

JOVAN KONJOVIĆ

BOJA I OBLIK U SCENSKOM PROSTORU

(Stopedeset godina scenografije u Zagrebu 1784—1941)

PREDGOVOR

Kod nas je scenografija umjetnički oblik koji se tek u najnovije vreme sistematski izučava u našim likovnim stručnim školama. Donedavno toj se oblasti scenskog izražavanja poklanjala čak i u samim teatrima nedovoljna pažnja. Uopšte uzevši, scenografija je kod nas najmlađa vrsta pozorišne umetnosti. Njen vek do granice našeg izučavanja nije stariji od 30 godina. Pa ipak, i pre toga vremena bilo je scenskog oblikovanja, koje je manje ili više bilo samo odsjaj onoga što je već bilo viđeno u drugim zemljama i ovamo presađeno bez veze sa našim pozorišnim tlom i podnebljem.

Međutim, kako mi do danas nemamo nikakav iscrpniji pregled istorije scenografije kod Hrvata i Srba, smatrao sam da će izučavanje i iznalaženje prvih podataka iz te oblasti moći jedanput tamo nekome poslužiti kao dovoljna građa za opštu istoriju scenografije na slavenskom Jugu, pa sam se iz toga razloga prihvatio ovog rada na istraživanju prvih scenografskih početaka u najstarijem teatru na srpskohrvatskom jezičkom području, tamo od prvih profesionalnih predstava u Zagrebu do jedne određene istorijske granice, do drugog svjetskog rata, kada se scenografija u Zagrebu već bila popela do pune svoje afirmacije, čak i do već nekog svog sopstvenog stila.

Strogo uzevši početak umetničke scenografije u Zagrebu počinje tek krajem prvog decenija ovog veka, kada u Kazalištu počinju da rade naši likovni umetnici i kad se prestalo sa permanentnim porudžbinama scenografskih skica iz Beča, Münchena i Berlina. Zato sam tom vremenu od dolaska u teatar slikara Branka Senoc i Tomislava Krizmana posvetio mnogo više prostora u ovoj radnji od onog vremena koje je ovom prethodilo.

Izučavanje scenografije skoro kroz ceo devetnaesti vek kod nas je otežano iz najjednostavnijeg razloga: iz toga razdoblja nije saču-

vana (sve do pred kraj veka) nijedna skica, na osnovu koje bi se moglo utvrditi kako su zapravo izgledale predstave u Zagrebu u prošlom veku. Ostaju samo kritike po novinama, zapisnici i računi u kazališnom arhivu. Ti izvori sigurno je da bi bili korisniji za izučavanje repertoarske ili dramaturške politike, na primjer, međutim, za studij o scenografiji to je sasvim neznan istorijski materijal. Zato sam smatrao da je dovoljno ako iz te epohe pomenem sva ona imena koja su se bavila scenografskim poslom u zagrebačkom kazalištu, da iz tadašnje štampe navedem sve ono najvažnije i najkarakterističnije što se odnosilo na rad tih brojnih poslenika za više od stotine pozorišnih sezona u Zagrebu.

U 19. veku posle prestanka rada nemačkih putujućih pozorišta 1860. i talijanskih staggiona 1870, sve ono što je od naših ljudi, naših pozorišnih slikara, nastajalo za zagrebačku scenu bilo je izrazita cklekcija, izrazito kopiranje starih, već viđenih dekoracija. Scenografsko delo nije bilo rezultanta razgovora sa režijom, čak u većini slučajeva ni sa samim delom, dramom ili operom. Pozorišni slikar slikao je sliku za pozornicu ispred koje će igrati glumci bez ikakve veze sa njom. Slikale su se šume, livade, saloni, crkve, tamnice, groblja, vrtovi, morske hridine, slikale su se panorame u koje su se uklapale premijere jedna za drugom. Međutim, u odbranu ovog našeg stanja mora se reći da mnogo drukčije nije bilo ni u značajnijim i kulturnijim centrima u Evropi.

U taj krug ulaze naši pozorišni slikari od kojih se sa kraja prošlog stoleća sačuvalo nekoliko skica. To su pre svega Marko Antonini i Emanuel Trnka. Na žalost, od Menci Cl. Crnčića nije sačuvana nikakva skica koja je verovatno bila zaokret ka boljem i istinitijem pozorišnom slikarstvu. Ono što je uglavnom stizalo iz Beča od tzv. pozorišnih slikara Kautskoga, Rottonare, Gilberta, Lehnera, Fischera i drugih, samo je potvrda onoga što je ovde ranije navedeno.

Iz tih je razloga potrebno objasniti osnovne na kojima je izučavan razvoj scenografije u Zagrebu od vremena prvih naših scenografa-umetnika do granice izučavanja ove teme, do 1941. godine. Mislim da će se tada neuporedivo lakše moći steći pogled u odnos između onog što je nastajalo kod nas pored onog prodornog i avangardnog što se radalo i razvijalo u središnjim sredinama i što je bilo toliko vitalno da je oplodilo i naše ambicije i naše mogućnosti.

U vreme kada se rađa naša umetnička scenografija, o kojoj se već može određeno govoriti, jer su sačuvane brojne skice prvih scenografa u Zagrebu tamo iz godine 1909. pa sve do kraja prvog svetskog rata, u Evropi, u Nemačkoj, Austriji, Francuskoj, Engleskoj i Rusiji već je bila završena velika bitka u kojoj su ostale poražene koncepcije romantičke, naturalističke i realističke i pobedu je slavilo pozorište oslobođeno tih nasleđa 19. veka. Interesantno je naime da je baš scenografija prva započela tu borbu još pre ekspresionista u Nemačkoj, fovista i kubista u Francuskoj, futurista u Italiji. Scen-

ska istina bila je toliko omražena kod mladih, avangardnih scenografa, kao i akademizam, na primer, kod slikara.

Shvatanja majningenovaca o istorijskoj istinitosti i žongliranje sa detaljima i nijansama na tim detaljima, kao i naturalistička bremenitost u težnji Otta Brahma, koji je više služio »istorijskoj vernosti« i takozvanoj »životnosti« nego umetničkom jedinstvu slike, — kako ga prikazuje Diebold — odbačena su kao islužen kostim posle karnevala i prihvaćena shvatanja simoblista, koji su tražili za svoju pociziju stilizovanu scenu, očišćenu od svakodnevice, sposobnu da ritmički prati njihova dela koja su ulazila u repertoare prvih teatara u Evropi.

Ono što je stvarao i ostavio iza sebe Branko Šenoa pokazuje da je on bio daleko od bojnog polja, da do njegova uha nisu doprle bojne trube koje su pozivale u borbu protiv starog i preživelog. On je mirno nastavio da živi i radi opijen mirisom starih i starinskih majstora, čak sa izrazitom ljubavlju i upornošću za nastavak »tradicije«. Njegov »Zrinski« ili »Koriolan« više su izleti u nepoznate i neistražene predele nego želja za pojednostavljivanjem scenskih uslova ili za pokušajem da i na zagrebačkoj sceni prostruji savremenije shvatanje o rešavanju opremanja pozornice kao *scenskog prostora*.

Krizman, ne uvek, ali često puta, već nastoji da odstrani sa pozornice niz suvišnosti i da uprošćenim sredstvima rešava svoje scenografske probleme. Kod njega je zavesa već izrazit i rečit scenski atribut, pomoću koje on često mesto slikanih kulisa označava scenski prostor. U jednom od svojih, verovatno, najuspelijih scenskih rešenja, u »Ženskoj uroti«, otišao je čak toliko daleko da je samu pozorišnu zavesu za odvajanje čina od čina potpuno eliminisao i ubacio pozornicu u samo gledalište, u orkestarski prostor. Pojava koja danas više nije nimalo retka, ali u ono vreme, kada je kod nas prvi put izvedena bila je više nego smela i revolucionarna. To drugim rečima znači da je Tomislav Krizman već imao afiniteta prema novijim oblicima scenskog izražavanja, da je bio, makar izdaleka, upoznat sa htenjima u inostranstvu da i scenska oprema doživljava bitne promene i u neku ruku i svoj preporod.

Max Reinhardt je prvi u istoriji svetskog teatra priveo pozorištu istinske slikare, odbacivši zauvek saradnju sa firmama za dekoraciju pozornice. Slikari Orlik, Hoffmann, Walser ubrzo su prestali još na samom početku ovog veka, tamo oko 1900. godine, da rešavaju scenografske zadatke plošno, slikano, već trodimenzionalno, plastično. Glumac kao trodimenzionalno telo treba da ima trodimenzionalan prostor za svoj rad, za svoju glumu na pozornici, on mora osećati da deluje u tom prostoru, u svetlosti i zraku, biti svestan toga da je i sam deo toga prostora, a ne kao dotad samo figura koja se kreće ispred goleme slike, razapetog »rikvanda«, obešenih sofita, bez mogućnosti da se i sam lično uklopi u tu sliku sa šumom, sa poljem, sa zamkom ili sa bilo čim drugim što je već bilo naslikano

na tom razapetom i zategnutom platnu. Paralelno s tim novim shvatanjem pozornice išla je i promena načina osvetljavanja pozornice. Umesto visećih svetlosnih sofita i rampe, koja je uvek stvarala na raznim objektima na pozornici senke, koje ničim nisu mogle definitivno da se uklone, došli su pokretni svetlosni mostovi i pokretni portali sa čitavim četama reflektora raznih jačina i boja. Do Reinhardta se nikad nije postavljalo pitanje izvora i smera svetlosti. On ga je prvi postavio i rešio, a posle njega drugi, pa i mi. Krizman je kod nas prvi koji je znalački rukovao reflektorskom paletom.

