf odigrao se 28. ožujka 1846. godine, kada se izvodila prva hrvatske opere *Ljubav i zloba* Vatroslava Lisinskog. Opera je bila inscenirana pod vodstvom njemačkoga direktora Karla Rosenschöna, redatelja Heinricha Börnsteina, dirigenta Angela i scenografa Steinera. I ovom prigodom problem je predstavljao premalen broj članova domaćega kazališnoga ansambla koji bi izveo tu operu, no Rosenschön zove braću Freudenreich i na taj način angažira domaće glumce. Interes za njome bio je iznenađujuće velik, što dokazuje činjenica da je opera bila u potpunosti rasprodana pet dana za redom. „Braća Freudenreich tom

⁷ Demeter, Dimitrija. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 11. 10. 2019. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=14475>>.

su prilikom stjecali glumačko i kazališno znanje i iskustvo, a od travnja 1847. na repertoaru su se mogla naći i hrvatska djela u izvedbi njemačkih družina što je značilo presudni utjecaj na razvoj glumačke fizionomije zagrebačkoga kazališta.“ (Weber Kapusta 2016: 36)

No, vrlo su brzo problem manjka glumaca i loša gluma utjecali na interes publike za domaćim predstavama, stoga je 1847. godine, Demeter utemeljio *Društvo zagrebačkih kazališnih dobrovoljaca* koje je do 1854. godine, nizom predstava učvršćivalo svijest o potrebi hrvatskoga kazališta. „Tako su se od 1847. godine na repertoaru nalazila i hrvatska djela, a ciljevi društva bili su: rasprostiti čisti narodni jezik, buditi ljubav prema domovini i svemu što je narodno, buditi štovanje prema umjetnosti i narodni ponos, nuditi učenu zabavu, i ono ključno – položiti temelj za osnivanje stalnoga narodnog kazališta.“ (Weber Kapusta 2016: 40) Od 1848. do 1850. godine ne postoje zapisi o djelovanju njemačkoga kazališta u Zagrebu, a Demetrovo je društvo bilo jedinim nositeljem kazališne aktivnosti u to doba. Oni su nastojali kazalište i njegovu kulturu približiti svim slojevima građanstva, pa su tako nedjeljom nudili jeftinije ulaznice, ali to nije urodilo plodom jer su većinski dio zagrebačkog stanovništva činili Nijemci, a nezainteresiranost za hrvatsku kulturu uvjetovala su politička previranja koja su se upravo odvijala. Situacija se počela mijenjati 1849. godine, kada se naglo povećao broj *Dobrovoljaca*, koji su poboljšavali i unaprijedili repertoar i glumu, te na taj način privlačili i stvarali jezgru domaće publike. No, nepovoljna financijska i politička situacija, natjerala je Stankovića da kazališnu zgradu da u zakup. Time je kazalište postalo narodnim vlasništvom, ali ono nije bilo nimalo narodno. Vlada je potom odmah pronašla njemačke principale da uz njemačke izvode i hrvatske predstave, ne bi li na taj način nastavili širiti svoj utjecaj kroz umjetnost i kulturu, ali i domaćem stanovništvu pružiti pokoju domaću izvedbu i na taj način spriječiti bilo kakav oblik demonstracija.

„U to vrijeme, iako je tako obećao u prijašnjim pregovorima, Beč nije davao pravila Dioničkom društvu za osnivanje hrvatskoga kazališta nego ga je 1859. godine raspustio, što je označavalo brisanje narodne individualnosti i nametanje kulturnih struktura koje su izazvale otpor u uživaocima hrvatske kulture.“ (Weber Kapusta 2016: 40 - 41) Sve je to dovelo do kulminacije 1860. godine kada se zbilo presudan događaj za hrvatsko kazalište koje je premanentno bilo u drugom planu zbog dominacije njemačke kulture. Naime, 24. studenog 1860. godine, nakon mnogobrojnih građanskih prosvjeda, dogodio se prijeloman trenutak za hrvatsko kazalište kao sukus cjelokupne društveno-političke situacije, te je tog dana demonstracijama prekinuta izvedba predstave njemačke družine u Stankovićevu kazalištu. „Bio je to rezultat Demetrove borbe za nacionalnim kazalištem, kada je na njegov poticaj, glumac Vilim Lesić objavio općinstvu da će se od sutrašnjega dana na zagrebačkoj pozornici govoriti i glumiti samo

hrvatski. Tako je stvarno i bilo. Od sljedećeg dana, na hrvatskoj kazališnoj pozornici mogao se čuti samo hrvatski jezik. Taj datum ujedno je i datum kada je započela povijest institucionalnog i neprekidnog kazališnog rada, a ujedno je označio i utemeljenje drame središnje nacionalne kuće.“ (Batušić 1992: 42) Rađanje hrvatskoga kazališta potaklo je nastanak i razvitak novije hrvatske dramske književnosti.

„Kazalište je zakonski utemeljeno 24. kolovoza 1861. godine, kad ga je Sabor trojedne kraljevine Dalmacije, Hrvatske i Slavonije donošenjem Članka LXXVII primio pod svoju zaštitu te mu, po uzoru na Comédie-Française i Burgtheater, osigurao trajnu administrativnu i financijsku potporu.“⁸

„Manje je poznata informacija da je austrijski glumac Joseph Schweigert još 1835. godine podnio molbu za utemeljenjem *narodnog ilirskog kazališta* generalnoj narodnoj skupštini, moleći je da se za ovu stvar zauzme kod samoga cara. Molbu je gradska skupština odbila iz formalnih razloga, zaključivši da se molbi ne može udovoljiti jer je izražena jezikom niti dvorskim niti narodnim pa je više prikladno da se odbije nego li da se preporuči na više mjesto. Ta situacija je izuzetno dobar primjer cijele tadašnje situacije na hrvatskome tlu, gdje su vrlo jasni svi društveno-politički problemi.“ (Weber Kapusta 2016: 36) Ovaj nam događaj ukazuje na širu društvenu problematiku onoga vremena, na kulturno-političke izazove u ondašnjoj Hrvatskoj, a s kojima će se boriti većina vodećih kazališnih ljudi.

Zakonsko utemeljenje kazališta, značilo je da je time utemeljen stalni teatar, čiji je upravitelj i dramaturg bio Demeter. Od 1864. do 1868. godine bio je njegovim umjetničkim upraviteljem, a dok je na toj funkciji prouzvodio se njegova drama *Teuta* koja potiče, tada još mladoga, Augusta Šenou, da napiše prvu ozbiljniju kazališnu kritiku. Drama *Teuta* ponovo je uprizorena tek šezdeset godina kasnije, 1991. godine, te se drži jednim od važnijih baštinskih tekstova. „Za vrijeme Demetrova upravljanja kazalištem, pa sve do Šenoinog vremena, kazalište je imalo ulogu zastupnika političkih gesla, te mu nedostaje one iskrene umjetnosti. Zahtjevalo se da kazalište nacionalno osvješćuje, politički potiče, i kulturno prosvjeđuje publiku.“ (Batušić 1992: 51)

U doba borbe za prihvaćanje novoštokavskog kao standardnog jezika, Narodno je kazalište bilo locirano u središtu kajkavskoga Zagreba, te mu je zadaća bila postati školom jezika za književnike, glumce, pjevače i publiku. Tim se zadatkom predano bavio Demeter, vodeći brigu o jezičnim pitanjima dramskoga teksta, teo njegovoj pravogovornoj izvedbi na sceni. Njegova književna i kazališna djelatnost bila je temeljem novije hrvatske književne i kulturne povijesti.

⁸ o nama. *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, mrežno izdanje*. Pristupljeno 1.11.2019. <<https://www.hnk.hr/hr/o-nama/o-kazalistu/>>

„On je ujedno po cjelokupnom svom djelovanju također i prvi autentični predstavnik hrvatske književnosti u hrvatskom kazalištu i začetnik te dugogodišnje uzajamne povezanosti. S osloncem na klasicistički usmjerenu njemačku poetiku, i s istaknutim pozivom na staru dubrovačku dramu, iz koje je za tu prigodu preradio *Zorislavu A. Gleđevića* pod naslovom *Ljubav i dužnost*, a *Sunčanicu Š. Gundulića* kao *Krvnu osvetu*, Demeter se zauzimao za povijesnu dramu u stihu, a s njom je uveo i deseterac po uzoru na naše usmeno pučko pjesništvo.“ (Batušić 1992: 52-53)

Kroz čitavo Demetrovo kazališno djelovanje, uzorom mu je bio njemački romantičarski teatar. U svojoj knjizi dramaturških eseja piše o važnosti kazališta za nacionalnu kulturu te govori kako želi što prije oživjeti kazališni zavod. „Uz riječ ‘zavod’ u zagradi navodi i riječ na njemačkom, što bi trebalo ukazivati na njemački model. U tome se očituje proturječna težnja, afirmacija kazališne kulture na njemačkom jeziku i upotreba već isprobanih njemačkih modela, te mu se spočitava jer želi napraviti *hrvatski Burgtheater*.“ (Batušić 1992: 53) Za svoga djelovanja u kazalištu, sastavljao je repertoar, prevodio i adaptirao strane drame na hrvatski jezik i slao ih na mnoga gostovanja što je rezultiralo otvaranjem kazališne zgrade u Varaždinu. Nakon što je 1860. godine njemački jezik bio *protjeran* sa hrvatske pozornice, hrvatski je jezik bio ponovo jezikom javnoga života Zagreba, a upravo su iz tog razloga austrijski činovnici bili onemogućeni obnašati funkcije u kazalištu. Sada oni nisu poznavali službeni jezik u Hrvatskoj. Time je njemačko kazalište izgubilo posljednji potporanj na zagrebačkom tlu.

Kako Batušić piše u monografiji *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu*, „prvi ljudi preporoda nisu znali uspostaviti ravnotežu između estetskih zadaća kazališta i njegove političke uloge, imperativno želeći potvrdu vlastitih ideala na svim područjima gdje je taj pokret utiskivao svoj jasno oblikovani pečat.“ (Batušić 1992: 28) Iz ove Batušićeve kritike valjalo bi izostaviti Dimitrija Demetra, kojeg Batušić naziva „samoprijegornim entuzijastom ali i pronicljivim vizionarom koji je često pisao o potrebi utemeljenja narodnog kazališta.“ (Batušić 1992: 28) Dimitrije je Demeter umirovljen je 1867., da bi već sljedeće godine postao „literarnim ravnateljem“ kazališta, u vrijeme kada je umjetnički ravnatelj i dramaturg bio mladi August Šenoa.

4. JOSIP FREUDENREICH I PRVI HRVATSKI PUČKI IGROKAZ

Josip Freudenreich bio je hrvatski glumac, redatelj i dramatičar. Svoj kazališni rad započeo je 1845. godine kada nastupa s hrvatskim i njemačkim družinama u Zagrebu, Karlovcu, Varaždinu, Bjelovaru, Ptuju i drugim hrvatskim i slovenskim gradovima. Bio je na čelu zagrebačke kazališne družine, te je izvodio djela domaćih i stranih autora na hrvatskome jeziku. Godine 1855. dolazi u Zagreb, no već iduće godine boravi u njemačkom kazalištu u Temišvaru, odakle se vraća u Zagreb sa svojim djelom *Graničari ili proštenje na Ilijevu*. „Upravo to djelo je prvi hrvatski pučki igrokaz, a njegova praizvedba bila je 7. veljače 1857. godine, što je ujedno i datum formiranja nacionalnoga repertoara.“⁹ Publika je bila oduševljena tim djelom, te je stvorio „model – tip“ kazališne predstave na temelju kojega će se kasnije pisati razna djela. Djelo je nastalo pod utjecajem njemačke pučke komedije, ispunjeno narodnim humorom, a scenski efekti bili su popraćeni glazbom i plesom. S Freudenreichovim *Graničarima*, prvi put je, nakon Marina Držića i Tituša Brezovačkog, doveden na scenu izvorni narodni govor. Freudenreich je tim djelom htio od puka, koje je tek postalo građanstvom, stvoriti publiku, a građanstvu pružiti uvid u pučki život.

Predstave koje su igrale između 1855. i 1858. godine, režirao je Freudenreich i upravo taj period možemo gledati kao pokus za prvu samostalnu sezonu hrvatskoga dramskog ansambla koja slijedi.

Godine 1858. napisao je djelo *Crna kraljica*, kojom će 29. rujna 1860. otpočeti kontinuirane izvedbe na hrvatskome jeziku u sezoni 1860./61. No, skroman ansambl hrvatskih glumaca, kao jezgra budućeg profesionalnoga ansambla Drame, igra i domaće autore i prijevode stranih dramatičara. Zahvaljujući Freudenreichovom djelovanju, jačala je povezanost hrvatskoga kazališta i hrvatske književnosti što rezultira plodnim i kontinuiranim razvojem hrvatske dramske književnosti. Tijekom prve sezone, Freudenreich je, zajedno s Demetrom, konstruirao anasambl Drame, a Demeter mu je povjerio i najodgovornije umjetničko-organizacijske zadaće. „Tako nakon osamostaljenja hrvatskoga kazališta 1861. godine, Freudenreich je glumio i režirao, a kroz žanr pučkoga igrokaza s pjevanjem, stvorena je jezgra kazališnoga orkestra, dok su dramski glumci pojačani pjevačima omogućili pojavu operete.“ (Batušić 1992: 44) Tako je 8. studenog 1863. izvedena i prva opereta na hrvatskome jeziku – Offenbachova *Svadba kod*

⁹ o nama. *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, mrežno izdanje*. Pristupljeno 2.11.2019. <<https://www.hnk.hr/hr/o-nama/o-kazalistu/>>

svjetiljaka pod vodstvom Freudenreicha. „Godine 1868. izvedena je i prva hrvatska opereta Ivana Reyschila *Mornari i đaci*, te se od tada formira i jezgra budućeg opernog ansambla: solisti – zbor – orkestar.“¹⁰

Freudenreicha možemo smatrati i prvim zagrebačkim koreografom jer njegovi *Graničari*, izvorni su narodni igrokaz s pjevanjem i plesom, te je on osmislio koreografiju „kola“ za tu izvedbu. Smatran je također i prvim autorom pantomime na zagrebačkoj pozornici koje se izvode od 1862. godine.

Freudenreich je bio glumac i redatelj gotovo svih predstava od prosinca 1860. godine do kraja sezone 1861./62. Cijeli njegov kazališni život bio je posvećen pučkom teatru, kojemu je bio začetnikom na domaćoj sceni, a što mu je donosilo naklonost publike, ali i nenaklonost kazališne kritike, osobito od onodobnog, najutjecajnijeg kritičara Augusta Šenoe.

¹⁰ o nama. *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, mrežno izdanje*. Pristupljeno 6.11.2019. <<https://www.hnk.hr/hr/o-nama/o-kazalistu/>>

5. AUGUST ŠENOVA

August Šenoa bio je umjetnički ravnatelj Zemaljskoga kazališta od 1868. do 1870. godine, a potom njegovim dramaturgom do 1873. godine, kad postaje gradskim senatorom. Prema Senkeru, „dolaskom Šenoa na čelo uprave, Hrvatsko narodno kazalište dobilo je prvog kompetentnog, oštrog i nesmiljenog kritičara. Pišući za *Pozor* i *Vienac* o predstavama, ljudima i radu u kazalištu, Šenoa je ‘svečano prosvjedovao’ protiv svih jezičnih grešaka, anakronizama u kostimu i dekoru, nenaučena teksta, nezainteresiranosti gledateljstva za domaću dramu, nemara izvođača, pogrešnog tumačenja drame ili lika, a ponajžešće protiv prevage njemačkih lakrdija nad francuskim i slavenskim dramama i komedijama. S druge strane, iskreno je hvalio svaki umjetnički uspjeh, hrabrio darovite početnike, pozdravljao uprizorenja tekstova koje je držao primjerenima repertoaru nacionalnoga teatra. Šenoa se izuzetno protivio Demetrovom poimanju hrvatskoga kazališta i njegovim pokušajima da realizira *hrvatski Burgtheater*, te je oštro kritizirao repertoar na kojemu dominiraju njemačka književna djela u sezoni 1860./61.“ (Senker 1992: 70)

Za svoga života, Šenoa je tražio radikalni zaokret prema klasičnoj i suvremenoj francuskoj, talijanskoj i slavenskoj, te izvornoj hrvatskoj dramskoj književnosti.

Naslijedio je Demetra na mjestu artistskog ravnatelja kazališta, na čijoj je poziciji bio svega tri sezone, ali za to vrijeme ostavio je trag za sobom unatoč tomu što je tu poziciju napustio smatrajući da ne može realizirati svoje zamisli i ideje vezane uz rad kazališta.

Široj javnosti postao je poznat kad je počeo raditi kao dopisnik časopisa *Pozor*, gdje piše seriju feljtona *Zagrebulje*. *Zagrebuljama* podario je hrvatskoj književnosti jedan od njezinih najvažnijih žanrova – podlistak, u kojem je britkim jezikom i duhovitim stilom, satirički i s ironijom komentirao političke i kulturne aktualnosti. Kao kazališni kritičar djelovao je dvadesetak godina, sugerirajući pritom hrvatskom glumištu mnoštvo ideja. Prokomentirao je više od sedamsto izvedbi u kojima je prvi put u hrvatskoj književnosti iznosio relevantne sudove o svim bitnim sastavnicama kazališne predstave - glumi, režiji, scenografiji i scenskom govoru. U manifestu *O hrvatskom kazalištu* objavljenom u *Pozoru* 1866. godine, dao je uz analizu stanja u hrvatskom glumištu i program njegova razvoja.

S manje se uspjeha okušao u drami, ali je kazališnim kritikama i radom u kazališnoj upravi bitno utjecao na modernizaciju hrvatskoga glumišta i promjenu njegova repertoara. Od Šenoina upravljanja, zagrebačko kazalište po prvi puta daje ozbiljan repertoar na kojem dominiraju

Shakespeare, Molière, Goldoni, ruski realisti i suvremenici salonskoga repertoara. U velikom broju praizvode se i nacionalni dramatičari poput Bogovića, Tomića, Kumičića, i Tresića Pavičića, te uprizoruje i Gundulićevu *Dubravka* 1888. godine. Glavna odlika Šenoina upravljanja kazalištem jest što je uspio uravnotežiti repertoar, koji je tada bio sastavljen od jednako zastupljenih njemačkih, francuskih, talijanskih i slavenskih književnih djela. „Borio se protiv njemačkih drugorazrednih komedija i inzistirao na realističkoj drami, te na vrhunskim dometima europske dramatike. U tom periodu on prevodi i priprema za kazalište Shakespeara, Sardia, Scribea i Racina, utječući na standardizaciju jezika na kojem se glumilo u zagrebačkom kazalištu i s kojim nije bio zadovoljan.“¹¹

Njegova drama *Ljubica*, po uzoru na francusku građansku dramu, obuhvaćala je suvremenu tematiku, ali je ipak doživjela kazališni fiasco jer ondašnja publika nije bila naviknuta na takav žanr i umjetničku razinu kazališnih komada. „No, unatoč neuspjehu, ona svejedno predstavlja prvi pokušaj prikazivanja suvremenog zagrebačkog života s nizom realističnih portreta, a djelo će doživjeti zasluženi uspjeh tek šezdesetih godina 20. stoljeća.“ (Batušić 1971: 44) Šenoa je u svojim dramama pisao o povijesnim događajima, u koje bi uvodio i dodatne elemente, poput ljubavnih zapleta. Na taj je način nastojao približiti povijesne činjenice i educirati publiku, a istovremeno ponuditi elemente koji će im dodatno približili predstavu i gdje će se moći poistovjetiti s likovima i radnjom. Razvidno je, iz svega rečenog, koliko je Šenoa bio svjestan kazališno-književne i kulturne situacije u Hrvatskoj, zbog čega je nastojao pronaći neki kompromis između umjetničke razine kazališta i zadovoljstva publike.

Dimitrije Demeter i August Šenoa bili su, u samim začetima, glavni nosioci razvitka zagrebačkoga kazališta u trenucima kada je ono bilo najpotrebnije. Njihov međusobni utjecaj treba gledati i kroz prožimanje homolognih kazališnjih i kulturno-političkih ciljeva. Kako Batušić to navodi, „hrvatski repertoar pun je preporodnih stremjenja pomiješanih s njemačkim kazališnim organizmom na istoj pozornici. Demeter se oslanjao u svojoj viziji na bečki romantički klasicizam i građansku komediju, težeći prema nedovoljno jasno definiranoj slici *hrvatskoga Burghtheatra*, i zato je vrlo jasno protiv čega se i u svojim kritikama, i u osobnoj kazališno-praktičnoj akciji ustao August Šenoa, nastojeći pomicati repertoarne obzore i jezične ograde.“ (Batušić 1992: 35) Još je jedna iznimno važna Šenoina zasluga. Za vrijeme njegove uprave na čelno je mjesto ondašnje Opere postavljen tada već afirmirani operetni skladatelj i dirigent Ivan pl. Zajc, koji zbog ponuđene mu funkcije dolazi iz Beča u Zagreb.

¹¹ Šenoa, August. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 6. 11. 2019. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59443>>

6. IVAN PL. ZAJC – UTEMELJITELJ OPERE

„Iako dva i pol stoljeća dijele nastanak prve opere u povijesti i prve hrvatske opere, prve glazbeno-scenske izvedbe bilježimo u vrijeme Narodnoga preporoda, kada se 1835. godine u Stankovićevu kazalištu izvodi Gajeva budnica *Još Hrvatska nij' propala* na glazbu Ferde Livadića. Livadić je ujedno i autor izgubljene glazbe za prvu hrvatsku predstavu *Juran i Sofija*, tako da možemo vidjeti kako se počeci hrvatske glazbeno-scenske umjetnosti javljaju tridesetih godina 19. stoljeća. Godine 1838., glazbeni *diletanti* pjevali su i izvodili arije iz njemačkih i talijanskih opera na hrvatskome jeziku gdje se razvija plodno tlo za početak hrvatske opere.“ (Martinčević 1992: 119)

U jeku Narodnoga preporoda, 1843. godine, Ognjan Štriga, vatreni ilirac i glazbenik, nagovorio je dramatičara Janka Cara da napiše libreto po kojemu bi Vatroslav Lisinski skladao prvu hrvatsku operu. Dimitrije Demeter preradio je libreto, a Lisinski je skladao *Ljubav i zlobu*, prvu izvornu hrvatsku operu u dva čina, praižvedenu 28. ožujka 1846. godine, u kojoj su sudjelovali hrvatski pjevači. Opera je doživjela veliki uspjeh i izvođena je čak šest puta u svega mjesec dana, no to nije bilo dovoljno da opera zaživi punim, neprekinutim životom. Prema Jagodi Martinčević, „nastanak prve autentične nacionalne opere, najvažaniji je činilac realne slike glazbeno-scenskog života određene sredine. Nju tvore mnogi elementi, poglavito oni neposredni, koji najrazličitijim utjecajima mogu dovesti do svijesti potrebu vlastitog izričaja, a prethodnice hrvatske glazbene scene treba tražiti u liturgijama i misalima.“ (Martinčević 1992: 122)

Nakon Narodnoga preporoda, novo glazbeno razdoblje obilježavaju operete koje su se na hrvatskom jeziku počele izvoditi 1863. godine zahvaljujući Josipu Freudenreichu. U početku su u njihovim izvedbama sudjelovali uglavnom glumci koji su znali pjevati i tek pokoji profesionalni pjevač te mali orkestralni sastav koji je imao zadatak izvoditi scensku glazbu uz dramske predstave. Osim opereta, tada su se izvodile i razne druge vesele glazbeno-scenske vrste pred čije se izvođače nisu postavljali preveliki glazbeni zahtjevi. Ipak, operetu su kritičari često proglašavali „nužnim zlom“, tek pomoćnim sredstvom za punjenje kazališne blagajne. No, publika je voljela taj kazališni hibrid, te je opereta bila ta koja je, dugi niz godina, dovodila publiku u Hrvatsko narodno kazalište.

„Freudenreich je za vrijeme upravljanja kazalištem razbudio interes javnosti najavom raznih gostovanja (plesaća, mađioničara i akrobata), a uz nešto manje dramskog programa na hrvatskom jeziku po prvi je put 8. studenog 1863. organizirao operetne predstave na hrvatskom jeziku.“ (Katalinić 2019: 221) Operetni je repertoar, kao i drugdje u europskim kazalištima,

započeo, kako je već bilo rečeno, 1863. godine Offenbachovim popularnim djelima *Svadba kod svjetiljaka*, *Suprug pred vrati* i *Čarobne gusle* te, a posljednje glazbeno-scensko djelo pod Freudenreichovom upravom bilo je Köckov *Serežanin*, hrvatska narodna opereta u 1 činu.

U to vrijeme, uz Šenou, pisma Ivanu Zajcu pisao je i Petar Preradović u kojima ga je molio da dođe u Zagreb jer ga tamo čeka velika kulturna zadaća – osnivanje hrvatske opere jer „naš je Talijin hram obeščašćen stranom muzikom pa moraš da nam narod dignješ iz drijemeža u koji je zapao iz Ilirizma.“ (Martinčević 1992: 120)

Nedugo za tim, Zajc napušta Beč i dolazi u Zagreb na mjesto ravnatelja zagrebačke opere, čiju je funkciju obnašao devetnaest godina. Pod Zajčevim vodstvom Opera počinje s radom 2. listopada 1870. izvedbom njegova *Mislava*. „Po njegovu dolasku, u orkestru su ga dočekali sitničari, dnevničari i veterani bez adekvatne naobrazbe“, (Martinčević 1992: 121) te je morao sve podići na novu, profesionalniju razinu, što je činio uvodeći mnoge novitete. Tako je uveo po jedan sat glazbene teorije, a u orkestar je pozvao vješte diletante i profesore glazbe. Svaki glazbenik od tad je imao svoje stalno mjesto u ansamblu, što označava i prve korake profesionalizma. Obzirom da je financijska situacija bila nepovoljna, orkestar nije imao sve potrebne instrumente, te zahvaljujući Zajcu, kreću s improvizacijama instrumenata kako bi ga upotpunili. „Zajc je bio čovjek koji je u Europi naučio mnogo o kazalištu, skladatelj i pedagog, te kao pravi znalac utemeljio je profesionalnu zagrebačku glazbenu scenu, podigavši razinu ansambla i izvedbi do pravih umjetničkih ostvarenja.“ (Martinčević 1992: 121) Zajc je od svoga dolaska u Zagreb bio sinonimom za operu jer drugih opernih djela osim njegovih gotovo da nije ni bilo. Kao ravnatelj, Zajc je na repertoar postavio pedesetak opernih djela i desetak opereta, gdje prevladavaju talijanski autori poput: Verdija, Bellinija, Donizettija, a izveden je i niz njegovih djela: *Ban Leget*, *Nikola Šubić Zrinjski*, *Lizinka*, *Zlatka*... „Inspiraciju za svoje opere crpio je iz hrvatske povijesti što potvrđuju opere *Mislav* i *Ban Leget*.“ (Martinčević 1992: 125) Najizvođenija hrvatska opera *Nikola Šubić Zrinjski*, njegovo je djelo čija je praizvedba bila 4. studenog 1876. godine, čime je započeo trijumfalni put najomiljenije hrvatske opere. Zajc je uviđao važnost izvođenja baletnih scena u opernim djelima, pa je 1876. angažirao primabalerinu iz Amsterdama Ivanu Freisinger. „Ona koreografira baletne brojeve u praizvedbi predstave *Nikola Šubić Zrinjski*, što je prvi put u povijesti navedeno u kazališnoj cedulji kao i imena plesnih izvođača, stoga se taj datum uzima kao početak povijesti hrvatskoga Baleta, iako je još godinama bio sastavnica Opere.“ (Đurinović 1992: 148)

Ivan pl. Zajc na čelu Opere ostao je do 1889. godine kada je ona, unatoč velikoj popularnosti, po prvi put ukinuta, a glazbeno-scenski kontinuitet se održavao *stagionama* i gostovanjima.

7. PREDMILETIĆEVO DOBA

S godinama kontinuiranoga djelovanja, zagrebački je kazališni život odredio kordinate budućega nacionalnoga kazališta. Daleko je to od onoga na što danas mislimo kada kažemo Hrvatsko narodno kazalište, no svi ti napori i borbe kazališnih ljudi koji su generacijski radili na osnivanju narodnoga kazališta, urodili su plodom. U tih nešto manje od pedesetak godina postojanja kazališta, izmijenile su se mnogobrojne kazališne uprave, od kojih je posljednjoj na čelu bio Josip Kneisel koji je u dva navrata bio upraviteljem kazališta. Njegov je rad Ivo Andrić kasnije ovako opisao „kao upravitelja koji je punio kazališnu blagajnu, ali u isto vrijeme ostavljao prazninu u umjetničkom aspektu.“ (Fotez 1943: 63) Tako bi se otprilike dao opisati kazališni život tih četrdesetak godina, između Demetrove i Šenoine uprave, sve do dolaska Stjepana Miletića, koji uzdiže kazalište na novu razinu.

Kazalište je još bilo pod izrazito jakim političkim utjecajem, a umjetnička strana kazališta gotovo da je bila zanemarivana. Dotadašnji redatelji, bili su mahom i glumci, a glumce iz tog doba vrlo živopisno opisuje i sam Miletić: „kako su se glumci naučili površnom recitiranju prijevodu iz prijevoda razdvojene konverzacije, a kada im se nadjenula dužnost recitirati koju dramu u stihovima, postali su u lirskim ili reflektivnim momentima oni nesnosno monotoni, neugodni glasovi, kakve slušamo za ljetnih noći po slavonskim selima. U časovima pak afekta, nastavlja Miletić namjestilo je pravo urlikanje svako umjetničko prikazivanje. Tko bi u takvim časovima zatvorenih očiju došao u naš Thalijin hram, dalje ironično komentira Miletić, prije bi držao, da se tu krote pobješnjeli ljudi, nego da nas protagonista vodi kroz milosrđe i strah k željenoj katarzi.“ (prema Fotez 1943: 7)

Većina glumaca bila je iz vanjskih glumačkih družina, bez poznavanja jezika, tako da je sam diskurs predstava bio na poražavajućem nivou. S problemom jezika i pravogovora borili su se brojni glumci onoga vremena. Uvelike je to utjecalo na (ne)zainteresiranost publike za domaće kazalište, a moramo uzeti u obzir i to da je „Zagreb tada brojao manje od 40 000 stanovnika, od čega se 85% stanovništva bavilo poljoprivredom, a svega 2% činili su intelektualci.“ (Bogner-Šaban 2016: 469) Bitan je to podatak koji moramo uzeti u obzir jer je onodobna publika najviše uživala u komedijama, pučkim igrokazima i lakrdijama, točnije, u jednostavnim predstavama koje su im bile bliske i razumljive. U doba borbe za prevlast hrvatskog kazališta nad njemačkim, veliku je ulogu igra publika, to jest onih 2% zagrebačkog građanstva. Publika tada ne reagira na sam tekst, već na jezik na kojemu je predstava izvođena. Tako je u doba

Narodnoga preporoda, publika njemački jezik izviždala, dok je hrvatski dočekala s mnogo oduševljenja i pozitivnih ovacija, te su u jednom trenu u potpunosti bojkotirali njemačko kazalište, što je kulminiralo već spomenute 1860. godine. Tada je nacionalna ideja bila u skladu s europskim trendovima, te se i na hrvatskom prostoru ona prvo eksplicira u kulturnoj politici, pogotovo u kazališnoj iz koje se prelijeva u političko-društvenu sferu.

Što se tiče repertoara, unatoč skorom Narodnom preporodu, i želji za vlastitim nacionalnim identitetom i vlastitom književnošću, zagrebačko se kazalište nije zatvaralo isključivo prema domaćoj književnosti, već je išlo prema internacionalnosti, ne bi li se na taj način zagrebačkoj publici približila vrhunska europska i klasična djela, na višoj kulturnoj razini. Tako je repertoar imao tri kategorije u drami, operi i baletu – svjetski klasici, nacionalna tradicija i suvremeno stvaralaštvo. Umjetnički voditelji uvršćuju na repertoaru Demetrovu *Teutu*, Bogovićevog *Matiju Gupca*, Gundulićevu *Dubravku*, Kostićevog *Maksima Crnojevića*, Schillerova *Vilima Tella*, Hugoova *Hernanija*, Goethova *Egmonta*, Shakespeareova *Mletačkog trgovca*, Molièreova *Škrca*, Govoljevoga *Revizora* i slična dramska djela. „Unatoč naporima u širenju repertoara i postavljanju književnih klasika, ondašnja publika najradije posjećuje ono što je nastalo pod utjecajima bečkog pučkog teatra i pariškog bulevara.“ (Batušić 1971: 72) Tako su najposjećenije predstave bile: Freudenreichovi *Graničari*, Nestroyev *Hudi duh Lumpacius Vagabundus*, Raimundov *Rasipnik*, Moserov *Knjižničar*, Tomićev *Barun Franjo Trenk*, dramatisacija Vernova romana *Put oko svijeta u 80 dana* i slične, dakle, one koje su zabavljale gledatelje, punile blagajnu i premašivale desetak, pedesetak, pa i stotinu izvedbi poput *Graničara*.

Ilirsku omladinu polako zamjenjuje nova mladež koja se obrazuje u novoosnovanom Sveučilištu i Akademiji, te iskazuje sofisticiraniji interes za vlastitu kulturu i političku djelatnost. Sam čin utemeljenja narodnog kazališta, trebao je označiti aktivno udioništvo hrvatskih kulturnih institucija na europskoj kulturnoj sceni, no zbog rascjepkanosti hrvatskoga teritorija, Hrvatska ne može biti administrativno autonomna jer sve direktive dobiva od stranaca. Točnije, tek u Miletićevo doba javlja se prva generacija kazalištaraca koja je dolazila iz Zagreba.

Kontinuitet rada Hrvatskog narodnog kazališta omogućavao je kontinuitet postojanja dramskog ansambla, za razliku od opere i baleta, što je nerijetko dovodilo do preopterećenja drame gdje se kvantitet cijenio više od kvalitete. „U isto se vrijeme povećava dramski ansambl unatoč tome što nema glumačke škole iako bi je trebalo biti po članku LXXVII, zbog čega stari glumci podučavaju mlade nade. Isto tako, nimalo neobično za taj period je i česta fluktuacija glumaca,

pogotovo na relaciji Zagreb – Beograd – Novi sad, ali i drugih slavenskih kazališnih središta, koja će potrajati dugi niz godina.“ (Batušić 1992: 73) Osamdesetih godina 19. stoljeća glumci počinju dobivati veća prava novim ugovorima te postaju financijski sigurnijima, a glumački poziv sve privlačnijim.

Ti kazališni počeci kao i glavni dio borbe, odvijali su se u starom Stankovićevu kazalištu na Markovu Trgu gdje nije bilo uvjeta za bilo kakav veći razvoj i napredak, a permanentna kriza kazališta, i nepovoljna financijska situacija kazališta, bili su najočitiji simptomi opće narodne situacije.