Sredinom Prvog svetskog rata pojavljuju se u Zagrebu prve scenografske litografije Ljube Babića, pune prkosa i protesta protiv principa na kojima se tada insceniralo na zagrebačkoj sceni. On, posle trogodišnjih studija u likovno revolucionarnom Münchenu i Parizu, gde je u avangardnim teatrima mogao da se upozna sa najnovijim nastajanjima koja su zaokretala kormila sa utvrđenih kursa po kojima su plovili teatri čak i sa najzvučnijim imenima, vraća se u svoj grad, gde se sve, uglavnom, odvijalo po starom, po onom načinu kakav je bio zapamtio od pre svog puta u inostranstvo. Njegov »Tristan«, njegova »Carmen«, »Čarobna frula«, ili »Don Giovanni« sažeti u izrazu, škrti u boji i razmahu, a puni izražaja i bliski, upravo srodnički bliski delima koja predstavljaju, službeno iz teatra neprihvaćeni, skoro anatemizirani, značili su ustvari otvaranje zagrebačkih Thalijskih kapija ka novoj scenografiji koja je već na mnogim mestima u Evropi slavila svoju pobedu.

Preko Babića dospeli su u Zagreb principi Craiga, koji su tada, a naročito kasnije, za Babićeva rešenja za Shakespearea, bili značajni i odlučujući. Uz Craigov simbolizam kojim se mladi Babić opravdano toliko oduševio, stigli su do nas i odjeci nemačkog sceniskog ekspresionizma i francuskog impresionizma. Posle Prvog svet-skog rata zagrebačka se pozornica i tehnički modernizuje, osposobljava se za zadatke koje traži moderna scenografija, naročito u pogledu osvetljenja i pomoćnih projekcija. A najzad, ako Babić u svom početku aktivne delatnosti u samom kazalištu nije mogao, a često ni stigao da primeni i prikaže sve ono novo i smelo, on je ipak samim sobom omogućivao da i tadašnja najmarkantnija hrvatska dramaturgija u delima Krleže i Begovića ostvari zahteve koje je pred scenografiju postavljala. Prve poratne godine, naročito one posle 1920, bile su prelomne za zagrebačko kazalište u svakom pogledu: dramaturškom i repertoarskom, režijskom i scenografskom. Tada u punom razmahu nadiru potpuno savremena shvatanja u naš teatar. Zagreb gleda Krležine drame »Golgotu«, »Michelangela Buonarottija«, »Adama i Evu«, Begovićevog »Pustolova pred vratima«, »Božjeg čovjeka«, Kosora u takvim režijskim i scenografskim rešenjima, koja najednput, kao preko noći, čine da hrvatska dramaturgija počinje ravnopravno da liči na evropsku, toliko su scenska sredstva u njihovom tumačenju bila moćna i sveobuhvatna. Kada

se 1922. pojavio u Zagrebu M. H. T. on je pre svega osvajao simpatije glumom preživljavanja, koja iako nama bliska i srodna, nije dotad ni izbliza mogla da nađe u našim glumačkim naraštajima svoje dosledne predstavnike, bio je u stvari, po svojim scenografskim koncepcijama, iza nas. Onda nije nikakvo čudo što je Krležina »Golgota« ostavila na Stanislavskog i njegove drugove toliko impresionantan utisak. Već godinu dve dana kasnije Gavella i Babić doživljavaju na svetskoj izložbi u Parizu trijumf i prvu nagradu za scenografsko rešenje Shakespearove komedije »Na tri kralja«. Cesarec u Rusiji u Mayerholdovom teatru priča stručnjacima o Babić-Gavellinim realizacijama i ističe da su to ostvarenja koja su za naše prilike zaista avangardna i revolucionarna.

Međutim, ovde je dosada bila reč samo o vrhunskim dostignućima. Sve ipak uvek nije izgledalo tako. Postojala je kod nas vrlo nemirna sinusoida koja je krivudala od premijere ka premijeri. Teatri našeg tipa imaju na svom repertoaru dela najrazličitijih provenijencija i sasvim nejednake vrednosti. Naši teatri nemaju svoj stilski »credo«, oni odabiru dela odsvuda i za svakoga, a ponajčešće za tzv. »širu publiku«. Onda je potpuno razumljivo da se svemu i svačemu nije poklanjala ni podjednaka pažnja, pa su prema tome i nastajala dela koja su u svojim izražajnim sredstvima (režija i scenografija) zaostajala iza najlepših postignutih rezultata za čitave decenije. Tako su osvanjivale premijere opet sa rikvandima, slikanim sofitama, bočnim profiliranim kulisama, kao nekad, kad scenografija nije imala drugi cilj sem da slikarski ljupko i dopadljivo ispuni scenski prostor. Smatram, međutim, da tim nužnim prolaznostima ne treba posvećivati više pažnje osim one da se po hronološkoj dužnosti konstatuje da je bilo vrlo mnogo i toga i o čemu će u samom ovom napisu biti na određenim mestima dovoljno reći. U ovom momentu mislim da je potrebnije reći do kojih je sve presudnih postulata stigla scenografija u Zagrebu, u svome rascvatu između dva rata.

Pre svega, posle 1920. godine, scenografija zauzima svoje dosledno mesto u društvu sa ostalim umetničkim komponentama u predstavi i teatru. Ona se do tog vremena skoro anonimno uvlačila u pozorišnu postavku. Mnoge scenografske realizacije Senoe i Krizmana nisu nigde ni objavljene. Scenografski posao nečujno je bio praćen kao posao nekog malog činovnika u kazališnoj administraciji. U poslednja dva decenija razdoblja koje istražuje ovaj napis scenografija je u Zagrebu preporođena prvenstveno talentima koji su se bavili ovom vrstom umetnosti, a zatim i idejama koje su stigle spolja i bile toliko vitalne da su izmenile tok dotadašnjeg scenskog oblikovanja i okrenule ga ka Evropi. Od tada je scenografija počela da izrasta iz samog teksta ili partiture i ne samo to, već da postaje i njegov likovni tumač i likovna pratnja. Režija ne traži više od scenografije da rešava isključivo da li će »vrata levo ili desno«, već da nalazi dominantu u delu koje scenografski rešava i sve likovne

komponente podređuje njoj. Nastaju žive polemičke diskusije između režije i scenografije, gužvaju se i cepaju čitavi blokovi islikane artije, rade se, traže se uvek bolja i bolja rešenja.

Naravno da je takav stav prema literaturi i režiji izveo scenografiju u Zagrebu iz dotadašnje prakse da daje samo likovne okvire predstavi. Scenografija se sama uklopila u predstavu i postala njen sastavni deo. Ovo stanje je pre svega rezultanta napora i sprovođenja plana nove uprave Julija Benešića (1921-1927) i prisne saradnje Ljube Babića i dra Branka Gavelle.

U takvom odnosu pojedinih problema i pored svih teškoća, materijalnih prvenstveno, zatim i nedovoljnog razumijevanja čak i u samoj Kući, mogli su se tadašnji zagrebački scenografi da upuste u rešavanje vrlo složenih i suptilnih scenskih zadataka, usvojivši prethodno bitne postulate moderne i savremene pozornice. Od tada, bar u onim vrhunskim, ključnim scenskim ostvarenjima, čija rešenja ulaze u istorijat zagrebačkog teatra, gledaoci su mogli videti kako je i sam glumac, svojim pokretima, maskom, kostimom postao delić jednog jedinstva. Počelo se budno paziti da se oprečne boje sa kostima i dekoracija koloristički ne sudare pred očima gledalaca. Nekadašnji kazališni posetioci mogli bi se setiti kako su skladno bili postavljeni koloristički odnosi u mnogim predstavama u Zagrebu. Da pomenem samo neke među najznačajnijima: »Golgota«, »Na tri kralja«, »Hamlet«, »Elizabeta engleska«, »Požar strasti«, »Dybuk«, »Gianni Shicci«, »Julije Cezar«, »Rajnino zlato«, »U krugu kredom«, »Kralj Rikard III« itd., itd.

Smatram da na ovome mestu treba bar u glavnim linijama nagovestiti značajke postupaka i rezultata prisne saradnje režije i scenografije. U većini slučajeva se o scenografiji uopšte ne može govoriti kao o rezultanti isključive fantazije i rešenja slikara-scenografa, bez podrobne analize rediteljevih intencija sa kojima u zajednici scenograf daje izraz spoljnog vida predstava.

Da bi se stekao potpun utisak od kolikog je značaja ta simboza u teatru prilikom stvaranja jedne predstave moramo zaći u analizu toga problema, ne samo iz aspekta zagrebačkog teatarskog problema, već iz aspekta teatra uopšte. Zbog toga jedan letimičan pogled na tu režijsko-scenografsku problematiku u evropskom teatru u širem smislu doprineće da se jasnije uoče sve faze kroz koje je prolazio i zagrebački teatar u poslednjih 50 godina, tamo od Miletića pa do granice ovog našeg istraživanja.

Ozbiljan problem režije, a preko nje, logično, i inscenacije, postavlja se u teatru još od Lessinga. Još tada se tražilo da režija reši unutrašnju obradu dramskog teksta, a inscenacija da postane njen likovni pratilac. U doba romantike, u vreme teorija Richarda Wagnera, inscenacija je postala slika, — velika slika na pozornici. U rasponu naturalizma i realizma u stilu tih pravaca tražili su rešenje Brahm i H. Gregor u Berlinu, Antoiné i Rouché u Parizu, Mahler i Roller u Beču, Hevesi u Budimpešti, Stanislavski u Moskvi.

Ovu epohu počinje kod nas Miletić. U scenografiji on se služi dekorativnim ateljeima, koji uz Trnku predstavljaju našu epohu scenografske romantike. Senoa je bio neka veza između te epohe i nove, realističke i naturalističke koju je u režiji sprovodio prvi put kod nas Josip Bach još pre prvog svetskog rata. Krizman je koraknuo dalje. On se dotakao moderne, dakle secesije, pa čak i impresionizma (u režiji prve postavke Raića), da bi se došlo do simbolizma, uprošćenog realizma, ekspresionizma, pa ponovo opet do realizma, što u Zagrebu predstavljaju postavke Gavelline sa Babićem i postavke Strozzijske takođe sa Babićem.

Kao što je Craig u Evropi osnivač modernog shvatanja scenografije, to je kod nas bio Babić u saradnji sa Gavelom, Raićem, Strozijem i ostalim rediteljima. Kroz njegove scenografije stalno struji neko traženje, neko htenje da se jednostavnim i uprošćenim sredstvima, osnovnim elementima pozorišnih atributa, izgradi ambijent koji nalazi svoje psihološko, pa kroz to i likovno opravdanje u samom dramskom ili muzičko-dramskom delu. I ne samo opravdanje, već još više, Babić je kao nijedan scenograf pre njega i uz njega do 1941. uspevao da u likovnoj transponaciji prikaže dramu u rasporedu površine na pozornici, u izboru kolorističke dominante, u ritmu boja, u dramatičnoj upotrebi svetlosnog parka reflektora, u obuhvatanju celokupnog scenskog prostora. Babić je prvi naš scenograf koji je suvereno vladao reflektorskom paletom, slikajući svetlošću na neutralnim površinama pojednostavljenih kulisa na pozornici. Bilo je slučajeva (o čemu će biti detaljnije reči kada se upustimo u analizu najmarkantnijih Babićevih scenografija), kada je Babić stvarao čitave partiture osvetljenja, koje se gibalo prema razvoju dramske ili muzičke radnje na sceni.

Sve je to, međutim, išlo uvek posle dugih diskusija sa rediteljima, jer Babić je bio scenograf koji je uvek usko sarađivao sa njima. Najuspelije njegove realizacije bile su rezultanta uske saradnje sa Gavelom. Ali do tih je rezultanata dolazilo posle dugih i, često puta, vrlo žučnih prepirki i borbi mišljenja za ispravnost koncepcije jednoga ili drugoga. Verovatno je da su zato i rezultati koji su izvirali iz tako prodiskutovanih koncepcija bili veliki i postali trajna vrednost za umetničku fizionomiju teatra u Zagrebu.

Pored gore navedenog za bolje razumevanje scenske scenografske materije u celini, bilo da se govori o samim scenografskim skicama ili maketama, bilo opet da se kritički ocenjuju gotove scenografske realizacije u predstavi, potrebno je celokupnu scenografsku problematiku podeliti na određene grupacije po načinu rešavanja scenografskog zadatka, pa kroz njih pratiti umetničke scenografske amplitude najmarkantnijih likovnih umetnika u zagrebačkom teatru.

Može se, na primer, sa sigurnošću utvrditi da su na *neutralnom* dekoru sa uspehom radila svega dva scenografa u zagrebačkom teatru otkako je uopšte i bio postavljen problem o neutralizaciji dekoracije na sceni. Neutralnim dekorom prvenstveno se služio

Babić, a inspirisana njegovim pozitivnim rezultatima u tom pravcu i primivši prednosti koje daje rotaciona pozornica, za Babićem je tim korakom išao još jedino Sergije Glumac. Kod ostalih scenografa neutralni dekor bio je skoro u potpunosti neprimenjen.

Prospektom, kao pozoričkim elementom, služe se svi scenografi u Zagrebu, sve do današnjeg dana. Prospekt, ta pozadinska slika, koja uglavnom obeležava mesto radnje, ali mesto koje ne učestvuje u igri, već koje prikazano ili zbog štimunga ili zbog izvesnih određenih obeležja ambijenta, viđan je vrlo često u inscenacijama zagrebačkih predstava.

Stilizacija u inscenaciji razvijala se u zagrebačkom teatru u dva pravca. U jednom, raširenijem, kao takozvana stilizacija iz dekorativnih pobuda i, u drugom, manje zastupljenom pravcu, tilizacija koja je nastajala zbog želje za uprošćenošću scenskih objekata. Prvim načinom uglavnom su se služili scenografi ruske nacionalnosti, koji su, dolazeći u zagrebačku sredinu donosili tu sladunjavu stilizovanu dekorativnost kao rezultantu čitavog jednog stilskog nastojanja i stilskog pravca iz Rusije. U drugoj skupini, u stilizaciji zbog uprošćenosti služio se uglavnom Trepše u svojim stilizacijama klasičnih talijanskih komičnih opera, pa zatim Krizman u svojoj ornamentalno-dekorativnoj fazi, pa i Babić u izvesnim stilizacijama nacionalnih baletskih ostvarenja (*»Imbrek z nosom«*).

Realizam je najautoritativnije prodro na zagrebačku scenu preko Hegedušića, što će se videti kada se o njemu bude opširnije govorilo. On je uspeo da svoja scenografska rešenja približi potpuno svom načinu gledanja na slikarstvo i grafiku. Babić takođe vrlo često koristi realistična, a ponekad čak i naturalistička sredstva za svoja scenografska izražavanja (*»Egmont«* npr.).

Scenskom mehanikom najvidnije se poslužio Krizman u svojoj realizaciji Wagnerovog *»Parsifala«*. Kada budemo govorili o Krizmanu videće se kako je on imao smisla za smelije zaokrete i prihvatanje modernih tekovina savremene pozornice. Krizman je uspeo da reši zadatak da se treća slika, zapravo kompletna inscenacija te slike, koja plastično predstavlja izgrađenu Klingsorovu pećinu, u potrebnom trenutku bešumno spusti u propadalište i da na mestu na kome je nestala pećina, bez spuštanja pozorišne zavese, vaskrsne četvrta slika: čarobni Klingsorov vrt, gde će Kundry pokušati da zavede Parsifala. To je bio tehnički zadatak. Drugi je zadatak bio u sledećem: u trenutku kada Klingsor baca na Parsifala *»sveto koplje«*, to koplje zaustavlja se iznad Parsifalove glave, koji ga dohvata i njime čini *»znak krsta«*, što oduzima svu čarobnu moć vrtu i on se sav *»sasuš«* pred očima gledalaca. Svakako da je tehnika zagrebačke pozornice bila tada postavljena pred ogroman zadatak: da po taktovima Wagnerove partiture rešava tehničke probleme. Može se sa sigurnošću tvrditi da je i Krizman kao scenograf i zagrebački tehnički odsek u kazalištu, koji uvek stoji u najužoj saradnji sa svakim scenografom, u ovom konkretnom slučaju

rešio problem »Parsifala« na način kojega se ne bi mogla postideti ni tehnički najsavršenija pozorišta u svetu. Isto je tako i Babić prilikom izvođenja Wagnerovog »Rajninog zlata«, a opet uz vrlo obimnu saradnju sa tehničkim odsekom rešio problem »plivanja nimfi« gde ceo ženski hor »pliva« u vazduhu — »u dubini Rajne«, što je takođe bilo izvedeno bez smetnji i komplikacija. U ovu skupinu tehničkih problema mehanike kao i mehanizacije scene, dolazi i pitanje rotacije koja je u zagrebačkom kazalištu zbog nestašice materijalnih sredstava bila prvobitno rešena na ljudski pogon. Pored ovih problema postoji i problem projekcija koje su primenjivali skoro svi scenografi, a prvenstveno Babić i Trepše, pa čak i Uljanišćev još 1926. godine.

Ovom prilikom ne treba prećutati ni radove scenografa na izradi kostimskih skica, jer je u zagrebačkom teatru bilo pravilo između dva rata, da su scenografi bili ujedno i kostimografi predstave. Ovaj problem kostimografije može da nas interesuje samo utoliko, ukoliko su scenografi obraćali pažnju na sklad boja i njihov odnos između kostima u boji i kulise u boji.

U ovom nizu scenskih problema uz bok neutralnom dekoru stoji tzv. *navoštene dekor*. Može se sa sigurnošću utvrditi da se tim navoštenim dekoracijama služio vrlo mali broj scenografa u Zagrebu. Na prvom mestu tu opet dolazi Babić, koji je dao čitav niz inscenacija rešenih na tom principu. U vreme kada je Babić tako rešavao neke svoje inscenacije i Vasilije Uljanišćev takođe je sa uspehom primenio princip navoštenog dekora, naročito u Muratbegovićevom »Bijesnom psu« i Klabundovom »Krugom kredom«.

Vrlo je čest slučaj bio u istoriji zagrebačke scenografije da se pored neutralnog stalnog pozoriškog portala pravio nov — *umetnut portal*, koji je trebalo da da osnovni tonaliteta celoj predstavi i od koga su počinjale da se izgrađuju kulise na pozornici. Tim umetnutim portalom služili su se svi, a opet ga je prvi izveo Babić, koji je za inscenaciju »Čarobne frule«, još 1918, izradio portal i inscenaciju. Babić je ponovio taj svoj način prilikom inscenacije za »Diogeneša«, »Juareza i Maksimilijana« itd. Taj način primenio je u svojoj scenografiji i Vanka u »Licitarskom srcu«, zatim Trepše vrlo često, pa i Rački, još 1920. godine. Dovoljan je uvid u Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, u one brojne mape u kojima se čuvaju scenografske makete, pa da se tu vidi neprekinut rast scenografskih ostvarenja od kraja prošlog veka pa sve do granice do koje vršimo izučavanja. Na osnovu toga može se izvesti zaključak da je scenografija u zagrebačkom teatru imala svoj logičan put: detinjstvo, mladost, i zrelo doba. Prvu etapu čine pokušaji Miletićevi u težnji za evropeizacijom scene, što on postiže porudžbinama i scenodekorativnim ateljeima. Ta scenografija još nema veze sa ostalim komponentama u pozorišnoj predstavi.