8. STJEPAN MILETIĆ – REFORMATOR HRVATSKOGA KAZALIŠTA

Bitne i velike reforme kakve je provodio Ljudevit Gaj u hrvatskome jeziku, provodio je i Stjepan Miletić u hrvatskome kazalištu. Kako Fotez ističe, Miletić je bio čovjek kazališta, za kazalište je rođen, za kazalište je i živio. Izuzetna predanost i ustrajnost u radu, dovele su Miletića na mjesto najpoduzetnijeg kazalištarca 19. i 20. stoljeća. Sa sedamnaest godina, Miletić piše kazališna pisma iz inozemstva, u devetnaestoj godini izdaje *Odabrane sastavke o kazalištu, književnosti i umjetnosti iz raznih novina*, a u dvadesetoj godini života izvode se na pozornici njegove lakrdije *Diletanti* i *Za nosom*, s dvadeset i šest godina postaje intendantom, a s trideset se već nađe *u miru*. „Silan taj i nagao uzpon, imao je korien u velikom idealizmu, mladenačkom žaru i poletu, ali i u izgradjenosti ideja i nazora, jer svaki idealizam, bez čvrstog oslona u znanju i velike radne energije, prazan je i preslab za trajnija djela.“ (Fotez 1943: 106). Miletić potječe iz ugledne građanske obitelji. Od rane je mladosti gajio veliku ljubav prema kazalištu, provodeći mnogo vremena u njemu, tako da je vrlo brzo izgradio jasnu viziju kazališta i kako ono treba funkcionirati. Miletić je pokazivao odlučnost u nakani da reformira hrvatsku kazališnu scenu, zbog čega je mnogo putovao obilazeći brojna europska kazališta, upijajući ideje koje je sproveo kada je postao glavnim čovjekom hrvatskoga kazališta. „Težio je Miletić i poboljšanju i napretku, te razvijanju svijesti o kazališnoj kritici, uspoređujući je u svojim člancima s onom europskom, te u *Hrvatskom glumištu* navodi kako se tamo vani sveta dužnost kritičara drugačije shvaća, nego ovdje kod nas.“ (Fotez 1943: 62)

Bili su to ključni faktori koji su doveli Miletića na intendantsko mjesto. S obzirom na već spomenute prilike u kojima se nalazila ondašnja Hrvatska, novca u državnoj blagajni za kazalište nije bilo, zbog čega su u svome poslu bili onemogućeni i njegovi prethodnici. Miletić za Josipa Kneisla, kojeg je naslijedio, govori, „kako nije nažalost održao sve ono, što je obećavao, a zaključna bilanca njegova poslovanja morala je za nj konačno biti dosta nepovoljna. On je kao vladin tajnik bio činovnik. Kako je bio u svemu, za svaki najmanji korak, odgovoran vladi, bijahu mu ruke posve vezane, a uz to se imao kretati samo u okviru malene subvencije od oko 27.000 forinti. K tomu je još od svojega predšastnika baštiniio znatan deficit pa tako postane štednja njegovim vrhovnim principom. A štednja, ako se i sama sa sobom preporučuje, za umjetnost je uvijek pogubna.“ (Miletić 1978: 5)

Nakon smrti Josipa Kneisla, kazalište je trebalo novog upravitelja. Privremeno je tu dužnost obnašao vladin tajnik dr. Milorad vitez Cuculić, a od svih prijavljenih, najprikladniji

se činio Ivo pl. Hreljanović, vođa nekadašnje operne *stagnione* i kasniji intendant. No, krajem 1893. godine, Miletić dobiva poziv od strane vlade, na inicijativu Julija Šenoe, da dođe na razgovor kod bana i iznese mu svoje vizije o hrvatskom kazalištu. U razgovoru kod bana Khuena Heredvaryja, Miletić se založio za uspostavljanje funkcije intendanta, po uzoru na njemačko kazalište, koji bi bio samostalni upravitelj, a što je smatrao preduvjetom za umjetnički napredak. Obzirom da je još 1871. godine izašao zakon o gradnji novog Zemaljskog kazališta u Zagrebu, kojeg je tek 1880. godine, potres koji je zadesio Zagreb, ponovo aktualizirao, Miletić predlaže banu da se uz gradnju nove zgrade, proširi i ansambl i da se nabavi modernija oprema po uzoru na europska kazališta.

Ban oduševljen Miletićevim prijedlogom, njegovom strašću prema kazalištu, ali i njegovim podrijetlom jer dolazi iz dobrostojeće i ugledne obitelji, nudi mu poziciju upravitelja kazališta. Već početkom 1894. godine, Miletić odlazi banu koji od njega traži da odmah preuzme funkciju intendanta, no Miletić zahtijeva da mu se omogući putovanje i obilazak europskih kazališta do početka nove kazališne sezone, kako bi proučio dramaturške, teatrološke, te napose scenografske inovacije središnjih europskih kazališta. Ban je taj zahtjev prihvatio 11. veljače 1894. godine, kada Miletić službeno postaje prvim intendantom zagrebačkoga kazališta, te odmah kreće na putovanje. Putujući i gledajući najnovije europske kazališne izvedbe, Miletić je usvojio najnovija dramaturška i teatrološka strujanja.

Tom godinom započinje Miletićeva era koja će trajati svega četiri godine, no bit će to četiri godine reforme i uzdizanja zagrebačkoga kazališta na dotad neviđenu razinu.

Miletić je smatrao da intendant treba biti monarh, jedini autoritet, uzor i pokretač svih kazališnih događaja. Oduševljeno stremeći preporodu kazališta, on je tražio da ga na tom putu svi pokorno slijede. Njegov doživljaj intendantske funkcije imao je itekakvo opravdanje, uzmemo li obzir krizno stanje u kojem se kazalište nalazilo u tom trenutku s jedne strane, a s druge Miletićevo zavidno poznavanje domaće i svjetske književnosti, europskih dramaturških i teatroloških strujanja te bogato kazališno iskustvo s pozicije dramskoga pisca, kazališnog kritičara, redatelja i sada upravitelja. Postao je intendantom dok je zemaljsko kazalište bilo još smješteno na Markovu trgu, a kada govori o svom preuzimanju kazališta, „samouvjerenost ističe kako je vlada znala kome ostavlja kazalište i kako će on sve učiniti da umjetnički nivo zavoda podigne na što višu razinu.“ (Fotez 1943: 36) Vlada je do tada u tri godine, za kazalište izdvojila 150 000 forinti, od kojih se ništa nije uložilo u novu opremu, obnovu zgrade ili bilo kakvo unaprjeđenje i poboljšanje kazališta u imovinskom smislu. Miletić je na početku svoje intendanture izvojio iz svojih sredstava 30 000 forinti za rad kazališta u novoj sezoni, svjestan toga da je dotadašnja štednja u kazalištu bila golemi gubitak za kazalište. Njegova intendantura bila je sveopće dobro

prihvaćena, no ubrzo nailazi na brojne prepreke koje je on na ovaj ili onaj način vješto svladavao. „Poznavajući naše prilike, Miletić je najosjetljivije reagirao na sve njihove pojave. Odlučio je izgraditi umjetničko kazalište, a ne samo patriotsku govornicu, a tu je misao provodio kroz sav svoj rad.“ (Fotez 1943: 115)

U Miletićevim *Dramaturškim zapiscima*, vidljivo je kako je on već prvi dan preuzimanja intendantske funkcije, unio novitete. Naime, on je bio prvi, koji je osjetio važnost zahtjeva da se najprije organizira sama uprava kazališta. Tako već po samom dolasku na mjesto intendanta, Miletić iznajmljuje prostor kraj kazališne zgrade koji prenamijenjuje u kazališni ured. Njegovi prethodnici, svi su mahom svoju dužnost obavljali iz „kućnog ureda“. Fiktivni uredi, smješteni u vlastitim kućama njegovih prethodnika, povlačili su za sobom činjenicu da su se i ulaznice za kazalište prodavale u njihovim domovima, što je Miletić smatrao itekako neprofesionalnim za zemaljsko kazalište, a bio je i vjerovanja kako to ne pomaže u prodaji ulaznica i posjećenosti kazališta. Već prvoga dana njegovog upravljanja kazalištem, Miletić nam daje naslutiti koliko ozbiljno i odgovorno shvaća svoju funkciju.

Stjepan je Miletić, za razliku od svojih prethodnika, imao razvijenu svijest o povezanosti kazališta i publike, te je uvijek naglašavao potrebu za privlačenjem većega broja publike u kazalište „U svojoj želji da pridobije publiku u kazalište, on se nije priklanjao njezinim prohtjevima, već je publiku htio odgojiti do one zrelosti da može primati one prave, više duševne vrijednote kazališta. To je za njega bila prvenstvena dužnost kazališta: idejna misija među narodom, i u izvršenju te misije po glumcu-umjetniku on je žrtvovao sve: i estetske forme drame i arhitekturu kazališnih zgrada.“ (Fotez 1943:117) Tako u jednom trenu Miletić organizirao, po prvi puta u Hrvatskoj, grupne posjete kazalištu i uveo besplatne predstave za seljaštvo kako bi približio kazalište svim društvenim slojevima.

Jedna od prvih Miletićevih zadaća bila je postavljanje glumačkih, baletnih i opernih postava koji će izvoditi kazališne komade. S obzirom na dotadašnje, vrlo loše financijsko stanje kazališta, nekolicina slavni hrvatskih glumaca poput Andrije Fijana i Dragutina Freudenreicha, ne produžuje svoje ugovore sa zemaljskim kazalištem, što prisiljava Miletića na aungažiranje novih glumaca i pomlađivanje dramskoga ansambla. „Tako Miletić pomlađuje dramski ansambl i pojačava ga nizom darovitih glumaca iz Hrvatske, Slovenije, Srbije i Češke koje nerijetko šalje u Glinu kako bi usavršili hrvatski jezik.“ (Batušić 1992: 74) Nakon toga, dočekao ga je zadatak pronalaska „tehničkog osoblja“, kojemu se dotad nikakva pažnja nije pridavala, tako da nije bilo djelatnika sa stručnom naobrazbom. Dekoracije, kostimi i rasvjeta koje je zatekao nakon preuzimanja intendantske funkcije, također su bili vrlo dotrajali. U to se je vrijeme kazalište osvjetljavalo plinskim svjetiljkama koje su ujedno služile i kao scenska

rasvjeta: kada su se palile na sceni označavale su noć, a kada su se gasile simulirale su dan. Miletiću nije trebalo dugo da uvede električnu rasvjetu u kazalište, posuđujući je od obližnje uspinjače. Nedugo nakon Miletićeva dolaska, hrvatsko kazalište po prvi puta ima električnu rasvjetu i reflektore, čime započinje proces modernizacije kazališta. Što se tiče zatečene kazališne garderobe, Miletić se riješava svih, kako ih naziva, starih krpetina koje su bile nekorisne, smatrajući kako su kostimi u sramotnom stanju te da sasvim sigurno nisu primjereni za scenu novoga kazališta u izgradnji. Dok je bio upraviteljem u starom kazalištu, Miletić je postepeno uvodio promjene, pripremajući sve za novu kazališnu zgradu.

8.1 PROCES GRADNJE NOVE KAZALIŠNE ZGRADE

„U devedesetim godinama 19. stoljeća, na izrazito bitnim funkcijama za arhitektonski i kulturni razvoj grada nalaze se Isidor Kršnjavi - kao predstojnik Vladina Odjela za bogoštovlje i nastavu, i Milan Lenuci - kao predstojnik Građevnog ureda Gradskog poglavarstva Zagreba. Oni će svojim radom i utjecajem posredno i neposredno oblikovati novi prostor Sveučilišnoga trga, koji će uskoro od periferije i blatnjavoga sajmišta postati reprezentativnom cjelinom i novim obrazovno-kulturnim središtem grada. Godine 1856. na livadi uz južno krilo samostana Milosrdnih sestara, i pokraj otvorenoga korita potoka Tuškanca, izgrađena je zgrada namijenjena za bolnicu Milosrdnih sestara, koja to nikada nije postala. U zgradi i dvorištu Trgovačko-obrtnička komora u Zagrebu organizirala je 1864. godine prvu Hrvatsko-slavonsko-dalmatinsku gospodarsku izložbu, a u razdoblju od 1869. do 1881. u zgradu je useljena Državna tvornica duhana. Godine 1872. stočno sajmište premješteno je s današnjeg Trga Nikole Šubića Zrinskog, koji se tada preuređuje u perivoj, na blatnjavu livadu ispred tvornice duhana. Sve do 1890. godine prostor pred zgradom služi kao gradsko stočno sajmište i tržište građevinskim materijalom na sjevernom dijelu trga. Na istočnoj strani trga 1874. godine je podignuta građevina, danas zgrada izdavačke kuće Školska knjiga, a nekoliko godina kasnije na istoj strani gradi se zgrada Hrvatskoga gospodarskog. Tvornica duhana je 1881. godine premještena u Tvorničku ulicu¹², a 1882. godine zgrada je dodijeljena novoosnovanom Zagrebačkom sveučilištu. U razdoblju od 1882. do 1888. građena je na zapadnoj strani trga Kraljevsko zemaljska obrtna škola, a 1884. godine izgrađen je dom gimnastičkog društva *Hrvatski sokol* i

¹² Današnja Klaićeva ulica

pjevačkog društva *Kolo*. Godine 1888., trg je omeđen još jednom zgradom s jugoistočne strane - Hrvatskim učiteljskim domom, a 1891. godine na sjeverozapadnoj strani trga izgrađena je zgrada Narodnih novina u kojoj danas djeluje Leksikografski zavod Miroslav Krleža.“ (Brgles 2015: 27) Povijest izgradnje pojedinih zgrada pokazuje dinamiku gradnje krajem 19. stoljeća i prenamjenu industrijskih zgrada u kulturno-obrazovne ustanove. 1891. godine postavlja se Gospodarsko-šumarska izložba hrvatsko-slavonskoga gospodarskog društva, koje je slavilo pedesetu godišnjicu svoga postojanja. Ban Khuen-Héderváry svečano ju je otvorio 15. kolovoza. Osim bogatim izlošcima, izložba se proslavila i brojkom od 450 000 posjetitelja u razdoblju od tri mjeseca, čime je oživjela kulturno bilo Zagreba. Prostor trga bio je društveno žarište kojim je cirkulirao iznimno velik broj ljudi.

Zamisao o gradnji nove kazališne zgrade seže nešto dalje u 19. stoljeće kada je barun Eduard Jelačić Bužimski oporučno ostavio svoje imanje u Ugarskoj i zemljište na Ilici za osnivanje zaklade i gradnju pet ustanova, od kojih bi jedna bila kazalište. S obzirom na već navedeno izmještanje društvenog života s Gornjega u Donji grad, očekivalo se da će se nova kazališna zgrada nalaziti u novoj donjogradskoj jezgri. No, oko lokaliteta za izgradnju kazališne zgrade vodit će se žustre diskusije naredna dva desetljeća. Ime bečkoga arhitekta Helmera spominje se od samoga početka inicijative, jer je prvi put spomenut u oporuci baruna Jelačića, kao što je tamo bio predložen i lokalitet gradnje u Ilici. U veljači 1880. odstupa s banske dužnosti Ivan Mažuranić, a ban postaje grof Ladislav Pejačević, koji kao vladina povjerenika za kazalište imenuje dr. Marijana Derenčina, šefa pravosuđa, pravnog stručnjaka i dramskog pisca. Derenčin je započeo akciju podizanja nove zgrade i aktivno se zalagao za ostvarenje ideje te je nakon izrade elaborata o financiranju troškova gradnje, uz banovo odobrenje, pokrenuo sabirnu akciju i uputio proglas hrvatskom narodu s obrazloženjem o potrebi gradnje nove kazališne zgrade. „Ideja je bila da se obveže 10 000 *rodoljuba* na izdvajanje 30 ili više novčića mjesečno. Formiran je Odbor o poslu građenja zemaljskog kazališta, s Derenčinom na čelu, koji je potvrdio tvrtku *Fellner i Helmer* za projektanta i koji je u Sabor uputio Zakon o građenju novog zemaljskog kazališta. Derenčin naposljetku nije uspio u svome naumu te je ideja neko vrijeme bila zanemarena.“ (Enciklopedija Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu, 1969: 109)

Godinama se raspravljalo o lokalitetu za izgradnju nove kazališne zgrade, pri čemu su se predlagala ova tri mjesta: u Ilici, na Zrinjevcu i na Sajmištu.

Raspravljajući o nepogodnostima lokacije na Sajmištu spominjalo se kako je „prostor udaljen od središta grada, da je trg otvoren pa će sjeverac smetati i gledateljima i umjetnicima, da je blizu željeznička pruga na Savskoj cesti, pa bi fućkanje parastrojeva moglo narušavati mir i tišinu potrebnu za pokuse i predstave“. (Fotez 1943: 122) Miletić piše članak u kojemu

raspravlja o mogućim lokacijama za gradnju novoga kazališta i zalaže se za lokaciju u Ilici, centralno postavljenu kao što je u Pragu *Narodni divadlo*. Nešto kasnije piše banu o nepriličnoj lokaciji kazališta na Sajmištu jer "leži apsolutno na periferiji grada, u mrtvoj četvrti, među školama i zavodima, vrtovima i željezničkom prugom". (Miletić, 1978: 215) Ban je uputio službeni upit Gradskom poglavarstvu Zagreba o besplatnom ustupu gradilišta za kazalište na Sajmištu, što mu je bilo odobreno 1886. godine. Pitanje lokacije za bana vjerojatno je već tada bilo riješeno, no, sagleda li se širi kontekst, nedvojbeno je da je ban bavio važnijim pitanjima, te je odgađao odluku o izgradnji kazališta. Tih godina ban radi na gušenju političke opozicije, ponajprije pravaša i neovisnih narodnjaka. „Usporedno sa slomom opozicije, dolazi do nazatka realističke književnosti, a nakon provedene ankete o financijskom stanju u kazalištu, 1889. godine odredio je ban raspuštanje opere i operete. Kasnije Miletić piše da bez natječaja je išla gradnja, a mogao se i koji domaći ili slavenski graditelj naći.“ (Miletić, 1978: 214) Nastavlja dalje Miletić kako se „fasada se u svim Fellnerovim i Helmerovim zgradama kazališta dosadom ponavlja bez obzira na obilježje grada i okolice, te im sve izlazi na isti kalup, i što takova barokna ornamentika već a priori isključuje svaki monumentalitet građevine, te joj podaje neki provizorni karakter, a s druge strane, što dakako lažnu luksurioznost gledališta (jer je sav materijal, gips, štukatura, cement, a gotovo nigdje nema kamena) žele nadoknaditi štednjom na pozorišnoj uredbi, uredskim prostorijama i garderobama, što je kod svakoga glumišta konačno ipak najvažnije. Konačno, sva im kazališta nalikuju kao jaje jajetu, a zgrada je premala za lokaciju, bez impozantne loggije, s otvorenim balkonom, nipošto zgrada koja bi označavala hram hrvatske Talije“. (Miletić, 1978: 214-215) Unatoč svim primjedbama uprave i političke opozicije, ban ne odustaje od lokacije na Sveučilišnom trgu.

Prvi kamen nove zgrade kazališta položen je 15. svibnja 1894. godine, a izgradnjom kazališne zgrade Sveučilišni je trg postao ne samo "kulturnim središtem", kako je to 1894. prognozirao ban Khuen Héderváry, nego i snažnim urbanim žarištem, koje će ubrzati izgradnju i urbanizaciju neuređenih dionica perivojskog okvira donjogradskog središta grada. Izgradnjom kazališne zgrade u raskošnom neobaroknom stilu, postiže se teatralizacija prostora trga i drugih mjesta na njemu, osobito kavana.

Nova kazališna zgrada bila je izgrađena u svega sedamnaest mjeseci, a svečano je otvorena 14. listopada 1895. godine. Na kraju, glavni povod za završetak izgradnje nove kazališne zgrade nije bio ni kazališni ni kulturni razvitak, već posjet cara Franje Josipa Zagrebu. Stoga je ban Héderváry, nastojeći pred carem ostaviti dobar dojam, deklarirao svoju iznimnu brigu o kulturi i umjetnosti, kako bi u isto vrijeme prikrio aktualne političke neredne. Još za vrijeme gradnje

kazališta, Miletić upozorava bana o manjkavostima gradnje, te negoduje svjestan toga da se više pažnje pridaje esteticima kazališta nego njegovom unaprjeđenju i funkcionalnosti.