Drugu epohu obeležavaju Trnka, Senoa i Krizman, gde u ovom trijumviratu Krizman uzrasta naročito. To vreme predstavlja tra-

ženje veze s dramskim delom, s režijom, istorijskom epohom, sa kulturno-umetničkim dokumentom, ali još uvek bez hrabrosti za novim, smelijim rešenjem. Scenografija je te epohe bila nezahvaćena modernom scenskom problematikom.

Treću je etapu naćeo Babić i izvesni mlađi scenografi koji su radili u tom vremenu uz njega. To je vremensko razdoblje vezano za modernizaciju zagrebaćke scene, za smeo odnos prema eksperimentu, za neraskidljivu povezanost sa dramskim ili muzićko-dramskim delom. I na kraju, željom za pronalaženjem i utvrđivanjem svog sopstvenog scenografskog stila i izraza.

Tek iza Drugog svetskog rata scenografija u Zagrebu paralelno hoda sa današnjom Evropom, a ćvrće nego ikad ranije povezana je sa savremenom hrvatskom likovnom umetnošću, zahvatajući smerove od socijalistićkog realizma do apstrakcije. Predstavnići scenografske sadašnjice Tompa, Svećnjak, Murtić, Stanćić, Agbaba, Rašića, Kovaćević, Sablić i drugi traće svaki za sebe svoj scenografski izraz iz svoje likovne preokupacije i lićnog likovnog izraza.

NAJRA NIJE VESTI O SCENSKOM OBLIKOVANJU U ZAGREBU

Pre nego što se pređe na ogranićeno razdoblje zadatka ove radnje da proući scenografiju i insceniranje pozorišnih predstava u Zagrebu od dolaska nemaćkih putujućih drućina 1784, dakle od poćetka profesionalnog teatra na ovom terenu, pa do 1941. — trebalo bi da se bar u glavnim potezima prikaće pozorišni život sa likovno-dekorativnog sektora u vremenu koje je prethodilo onom, koje ćemo istraćivati. Iz tih razloga će biti izneseni, do sada, već prilićno upoznati podaci od prve predstave u Zagrebu, godine 1100, pa sve do dolaska prvog nemaćkog profesionalnog pozorišta u Zagrebu, do 1784. godine.

Prema onome s ćim se raspolaće u istoriji evropskog teatra utvrćeno je, da je u trenutcima crkvenog previranja i teatar slućio interesima crkve za njenu jaću afirmaciju i bio posredno sredstvo u borbi za postizanje odrećenih crkvenopolitićkih ciljeva.

Iz takvih pobuda baćene su i prve klice koje su dale život pozorištu u Hrvatskoj, naroćito u samom Zagrebu. Na tom terenu i na smeni jedanaestog u dvanaesti vek liturgijskoobredne igre su prve teatarske forme kod nas. One dolaze u vreme kada se ugarsko-hrvatski kralj Ladislav (1203—1205) iz spoljnopolitićkih razloga borio za pobeću latinske crkve nad slavenskom.

Naravno, ne sme se ovde pomišljati na jedan organizovani pozorišni život, koji bi se već od svojih poćetaka nalazio u svom procvatu. Vesti koje nailazimo o ovom periodu kulturne istorije kod Hrvata, vrlo oskudne doduše, govore ipak samo o sporadićnim poja-

vama teatarskog izražavanja kod nas. Verovatno je, svakako, da je bilo više takvih manifestacija u to prvo vreme našeg kulturnog gibanja, ali su se izgubili mnogi podaci koji bi to mogli da potvrde. Međutim, neosporno je da se i kod nas, kao i u sredenim sredinama na zapadu, taj pozorišni život odvijao od zgrade do zgrade.

Prvi podatak koji nam govori o početku teatra u Zagrebu datira još iz 1100. godine. O tim prvim liturgijskoobrednim igrama pisao je dr Franjo Franež.^{1,2} Ovaj prikaz liturgijskoobredne igre ne razlikuje se mnogo od sličnih manifestacija u susednim zapadnim zemljama, gdje su se takve priredbe održavale u istom vremenskom periodu. Univerzalna katolička crkva imala je i univerzalne kulturnoverske programe, koji su se izvodili gde god se za to ukazala prilika.

Po svemu onom što se sačuvalo iz te epohe moguće je izvesti zaključak da je u toku dvanaestog i trinaestog veka pređena prva etapa u početku života teatra u Hrvatskoj. Kroz tu etapu tako i na taj način prolazio je teatar i svuda na Zapadu na svom putu kroz Srednji vek. Liturgijskoobredne igre izbacio je iz uskršnje službe božije zagrebački biskup Augustin Kazotić (1303—1323). Liturgijskoobredne igre nailaze na plodnije tle u Dalmaciji i dalmatinskim ostrvima, gde je neposredniji uticaj Italije i na tom planu ostavio vidnijeg traga. Posle zabrane liturgijskoobrednih igara započinje u Zagrebu i Hrvatskoj nova forma kazališnih predstava, to su tzv. crkvena prikazanja.

Hrvatska crkvena prikazanja nastaju iz pobožne poezije raznih bratovština, iz dijaloških pesama, iz pučkih devociona, pa čak i iz svetovnih cehovskih prigodnih pesama. Međutim, za ta crkvena prikazanja crkvena je vlast izrađivala didaskalije.³ Neke vesti pominju da su poneka prikazanja bila i ophodna. O tim ophodnim prikazanjima ima mnogo podataka iz zemalja na Zapadu, pa nije potrebno na ovom mestu povlačiti zaključke, koji bi mogli biti argumentovani jedino pomoću analogije. Didaskalije ne govore, međutim, ni o kakvom dekorisanju pozornica, sem kostimskih opisa i ponegde citata za rekvizitu («cvitje»), nikakvih drugih podataka iz te oblasti nema. Vidi se da je osnovni elemenat bila sama reč ili izgovorena ili pevana. O ovoj eposi našeg kazališnog života nema podataka o tome kada je izvođeno poneko od ovih prikazanja. Tek u najnovije vreme primetio je dr Slavko Batušić prilikom pregledanja knjiga Emilija Laszowskog o istorijskim spomenicima Zagreba⁴ dva karakteristična novčana izdatka zagrebačkog (grčkog) magistrata. Tu se govori i sumi koju je magistrat izdao za vino koje je u vidu honorara dato kaptolskim đacima za prikazivanje njihovih predstave na Griču. Ova dva dokumenta, napisana rogoibatnom srednjovekovnom činovničkom latinštinom, zabeležena 1558. i 1572, potvrđuju da je u to vreme postojala na Kaptolu amaterska dačka družina, koja je i van granica svojih utvrda, u utvrdama Griča, davala predstave.⁵ Ali ovaj podatak, osim činjenice da je magistratsko računovodstvo

u razmaku od četrnaest godina proknjižilo dva izdatka za vino prilikom prikazivanja pozorišnih predstava, ne iznosi ništa značajnije o karakteru prikazanih predstava. Tu se, na žalost, ne pominje šta se tom prilikom izvodilo, da li su predstave bile na latinskom ili hrvatskom jeziku, ne pominje se, dalje, da li je sadržaj bio iz duhovne ili svetovne oblasti, niti se na kraju krajeva govori o tome kako su izgledale te predstave u svom spoljnom vidu. Prema tome, to je samo dokumenat o trajanju teatarskog života u Zagrebu, vest o kakvom takvom probijanju svesti o potrebi postojanja teatra na našem terenu.

Od 1572. pa sve do 1607. ne postoji nijedan podatak iz istorije hrvatskog teatra u Zagrebu, da bi na drugoj strani, na primer, u Dubrovniku baš na tim planovima nastajala dela koja formiraju našu renesansnu književnost. Držić, Gundulić, Palmotić, Nalješković, Sasin, da pomenem samo njih, svojim raznorodnim dramskim stvaranjem uslovljavaju postojanje i razvoj i samog pozorišnog života u Dubrovniku.

Dolaskom jezuita u Hrvatsku i uspostavljanjem samostalnog jezuitskog reda kod nas počinje i svestrana delatnost ovih avantgardnih fratarata rimske kurije.

Jezuitski teatar je svakako značio prvo sistematsko organizovanje teatarskog života svuda gde su isusovci delovali, pa prema tome i kod nas. O prvoj predstavi sačuvan je latinski zapis koji govori o tome, kako je zagrebački isusovački kolegij godine 1607. priredio predstavu sa svojim učenicima na Markovom trgu.⁶ Ovaj način prikazivanja predstava pred crkvama bio je čest slučaj i u srednjem veku, a kasnije, protegnuvši se sve do današnjih dana (Salzburg, Segedin, Zagreb itd.). Na taj se način upotrebljavala crkvena fasada kao pozadina, kao konstruktivan i realističan oslonac. Međutim, to je u isto vreme bio stalan memento na prisustvo boga i božje misli u predstavi, koja je davana u čast njegovu ili u čast nekoga od njegovih najodanijih slugu.

Predstave ovog tipa počele su u Zagrebu da se daju u razmahu protivureformacije, kada su ofanzivnoj rimskoj crkvi ovakve manifestacije bile potrebne. Isusovci, najverniji vojnici kontrareformatorske misli, pokrenuše pozorišni život u Zagrebu takvom istrajnošću, kakva dosada na ovom sektoru naše kulturne istorije nije bila poznata. Jezuiti su od 1607. do 1773, kada im je delatnost bila zabranjena, prikazali u Zagrebu oko 400 raznih pozorišnih komada. Međutim, o scenskom izgledu tih predstava nisu nažalost, sačuvani nikakvi podaci.