Na svečano otvorenje nove kazališne zgrade, Miletić je pozvao intendante iz Praga, Ljubljane, Budimpešte i Beograda, a uz njih, ostale uzvanike ove svečanosti činilo je činovništvo i sami graditelji. Nije bilo prisutno ni umjetničko osoblje, niti građanstvo kojima je bio zabranjen pristup, pa vrlo lako možemo zaključiti kako je nastanak nove zgrade bio isključivo politički, a ne umjetnički pothvat. Ta je činjenica veoma potresla Stjepana Miletića, stoga je on za svečano otvorenje pripremio prolog *Slava umjetnosti* i VIII. sliku Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski*. U prologu je iznio suvremena kazališna nastojanja kao nastavak rodoljubnih težnji iliraca, osmišljena kao referenca na Bukovčev zastor koji prikazuje rad i slavu ilirskih preporoditelja. No njegov prolog bio je na udaru cenzure koju je obavljao Kršnjavi, koji se "više obazirao na politički negoli estetički moment, te je stoga riječ hrvatski u prologu ponavlja i to tri puta s inače svake časti vrijednom riječju srpski". (Miletić, 1978: 227) Ban je naredio da se promijeni tema Miletićeva govora, izostave ilirci i promijeni sam kraj, uvjetovajući ovaj zahtjev svojim dolaskom na svečano otvorenje. Khuen se bojavao kako bi prolog mogao biti „previše protumađarizacijski“ jer se riječ „hrvatski“ „prema Kršnjavijevoj analizi, ponavlja gotovo 20 puta. Miletić, svjestan da je lišen bilo kakve političke i društvene moći popušta pred banovim zahtjevom. Tako je Miletić napisao novi prolog *Djed i unuk*, s kojim nije bio nimalo zadovoljan, no bio je referenca na temu svečanoga zastora Vjekoslava Karasa, onoga iz stare kazališne zgrade.

Što se tiče atmosfere samoga otvorenja, Miletić zamjećuje da se tek izvedbom himne uz pratnju orkestra, rasplamsalo domoljublje među uzvanicima, jednako kao što uočava iznenađenje samoga cara Franje Josipa koji je bio zatečen umjetničkom snagom i uspjehom same svečanosti. Dva dana nakon svečanog otvorenja kazališta, 16. listopada, ponovo su izbile demonstracije studentske omladine koji su spalili mađarsku zastavu pred spomenikom bana Josipa Jelačića, a što svjedoči o izrazito jakom protumađarskom raspoloženju koje je vladalo među zagrebačkom mladeži. Ovi su mladi intelektualci izražavali novu potrebu koja je bila poznata svim zapadnoeuropskim bliznicima onoga vremena, potrebu za nacionalnom / hrvatskom individualnošću i ojačavanjem nacionalnog identiteta. Ban Héderváry taj je pothvat shvatio vrlo ozbiljno i za njega okrivio Kršnjavog jer da je on nabavio narodne nošnje za potrebe predstava i ceremonija te na taj način rasplamsao domoljublje. Kršnjavi je nakon toga bio prisiljen napustiti službu, a ban na latentan način odbija daljnju suradnju s Miletićem, te ne sklapa s njim valjan ugovor kojim bi sve trebalo biti službeno potvrđeno.

Cijeli ovaj proces gradnje i otvaranja nove kazališne zgrade, vrlo je živ prikaz ondašnjih političkih i društveno-kulturnih prilika u Hrvatskoj. Vrlo je indikativno da se Sveučilišni trg gradio i razvijao, ne prema uzoru na druge europske gradove, gdje je bila iskazana primarna potreba za društvenim i obrazovnim razvitkom zemlje, već se isključivo razvijao s namjerom da tek estetski slijedi europske velesile, a čime je vlast prikrivala zapuštenost ostalih hrvatskih krajeva. Austro-Ugarska je uprava time previdjela da su kulturne ustanove kroz povijest predstavljale najvažniji zamašnjak u buđenju samosvijesti pojedinih naroda, pa se isto dogodilo i sa funkcijom ondašnjega zagrebačkoga kazališta. Upravo je ta ustanova odigrala meritornu ulogu u borbi sa vlašću, koja je podcjenjući hrvatski narod i moć obrazovanja koju je ondašnja mladež počela uživati, sama sebe onemogućila, jer je upravo u tim ustanova otpočela borba za vlastiti nacionalni identitet. U svemu je tomu Miletićeva uloga bila veoma značajna.

8.2 MODERNIZACIJA KAZALIŠTA

Kao što je već ranije istaknuto, Stjepan je Miletić, od prvoga dana preuzimnja intendantske funkcije, otpočeo reformu kazališta na svim razinama i s takvim uspjehom, koji nije usporediv s nijednim njegovim prethodnikom, niti nasljednikom.

Smatrajući, kako je ogledalo rada svakog kazališta njegov repertoar, Miletić je preferirao klasične dramske tekstove, ali i one suvremene u kojima se, na dobar način, poštuje tradicija. Proučio je svu klasičnu dramsku književnost i pratio je međunarodni kazališni život. Nedugo nakon toga, sastavio je program u kojem navodi svoje ciljeve: „moj ideal bio je stvoriti u Zagrebu eminentno hrvatski umjetnički zavod. Žudio sam, da bude hrvatsko zemaljsko kazalište u Zagrebu za slavenski jug ono, što je Narodni Divadlo u Pragu za Čehe – središte umjetničko. Kao daljnji cilj lebdjelo mi je pred očima ustrojenje još jednog zemaljskog glumišta koje bi zavisno od zagrebačkoga putovalo diljem zemlje, te u raznim gradovima domovine širilo isti umjetnički i narodni program. Za postignuće ovog mog umjetničkog cilja, lebdjele su mi pak tri važne točke pred očima: repertoire, stil i jezik. Što se repertoara tiče, naravski je, da taj u prvom redu mora nositi biljeg hrvatski, a zatim opće slavenski. Moja želja je bila, sva jur napisana hrvatska djela, koja su samo iole dorasla pozornici, na nju iznijeti, a uz ovu historijsku našu dramu, iz petnih žila podupirati i razvoj moderne drame i to predstavljanjem što više izvornih guma, potičući podjedno raspisivanjem natječaja mlade pisce na rad. Uz to trebalo je je posvećivati osobitu pažnju i inom slavenskom repertoaru, češkom poljskom, a osobito

ruskom, koji svojom originalnošću i jakim realizmom sili gotovo i glume na novi prirodni smjer. Uz ovaj narodno-slavenski pravac želio sam ponajprije stvoriti i čvrst klasični repertoar, na kojem bi se temeljio daljnji naš umjetnički razvoj.“ (prema Fotez 1943: 124) Kod stvaranja repertoara, Miletić je bio inspiriran Laubom, koji si je postavio sljedeći zadatak: da svakom posjetitelju njegova glumišta, u roku od nekoliko godina, na svojem repertoaru pruži sve ono što je svjetska dramska, klasična i moderna književnost savršeno stvorila. (Batušić 1992: 81) Još u starom kazalištu, tijekom njegove prve sezone na mjestu intendant, Miletić pokazuje svoju superiornu upućenost u kazališne teme. On je znao osmisliti i izvršne kazališne reklame te je imao smisla za djelatnost koju danas u kazalištu obavlja tzv. kazališni marketing. Njegova premijera Sardouove *Madame Sans-Genie*, doživjela je takav uspjeh da su i bečka glasila izvještavala o tome. Sve je to rezultiralo do tada nepamćenim posjećenošću kazališta, ali ukazalo je i na problem s kojim se Miletić borio. Kroz čitav radni vijek, brinula ga je slaba posjećenost kazališta, te je nerijetko ogorčeno lamentirao u svojim memoarima o kulturnoj neosviješćenosti zagrebačkoga građanstva koje se povodi za inozemnim pomodnim tričarijama. Kao štovatelj i ljubitelj domaće književnosti, njegov je prvotni plan bio da u novom kazalištu na repertoar uvrstite samo domaće autore, no ubrzo je shvatio kako je posjećenost tih predstava vrlo slaba. Osviješten novim spoznajama kako se ukus kazališne publike mora postepeno razvijati, on u prvoj sezoni, u starom kazalištu priređuje za izvedbu tek jedno, ali vrlo vrijedno djelo domaće produkcije. Riječ je o Preradovićevom djelu *Kraljević Marko* koje s velikim uspjehom scenski oživljava, pretačući epske stihove u efektno scensko djelo. Od domaćih autora priredio je premijere *Novela od Stanca* Marina Držića, *Rodriga i Elvire* Josipa Jelačića, Markovićeve *Franju Dračkog* i *Ljudovita Posavskog* Tresića-Pavičića.

Ono što je od početka bilo jedna od glavnih Miletićevih karakteristika svakako su gostovanja koja započinju još u starome kazalištu. Tako s premijerom Shakespeareovog *Julija Cezara* započinje Shakespeareovski ciklus, u kojem slijedi *Kralj Lear* gdje gostuje Josip Šmah, član češkog Narodnog Divalda, koji je kasnije obučavao neke naše poznate glumce. Gostovanjima je Miletić, u početku htio popuniti glumačke nedostatke domaćeg ansambla, te je repertoar oblikovao na način da glumci koji su gostovali u zagrebačkom kazalištu odigraju što više velikih uloga iz europskih klasika, ne bi li na taj način preodgojio domaću publiku i razvio kod nje istančaniji ukus za dramsku i kazališnu umjetnost. „Miletić je bio prvi koji je prestao s njemačkim preradbama Shakespeareovih djelova i dopustio da dođe do izražaja pjesnikov original.“ (Fotez 1975: 31) Napravio je to na način da je postavio originalno Shakespeareovo djelo na scenu, čime se ponešto produžilo vrijeme izvedbe, ali je istovremeno ona postala publici razumljiva i samim time privlačnija. Isto tako, u prvoj sezoni priredio je i Sofoklova

Kralja Edipa po originalu u jednom, a ne u tri čina kako je to nametnula europska tradicija, unatoč tome što je bio protiv izvođenja grčkih klasika na zagrebačkoj pozornici, smatrajući da se grčka djela ne mogu zadovoljavajuće prikazati na našoj sceni. Miletić je postepeno uvodio klasike u svoj repertoar koje je publika vremenom počela prihvaćati, no i dalje su lakrdije pobuđivale najveći interes kod publike i punile kazališnu blagajnu. Bio je svjestan kako je zahtjev njegova vremena zapravo osposobljavanje zagrebačkoga kazališta za stvaranje vlastite dramske produkcije, te novoga glumačkog, redateljskog i scenografskog izraza. Kao posljednju predstavu u starome kazalištu, namjeravao je izvesti Kukuljevićevoga *Jurana i Sofiju* ali vlasti mu to nisu odobrile. U to je vrijeme kazalište ostalo bez financijskih sredstava, zbog čega je Miletić bio prisiljen raspustiti balet i civilni orkestar.

Za vrijeme gradnje nove kazališne zgrade, Miletić je pokušavao izravno utjecati na tehničke osobitosti. Zalagao se za najnovije kazališne mašinerije i ugradbu pokretne pozornice. Nažalost, to se nije realiziralo unatoč njegovoj inicijativi, što je još jedan pokazatelj kako se zgrada gradila primarno iz političkih, a ne umjetničkih razloga. Nakon što je gradnja bila dovršena, Miletić u svojim memoarima piše komentare kako je pozornica novoga kazališta preduboka, portal previsok, a pokusna dvorana neakustična. Što se tiče pozornice, garderobe i ureda, navodi da se „štedjelo na nepristojan način“. (prema Fotez 1943: 111) Zalagao se između ostalog za postavljanje natpisa *Hrvatsko zemaljsko kazalište* na pročelje zgrade, zatim bista Demetra i Lisinskog, te „oslikavanje stropa u foajeru gdje bi u srednjem polju bila apoteoza Kraljevića Marka, dok bi sa strane bili prizori iz Držićeva *Stanca* i *Porina* V. Lisinskog. Stropna slika bila je naručena tek 1907., a preuzeta 1909. godine od umjetnika Ivana Tišova, ali tu su se barem djelomično ostvarile Miletićeve želje.“ (Maruševski 1986: 62) Tišov je centralnu sliku nazvao *Idealno posvećenje Kraljevskog zemaljskog kazališta*, dok u novijoj literaturi nalazimo da na toj slici „onodobni kazališni umjetnici, odjeveni u narodne nošnje, izvode Hrvatsko narodno kolo“. (Batušić, 1992: 89) Druge dvije slike triptiha prikazuju prizore iz *Dubravke* Ivana Gundulića i *Porina* Vatroslava Lisinskog.

Miletić je bio ustrajan u ideji da se upravo od dubrovačkoga slikara Vlahe Bukovca naruči oslikavanje svečanoga kazališnoga zastora s preporodnom temom. Bukovčev svečani zastor možemo smatrati središnjim i najvelebnijim umjetničkim doprinosom u kazališnom interijeru. „Danas je taj zastor poznat pod imenom *Hrvatski preporod*, dok mu je radni naslov bio *Slavlje narodne lirike i dramatike*, a stvarni *Preporod hrvatske književnosti i umjetnosti*. Za temu svečanoga zastora Miletića je vodila misao o kulturnom objedinjenju dvaju hrvatskih središta – Dubrovnika i Zagreba. Prednji plan kompozicije čini predvorje antičkoga hrama gdje sjedi slavni dubrovački pjesnik Ivan Gundulić kojega krune vile i geniji, a u poklonstvo mu dolaze

hrvatski preporoditelji 19. stoljeća na čelu s Ljudevitom Gajem. Posebnu skupinu čine tri znamenita kazališna umjetnika – Josip Freudenreich i tada još aktivni slavni glumci Adam Mandrović i Marija Ružička Strozzi. U pozadini s lijeve strane vide se obrisi Dubrovnika i kule Minčete te puk iz dubrovačke okolice koji slavi slobodu, a u desnoj pozadini vide se obrisi Zagreba i stanovnika sjeverne Hrvatske. Spajanje Hrvata sa sjevera i juga na kompoziciji Bukovčeva zastora postalo je simbolom ideje hrvatskoga zajedništva. Nakon stogodišnje uporabe, godine 1999. zamijenjen je kopijom koju su izradili slikari Ivica Šiško i Eugen Kokot sa suradnicima.¹³

Miletić je tijekom gradnje i uređivanja kazališta težio tome da izvršitelji radova budu domaći ljudi koji u sebi imaju iskru domoljublja i ljubavi, kako prema Hrvatskoj, tako i prema kazalištu. Vjerovao je da upravo na takav način novoizgrađeno kazalište može postati umjetničkim hramom.

Po otvorenju nove kazališne zgrade, svoju drugu kazališnu sezonu, započinje Freudenreichovim *Graničarima*. Vjerovao je da će ova predstava privući široke slojeve kazališne publike.

Zbog domoljubnoga ozračja Miletićeva vremena, on je nalagao da se inozemna dramska djela ne postavljaju na scenu sve dok se ne lokaliziraju. Istovremeno, on nikada nije zazirao od inozemnih utjecaja, pa je angažirao strane tehničke stručnjake, njemačke glazbenike i glumce, te češke i talijanske pjevače, a sve u želji da se dosegne viša kazališna razina. Stoga lokalizacijski i adaptacijski postupci nisu značili strah od inozemnih utjecaja, nego konvenciju njegova vremena. Da je zagrebačko kazalište bilo pod utjecajima drugih europskih gradova, pokazuje činjenica kako je i sam Miletić „vodio dramaturgiju po uzoru na Laubea, scensku tehniku ugledajući se na Shakespeara, administraciju je preuzeo iz njemačkih dvorskih kazališta, glumačka i scenografska sredstva iz Francuske, a veliki uzor mu je bilo češko kazalište koje je u repertoaru sadržavalo sve smjerove i razdoblja.“ (Fotez 1943: 94) Smatrao je također da naši glumci trebaju učiti od Talijana te svoju glumačku energiju iznalaziti u sebi samima te izučiti tjelesni teatar, odnosno oponašati gestikulaciju i tjelesne pokrete talijanskih glumaca. Smatrao je da talijansko kazalište najbolje odgovara našim prilikama i težnjama, te da naši glumci trebaju tražiti uzor u njemu obzirom na zajedničku povijest i mentalitetne i druge srodnosti. No, unatoč svemu tome, posebnu je pažnju posvećivao domaćim djelima i autorima. Tako je 1895. godine raspisao natječaj za izvornu tragediju ili dramu iz domaćega života te izvornu komediju iz suvremena života, za koje je nudio novčane nagrade, a potom i izvođenje

¹³ o nama. *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, mrežno izdanje*. Pristupljeno 13.2.2020. <<https://www.hnk.hr/hr/o-nama/o-kazalistu/drama>>

istih, ne bi li na taj način potaknuo domaće autore na stvaranje. Upravo na prvom Miletićevom natječaju, prvu nagradu dobiva *Ekvinocij* Ive Vojnovića, a drugu *Simeon Veliki* Ante Tresića Pavičića. Ovim se dramskim djelima otvorila nova etapa hrvatske dramske književnosti u kojoj se hrvatska dramska književnost počela razvijati u novom smjeru. „Vojnovićev *Ekvinocij* bio je od izuzetne važnosti jer je označio početak moderne u hrvatskoj drami i dramskom kazalištu, a pobjedu je odnio zbog dobrog stila, jezika, teme, strukturnih značajki, kao i rušenja tabua.“ (Senker 1992: 86) Bilo je to prvo dramsko djelo u kojem se upotrebljavao dijalekt, što kritika nije odobravala, no Miletić je tvrdio kako upravo to doprinosi većem realitetu na sceni. „Na taj je način Miletić vratio na pozornicu stari književni jezik, a djelo je izvrsno ilustriralo problematiku klasne borbe i tjeskobe u doba kapitalizma.“ (Fotez 1943: 89) I drugo Vojnovićevo djelo, *Dubrovačka trilogija* bilo je odlično prihvaćeno jer je Vojnović uspio pretočiti nacionalnu povijesnu temu u modernističku dramu, zbog čega je Matoš zaključio da je Vojnović prvi uveo artizam¹⁴ te ga nazvao „borcem za zapadni estetski ideal“. U sezonama koje je vodio, Miletić je nudio publici europski uzoran repertoar drame, opere, operete i baleta. U domaćoj produkciji oživio je stara djela dubrovačkih klasika, ali istovremeno pružao prilike mladim modernistima poput Dežman-Ivanova, Tucića i Nehajeva. Veliki uspjeh doživio je Tucićev *Povratak*, čija je praizvedba bila 1898. godine, a njegovo finale opisano je „kao južnjačka varijanta nordijske i germanske naturalističke drame tog doba“. (Batušić 1992: 90) Miletić je bio prvi koji je zagrebačku pozornicu otvorio i dramatičarkama - Idi Fürst i Camilli Lucerni. Za vrijeme Miletićeve intendature izvodile su se i manje aktovke što je potaknulo Vojnovića da napiše *Gundulićev san*, Harambašića *U slavu Lisinskoga*, dok je sam Miletić napisao *Slavu umjetnosti*.

Od ruske književnosti obnovio je Gogoljeva *Revizora*, te prvi postavio Tolstovjevu *Moć tmine* na scenu, uz neka druga, velika ruska djela. Na njegovu repertoaru nalazila se svjetska klasika od koje je novitet za publiku bila grčka i indijska književnost. Smatrao je da je Shakespeare neizostavan u svakom repertoaru, te ga je uvijek nastojao postaviti na scenu u originalnoj formi. Ponovno pokrećući rad opere, Miletić je organizirao balet kao samostalnu kazališnu granu i angažirao strane umjetnike, te pokrenuo dječju baletnu školu. Prva velika baletna premijera bila je pantomima u tri slike pod nazivom *Đačka ljubav*, no ona nije naišla na odobravanje publike zbog njemačkoga sadržaja, za razliku od Delibesove *Kopelije*. „Prvom domaćom praizvedbom smatra se balet *Na Plitvička jezera* Srećka Albinija, prema Miletićevoj zamisli i koreografiji

¹⁴ Savršeno vladanje tehnikom i formalnom stranom umjetnosti.

Eme Grondone.¹⁵ Operu je ponovo pokrenuo, prvo s ravnateljem Franjom Rumpelom, a zatim s dirigentom Nikolom Fallerom koji u razdoblju od 1896. do 1901. bitno proširuje ambiciozan repertoar djelima Beethovena, Wagnera, Čajkovskoga, Bizeta, Puccinija, Masseneta i praizvedbom *Porina* Vatroslava Lisinskog 1897. kojeg je publika primila s velikim oduševljenjem. Bio je to uspon koji je trajao šest godina, sve do ponovnog ukinuća opere. Miletić je brinuo za sve vrste publike. Bio je svjestan uzročno-posljedične veze kazališta i publike, na način da mu je bilo potpuno razumljivo kako je glumcima izuzetno demotivirajuće igrati predstave pred polupraznim gledalištem, ali isto tako da publici nije zanimljivo gledati predstave u kojima loša gluma i tehnička nerazvijenost zatiru umjetnički izričaj. Iz tog je razloga Miletić nudio đacima i studentima besplatne predstave, nedjeljom jeftinije ulaznice, organizirao razne grupne posjete, sve to ne bi li vremenom odgojio zrelu kazališnu publiku. Unatoč njegovim nastojanjima, kazalište je isprva bilo u velikoj financijskoj krizi, a glumci su, zbog boljih uvjeta, radije odlazili u Narodno pozorište u Beogradu. Zbog svega toga Miletić se našao na udaru kritike i u jednom trenutku gotovo odustao od intendanture. No, ljubav prema kazalištu potaknula ga je da nastavi kazališnu reformu. Tako je, što se tiče samog unutarnjeg ustroja kazališta, oživio ponovo ulogu dramaturga zbog jezične i književne važnosti, otvorio mjesto tajnika koji je kreirao kazališne reklame i bio odgovoran za korespondenciju van kazališta. Pokrenuo je redateljski kolegij po uzoru na Laubea, a jedno od najvažnijih noviteta svakako je bilo uvođenje pokusa i čitačkih proba s kojima se domaći glumci po prvi put susreću. Zahvaljujući obnovi garderobe glavni su pokusi bili izvođeni s punom scenografskom i kostimografskom opremom. Probe su bile izvođene čin po čin, a izuzetno veliku pažnju davao je jasnom izgovoru i logičnom naglašavanju. U drami je uveo novitet da svaki mjesec režira drugi redatelj zbog čega su redatelji dobili veće ovlasti, ali i priliku za raznolikiji rad, a redatelj nikako nije mogao biti i glumac. Miletić je također bio i začetnik moderne hrvatske režije jer je „usklađio sve elemente scenske igre: riječ, gestu, masku, boju svjetlo, dekor i rekvizite, što se smatra prvim modernim umjetničkim shvaćanjem kazališne predstave.“ (Lederer 2003: 27) Posebnu je pažnju posvećivao glumcima, glumi i govoru te je isticao kako talentirani umjetnici stvaraju veličanstveno kazalište, a umjetnost mora biti velika, lijepa i prirodna te joj se treba u potpunosti predati. 1896. godine utemeljio je prvu dramsku školu o vlastitom trošku u suradnji s Glazbenim zavodom, koji mu je ustupio svoje prostorije i osoblje. Glumačka škola sastojala se od praktičnog i teorijskoga dijela, a na njoj se je podučavala: estetika i povijest kazališne umjetnosti. Prvi su polaznici demonstrirali naučeno već u drugoj kazališnoj sezoni. Pokrenuo

¹⁵ o nama. *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, mrežno izdanje*. Pristupljeno 15.2.2020. <https://www.hnk.hr/hr/o-nama/povijest/balet/>

je i *Kazališni almanah*, kasnije preimenovan u *Kazališni godišnjak*, koji je izlazio i nakon njegova upravljanja. Modernizirao je izgled kazališnih cedulja i ulaznica, kao i rad blagajničkog ureda, pa i same formulare ugovora koje je kazališno osoblje potpisivalo. Odredio je točno trajanje sezone: od 1. rujna do kraja lipnja. Kao što je već navedeno, za dake su se davale besplatne klasične predstave, dok su se pučke predstave četvrtkom izvodile uz snižene cijene. Reforme cijena ulaznica ukazuju na visoko razvijenu Miletićevu svijest o brizi za publiku, posebno za mladu populaciju te onu iz širih društvenih slojeva, što se i u suvremenom vođenju teatra često postavlja misijom svakoga kazališta. Tragove i biljege Miletićevih reformi nalazimo i danas u vizijama, odnosno poslovnim i umjetničkim prijedlozima i dosezima kazališne uprave.

Miletić je tijekom svojih posljednjih dana intendanture davao samo izvorna djela u narodnom duhu, te je posljednja njegova predstava bila Demetrova *Teuta* s kojom je i započeo svoj rad. Ostavio je za sobom moderniziranu središnu pozornicu, poboljšan odnos uprave s publikom i kvalitetan inozemni i tuzemni repertoar. Njegove izvedbe domaćih klasika poput Držića, Palmotića i Demetra otvorile su put prema oživljavanju domaćih nacionalnih klasika, a ustanovljenje Demetrove nagrade za najbolji domaći dramski tekst otvorilo je novo razdoblje originalne hrvatske drame s Ivom Vojnovićem kao dominantnim autorom.

„Sveukupno izveo je Miletić u svoja četiri godišta 293 djela, od toga 182 drame (27 domaćih, 50 klasičnih, 105 ostalih), 38 opera (7 domaćih, 31 stranu), 16 opereta, 11 baleta (2 domaća, 9 stranih), 46 prigodnica i jednočinaka (20 domaćih, 25 stranih). Od tih 293 djela, bilo je 189 premijera, 84 nanovo uvježbanih i insceniranih repriza, a ostatak preuzeo je Miletić s repertoira svojih predteča. Od tih 189 premiera bilo je 107 dramskih (16 domaćih, 23 klasične i 68 ostalih), 22 operne (4 domaće i 18 stranih), 16 operetnih, 10 baletnih (2 domaće i 8 stranih) i 37 prigodnica i jednočinaka (18 domaćih i 19 stranih). Od 84 nanovo uvježbanih i insceniranih repriza bilo je 59 dramskih (3 domaće, 26 klasičnih i 30 ostalih), 16 opernih (3 domaće i 13 stranih), 2 operetne, 1 baletna i 6 prigodnica i jednočinaka (stranih). Gledano prosječno, Miletić je u svako od svoja četiri godišta izvodio po 73 djela, od toga 47 premiera i 20 nanovo uvježbanih i insceniranih repriza.“ (Fotez 1943: 285)

Nakon njegovog odlaska, vlada preuzima kontrolu nad kazalištem, tako da je prepolovljen broj članova dramskog ansambla, opera ukinuta, a repertoara gotovo da nije ni bilo. Mjesto intendantu preuzima Ivan pl. Hreljanović, a u razdoblju koje slijedi javljaju se dvije linije: prva

je linija redatelja koji nisu glumci, kao što su Gavella, Verli i Fotez, dok je druga linija, linija redatelja-glumaca od Fijana preko Bacha¹⁶ do Raića i Strozija.

¹⁶ Jedini od navedenoga trojca naknadno ostavlja glumu i postaje isključivo redateljem.

9. VLADIMIR TREŠČEC I JOSIP BACH

Razdoblje od 1909. do 1917.¹⁷ godine, u znaku je intendanture Vladimira Treščeca Branjskog koji je nastojao slijediti Miletićeve ideje. „Treščec je izveo kazalište iz dotadašnje apsurdne kompetencije unutarnjih poslova (što je datiralo još od zloglasnoga Kazališnoga zakona Alexandera Bacha iz 1850.) pod resor ‘bogoštovja i nastave’. Definitivno je od tada zasvagda uspostavio operu i uz nju organizirao baletnu školu.“ (Batušić 1992: 116) Tako 1909. godine izvodi Zajčevu operu *Nikola Šubić Zrinjski*, koja zajedno s *Porinom* i *Ljubavi i zlobom* čini trolist domoljubnih opera iz najranijeg razdoblja. Nešto kasnije, 1911. godine dolazi do raskida s romantičarskom opernom tradicijom kada se izvode opere *Oganj* Blagoja Berse i *Povratak* Josipa Hatzea koje predstavljaju pionirsko doba za cijelu hrvatsku glazbu, a ne samo operu.

Između ostalog, Treščec je osnovao nove kazališne funkcije stalnih scenografa i kostimografa. Ivi Vojnoviću koji je postao dramaturgom, povjereno je uređivanje prvoga hrvatskoga stručnoga kazališnoga tjednika *Hrvatska pozornica*, a Treščecovo umjetničko vodstvo činili su Josip Bach, Srećko Albini, Milan Ogrizović i Srđan Tucić, sve redom stručnjaci. Na Treščecov i Bachov nagovor, u Hrvatskom narodnom kazalištu počeli su djelovati i prvi naši redatelji modernih stremjenja – Ivo Raić i Branko Gavella. Osnovao je i mobilno *Hrvatsko putujuće kazalište*, slijedeći Miletićevu ideju o teatru kao pedagoškoj instituciji koja će, ne samo u Zagrebu, već i u okolnim manjim mjestima pridonijeti obrazovanju puka. U tu svrhu Treščec se okružio djelatnicima poput dirigenta Milana Sachsa, redatelja Branka Gavelle te Srećka Albinija na mjestu ravnatelja Opere, a sve su to imena koja su ostavila dubok trag u hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća.

„Veristička i simbolistička interpretativna obilježja u glumi, režiji i scenografiji razvijaju se u stilskom pluralizmu modernističkoga Bachova dramskoga repertoara kada dominiraju Ibsen, Hauptmann, Sudermann, Schnitzler, Strindberg i Maeterlinck. Josip Bach bio je direktor drame punih četrnaest godina, te je ostao zapamćen po postavljanjima prvih izvedbi recentnih djela europske dramatike, dok je u isto vrijeme stimulirao domaće dramatičare na rad.“¹⁸ Tako je zagrebačkoj publici upriličio praizvedbe Milana Ogrizovića, Petra Petrovića Pecije, Ive

¹⁷ 1914. godine postaje Županom, ali i dalje nadzire rad kazališta.

¹⁸ o nama. *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, mrežno izdanje*. Pristupljeno 16.2.2020. <https://www.hnk.hr/hr/o-nama/povijest/balet/>

Vojnovića, Frana Galovića, Mirka Dečaka, Srđana Tucića, Milana Begovića i drugih. Svoj kazališni put započeo je kao glumac, pohađajući Miletićevu glumačku školu, da bi kasnije postao redateljem. „U redateljskom radu i stilu nastojao je scenski transkribirati sve poticaje različitih stilskih provenijencija koje mu je davao određeni scenski predložak, gdje su se ipak najviše isticala naturalistička obilježja.“ (Senker 1992: 88) Gavella u *Hrvatskom glumištu* ističe „kako se isticao po stalnom i iskrenom traženju sredstava za prevođenje glumačkog unutarnjeg temperamenta u scenski jezik, te kako je bio uronjen u duh vremena.“ (Gavella 2005: 360) „Scenski tempo mu je bio od izuzetne važnosti, a njegova svijest o potrebi oblikovanja scenskog prostora rezultirala je dolaskom Branimira Šenoa 1909. godine kada započinje historija hrvatske scenografije kao samostalne umjetničke struke.“ (Lederer 2003: 42) Otvorio je vrata mnogim domaćim dramatičarima, iako je Krležine mladenačke drame iz ciklusa *Legendi* permanentno odbijao, tvrdeći kako su mu tekstovi previše lirski, a nedovoljno dramski. Tako je, primjerice, Krležino *Kraljevo* koje je napisano 1915. godine, praižvedeno tek 1955. godine u Ljubljani. Razlog odbijanja njegovih drama Krleža nalazi u Bachovom književnom konzervatizmu. „On uočava da Bach svaku dramu želi doslovno prenijeti na scenu što u slučaju Krležinog dramskog ciklusa *Legende i Kraljeva* nije moguće. Krležino je *Kraljevo* metafora poremećenog i bolesnog društva koje srlja u rat, te prikazuje sajamsku ljetnu noć predratnog Zagreba, punu orgija, poganske gozbe i okultnog, gdje se uz požar i mahnitost zadovoljavaju životinjski porivi sudionika. Same didaskalije uz tekst, nisu pojašnjenja i upute glumcima, već ravnopravni dio teksta koji pobliže stvara pjesničke slike i atmosferu.“ (Batušić 1981: 302) Batušić s pravom ističe da je Krležine ekspresionističke drame bilo teško prenijeti na pozornicu. Naime, riječ je o dramama koje pripadaju tzv. *totalnom teatru*, a taj se teatar temelji na složenoj interakciji svih scenskih znakova. I mnogo kasnije nakon Bachove intendature, tvrdili su književni i kazališni kritičari da Krležin dramski prostor „premašuje granice“ kazališne pozornice, a scene suprotnih naboja i intenziteta gotovo se filmski izmjenjuju. Branko Gavella u svojoj kritici iz 1960. godine piše, kako „Krleža lomi uobičajene scenske okvire da bi pronašao mjesta za sve što želi reći“. Stoga nije neobično da Bach, koji nije bio sklon prepoznavanju modernih književnih i kazališnih strujanja, nije znao što bi s Krležinim ekspresionističkim dramama.

Jedna od Bachovih većih redateljski uspješnica bila jest *Hasanaginica* Milana Ogrizovića, premijerno prikazana 1909. godine, a koju je kritika nazvala kazališnim spektaklom. U Zagrebu je izvedena preko sto pedeset puta, a gledatelji su je vidjeli kao simbol bosansko-hercegovačke kulture i umjetnosti u nasljeđu hrvatske kulture.

Valjalo bi spomenuti i Kosorov *Požar strasti* kojemu je Bach bio redatelj. Praizvedba je bila 1911. godine, no djelo je doživjelo puno uspješniju inozemnu, nego domaću recepciju. Možemo reći kako je to bilo iz razloga jer je u inozemstvu Kosorova drama doživljena kao „produkt balkanskog folklora primitivne i netaknute kulture, dok je domaća publika uživala u predstavama visoke kulture koju tada nije živjela“. (Batušić 1992: 132)

Tijekom moderne, na pozornici se počinje odvijati sukob između starih i mladih književnika, pa tako stariji umjetnici smatraju kako je kazalište reprezentativna nacionalna institucija u službi promicanja tradicijskih vrijednosti, dok su mlađi imali modernističke zahtjeve za neovisnom umjetničkom institucijom. U to doba, hrvatske povijesne tragedije i pučki igrokazi polako nestaju s pozornice, „a junaci i čedne demokratkinje zamijenjene su ekonomskim emigrantima, nevjenčanim majkama i preljubicama“. (Batušić 1992: 134) Odnosno, na sceni se prikazuju prizori iz stvarnoga života koji publici postaje zanimljiviji. Novi žanrovi, drugačiji likovi i dijalozi, te do tada zabranjivane teme preobražavaju sredinje hrvatsko kazalište.

10. IVO RAIĆ I POČETAK MODERNE REŽIJE

Na početku 20. stoljeća, provedba redateljske funkcije izravno je bila vezana za upravnu funkciju u kazalištu, gdje nam je redateljski rad Stjepana Miletića najbolji primjer. „Početkom stoljeća, redatelji postaju sve važnija karika kazališta, a samim time razvija se i kazališno estetska kategorija. Tipologija Gavellinih, Raićevih i Bachovih režija implicira estetska strujanja koja učinak traže ne u tematskom i žanrovskom konzervativizmu predstava nego u njihovoj aktivnoj povezanosti s umjetnički interesnim i društvenim okolnostima.“ (Bogner-Šaban 2016: 471)

Jedan od prvih polaznika Miletićeve glumačke škole i redateljske katedre bio je Ivo Raić koji je najveće glumačke domete ostvario tumačeći psihološki vrlo složene likove iz klasičnih i salonskih drama na brojnim europskim pozornicama. Raić je za života boravio u mnogim europskim gradovima, glumeći na četiri jezika: hrvatskom, njemačkom, češkom i mađarskom, pa je iz tog razloga smatran prvim domaćim kazališnim umjetnikom koji je znanje stjecao direktno u europskim kazalištima, te ih potom primijenjivao na zagrebačkoj pozornici, uvodeći mnoge novitete i promjene. Iako je imao bogato i svestrano kazališno iskustvo, u Zagrebu je često, osobito u početku nailazio na nerazumijevanje. Bio je jednim od prvih predstavnika modernog tipa glume, koje zagrebačka kritika nije rado prihvaćala.