Godine 1686. pominje se prvi put kod nas naziv »redatelja«. To je bio o. Ivan Patačić, nastojnik viših i nižih nauka, koji je režirao domaću legendu o sv. Kvirinu. U kapitalnom delu za proučavanje jezuitskog teatra u Zagrebu »Historija collegii S. J. in monte Graeco Zagrabiae (1706—1772)«⁷ pominje se kao najsjačajnija predstava ona o Čehu i Lehu. Tom prilikom nailazimo i na ime možda našeg prvog

»scenografa« magistra *Rožmana*. To ime pominje hroničar isusovačkog kolegijuma.⁴

Vesti o uređenju prvog teatra na Markovom trgu, koji je 1607. i 1608. podigao gradski magistrat, pa sto godina kasnije (1709), kada je podignuto novo kazalište na trgu, ili kako je 1710. igrana »Palada Atena, zaštitnica mudrosti« koja je imala uspeha i zbog »novih kulisaa«, na koje je potrošeno 200 forinti, pa vesti iz isusovačkog kolegija u Varaždinu, gde su 1734. »nove kulise slikane po pravilima optike«, samo su podaci interesantni za širu temu, za istoriju jezuitskog teatra u Hrvatskoj. Međutim, za oblast, koja je određeno vezana za problem scenske opreme, zapravo i isključivo scenografije u Zagrebu, ovi i ovakvi podaci ne pružaju građu ni za analizu stanja, niti daju materijal za izvođenje potrebnih zaključaka sa tog aspekta o jezuitskom teatru u Zagrebu.

Na žalost, takvi zaključci moraju se doneti i za ono vreme koje nailazi i posle zabrane jezuitima da deluju u Hrvatskoj, kada su se sporadično davale predstave u »bogoslovskom sjemeništu« i »plemićskom konviktu«. Isto to važi i za *svetovni barokni teatar*. Dok se on na Zapadu rasplamsao u mašti čitavih generacija Galli-Bibiena, Guarinija, Fontanesija, Burnacinija, Sacchettija i dr., dotle kod nas taj tip teatra nije stigao ni da se rodi. To je rezultanta finansijske nemoci pa i kulturnog nivoa našeg plemstva. U tome se ono nije moglo da ugleda na svoju klasnu braću u Italiji, Austriji i Nemačkoj. Uz naše su dvorove i citadele vekovima alahalakale ofanzivne osmanlijske snage ne dopuštajući da se na duže vreme pogled svrati sa mača i kubure na knjigu i umetnost. Pa da tako nismo bili periferija izložena manje kulturnoumetničkim, a više vojno-političkim tragičnim problemima i perturbacijama, sigurno je da bismo danas raspolagali i sa više podataka o kulturnim pa, prema tome, i teatarskim podacima ove naše istorijske epohe.

PRVE GODINE PROFESIONALNOG NEMAČKOG TEATRA U ZAGREBU

U poslednjim godinama 18. veka u Zagrebu počinje da se organizuje stalan pozorišni život. Tu organizaciju sprovode Nemci. Oni zahuktani idejom o pangermanizmu i germanizaciji tla gde se nemačka reč čula samo od malobrojnog doseljenog državnog činovničkog aparata, prodiru i u Hrvatsku sa svojim tužnim provincijskim putujućim družinama, da tim »kulturnim« misionarima u Zagrebu i drugim gradovima južne Panonije imperativno nakalem-ljuju dobre i rđave izdanke svoje kulture.

S kraja 18. veka, pored nemačkih predstava, održavale su se i nadalje crkvene i pokladne priredbe, koje su se ponavljale u određene dane, vezane uvek za pokladne ili druge prigodne zgode. Te latinske i kajkavske predstave, koje su zagrebački đaci priređivali

u sjemeništu, plemićskom konviktu, u auli gimnazije, u refektoriju kolegija, pod vedrim nebom na Markovom i Katarinskom trgu, u dvorištu gimnazije, na Kaptolu, u biskupskom dvoru, kod sv. Ksavera ne možemo istraživati, jer o njihovom scenskom izgledu nema apsolutno nikakvih podataka. One su gledane iz toga aspekta prošle kroz našu kulturnu istoriju sasvim anonimno.

Nemačka profesionalna i poluprofesionalna kazališna društva stižu iz nemačkih provincija da, sklopivši ugovor s gradskim poglavarstvom, priređuju predstave koje su se održavale u varoškoj pivovari, u Pivarskoj ulici. O scenskoj opremi tih godina (1784. — trupa Ignatza Bartscha) ima samo izvesnih hipotetičkih vesti.⁹ Te hipoteze su vrlo verovatne. Pa ako se pretpostavi da je vid binske opreme bio siromašan, što je svakako i bio, jer se ne sme smetnuti s uma da su te kazališne trupe bile putujuće, koje su nosile samo najnužnije i najjednostavnije dekorativne objekte, može se izvesti zaključak da scenska oprema toga vremena ne predstavlja nikakav značajan materijal za izučavanje, čak i u slučaju kad bi se nešto više i konkretnije znalo o dekoracijama i uopšte o inscenaciji iz toga vremena. Iz pivare teatar seli u napušteni samostan klarisa u Opatičkoj ulici br. 20 (između dva rata to je bilo Finansijsko ravateljstvo), da iza toga stigne u palatu grofa Viktora Amadea.

Godine 1786. dolazi u Zagreb sa nemačkom Landerovom kazališnom trupom mlad Čeh, »popravljač kulisa i rekvizita« Carolus Franciscus *Freudenreich*. Mada je taj Carolus završio u Zagrebu svoju »karijeru« kao kazališni pazikuća, — osim toga što je ded glumaca Franca i Josipa (pisca »Graničara«) — prvo je ime koje susrećemo u funkciji da izrađuje i popravlja pozorišne kulise. Šta je, međutim, stvarno Carolus *Freudenreich* »popravio« ili »napravio«, o tome nema nigde ni pomena.

U drugom deceniju 19. veka radio je u Zagrebu kao scenograf vrlo značajan nemački slikar toga vremena. To je bio Ferdinand Georg *Waldmüller*. O tom njegovom delovanju u Zagrebu sačuvana su dva nemačka podatka.¹⁰ Ta slučajna činjenica, da je zbog operskog angažmana slikareve žene radio u Zagrebu pune tri godine jedan od najznačajnijih predstavnika nemačkog slikarstva u prvoj polovini 19. veka svakako je značajna sama po sebi. Pa ipak, taj podatak gubi skoro celu svoju praktičnu vrednost, jer od *Waldmüllera* nije ostala u njegovoj slikarskoj zaostavštini nijedna skica, nijedna crta od celokupnog njegovog scenografskog rada, obavljene ne samo u Zagrebu, već i po ostalim gradovima u kojima je radio kao pozorišni slikar. U samom Zagrebu nije čak sačuvan nijedan pisan ili štampani podatak koji bi bar nešto rekao ili pomenuo *Waldmüllerov* boravak i rad u njemu.

Reč »inscenacija« pomenuta je prvi put u Zagrebu u listu »Luna« 1826. godine. No ta je vest tako oskudna da se po njoj uopšte ne može stvoriti predodžba kako je u stvari izgledala ta »inscenacija« ili »arangement« u nespretnoj trouglastoj pozornici u Amedejevoj

palati. Iz te se vesti jedino saznaje da su dekoracije nove i da je njihovo postavljanje i promene bile bez teškoća. Ime slikara tih dekoracija nije nigde pomenuto." Dve godine kasnije, nalazimo u istom listu vesti iz kojih pouzdano saznajemo ime scenografa, kao i to da je u Zagrebu, za izvesno vreme, ostvario nekoliko scenskih realizacija, a, po mišljenju pomenutog lista, dobro i stručno. Taj scenograf bio je *Rosea*. Iz »Lune« saznajemo čak i za ime učitelja scenografa *Rosea*. To je bio nemački slikar Peter Kraft.¹³ Nemački »Künstler-lexikon« koji je zabeležio i najnezatnije likovno ime u Nemačkoj, potvrđuje postojanje slikara Petera Krafta. Prema tom leksikonu to je zaista bio renomiran slikar (rođen u Hanau 1780, a umro u Beču 1856), koji je radio mnoge minijature portreta, a između ostalog i istorijsku sliku u Budimpešti 1828. godine sa temom — Nikola Zrinski pod Sigetom. Da je sačuvana bar jedna skica ili slika *Roseova*, verovatno je da bi se moglo potvrditi poreklo njegovog školovanja, mada to u samoj osnovi i nije toliko važno.¹³ Ime *Roseovo* brzo iščezava iz novinskih beležaka u Zagrebu i umesto njega, godinu dana docnije, pominje se Christian v. Mayr. Ali i on se u stvari samo pominje u vestima koje posveđavaju njegovu prisutnost u Zagrebu kao i funkciju koju je tu obavljao.¹⁵

Svi ovi prvi tragovi iz oblasti scenografije, po likovnoj dokumentaciji još potpuno anonimni, padaju u doba weimarskog Goetheovog teatra. Očividno oni su samo odjek i kopija onoga što je nastajalo na većim pozornicama u Nemačkoj. Imena kao što su Carolus Freudenreich, Rose i Christian v. Mayr sama po sebi ne govore ništa. Jedino je, valjda, Waldmüller svojim sopstvenim darom unosio u scenografska ostvarenja, koja je dao u Zagrebu i drugde, i svoju ličnu notu u kompoziciji, boji i crtežu.