„Svoja kazališna opredjeljenja, koja elementima modernizma u hrvatskoj kulturi izazivaju spoznajni preokret, Raić odmah najavljuje u svojim prvim režijama 1909. i 1910. u djelu *Opasna igra* Ernsta Didringa, u *Koriolanu* i *Hamletu* Williama Shakespearea, i u *Elektri* Huga von Hofmannsthal. U tim djelima osjećalo se prisustvo berlinske modernosti Maxa Reinhardta, praških htijenja Jaroslava Kvapila te idejna određenja hamburškog redatelja Leopolda Jessnera. Raićev redateljski opus odlikovala je multimedijalnost dramskih, glazbenih, plesno-koreografskih, dekorskih, svjetlosnih sastavnica.“¹⁹

„Kao dramski i operni redatelj, Raić je hrvatsku scenu oplemenio načelima moderne režije, reformiravši režiju i u organizacijskom (veći broj čitaćih proba, odustajanje od sustava glumačkih »zvijezda«) i u estetskom pogledu (odbacivanje naturalističke doslovnosti, simbolistička stilizacija prostora, kreiranje atmosfere, dramaturški funkcionalno oblikovanje svjetla).“²⁰ Već prvom svojom redateljskom premijerom, Raić je donio na pozornicu

¹⁹<https://www.telegram.hr/price/kako-toliko-malo-znamo-o-ivi-raicu-covjeku-koji-je-revolucionalizirao-kazaliste-u-hrvatskoj-nova-knjiga-ispravlja-npravdu/>, pristupljeno travanj 2020

²⁰ Raić Lonjski, Ivo. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 11.5. 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=51627>>.

revolucionarne inovacije te priredio publici senzacije – „nakon što se podigao zastor, publika je ugledala praznu pozornicu na kojoj se vidjela tek jedna traka svjetlosti reflektora. Čula se samo tiha glazba. I onda je sa stropa počeo padati jesenji list pa su se tek poslije toga čuli glasovi i pojavili glumci“. (Bogner-Šaban 2018: 109) Publika je tada, po prvi puta imala priliku vidjeti na zagrebačkoj pozornici sasvim inovativnu izvedbu s takvim glumačkim postavom da je oduševljeno nagradila izvedbu snažnim ovacijama.

„Kao redatelj, djelovao je u prvom pogledu pedagoški, prvenstveno na način da je glumce, kao i sebe, tjerao na beskompromisni intezitet u stvaranju uloga. Unio je na scenu svoj instančan smisao za atmosferu tako što je nalazio diskretno efektivna sredstva za ostvarenje dojmljivih scenskih nastojanja.“ (Sablić-Tomić 2013: 475) Zahvaljujući njegovim utjecajima i znanju, režija postaje kreativna interpretacija dramskog djela koja potvrđuje teatar kao autohton sustav scenskih znakova i glumačke igre. „Po njegovu razumijevanju redatelj je konačno trebao prestati biti samo pasivni komentator i zanatski vješt posrednik između dramske književnosti i kazališne scene.“²¹ Također, primjenjivao je modernističko secesijsko shvaćanje scenske slike. Kad je 1909. kao redatelj postavio *Koriolana* Williama Shakespearea bilo je jasno da modernističkim dramaturškim postupcima inaugurirati hrvatsko kazalište u europski kulturni kontekst. Bogner-Šaban ističe u svojoj monografiji o Ivi Raiću da je „Raićeva kazališna kronika ispunjena naglim prijelazima iz komedijske stvarnosti u dramske modele koji ga, odricanjem od stvarnosti, neodoljivo uvlače u subjektivizam i simbolizam modernističkog izraza. Ukupno kazališno djelovanje Ive Raića otvara stranicu modernizma u hrvatskoj kulturi, prihvaćenu u stvaralačkoj genezi Branka Gavella i Tita Strozija, a koja se nekim estetskim i provedbenim komponentama spoznajno reflektira i na njegove posredne sljedbenike sve do najnovijeg doba.“²²

Raić je uveo i velike promjene u operu, postavivši skladatelja Srećka Albinija njezinim upraviteljem, a pod čijim vodstvom ona doživljava konačnu afirmaciju u nacionalnim i međunarodnim okvirima. Bio je prvi operni redatelj kojemu glazba nije bila u prvom planu, već je u fokusu bila dramska radnja. Danas ga smatramo najzaslužnijim za izjednačavanje uloge redatelja i dirigenta u predstavi. „Raić je naime prvi u nas razbio famu interpretacije glazbenog djela po brojevima, odnosno tradicionalni postupak u kojem pjevači stupe na pozornicu, stoje i

²¹<https://www.telegram.hr/price/kako-toliko-malo-znamo-o-ivi-raicu-covjeku-koji-je-revolucionalizirao-kazaliste-u-hrvatskoj-nova-knjiga-ispravlja-nepравdu/>, pristupljeno travanj 2020.

²² isto

pjevaju, izjednačivši na taj način uloge redatelja i dirigenta u produkciji glazbenog teatra za što je onomad također trebala velika hrabrost.“²³

Raić je bio okrenut klasicima i naturalizmu, režirao je djela od Giuseppea Verdija preko Pietra Mascagnija do Richarda Straussa. Istodobno, Raić se trudio postaviti na kazališne daske što više praizvedbi hrvatskih skladatelja. Izborom dramskih i opernih tekstova i interpretata, Raić je stilski obilježio hrvatsko kazalište. Na kraju svojeg kazališnog djelovanja, bio je i intendantom kazališta od 1921. do 1926. godine.

²³ isto

11. PRVI SVJETSKI RAT

Prvi svjetski rat prekinuo je razvoju fazu hrvatskoga kazališta koje postaje podložno političkim prisilama i financijskim nedaćama unatoč subvencijama Monarhije koje su bile izdašne, uzmemo li u obzir da za vrijeme rata državni novac igra veliku ulogu. Godine 1914., Tršćec je postao županom Bjelovara, a na njegovo mjesto dolaze Bach i Albini dok on i dalje nadgleda rad kazališta. Gotovo stoljeće i pol izvode se po cijeloj Europi ne samo isti žanrovi poput suvremenih komedija, pučkih komada, igrokaza, nego se uprizoruju i europski hitovi u tim žanrovima. Osim tog tradicionalnog repertoara zagrebačko kazalište promptno postavlja i neka djela novih poetika, tada aktualnog realizama i modernizma. No početak rata usporava razvoj tih aktualnih strujanja. Kada govorimo o repertoaru Narodnog kazališta u Zagrebu tijekom trajanja Prvog svjetskog rata, svakako pažnju treba skrenuti na provenijenciju autora čija se djela tada izvode. Zemlje Sila Antante bile su Francuska, Velika Britanija, Srbija, Rusija, a kasnije Italija, Sjedinjene Američke države i Japan. Centralne sile su bile Austro-Ugarska, kojoj je pripadala i Hrvatska, te Njemačka, Turska i Bugarska. Veći dio premijera odigranih u to vrijeme dolazi iz zemalja Centralnih sila, ali njemački udio na zagrebačkom repertoaru se ne povećava. No, vrlo je zanimljiva činjenica da je zagrebačko kazalište nastavilo sa premijerama francuskih, ruskih i britanskih naslova, iako su one tada bile na neprijateljskoj strani. Bio je postavljen i srpski tekst *Vihor* Svetozara Ćorovića, a od tri opere postavljene u to doba, jedna je bila srpskog kompozitora. Bio je to Konjovićev *Vilin veo*, izveden 1917. godine, kao prvo djelo srpskog kompozitora izvedeno u Zagrebu. Mogli bismo reći kako, tada još uvijek, Zemaljsko narodno kazalište, ne zaboravlja da je utemeljeno kao „kazalište jugoslavena Trojedne Kraljavine“ te zbog toga sa zanimanjem prati događaje u susjednim dramskim kazalištima. „Kad se pogledaju brojke više od petine repertoara je bilo »politički nepodobno« prema monarhističkoj vlasti, a u sezoni 1917/18. nije postavljeno gotovo niti jedno novo djelo s njemačkog govornog područja, već su se prikazivali hrvatski tekstovi, klasika i francuska komedija.“ (Nikčević 2015: 346)

Pregledom žanrova koji su se nalazili na repertoaru, a koje je objavila Sanja Nikčević u članku *Dramski repertoar HNK u Zagrebu za vrijeme Prvoga svjetskog rata i nastavak dotadašnje poetike, politike i organizacije*, možemo zaključiti kako je Narodno kazalište u Zagrebu bilo svojevrsna razbibriga onodobnoj publici, obzirom da su komedije prednjačile u izvedbama nad drugim dramskim žanrovima. Cenzure gotovo da nije ni bilo. Jedine cenzurirane izvedbe bile su Begovićeva *Laka služba* zbog tematike o dezerterstvu, točnije o izbjegavanju vojne službe i

Preradovićev *Kraljević Marko* jer se u tom trenutku austro-ugarska vlast strepila od demonstracija.

Sveukupno gledajući, kontinuitet izvedbi bio je izvanredan, no sama umjetnička kvaliteta tih izvedbi bila je na niskoj razini. Ipak važno je istaknuti da je u to vrijeme hrvatsko kazalište uspjelo sačuvati svoju autonomiju.

12. KAZALIŠTE U KRALJEVINI SHS

Krajem rata, 1918. godine, nastala je nova država – Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, te tek od tog trenutka možemo reći kako je politika prodrla u kazalište. Po završetku rata, s repertoara su nestala djela iz zemalja Centralnih sila, a dominiraju srpska i ruska, uz hrvatska djela. Prvi dan otvorenja nove sezone 1918./19., nakon poslijepodnevne izvedbe opere *Porin* Vatroslava Lisinskoga, za večernju je premijeru odabrana Vojnovićeva drama *Smrt majke Jugovića*, apologetska predstava o novostvorenoj državi SHS. „U takvom programskom ozračju kojem treba uvjerljivo uskladiti nacionalne osjećaje i kulturnu tradiciju s ambicijama idejno verificiranog sloja, drama *Smrt majke Jugovića* šalje bespogovornu recepcijsku poruku o veličanstvenom herojstvu srpskoga naroda poslije izgubljene bitke na Kosovu, pri čemu u pozadinu padaju Vojnovićevi ambijentalno impostirani prizori ugrađeni u pojedine činove (pjevanja) premda su prirodne izmjene dana i noći, ispunjene nijansama modernizmu bitne zlatne boje, crvenilo zalazećeg sunca i sablasna snoviđenja uz tresak gromova i olujnu kišu, kao i spomen Salomine osvete, konstrukcijske poveznice dramske radnje i reakcija likova. Takvom otklonu od poetički dubinskih tenzija drame *Smrt majke Jugovića* pridonosi politički indicirana atmosfera u kazalištu (sviranje srpske, hrvatske i slovenske himne, zatim češke himne i Marseljeze; gledatelji su odjeveni u narodne nošnje triju konstitutivnih naroda države SHS).“ (Nikčević 2015: 378)

U tom će razdoblju, u zagrebačkom kazalištu biti izvođena samo ona djela koja su dobila dopuštenje za izvođenje, pa će uvođenje i popuštanje kontrole nad kazalištem, odražavati sliku unutar političkog razdora Kraljevine Jugoslavije.

1921. godine, donošenjem Ustava Kraljevine SHS ukinuta je svaka hrvatska autonomija. Prijenosom kontrole i rada kazališta u Beogradu, kazališno djelovanje, u poslovnom smislu, bilo je uređeno „Zakonom o državnom računovodstvu i Zakonom o činovnicima te izlazi iz svake kompetencije Zagreba, a djelovanje se, i to osobito ono financijsko, čvrsto kontrolira iz Mjesne kontrole, organa glavne kontrole sa sjedištem u Beogradu“. (Batušić 1992: 129)

Beograd je tada donosio sve bitne odluke vezane za rad kazališta i ništa nije moglo biti poduzeto bez njihova odobrenja. Tako je i policiji bilo omogućeno zabranjivati izvedbe onih predstava, koje su iz bilo kojeg razloga smatrali neprimjerenima. Primjer tomu je i fortuna Krležine drame. Kada je 1920. godine, 30. prosinca bila najavljena njegova *Galicija* na dan je premijere policijski zabranjena i skinuta s repertoara iz razloga jer je dramatzirala previranja u posljednjim danima Austro-Ugarske i nastanak nove države „koristeći se ekspresionističkim

postupcima u funkciji realističkog prikaza situacije, što je bilo smatrano neprimjerenim jer da širi neprikladne ideje i emocije među gledateljstvom. Kazalište je ponovo bilo u svrsi djelovanja za političke razmirice i propagandu, a povijest tog kazališta, bila je odraz političke povijesti.“ (Senker 1992: 54)

13. ZLATNO DOBA JULIJA BENEŠIĆA

Prvo Benešićevo upravljanje kazalištem traje od svibnja 1921. do kraja veljače 1927. godine. Njegova uprava bila je prva koja je, poslije raznih improvizacija prvih dviju poratnih godina, nastupila s određenim programom i jasnim repertoarskim planom. No ne nalazi se ona samo zbog kronološkog prvenstva u žarištu ovog razmatranja: „s mobilizacijom i koncentracijom artistskih potencijala, sa svojim neospornim, odmah i priznatim umjetničkim dometima koji su izoštrili zahtjeve i uspostavili nove obaveze, ona je silovito udarila pečat čitavom dvadesetogodišnjem razdoblju našeg kazališnog života (1921-1941). Gotovo su svi glavni akteri: pisci, režiseri, scenografi, glumci, kompozitori, dirigenti, koreografi, pjevači i plesači imali svoje premijere, *débute*, svoje prve susrete kao scenski radnici s javnošću, upravo u tom kratkom razdoblju Benešićeve uprave.“ (Matković 1982: 7)

Vrijeme Benešićeve intendanture, gotovo da se poklapa s radom djelovanja Branka Gavella kao redatelja, pa taj dvojac čini svojevrsno, kako se često naziva, zlatno doba Narodnog kazališta u Zagrebu.

Već početkom kazališne sezone 1921. godine, Benešić na zagrebačku scenu daje recentne domaće autore poput Vojnovića, Ogrizovića, Petrovića, Lovrića i Begovića. „U tom periodu po prvi puta Benešić i Gavella prihvaćaju Krležina djela, pa se izvode i četiri njegove drame: *Golgota*, *Vučjak*, *Adam i Eva* i *Michelangelo Buonarotti* u suradnji Ljubom Babićem koji je tada bio glavni meštar scenografije, podižući ju na jednu potpuno novu razinu. Babić i Gavella zajedničkom suradnjom dovode do izvedbi koje svojim ekspresionističkim stilskim znamenitostima i humaniziranim scenskim konstruktizmom uvode Hrvatsko narodno kazalište u središnja aktualna europska scenografika kretanja.“ (Senker 1992: 76)

Od Benešićeva, to jest Babićeva razdoblja, scenografska umjetnost postala je bitna u stvaranju sinteze svih umjetničkih grana. „Babić je po dolasku u Zagreb osnovao i prvo marionetsko kazalište, a na hrvatskoj sceni prekida sa prijašnjim navikama jeftinog iluzionizma, unoseći u scenu elemente plastike i konstrukcije, ali pridržavajući se uvijek bitnosti pojedinog djela.“ (Matković 1982: 8)

Benešićeva intendantura ostala je zapamćena jer je na njegovu i Gavellinu inicijativu, a po davnoj zamisli Stjepana Miletića, Vlada 1921. godine odobrila kupnju kina „Helios“ u Frankopanskoj ulici i njegovu prenamjenu u kazalište. Uređenje kazališta se prolongiralo, pa je

Benešić preuzeo staru streljanu na Tuškancu i tamo otvorio manju, pomoćnu pozornicu Narodnog kazališta. Kako je bilo spomenuto ranije u radu, bilo je to doba razdiobe mlađe i starije generacije umjetnika koji su različito doživljavali funkciju kazališta. Iz tog razloga otvorena je pozornica na Tuškancu, ne kako bi se napravila međusobna konkurencija, već da bi se objema strujama dala mogućnost scenskoga izražavanja. Na obje pozornice igrali su tada pretežito hrvatski aktualni autori, pa je tako publika imala prilike gledati Krležine drame, djela Tita Strozija koji se tada počinje afirmirati kao redatelj, Milana Begovića, Josipa Kulundžića, Josipa Kosora i Kalmana Mesarića. Nova pozornica smatrana je svojevrsnom eksperimentalnom pozornicom na kojoj su se prikazivala aktualna umjetničko-književna strujanja, dok je glavna pozornica uglavnom prikazivala domaće, europske i svjetske klasike poput Gundulića, Držića, Shakespeara, Molièrea, Ibsena i Tolstoja.

Benešić je oko sebe okupio ljude s kojima je uzajamno dijelio ljubav prema kazalištu, entuzijaste kakav je i on sam bio - od glumaca do vrhunskih hrvatskih dramatičara. U tim je godinama, Gavella bio Benešićeva desna ruka, a 1922. imenovan je i direktorom drame. Tu je i već spomenuti Babić koji uvodi promjene u dotadašnje poimanje scenografije, Tito Strozzi koji svoju karijeru započinje kao glumac da bi kasnije postao jedan od najistaknutijih redatelja kazališta, Ivo Raića i Jozo Ivakić, te mnogi talentirani mladi glumci. „Raić je bio esteticist sa glumačkim i vizualno izbrušenim predstavama, a Ivakić je bio privrženik realizmu i pučkom teatru koji uprizoruje komedije i pučke drame. Strozzi se bavio razbijanjem kazališne iluzije i teatralnim eksperimentima sa jakom stilizacijom u glumi i dekoru.“ (Lederer 2003: 56) Gavella je pak bio zastupnik književnosti u kazalištu, a sve je to dovelo do svestranog, šarolikog i bogatoga kazališnoga repertoara.

Bilo je to doba ponovnoga utjecaja zagrebačkoga kazališta na druge krajeve tadašnje države. Godine 1924. dolazi do prvoga naizmjeničnoga gostovanja zagrebačke i beogradske drame s isključivo nacionalnim repertoarima. Dvije godine ranije, zahvaljujući Benešiću, omogućeno je gostovanje moskovskog kazališta s kompletnim ansamblom i Stanislavskim²⁴ na čelu, koji će uvelike utjecati na razvoj naše scenske kulture i budućih glumačkih naraštaja.