Da li ovi ostali, čija smo samo imena saznali, i oni, za koje čak ni to nismo uspeli, spadaju u krug uticaja Karla Ludwiga *Schinkela*, najznačajnijeg scenografskog imena u Nemačkoj u prvoj polovini 19. stoleća, ne može se takođe utvrditi, jer nijedan likovni podatak iz toga vremena nije sačuvan. Čak i opisi inscenacija, koje susrećemo, tu i tamo, u zagrebačkim listovima toliko su šturi da se ni po tome ne može sa sigurnošću reći u koju sferu uticaja ulaze prva scenografska imena koja su se pojavila u Zagrebu.

PRVE GODINE TEATRA U STANKOVIĆEVOJ ZGRADI

Godine 1834. dobio je Zagreb svoju stalnu kazališnu zgradu, koja je, u poređenju prema dotadašnjoj u Amadejevoj palati, bila pravi teatar sa mnogo podesnijim binskim uređajem i sa prostorijama znatno većim od dotadašnjih, u današnjoj Demetrovoj ulici, jer zgrada je bila podignuta sa isključivom namenom da bude pozo-

rišna zgrada. Zagrebački trgovac Kristofor Stanković, dobivši na lutriji sumu od 30.000 forinti, uložio je taj novac u gradnju novog kazališta. I »varoški teatar« bi svečano otvoren 4. oktobra 1834. s Körnerovom dramom »Zriny«, koju je izvela nemačka družina pod upravom Antona Zwoneczeka.

Period koji sledi biće pun novih imena, koja su jedno za drugim obavljala posao scenografa u raznim i mnogobrojnim nemačkim trupama. No i pored saznanja, kroz vesti ondašnjih novina, ko je što, a ponegde i kako je šta ostvario i izradio, mi opet ne ćemo naići ni na jedan *likovni* podatak, ni na jednu sačuvanu skicu dekoracija. Biće prilično preciznih opisa pojedinih scenografskih ostvarenja, na osnovu kojih se mogu dosta verno rekonstruisati scenografski nacrti i makete, ali osim toga sav ostali materijal je izgubljen. Uostalom, takvo stanje ne će biti samo u ovom periodu, ono će se protezati skoro do 20. veka.

Već druge godine po otvaranju nove kazališne zgrade doznajemo za ime Lucas *Martinelli*.¹⁶ On je bio u isto vreme i direktor i scenograf trupe koju je 1835. godine doveo u Zagreb. Pod naslovom »Neuigkeiten aus Agram«, bečki list »Theaterzeitung« (1835) piše da je Martinelli »iz Graza i drugih mesta dobro renomiran pozorišni slikar, koji ovdašnju pozornicu udešava lepim i majstorskim delima svoje umetnosti, a ujedno je i vešt mašinista...«

I domaća štampa piše vrlo pohvalno o Martinelliju.¹⁷ Citirana kritika se odnosi na premijeru Bellinijeve opere »La straniera«. Iz te beleške saznali smo za sadržaj ambijenta koji su pokazale dekoracije: lučki grad u uspejoj rasveti, a pored toga pročitali smo da je sam scenograf kao umetnik dobio aplauz na otvorenoj sceni. Sličan je rezultat imao Martinelli i sa Bellinijevom »Normom«.¹⁸

No dok nemačke trupe i nemački scenografi s vremena na vreme postižu uspeh na teaterskolikovnom planu donoseći sa sobom ili praveći u samom Zagrebu nove kulise, dotle se u palati Viktora Amadea izlažu javnoj licitaciji preostali objekti scenskog fundusa, koji je zaostao na toj pozornici, zbog neplaćene kirije, zaostao ovde od davno otišlih nemačkih trupa i od domaćih diletantskih predstava. Postavlja se ovom prilikom pitanje, ko je mogao u to vreme biti interesant da kupi pozorišne dekoracije? Utoliko pre što je licitacija bila objavljena samo preko zagrebačkih novina. Kupac je mogla biti samo Martinellijeva ili Schweigertova družina. Đačka udruženja, koja su se formirala samo za prigodne zgode i, posle obavljenog zadatka, brzo rasformirala, nisu imala materijalnih sredstava za stvaranje svog vlastitog fundusa.¹⁹ Krajem 1835. godine pozorišni je preduzimač Sschweigert, dok Martinelli ostaje i nadalje u Zagrebu kao scenograf.²⁰

U ovo doba delokrug i karakter posla scenografa nije jasno preciziran. U većini slučajeva ove poslove vrše pozorišni meštari (binenmajstori-glavni dekorateri). To se događalo naročito onda, kada je

od raznih starih dekoracija kombinovana neka nova inscenacija. Za taj i takav posao trebalo je ipak imati scenskog smisla i izvesnog ukusa, pa iz tih razloga smatram da i ti ljudi, ukoliko nađemo na njihovim imenima, treba da budu makar pomenuti. U Schweigertovoj grupi radio je kao šaptalac neki Friedrich Sartorius koji je izdao dva kazališna godišnjaka u Zagrebu. Prvi 1837, drugi 1838. godine pod naslovom »Theater Journal, des königlich städtischen Theater in Agram«, gde pominje režisera Schoemmera, teatarskog meštra Andreu i mašinistu Fichta.

U vezi sa opremom pozornice na pojedinim predstavama pominju se kao glavni faktori iz oblasti scensko-dekorativne pojedini majstori (meštari) i obrtnici. U ovom razdoblju našeg teatra pojam scenografa i scenografije identičan je sa pojmom običnog dekoratera i obične dekoracije. Taj kriterij shvatanja potrajaće skoro do Miletića i njegovih reformi na polju scenografije. Međutim, kako je takvo stanje stvari u ovoj episi činjenica, mi je moramo kao takvu primiti i izučavati. Zato su ovi faktori na ovom mestu i pomenuti, jer su oni bili ti, koji su oblikovali scenski izgled zagrebačkih pozorišnih predstava u to vreme. To je, tako reći, redovno stanje, izvanredno je pak ono gde se pominje scenograf lično. Kada je preduzimač Schweigert napustio Zagreb s njim je otišao i scenograf Martinelli. Novi je zakupac Leopold Hoch, za čije vreme nema nikakvih vesti. To znači da su opet svu brigu oko insceniranja preuzeli anonimni meštari i zanatlije. Posle Hocha dolazi Karl Mayer, koji se bavio scenografijom kao i Martinelli pre njega. Povodom popularne Reimundove komedije »Der Verschwendere«, zagrebačke novine pišu: »Die neue Decorationen sind nach wiener Skizzen des Leopoldstädtertheater von Karl Mayer«. Takav oglas pred premijerom trebalo je da osvedoči publiku kako trupa poklanja naročitu pažnju scenskom izgledu svojih predstava prenoseći u Zagreb adekvatna scenografska ostvarenja koja su nastala u jednom od prvih bečkih pozorišta.

Mayera su nasledila na položaju nemačkog kazališnog ravnateljstva braća Börnstein. Njihova uprava je vezana za jedan vrlo značajan datum u istoriji zagrebačkog kazališta. Godine 1840. dolaze, naime, u Zagreb »Novosađani« — prva srpska glumačka trupa u Novom Sadu gde prvi put u Zagrebu izvodi Kukuljevićevu dramu »Juran i Sofija«. Ta predstava je ocenjena kao početak narodnog teatra u Zagrebu. U pogledu opreme važne su dve vesti. Prva vest govori samo o režiji,²² dok druga piše i o režiji i inscenaciji,²³ »Novosađani« nisu sa sobom iz Novog Sada doneli nikakve dekoracije. Sve troškove oko opreme i oko njihovog izdržavanja snosio je »komite ilirskog teatra«, plativši im za put od Novog Sada do Zagreba 200, a za svaki mesec po 400 forinti. Biće da je umetnička pomoć Börnsteinove trupe bila ipak znatna, jer i bečke novine hvale kvalitet družine, naročito u pogledu režije i obraćanja pažnje na »mise en scene«.²⁴

Sve što je dosada saopšteno u vezi sa inscenacijom i scenografijom na zagrebačkim pozornicama ipak su samo vesti o postojanju kakvog-takvog rada i u toj oblasti pozorišne umetnosti. No, na žalost, na temelju toga niko ne može steći bilo kakvu sliku o tome kako su stvarno izgledale zagrebačke predstave u to vreme u scenografskom smislu — jer na osnovu dosadašnjih isključivo pisanih dokumenata stiže se utisak da su ti dokumenti sakupljeni više za opštu istoriju zagrebačkog kazališta, a manje za određenu oblast, za istoriju scenografije u Zagrebu. Iz tih razloga mislim da će doprijeti boljem razumevanju ovog sektora teatarske delatnosti, ako se, makar u najkraćim crtama prikaže sredinu iz koje su ponikle sve te mnogobrojne nemačke pozorišne družine, koje su u prvoj polovini 19. veka pristizale u Zagreb.

Od Lessinga (1729—1781), pa preko Kotzebua (1761—1819) i Nestroya (1801—1862), nemačka građanska drama znači odista i stvaranje nemačkog građanskog teatra. Uz književnu podršku Heinricha Kleista (1777—1811) — Theodora Körnera (1791—1813), grofa Augusta Platena (1796—1835), Gutzkova (1811—1878), Hebbela (1813—1863), Ifflanda (1759—1814) teatar u Mannheimu ustao je naročito energično protiv »stilizovane« maske, kostima i inscenacije kao tipične karakteristike francuskog teatra. Svi su ovi pisci dajući nova dela nemačkoj dramaturgiji crpili svoje motive iz narodnih elemenata i običaja i indirektno svojim književnim stavom u repertoaru koji su stvarali preobrazili i izgled same scene i scenografije. U nemački je teatar koraknula romantika i uskoro ovladala svima pozornicama. Iz te perspektive treba posmatrati zahteve i razvoj inscenacije toga razdoblja, pa prema tome i pravac i stil inscenacije koja je tada bila viđena u Zagrebu. Najrazvitiji predstavnik nemačke scenografije toga vremena Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) nastojao je da pozornicu uravnoteži stilski. Mada Schinkel nije romantičar, on je ipak na pozornici postavio principe koje će romantični teatar preuzeti u celosti. To su bočne, postrane kulise, to je u pozadini slikani prospekt. (Taj princip je sačuvan u mnogim ostvarenjima čak i do danas). Gornji deo zastirao se sofitama, koje su u jednom nizu visile jedna za drugom. Godine 1825. u Berlinu je prvi put postavljen na kulise čvrst strop, koji, međutim, ubrzo nestaje, da bi ga opet naturalizam autoritativno vratio i postavio na staro mesto.