No, Benešić, kao ni njegovi prethodnici, nije mogao utjecati na posjećenost kazališta. I Benešić, unatoč izvrsnom repertoaru i svestranim i talentiranim ljudima oko sebe, bori se polupraznim dvoranama, pogotovo kada je riječ o dramskim izvedbama. Publika i dalje posjećuje uglavnom lakrdije i operete, te ih je Benešić prisiljen uvrštavati na repertoar kako bi punio kazališnu

²⁴ Razvio svoj sustav u kojemu se fokusira na razvoj realnih karaktera na sceni.

blagajnu. „Prozvati, dakle, taj period zlatnim vijekom hrvatskog kazališta bilo bi preuzetno ali zato bi bilo isto tako nepravедno ne uočiti da je ono zaista bilo posuto zvjezdanim trenucima koji su se manifestirali u proplamsajima talenata koji su u trenu zapalili nebo i pružili iluziju velikog svjetskog kazališta, velike svjetske dramske riječi. Obilovalo je susretima umjetnika poezije, govora, geste i grimase, kada su se naši prvi kazališni veliki artisti našli u groznicama zajedničkih otkrića, na zajedničkim opasnim plovidbama prema još nepoznatim i samo u mašti naslućenim predjelima kolektivnog umjetničkog doživljaja.“ (Matković 1982: 11)

13.1 BRANKO GAVELLA

Prve Gavelline režije u razdoblju od 1917. do 1920. godine, obilježene su traženjem vlastitog puta između nacionalne tradicije i suvremenih europskih tendencija, „pri čemu zapažamo raznorodnost stilskih naglasaka u kojima se javljaju simbolizam i najave ekspresionističkoga konstruktivizma. Taj prividno eklekticistički repertoar odaje sva obilježja budućega Gavellina redateljskoga razmišljanja i istraživanja“.²⁵ Gavellu je osobito zanimala svjetska klasika, gdje je dominantnu ulogu u njegovu opusu već tada imao Shakespeare, kao što ga je zanimalo i promicanje suvremene hrvatske drame, pri čemu je redateljski valorizirao nacionalnu književnu baštinu te uprizorio brojna europska dramska djela. Gavella je studirao i živio u Beču što je uvelike utjecalo na njegovo djelovanje na hrvatskoj sceni. Kao dramski redatelj, istodobno je djelovao i u operi, realizirajući gotovo sve važne naslove internacionalnoga i nacionalnog repertoara. Praizvedbom *Golgote* 1922. godine, prvoga Krležina izvedenoga djela, započela je i puna afirmacija Gavelle kao redatelja. Početak njegovog znamenitog redateljskog rada obilježile su izvedbe Shakespeareovih djela – *Otelo* iz 1919., *Ukročena goropadnica* 1920. godine, *Rikard III.* koji je režiran 1923. i *Na tri kralja* iz 1924. godine. Upravo je izvedbom tih djela Gavella pokazao da poznaje najviše domete moderne europske režije koju je prikazao na sceni Narodnoga kazališta. „U posljednja dva djela, *Rikard III.* i *Na tri kralja*, zahvaljujući suradnji s Ljubom Babićem nastala je inscenacija koju su kritika i sam Gavella smatrali »jednim od dosad nenadmašenih pokušaja moderne šekspirske pozornice.«“ (Senker 1992: 111)

²⁵ Gavella, Branko. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 9. 4. 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=21428>>

Gavella je režirao paralelno sa starijim Raićem, te uvažavajući njegovo redateljsko prethodništvo formirao je vlastiti stil. On je oduvijek tragao za novim scenskim izrazom, a aktualna dramska djela tražila su nove poglede na režiju. Gavella je prvi koji iskušava scensko ekspresionističke elemente na zagrebačkoj pozornici. Smatrao je kako je „realizam na pozornici previše ograničen i uzak da se ispuni duhovni prostor što ga predstavlja pozornica, te da realizam nema odjeka kod publike. Bio je mišljenja kako je teatar umjetnička forma i poprište literarnih produkata. Za njega su postojala tri temeljna faktora kazališta kojih se držao, a to su: gluma i glumac, kazališna umjetnost kao produkt izvođenja i reproduktivni karakter“. (Gavella 2005: 212)

Ono što je Gavella uveo kao novitete, bili su spontani i iskonski scenski momenti koji su scenu činili prirodnijom i iskrenijom. Glumi i glumcima pridavao je posebnu pažnju kao redatelj jer je vjerovao da je glumac nositelj onoga što gledatelj proživljava u kazalištu. „Držao je da redatelj ne smije pokazivati ili opisivati način govornoga i tjelesnoga izražavanja, nego im pomagati da u sebi pronađu opravdanje za svaku pozoričku radnju. Stoga je i pokuse organizirao kao proces skupnog usvajanja, razumijevanja i kritičkog tumačenja dramskog teksta.“ (Senker 1992: 90)

Kako je Miletićeva glumačka škola bila zatvorena iz financijskih razloga, na Gavellinu inicijativu otvara se nova 1920. godine. Iste godine Gavella je svojim režijama Kosorove *Nepobjedive lađe* i Kulundžićeve *Ponoći* pokrenuo razdoblje realizacije scensko ekspresionističkih stilskih značajki.

Do 1926. godine i odlaska u Beograd, Gavella je zasigurno profilirao svoju redateljsku poetiku koju će, uglavnom, realizirati u suradnji sa scenografom Ljubom Babićem radeći svojevrstni „tlocrt“ za svaku predstavu što je bio novitet u hrvatskom kazalištu. „Pritom se, kako u ostvarenjima hrvatskih autora, tako i u izvedbama europskih klasika i suvremenika njegovi temeljni redateljski zahtjevi održavaju u jedinstvenosti i dramaturškoj logici scenskoga rješenja, s odjecima ekspresionističkih obilježja te uz poštivanje tekstualnoga predloška. Otud će kasnije proizići njegova formulacija o vlastitu radu koji obilježava zastupanje književnosti u kazalištu jer mu je riječ bila dominantno sredstvo izraza. „Kušajući naći temeljnu nit svog redateljskog rada, mogu reći da sam se od svojih redateljskih početaka smatrao zastupnikom književnosti u kazalištu, kušajući kao redatelj pronalaziti u svakom dramskom djelu imanentno prisutne upute za njegovu scensku realizaciju. Smatram dakle svoju redateljsku djelatnost logičnim nastavkom i u neku ruku nadopunom svoga literarnog djelovanja.“ (1970: 8)

Istražujući hrvatsku baštinu, posebnu je pozornost posvećivao Hanibalu Luciću, Marinu Držiću, Ivanu Gunduliću i Titušu Brezovačkomu, a svoje je suvremenike od Vojnovića do Krleže i

Matkovića, „smatrao ishodištem za potvrdu vlastitih teorijskih pretpostavaka o redatelju kao idealnom zastupniku dramatičara pred javnošću“.²⁶ Gavellino razdoblje djelovanja izuzetno je bitno i iz razloga jer se profilirala i učvrstila uloga redatelja u kazalištu, upravo njegovom zaslugom. U opernim je režijama postigao velike rezultate, pa se zahvaljujući njegovu djelovanju, zagrebačka opera nakon Prvog svjetskog rata profilirala kao umjetnička grana europskih dosega, i to ne samo u glazbenom, već i u scenskom smislu. „Po dubini pristupa redateljskom otjelotvorenju dramske književnosti i glazbene partiture na pozornici, Gavelli nedvojbeno pripada mjesto u vrhu moderne europske režije, a u hrvatskoj je teatrologiji jedan od njezinih neprijepornih prvaka.“²⁷ Kasnije će Gavella, ne samo podržati inicijativu tridesetorice mlađih glumaca i redatelja da se odcijepi od Narodnog kazališta u Zagrebu i krenu u teatarsku avanturu s novim dramskim kazalištem, za koje su dobili zgradu *Maloga kazališta* u Frankopanskoj ulici, nego će im se pridružiti i „stati na čelo kao neformalni umjetnički i duhovni vođa“ (Batušić 1981: 308), o čemu ćemo detaljnije, kasnije u radu. Datum osnutka toga novog kazališta bio je 29. svibnja 1953., ali je zgrada zbog adaptacije otvorena tek 30. listopada 1954. godine. Osnivanje toga dramskoga kazališta, usko je povezano s Gavellinim pokretanjem Akademije za kazalište 1950. godine, tako da je novi teatar otpočeka mogao računati s mladim glumačkim snagama. Za Gavellu je stručnost bila meritorna u kazališnom radu, pa je tako u njegovoj kazališnoj praksi bila neizostavna upravo pedagogija. Odnosilo se to kako na redatelja, tako i na glumca. Jer, „redatelj jest to što jest samo preko glumca, s kojim se teži stopiti poslije mukotrpnoga zajedničkog traganja prema idealu u sebi potpuno dohvaćena i ostvarena čina“. (Gavella 2005: 92) „Gavella je idealna sinteza literarnog i glumačkog redatelja. Dvojniki se između ostaloga nazire i u kazališnom zrcalu. Svaki poziv dramskoga pisca odmah se poziva na Dvojnika. Krleža i Gavella autentični su dvojnici hrvatskoga glumišta, ogledaju se jedan u drugome da bi stvorili jedinstveno djelo. Govor kao strategema. Krleža piše jezikom koji neprestano uvježbava »diskurs uvježbanog glasa«. Glumstvenost i društvenost dvije su bliske jezične frakcije, obje djeluju u teatru. Gavella pokušava naći izlaz iz te dvojnosti u »novom patosu« i dodijeliti mu važnu ulogu u razvoju svijesti »kolektivnoga karaktera« kazališne umjetnosti, opisujući ga kao sljedbenika Stanislavskoga po uspostavi emocionalne suigre (*Mitspiel*) između glumca i glumca, glumca i gledatelja, gledatelja i gledatelja.“ (Gašparović 2013: 333) Gavellino uvjerenje da razrada glumačke uloge mora

²⁶ Gavella, Branko. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 9. 4. 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=21428>>

²⁷ Gavella, Branko. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 9. 4. 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=21428>>

polaziti od razumijevanja njezina mjesta u književno-kazališnom tekstu i razumijevanja cjelovitosti teksta razvidno je iz nekoliko žarišta njegova djelovanja, a to je bila i glavna zadaća njegove glumačke škole. „Tako je postavljajući u Zagrebu Eshilova *Agamemnona*, svoju prvu i jedinu tragediju antičke klasike, nastojao stvoriti i suvremeni inscenatorski model u kome bi grčka tragedija postala što bliža gledatelju njegova vremena, želio je unutar zadanih parametara što ih Eshilova dramska književnost donosi u sebi iznaći što djelotvornije međusobne komunikacijske odnose i, konačno, spojiti scensku praksu s vlastitim pedagoškim modelom.“ (Gašparović 2013: 338)

Osim njegova neizmjernog doprinosa u svim aktivnim sferama koje čine kazalište, Gavella je bio prvi hrvatski književnik koji je u svojim teatrološkim tekstovima o kazalištu pisao objektivno i direktno, te ga u njegovoj knjizi *Hrvatsko glumište* nije zanimalo pedantno navođenje imena, datuma, naslova i činjenica o, primjerice, tome tko je, što je, kada je i gdje igrao, nego je u svojem osvrtnu na hrvatsku kazališnu prošlost bio izrazito usmjeren na pitanja strukture i stila kazališta, na glumu i njezine objektivne nedostatke. Gavella je prvi sagledao glumu i glumca kroz prizmu njihova suodnosa prema tzv. socijalnim-model tipovima. Uočivši bliske veze između „processa društvene tipizacije i suštine glumačkoga stvaranja te funkcionalan odnos između umjetničke i izvanumjetničke sfere“ (Gavella 2005: 252), Gavella je razvio teoriju za pojedino razdoblje „prepoznatljivih socijalnih-model tipova koji su glumcima poslužili kao svojevrsni modeli u oblikovanju uloga – dakako ne pukom imitacijom gotovih tipova već, »kreativnim zbiranjem« karakterističnih crta različitih konkretnih likova“. (Gavella, 1982:52).

Postavši dramaturgom zagrebačkog kazališta, Gavella je „precizno analizirao zatečeno stanje, model estetske promjene vidjevši u osnaženju umjetničkih osnova koje odstupaju od ugađanja gledateljima i nadilaze uske konvencije društvenog ponašanja“ (Bogner-Šaban 2016: 471), te je zbog takvog stava često bio smatran svojevrsnim društvenim neprijateljem.

13.2 TITO STROZZI

Još jedna ključna kazališna osoba dolazi iz perioda Benešićeve intendanture, a to je, po nekima, najsvestraniji kazališni čovjek 20. stoljeća, Tito Strozzi, koji je uz Raića i Gavelli najznačajniji redatelj 20. stoljeća.

Strozzi je dolazio iz kazališne obitelji, pa je samim time imao velike predispozicije za vlastiti kazališni razvoj. Kao dramski pisac debitira 1919. godine jednočinkom *Alanka* koju je režirao Gavella, dok kao dramski redatelj debitira 1922. godine s Claudelovom *Blagovijesti*, a 1925. godine kao operni redatelj s Goundovim *Faustom*. „*Blagovijest* je ujedno bila i klica ideje za njegovo djelo *Ecce Homo!* koje se smatra jednim od najboljih tekstova hrvatske ekspresionističke dramatike.“ (Lederer 2003: 132)

Iako je Strozzi svoju kazališnu karijeru započeo kao glumac, vrlo brzo se profilirao kao jedan od najutjecajnih redatelja u kazališnoj povijesti i to već sa svojom prvom režijom drame *Blagovijest*. U toj je režiji postigao izvrsnu dinamiku dramske radnje i odgovarajući tempo, radikalno skrativši tekst, slobodni stih pretočio u prozni tekst te je izostavio molitvene djelove. Scenski je prostor stilizirao gotovo do ispražnjenosti, a masovne je scene prikazao geometrijski. „Unatoč primjedbama i pohvalama, kritika, koja je tada još uvijek bila skoncentrirana na tekst kao glavni dio predstave, priznaje da je djelo "neobično" i da je redateljska koncepcija postigla refleks misterija u duši gledatelja.“ (Lederer 2003: 77)

Poput Gavelle i Raića, i Strozzi se kao redatelj borio sa podukom glumaca jer dramski ansambl nije bio u mogućnosti iznijeti realistički stil glume. Možemo pomisliti kako je to glavni razlog zašto je Strozzi ostao na onoj starijoj liniji gdje je redatelj ujedno i glumac, a čemu su se najprije Miletić, a potom i Gavella jako protivili. Između ostalog, Strozzi je bio osoba koja je kazalište razumijela i osjećala na svakoj razini njegova postojanja, stoga ni ne čudi da je postao i dramski pisac čije su finalne izvedbe bila čista suprotnost od onoga na što su publika i kritika dotada doživjele.

U posljednjoj Benešićevojoj sezoni 1925./26., Strozzi režira *Zrinskog* i *Ecce homo!*, zajedno sa *Kozmičkim žonglerima* Kalmana Mesarića i Muradbegovićevim *Bijesnim psetom*. „U *Zrinskom* tragediju glavnoga junaka poistovjećuje sa tragedijom Hrvata, a Zrinski je junak/patnik koji ima sve osobine živoga čovjeka, te uz to djelo se prvi puta javlja i redateljska knjižica, kao dodatak sa svim detaljnim opisima i uputama koje je Strozzi imao za predstavu.“ (Lederer 2005: 82) U njoj možemo uočiti veliku posvećenost scenskom izričaju koje je specifično u svim Strozzijskim režijama. *Kozmički žongler* bio je svojevrsni Strozzijski eksperiment po načelima

nove teorije o teatru koju je zagovarao zajedno s Gavellom. „U njoj nalazimo temeljna načela ekspresionističkoga dramskog strukturiranja, to jest načela slobodnih asocijacija gdje vrijeme i prostor ne postoje kao kategorije.“ (Lederer 2003: 284) Bila je to drama s avangardnim dramskim postupcima, pa je tako Strozzi veliku pažnju davao simbolici svjetla i glazbe. Mesarić je vispreno zaključio kako se pred Strozzijskim teatrom ostavlja i život i titula, jer da kazalište nije niti salon niti kancelarija nego prostor u kojega svatko treba ući, oslobodivši se svih društvenih uloga, pa kao ogoljeno biće predstavu osjetiti svim osjetilima. „U predstavi je postigao po prvi puta maksimalnu teatralizaciju i približio novi glumački duh glumcima. *Kozmički žongleri*, nakon Benešićeva i Gavellina odlaska, mogu se tumačiti i kao svojevrsna *summa* antimimetičkih i antiiluzionističkih nastojanja jednog smjera teorije i prakse hrvatskoga teatra dvadesetih godina. (Lederer 2003: 552) Ana Lederer podijelila je Strozzijske redateljske faze na tri dijela. Prvu Strozzijsku fazu, prema ovoj autorici, obilježili su tekstovi koji otvaraju prostor redateljskoj inventivnosti, teatralizaciji, eksperimentu, antirealističnosti, naglašavanju različitosti zbilje i fikcije, spektaklu. (Lederer 2003: 76) U drugoj redateljskoj fazi, fazi stiliziranog realizma tridesetih i četrdesetih godina prošloga stoljeća, koja se poklapa s novim realizmom u hrvatskoj drami i kazalištu, Strozzi će znatno proširiti svoje redateljske vidike, pri čemu nije nevažno spomenuti da je sredinom tridesetih godina postao glavni redatelj zagrebačkoga Narodnog kazališta. Sastavnim dijelom Strozzijsva novog, proširenog repertoara bit će i konverzijski salonski komadi, čime na neki način nasljeđuje Raića. Veliki uzlet ostvario je dramatičnijama ruskih realističkih romana Tolstoja i Dostojevskoga kao što su *Uskrsnuće*, *Zločin i kazna*, *Idiot*, *Braća Karamazovi*, ali najznačajniji dio njegova međuratnog rada, prema Lederer, tvore režije starije hrvatske drame. U svojoj posljednoj redateljskoj fazi od 1945. godine, Strozzi je uvjetovan političkim promjenama, a njegova je kazališna poetika vrednovana u odnosu na novu političku situaciju. „U toj fazi suprotstavlja se socijalno realističkom dogmatizmu, pa je stoga marginaliziran, dok je u isto vrijeme u potrazi za modernijim glumačkim stilom.“ (Lederer 2003: 102) Strozzi je svojim redateljskim radom pridonio i umjetničkom formiranju scenske slike hrvatskog opernog teatra, gdje je u žanru komične opere ostvario najviše uspjeha. Da je Strozzi djelovao u svim kazališnim sferama pokazuje činjenica i da je svoje znanje i ideje širio među mladim naraštajima tako što je po dolasku u Hrvatsko narodno kazalište postao nastavnikom u Državnoj glumačkoj školi. Svijest o važnosti obrazovanja mladih naraštaja, potaknula ga je da pokrene dječju radijsku emisiju što je kasnije rezultiralo otvaranjem dječjeg kazališta, tzv. *Dječjeg Carstva* koje je s vremenom preraslo u profesionalnu kazališnu udrugu, što je potaklo otvaranje dječjih kazališta i utjecalo na daljnji razvoj novih glumačkog naraštaja.