Godine 1840. gledali su zagrebčani u Börnsteinovoj trupi komad »Haus der Temperamente«, koji je pre dolaska ove trupe u Zagreb prvi put u ovoj družini bio prikazan u Linzu. Tada je pomenut kao scenograf neki »gospodin Hitzenthaler«. Po dolasku u Zagreb, prenesene su ovamo i dekoracije iz Linza.²⁵ Izgleda da je Börnsteinova uprava zaista poklanjala mnogo pažnje vizuelnom izgledu svojih predstava. O tome svedoče vesti iz ondašnjih časopisa i listova.²⁶ Osim toga, ova je trupa izdašno pomogla i domaća amaterska nastojanja u pogledu režije i inscenacije. Kada se 1841. vratilo društvo

novosadskih glumaca iz Karlovca i Siska u Zagreb »gdi je svoja pretstavljanja najboljim uspehom kroz tri meseca danah davalo« pomognuto im je u Zagrebu u svakom pogledu.²⁷

Posle braće Börnstein dolazi u Zagreb na uskršnji ponedeljak (koga su se dana uvek smenjivale trupe) Joseph Glögl, a za ovim 1842, Karl Mayer, preduzimač i scenograf. Ovaj se Mayer javlja već po treći put u Zagrebu. Za vreme tog njegovog trećeg boravka propagira se u novinskim stupcima proširenje, a naročito produbljenje pozornice. Samo to se ne čini iz umetničkih potreba, već »für die vierbeinige Schauspieler«. Da bi privukli što šire slojeve građanstva u teatar, razne direkcije angažuju dresere životinja, akrobate i mađioničarske veštace. Iduće godine postaje preduzimač Vincenz Schmiedt, koji je takođe pre nekoliko godina bio već na ovom mestu. Za njim dolaze Ling, pa Freyberg, a iduće 1845. na tom je mestu Karl Rosenschön. U ovoj trupi nailazimo na ime jednog novog scenografa. To je »dekorater« Steiner. Njegova ostvarenja češće pominje i pohvaljuje ondašnja štampa.²⁸

Iduće, 1846. godine, dogodio se vrlo značajan događaj u umetničkoj istoriji zagrebačkog kazališta. Te je godine, 28. III bila premijera opere »Ljubav i zloba« od Vatroslava Lisinskog. Koliki je bio značaj te predstave dokazuju sve tadašnje zagrebačke novine, koje su u vrlo obimnim člancima pisale o tom prvorazrednom kulturno umetničkom događaju. Najopširnija je od svih »Danica«. Citiramo u belešci samo ono što se odnosi na scensku opremu.²⁹ Na temelju tako preciznog opisa moguće bi bilo dati približnu rekonstrukciju inscenacije za I čin.

Izradu ove relativno skupe inscenacije novčano je pomoglo imućnije zagrebačko građanstvo i plemstvo. Ovo je, ujedno, prvi opširniji prikaz jedne inscenacije na zagrebačkoj pozornici. Možda uopšte i najopširniji koji je za tu oblast pozorišne umetnosti dosada i napisan. Činjenica je da je zagrebačka pozorišna publika ovu predstavu do tada smatrala kao najuspeliju i najsajjnije opremljenu od svih, koje je do toga vremena imala prilike da vidi u zagrebačkom teatru. Svakako je, kako se to onda, a i kasnije radilo, pokušstvo i ostala krupnija rekvizita bila pozamljena iz privatnih kuća. To je, vidi se iz opisa, moralo biti učinjeno sa smislom i ukusom, pa zato nije nikakvo čudo, ako kroničar toga umetničkog događaja piše kako je ovo ostvarenje »svojom sjajnostju i svojom velelepnostju ugodno zateklo gledaoce«. Po svemu tome možemo zaključiti, čak da i apstrahujemo entuzijazam iz rodoljublja, koji je u visokoj potenciji izazvala izvedba prve domaće opere, da je ovako opremljena predstava mogla biti prikazana i u većem pozorišnom centru, u Nemačkoj ili Italiji i u stalnim teatrima, a ne kod putujućih družina i stagiona koje su u to vreme u velikom broju krstarile po Evropi.

»Ljubav i zloba« prikazana je u vreme kada je u Zagrebu nemački teatar vodio Karlo Rosenschön. On je u Zagreb došao iz Klagenfurta i, između ostalih svojih članova, doveo je sobom i dekoratera

Steinera. Ne može se utvrditi da je pored ovoga, u to vreme, u Zagrebu boravilo još neko lice, koje bi se bavilo istim poslom. Pa mada nigde doslovno ne piše ko je izveo inscenaciju za ovu predstavu, može se ipak s pravom pretpostaviti da je taj posao obavio Steiner, a režiju je vodio istaknuti član nemačke grupe Hörnstein.

Prema opisu inscenacije za I i II čin (opera ima svega 2 čina) vidi se indirektan uticaj strujanja, koja su u to vreme prelazila preko glavnih nemačkih pozornica. U opisivanju rasporeda kulisa naziru se elementi klasicističke (I čin) i romantičarske škole (II čin). Dominantne scenografske ličnosti u Nemačkoj i Austriji, koje su davale ton i određivale pravac u to doba, bili su Schinkel, Moritz von Schwind i Gottfried Semper. Posmatrajući njihove sačuvane scenografske crteže možemo, otprilike, pretpostaviti kako je njihov tretman, posredno preko Steinera dopro do Zagreba, i kako je na našoj pozornici mogao izgledati. Uopšte rečeno: tu nije bilo scenske invencije, ali je bilo znanja slikanja, dakle postojalo je ono, što se u to doba od scenografije i tražilo — prijatan slikarski okvir, ostvaren sa suverenim znanjem crtanja i veštinom u binskom kolo-rizmu.

Iduće, 1847. godine, pojavljuje se novo ime,⁸⁰ uz predstavu »Der Lumpensammler in Paris« — *Blumenfeld* sin. Prošle je godine u Rosenschönovoj trupi neki Blumenfeld glumio ulogu duha Hamletova oca. Da li je to bio taj isti Blumenfeld koji se, evo, godinu dana docnije javlja kao scenograf, nije moguće utvrditi. U godinama revolucije, 1848. i 1849. nema nikakvih vesti. Tek se iduće godine spominje uspešan izbor iz postojećeg inventara kulisa.⁸¹

Ove prve godine u novom teatru imale su nekoliko značajnih momenata. U početku tu je višegodišnje prisustvo Lucasa Martinellija, čije su inscenacije bile zapažene i van Zagreba, zatim napor »komitea ilirskog teatra« oko dovođenja, izdržavanja i scenskog opremanja »Novosađana« i na kraju trud oko opreme i izvedbe prve hrvatske opere. Svi ti momenti govore o nekom pozitivnom htenju, o nekom pomeranju unapred. To je već neka rezultanta započela u sazrevanju ideje o samostalnosti i borbi za kvalitetniji scenski izgled predstava u Zagrebu. Makar da te ideje teku nadalje u jednoj sinusoidi, dakle sa više ili manje uspeha, ipak one ostavljaju svoj trag, koji više ništa nije moglo da izbriše.

POSLEDNJI DECENIJ STRANIH TRUPA NA GOSTOVANJU U ZAGREBU

Godine 1851. postaje zgrada zagrebačkog kazališta »narodna«, odnosno »zemaljska« kako se još dugo vremena nazivala.⁸² Odlukom Banske uprave zgrada je otkupljena od njenog dotadašnjeg vlasnika Kristifora Stankovića. Pa mada je ova nova okolnost značila osiguranje budućnosti Hrvatskog kazališta u Zagrebu, ipak je ona u sebi krila tendenciju, da u duhu apsolutizma, koji je bio uveden posle

skršene revolucije 1849, odnosno 1851. protegnut na celu Austrijsku monarhiju, — stavi pod nepsrednu kontrolu državne vlasti i pozorišni rad, a naročito repertoar. U onome što se dotle prikazivalo u kazalištu već je pokazivana prilično jasna tendencija za buđenjem hrvatske nacionalne misli i svesti o pojačanoj autonomnoj samostalnosti. Privatni teatar, mada nemački i s nemačkim preduzimačima na čelu, pomogao je te hrvatske nacionalne tendencije iz merkantilnih razloga. Zagrebačko građanstvo je želelo i htelo da vidi, pa makar i s vremena na vreme, i poneko svoje hrvatsko delo. Iz tih je razloga pomognuto i gostovanje »novosađana« i amaterska izvedba opere »Ljubav i zloba«. Ispalo bi iz okvira ovog zadatka da na ovom mestu više govorimo o prvim formama vođenja pozorišta u Zagrebu kad je došlo pod političko, moralno i materijalno pokroviteljstvo Banske uprave. Iz tih razloga obraćamo pažnju na, u to vreme najmanje istican sektor pozorišne delatnosti, na scenografiju.