14. REPERTOAR 30-ih I 40-ih GODINA 20. STOLJEĆA

Dvadesetih godina 20. stoljeća, hrvatska dramska književnost i kazalište doživljavaju svojevrsni vrhunac u postojanju Hrvatskog narodnog kazališta. No već 1929. godine na snagu nastupa i šestosiječanjska diktatura, kojom je, između ostalog, uvedena i stroga cenzura u kazalištu i umjetnosti, što je uveliko utjecalo na rad drame. Tako su neke od cenzuriranih izvedbi bile Strozzijev *Gaj*, Krležina drama *U logoru* te Begovićeve *Matija Gubec* i *Hrvatski diogenes*. Novom diktaturom, nova je uprava reducirala sve, i gotovo u potpunosti komercijalizirala repertoar djelima iz engleske, francuske, njemačke, češke, talijanske i američke književnosti. No unatoč cenzurama i novoj upravi, izvodi se niz novih hrvatskih dramskih djela poput Krležina Glembajevskog ciklusa, Fotezove preradbe *Dunda Maroja*, Gavelline i Kombolove obrade Lucićeve *Robinje* i Držićeve *Tirene* te drama *Pir mladog Derenčina*. U okviru nacionalnoga kazališta od 1931. do 1935. godine djeluje Dramski studio, a 1943. Mato Grković pokreće Komornu pozornicu na kojoj se igraju francuski autori. Godine 1941. hrvatsko kazalište i dramska književnost potpadaju pod totalitarnu vlast NDH. U tom periodu njeguje se hrvatski nacionalizam i socijalni internacionalizam, a sve ono što je individualno i liberarno nastoji se iskorijeniti iz kulture. „Krajem rata, obje pozornice stavljene su na raspolaganje partizanskim umjetničkim družinama koje su na zagrebačkoj sceni htjele promicati svoje vojne, političke i ideološke interese. Pridružila im se i skupina zagrebačkih umjetnika, pa se tako formira i Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije koje se 1945. godine pripojilo dramskom ansamblu Hrvatskog narodnog kazališta te stvorilo najheterogeniju i svestraniju glumačku postavu dramskog ansambla.“ (Batušić 1992: 195)

15. DRUGA POLOVICA 20. STOLJEĆA

Godine 1949. intendantom Kazališta postaje Marijan Matković, dramski pisac koji je ostao zapamćen po svojim dramama ciklusa *Igra oko smrti* u kojima je istraživao različite dramaturške postupke karakteristične za Ibsena, Krležu, Pirandella i Brechta. U drugom ciklusu drama *I bogovi pate*, Matković preko junaka iz grčkih mitova progovara o etičkim dvojabama suvremenog čovjeka, a najznačajnija je među njima drama *Heraklo* koja je bila svojevrsna kritika kulta ličnosti. Njegov treći ciklus *Ikari bez krila* objedinjuje drame, među kojima su najzanimljivije one koje demitologiziraju nacionalne junake. Od velike važnosti su i njegovi *Dramaturški eseji* gdje je bio vrlo kritičan prema novijoj hrvatskoj drami.

U njegovoj eri predstavio se publici i Ranko Marinković dramom *Glorija*, prijelomnim tekstom u zagrebačkom kazalištu, a „kritički je dramatizirala totalitarni despotizam crkvene organizacije“. (Batušić 1992: 141)

Pedestih godina 20. stoljeća, događaju se promjene u političkom, društvenom i kulturnom životu, dramskoj književnosti i organizaciji kazališne djelatnosti. Tako je dramski ansambl uzdrmala „secesija“ mladih redatelja – Koste Spaića, Mladena Škiljana i Georgija Para, koji zajedno sa skupinom glumacama pod zaštitom Gavellina autoriteta osnivaju Zagrebačko dramsko kazalište. Skupština grada daje im na korištenje kazalište u Frankopanskoj, pa je tako Drama Hrvatskog narodnog kazališta ostala bez jedne pozornice i dobrog dijela dramskog ansambla, dobivši ozbiljna suparnika. Iako se to na prvi pogled može negativno tumačiti, nadmetanje dvaju najjačih zagrebačkih kazališta uvelo je živost u kulturu, kazalište i književni život. Obje pozornice bile su otvorene za domaće dramske novitete, pa je tako zagrebačka publika mogla uživati u nizu premijera poetskih, filozofskih i psiholoških drama, te dramtiziranih angloameričkih romana. Na premijere u Dramskom kazalištu, Hrvatsko narodno kazalište odgovorilo je praizvedbama Marinkovićeve *Glorije*, Matkovićeve *Herakla* i Krležina *Areteja*.

Godine 1957. otvara se i Komorna pozornica u zgradi Akademije za kazališnu umjetnost, a otvorena je premijerom Sartreova djela *Iza zatvorenih vrata*. Za svoga djelovanja repertoarom i stilom, Komorna se pozornica ugledala na zapadnoeuropska i američka manja kazališta.

15.1 KOSTA SPAIĆ

Kosta Spaić, bio je među postgavellijancima članom Družine mladih, tzv. kartela, zajedno sa Parom, Violićem i Radojevićem. „Kartel je osnovan sa ciljem da se zaštiti i očuva osnovna tekovina Gavellina života i rada, iako je 1978. godine napuštena Gavellina škola, obzirom da su svi članovi postupno gradili vlastiti autorski teatar.“ (Sablić Tomić 2013: 444) Spaić je bio izrazito nesklon „teoretiziranju oko umjetnosti“, imao je izrazit smisao i za cjelinu i za detalj, za masovne i komorne prizore, te posebice istančan sluh. „Glumci su u njegovim predstavama poput *Priče iz Bečke šume* i *Skupa* u kazalištu u Frankopanskoj, i *Mjere za mjeru* i njegove dramatisacije *Kiklopa* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, imali razgovjetniju i logičniju dikciju nego u predstavama drugih redatelja.“ (Senker 2013: 422) Bio je i rektor Akademije dok je ona još bila neovisna, potom umjetnički rukovodilac dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara i intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Kosta Spaić u drugoj je polovici osamdesetih godina prošloga stoljeća obnovio Marinkovićeve *Kiklopa* na sceni, koji je postao jednom od najvažnijih predstava Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu nakon povratka njegovih triju ansambla u obnovljenu zgradu. Dramaturški je preradio Krležina *Vučjaka* te ga 1986. uprizorio kao Horvatom „bjesomučno-skandalozni san.“ (Senker 2013: 423)

„Na povijesni prijelom s prijelazom iz osamdesetih u devedesete, na rasap režima, država i sustava, Spaić je izravno reagirao režijama koje svjedoče o kazališnom i ne samo kazališnom stanju našega duha u to doba, o nesnalaženju u promjenama i o nepripravljenosti na ono što je tek imalo doći.“ (Senker 2013: 423) S ujednačenim i izvrsno uvježbanim *Gavellinim* ansamblom, 1989. postavio je Kosorove *Maske na paragrafima*, dramu o bankarskim i beogradskim političkim pljačkašima hrvatskih otoka, a koju je 1929. redarstvo zabranilo. „Pred kraj svoga kazališnog djelovanja, a početkom domovinskog rata, 1991. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu režirao je Demetrovu *Teutu* koja je bila jedan od onih, unaprijed na propast osuđenih, pokušaja suprotstavljanja preporodnih, ilirskih zanosa i poziva na »stare pravice« postmodernom pragmatizmu, cinizmu i etičkom relativizmu, više u politici nego u kazalištu.“ (Senker 2013: 427)

15.2 GEORGIJ PARO

Preko Komorne pozornice u Hrvatsko narodno kazalište dolazi i Georgij Paro uprizorenjem dvaju Brechtovih komada. Njegova upućenost u svjetsku dramsku i kazališnu produkciju, osobito ojačana neposrednim iskustvom u SAD-u, dovelo je Para začuđujuće brzo do „spoznaje da je nemoguće, ili bar kontraproduktivno, ustrajavati u vjernosti načelima Gavellina teatra koji je oduvijek bio temeljen na dominaciji verbalnog nad tjelesnim čimbenikom“. (Senker 2013: 426)

Godine 1969. godine zagrebačka je publika ima priliku vidjeti usporedna uprizorenja Krležine *Agonije* u Parovoj i Gerićevoj režiji, što samo pokazuje kolika je konkurentnost i kompetativnost vladala tih godina. „1970. godine, u traganju za »kazalištem mita«, uprizoruje Mihalićevu *Grbavicu* koja je smišljena i izvedena kao provokacija, kao prosvjed protiv teatra koji živi od dobrih predstava i za njih.“ (Senker 2013: 412)

U sezoni 1971./72., javljaju se provokativne izvedbe ekspresionističkih tekstova poput Mihalićeve *Grbavice* i Grumova *Događaja u gradu Coga* u režiji Georgija Para. Glavna namjera im je bila izvesti kazališni prevrat, razvlastiti individualizam i „građansko kazalište“ što su ih u drugoj polovici 50-ih godina 20. stoljeća „ustoličile praižvedbe *Glorije*, *Herakla* i *Areteja*, te na njihovo mjesto dovesti *kazalište mita* koje je kazalište tjelesnosti duha i duhovnosti tijela“. (Batušić 1971: 161) Paro je 1984. godine, režirajući Frodovu krvavu trageiju *Šteta što je kurva* i *Seviljskog zavodnika* 1987., po prvi puta uveo glumce među publiku u „svijet erosa otrovanog politikom i željom za moći“ (Senker 2013: 431) što kritika nije dobro primila. Napade je trpio i zbog toga što je Hrvatsko narodno kazalište godine 1997., za njegove intendature, upriličilo proslavu Tuđmanova rođendana pod naslovom *Seh križnih putov konec i kraj* u režiji Zlatka Viteza. Režirao je Paro i nekoliko opernih predstava, i ljetne Histrijske predstave na Opatovini – godine 2004. Paro je bio ujedno i posljednji intendant Hrvatskog narodnog kazališta koji je za vrijeme svoga djelovanja uvodio teatrološke inovacije.

16. ZAKLJUČAK

Hrvatsko narodno kazalište, od samih je početaka bilo glavni oslonac hrvatske kulture. Upravo kroz njegov rad i djelovanje, odigrali su se neki od najvažnijih trenutaka hrvatske povijesti, osobito ukoliko govorimo o potvrđivanju i razvitku nacionalne kulture i stvaralaštva. Od Demetrova doba, na njegovim se daskama protivilo i protestiralo protiv austrijske i ugarske vlasti, i u to isto vrijeme kada se zagrebačko građanstvo zabavljalo inozemnim komedijama i operetama. Iako vrlo često vanjski čimbenici nisu išli u prilog njegovu razvitku, ono je uvijek nudilo perspektivu hrvatskim dramskim književnicima da se svojim dramskim pokušajima ogledaju na sceni, te da gledajući uprizorenja vlastitih i tuđih drama, stvore djela od trajne vrijednosti. Razvitkom Hrvatskoga narodnoga kazališta te otvaranjem njemu srodnih institucija, generacije su intendantata odgajale zrele zagrebačku kazališnu publiku, razvijajući njezin ukus izvedbama kako recentnih domaćih tako i inozemnih djela. U tom smislu valja izdvojiti Benešićevo doba kao period kada je hrvatska kultura proživljavala ekstazu kvalitetne i visoke umjetnosti koja je Zagreb dovela na stranice europskih kazališnih novina. Identitetska i nacionalna zaokupljenost Hrvatskog narodnog kazališta zadržala se i tijekom 20. stoljeća, pri čemu je snažan impuls tom razvitku dala kazališna reforma Stjepana Miletića koja je započela u posljednjim godinama 19. stoljeća. Taj reformski žar nastavljen je u osobama najznamenitijih hrvatskih kazališnih redatelja, glumaca i pisaca među kojima treba istaknuti rad Branka Gavella, Tita Strozija, Koste Spaića i Georgija Para. Pored njih veliku ulogu u duhovnom razvitku Hrvatskoga narodnoga kazališta imali su njegovi slavni intendant i direktori drame koji idu u nizu od Ive Vojnovića do Ranka Marinkovića, od Julija Benešića do Marijana Matkovića. U radu ovih kazališnih pregalaca odražavale su se sve najvažnije tendencije u razvitku europskog kazališta 20. stoljeća.

LITERATURA

- Batušić, Nikola, *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971.
- Batušić, Nikola, *Branko Gavella – prvi Krležin redatelj*, Dani Hvarškoga kazališta 8(1), str. 292-318, 1981. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/100219> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Batušić, Nikola i dr., *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu*, Školska knjiga, Zagreb 1992.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Kazalište između kulture i vremena*, Dani Hvarškoga kazališta, 42(1), str. 462-482, 2016. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/158235> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Bogner-Šaban, Antonija, *Ivo Raić – hrvatski i europski glumac i redatelj*, HAZU, Zagreb, 2018.
- Fotez, Marko, *Stjepan Miletić*, Hrvatsko izdavački bibliografski zavod, Zagreb, 1943.
- Fotez, Marko, *Pet stoljeća hrvatskog kazališta*, Dani Hvarškoga kazališta 1(1) str. 28-35, 1975. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/100492> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Gavella, Branko, *Književnost i kazalište*, Kolo Matice hrvatske, Zagreb, 1970.
- Gavella, Branko, *Hrvatsko glumište*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1982.
- Gavella, Branko, *Dvostruko lice govora*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2005.
- Gavella, Branko, *Teorija glume*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2005.
- Gašparović, Darko, *Gavella u »Prologu«*, Dani Hvarškoga kazališta, 39(1), str. 321-355, 2013. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/123035> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Katalinić, Vjera, *Ususret osnivanju zagrebačke nacionalne opere (1870): izvedbe Suppéovih opereta i njihova recepcija*, *Arti musices*, 50(1-2), str. 221-233, 2019. Preuzeto s: <https://doi.org/10.21857/m8vqrtzkg9> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Lederer, Ana, *Redatelj Tito Strozzi*, Biblioteka Intermedia, Zagreb, 2003.
- Matković, Marijan, *Zvezdani trenuci međuratne dramatike i kazališta*, Dani Hvarškoga kazališta 9(1), str. 5-14, 1982. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/100574> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Miletić, Stjepan, *Hrvatsko glumište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO, 1978
- Nikčević, Sanja, *Dramski repertoar HNK u Zagrebu za vrijeme Prvoga svjetskog rata i nastavak dotadašnje poetike, politike i organizacije*, Dani Hvarškoga kazališta, 41(1), str. 356-382, 2015. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/139005> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Nikčević, Sanja, *Suvremeno kazalište i publika ili od prezira publike do opravdanja njezinog bijega*, Dani Hvarškoga kazališta, 42(1), str. 149-173, 2016. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/158040> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Sablić-Tomić, Helena, *Gavella i Violić*, Dani Hvarškoga kazališta, 39(1), str. 440-455, 2013. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/123087> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Senker, Boris, *Kazališna režija i redatelji u 19. stoljeću*. Dani hvarskog kazališta 6, str. 68-83, 1979. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/102892> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)

- Senker, Boris, *O redateljima postgavelijanske generacije – 30 godina poslije*, Dani Hvarškoga kazališta 39(1), str. 411-439, 2013. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/123085> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Stančić Nikša, *Hrvatski narodni preporod – ciljevi i ostvarenja*, Cris, god X., br. 1, str. 6-17, 2008. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/52458> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)
- Weber-Kapusta Daniela, *Društvena struktura i kulturni identitet zagrebačke publike između 1834. i 1860. godine*, Dani Hvarškoga kazališta 42(1), 2016. str. 27-54. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/158026> (Datum posljednjeg pristupa: 6.9.2020.)

Sažetak

U diplomskoj radnji, analizom najznamenitijih intendantskih i redateljskih figura, te pojedinih događaja, pokazat će se utjecaj Hrvatskoga narodnog kazališta na književnost i kulturu uopće, kao što će se pokazati i utjecaj glavnih tijekova političke povijesti na tu središnju kulturnu ustanovu. Posebno će se naglasiti udio niza velikana koji su obilježili kazališni život Zagreba u njegovu početku i dali mu temelje za njegov daljnji razvoj. Njihov izbor već je na svoj način teza jer će se govoriti samo o onim najvažnijim koji su ostavili pozitivan trag i pokrenuli duhovni život čitave hrvatske sredine za vrijeme svoga rada u ovoj instituciji. To su prije svih Stjepan Miletić, zatim Julije Benešić, te redatelji Branko Gavella, Tito Strozzi i Marko Fotez, te na koncu Kosta Spaić i Georgij Paro kao posljednji veliki intendant Hrvatskog narodnog kazališta. Uz pomoć njihovih iskustava može se rekonstruirati slika o ovoj središnjoj hrvatskoj kulturnoj instituciji i sagledati njezin utjecaj na hrvatsku književnost. O utjecaju opere i baleta na opću sliku hrvatske kulture izreći će se relevantni stavovi, ali će dominantni biti oni koji se odnose na razvitak književne kulture kojoj je Hrvatsko narodno kazalište bilo svojevrsnim središnjim zamašnjakom. U uvodu pokazat će se okvirno i razvoj kazališta u Zagrebu, koji je doveo do Miletićeve intendanture nakon Demetrove i Šenoine ere.

Ključne riječi: Hrvatsko narodno kazalište, hrvatska dramatika, intendant, redatelj

Summary

In this Master's thesis, by doing the analysis of the most famous intendant and director figures, and individual events, it will be shown the influence of the Croatian National Theater on literature and culture in general, as well as the influence of the main currents of political history on this central cultural institution. Special accent will be placed on the most remarkable people who marked the theatrical life of Zagreb in its beginning and gave it the foundations for its further development. Selection of them is already a thesis in its own way, because only the most important ones who left a positive influence and started the spiritual life of the entire Croatian community during their work in this institution, will be mentioned. These are, first of

all, Stjepan Miletić, then Julija Benešić, editors Branko Gavella, Tito Strozzi and Marko Fotez, and finally Kosta Spaić and Georgij Paro as the last important intendant of the Croatian National Theater. With the help of their experiences, one can reconstruct the image of this central Croatian cultural institution and see its influence on Croatian literature. With the help of their experiences, one can reconstruct the image of this central Croatian cultural institution and see its influence on Croatian literature. Relevant views will be expressed on the influence of opera and ballet, but the dominant ones will be those related to the development of literary culture, for which the Croatian National Theater was a kind of central flywheel. In the introduction of the thesis, the development of the theater in Zagreb will be shown, which led to Miletić's intendency after the Demeter and Šenoa eras.

Key words: Croatian national theatre, croatian drama, intendant, director