Godine 1851. pominje se kao kazališni slikar August *Pommer*, kasniji zagrebački fotograf. No tek dve godine iza toga zabeleženo je povodom premijere »Makbeth« i nekoliko redova o F. D. Pommeru. Osim tih redova,³³ ne znamo o Pommerovima kao o scenografima ništa više. Ne može se, naime, utvrditi da li su to dva Pommera ili je jedanput ime bilo pogrešno napisano.

God. 1852. i 1853. dolaze talijanske staggione. Prvom upravlja Scalari, drugom Brambilla, koji je pedesetih godina bio sa svojom trupom čak u Moskvi i Petrogradu. Te su družine davale isključivo operске predstave.

Opremu opere u to vreme u Italiji bujno i izdašno preplavljaju elementi romantike. No talijanska romantika razlikuje se od nemačke i po temperamentu i po tehnici. U talijanskoj prevladava sudar kontrasta u boji, sukob strasti, dok je nemačka romantika više sklona sentimentalnosti i idili. Talijanska je više dramatična, nemačka je više lirična. To se može utvrditi upoređivanjem sačuvanih maketa u oba naroda. Ali ni ovde, kao ni ranije, nije sačuvano ništa što je dospelo do zagrebačke pozornice. Nemačke su se kulise izrađivale uglavnom na platnu, dok su talijanske bile slikane na papiru. Zato su talijanske trupe često ostavljale iza sebe skoro sav svoj slikani inventar. To što je ostalo ili se za hrvatske predstave osvežavalo novim bojama ili je služilo kao uzor i predložak za upravljanje novih šabloniziranih i standardizovanih dekoracija.

Do godine 1854. uglavnom su se sva scenografska ostvarenja hvalila, kada su pohvale izostajale, onda se o scenografiji jednostavno nije ništa reklo. Međutim, 1854. nailazimo u »Nevenu« oštru kritiku inscenacije i kostima. Kritika se odnosi na Brambillinu staggionu.³⁴ Takav izraziti napad pokazuje da zagrebačka kulturna javnost više neće da toleriše makakvu bilo opremu i onda, da se u Zagrebu već počelo da razaznaje šta je stil i stilska epoha.

Pune tri godine nema nikakvih vesti o inscenacijama na zagrebačkim predstavama. Novine, naime, o tome ništa ne pišu, a kaza-

lišne oglasne liste su izgubljene. Tek je sačuvana jedna, koja izučavanju istorije scenografije u Zagrebu donosi novo ime. To je plakat za premijeru Freudenreichovih »Graničara«. Na tom plakatu od 7. II 1857, u vreme kada je kazališni preduzimač u Zagrebu B. A. Blattner, piše pri dnu: »Graničarsku kuću dolazeću u prvom činu i crkvicu na groblju dolazeću u trećem činu naslikovao je g. Dražanski.«

Ko je bio taj »g. Dražanski?« Odakle je došao? Da li je bio Hrvat? Zagrebčanin? Ništa se ne može utvrditi. Njegovo se ime jedanput pojavilo na plakatu i iščezlo. Možda je to bio neki Nemač koji je za vreme svog boravka u Zagrebu prikao sebi ovaj hrvatski pseudonim? Novine nisu ničim naročitim prokomentarisale trenutnu pojavu Dražanskog, one, naprotiv, nekoliko meseci kasnije označavaju priličnu krizu koja vlada u pogledu scenske opreme u zagrebačkom kazalištu.³⁵

Kada se posmatraju kroz godine beleške i recenzije — manje kritike — o scenskom izgledu zagrebačkih predstava, primećuje se da novine zauzimaju prema privatnim zakupcima kazališne zgrade dobronameran stav, međutim od vremena od kada je kazalište prešlo u državne ruke, upravljači teatra, bilo da su to specijalni odbori ili poverenici, odnosno intendant, koje je postavljala vlada, izlagani su gotovo bez prekida napadajima i zamerkama. Razlog za takvo pisanje možda treba potražiti u pretpostavci da su privatni preduzimači plaćali novinarima njihovo pohvalno i dobronamjerno pisanje.³⁶

U jesen, 1859, dolazi u Zagreb car Franjo Josip. Zbog te posete i zagrebački se teatar znatno preuređuje, naročito se ukrašava gledalište, dok u pogledu inscenacije stvar nije ispala baš najbolje,³⁷ mada je predstavi prisustvovao lično i sam car. Novo ime na scenografskom planu »*gospodin Hase mladi*« radio je scensku opremu na predstavi na kojoj je prisustvovao car. Sa tim Hascom stoji isto kao i sa Dražanskim. O njegovoj delatnosti u Zagrebu nema nikakvih podataka. Moguće su razne pretpostavke o njegovom dolasku u Zagreb, ali konkretnih podataka o tome i o njemu nigde nema.

Godina 1860. spada među najvažnije datume u istoriji zagrebačkog kazališta. Te godine, 24. XII jedna bučna omladinska demonstracija u pozorištu presekla je život nemačkom teatru i stalnim nemačkim gostovanjima u Zagrebu. Taj datum predstavlja početak isključivo hrvatskog kazališta u Zagrebu.

Iako se nacionalistički duh i ljudi koji su njime bili prožeti otimali i nastojali da kroz tuđinski okvir, kad god je to bilo moguće, probije hrvatska nacionalistička misao i izraz, ipak će se na teatarskom planu još dugo osećati sedamdesetogodišnji boravak nemačkih glumaca u Zagrebu. Jer još od onda, iz zagrebačke pivare kad se pojavio Ignatz Bartsch sa svojom družinom na sve do demonstracija na Birelli-Pfeifferovoj drami »Petar von Szàpar« utiče nemački teatar na svaki smisao i osećaj koji se u teatru pokreće, na svaki

živac i čulo koje igra »na daskama« i što gledaoca treba da »gane i uzbudi«. Taj uticaj, sistematski i trajan, imao je i jednu vrlo pozitivnu osobinu: On je ubrzao evropeizaciju zagrebačke scene u svakom pogledu, pa i u scenografskom.

NA POČETKU SAMOSTALNOSTI

Posle prestanka sistematskih gostovanja nemačkih putujućih trupa u Zagrebu, ipak je zaostao za njima nemački sistem rada, stil predstavljanja, glume i opreme pozorišnih predstava. Kad god su kazališni menegeri napuštali Zagreb sa svojim glumcima, dekoracijama i kostimima, oni su dobar deo svoga fundusa ili prodavali zagrebačkim kazališnim amaterima ili prosto ostavljali ono, što se u Zagrebu na radu pocepalo ili je bilo već dotrajalo. Tako se u spremištu za dekoracije našlo dosta starih stvari koje su predstavljale osnovni dekorativni materijal za davanje samostalnih predstava. Naravno da je izgled tako opremljenih i »insceniranih« predstava bio prilično tužan. O tome je u »Naše gore listu« pisao August Šenoa, koji se u to vreme bavio pozorišnom kritikom.³⁸

Godine 1863. počinju zagrebačke novine da donose zapisnike sa sastanaka »Upravljavajućeg odbora zemaljskog kazališta«. To objavljivanje zapisnika traje više godina i ono nam pruža izvesnu predodžbu o brizi i radu na tadašnjoj zagrebačkoj inscenaciji. Iste godine nailazimo na dva nova imena koja su radila u kazalištu na scenografskom planu.³⁹ To su bili: *J. Dittmayer* i *C. Blumenfeld*. Obojica stranci, putovali su kao i njihove kolege, koje smo ranije spomenuli (Martinelli, Steiner, Pommer i dr.), od grada do grada u kojima su postojali teatri i primali se službe pozorišnih meštara i popravljča starih kulisa. O radu i zadacima tih »pozorišnih meštara« govori tzv. »Zaptni red«, koji je 2. V 1870. bio predložen Hrvatskom saboru na odobrenje.⁴⁰ Taj zaptni red ni na jednom mestu ne spominje reč »scenograf« ili neki drugi naziv koji bi bio identičan ovome. Znači zvanje »pozorišnog meštra« sadržavalo je u sebi sve što se odnosilo na sceografsku umetnost u tom periodu.

Godine 1864. dobila je zagrebačka pozornica plinsku rasvetu.⁴¹ To je svakako nov elemenat koji u mnogome menja dosadašnje stanje stvari u pogledu slikanja dekoracija. Na taj je način kapacitet svetlosnih objekata bio znatno pojačan i u tako intenziviranoj rasveti i način slikanja kulisa morao se izmeniti. Plinska rasveta tražila je drukčije boje od dosadašnjih, a tražila je i novu tehniku polaganja boje na platno. Postoje mišljenja,⁴² da je plinska rasveta zaustavila proces scenografije, koja je u doba romantizma u Italiji i Nemačkoj dala čitav niz dekoracija u punom zamahu pitoresknosti i fantazije. To mišljenje Corrada Riccia poznatog talijanskog teatrologa i istoričara umetnosti prilično je odvojeno od savremenijeg gledanja na problem binskog osvetljenja. Scenografi su sada počeli u skromnim

srazmerama da »slikaju« rasvetom, polaganjem ploča sa obojenim staklom ispod svetlosnog objekta. Na taj je način jedna te ista kulisa mogla da posluži i za »dan« i za »noć«. Tako je svelost postala regulator prostora i štimunga u prostoru i na kraju elemenat koji je i bez promene kulisa »sposoban da sprovede izmenu prostora«. ⁴³ U svakom slučaju plinska je rasveta u zagrebačkom kazalištu značila jednu stepenicu naviše u modernizaciji pozornice i njenih tehničkih uslova. Te iste 1864. godine pojavljuje se i jedan zagrepčanin kao scenograf. To je bio *Vatroslav Böck*. O tome opet govore zapisnici »upravljajućeg odbora«. ⁴⁴ Već početkom iduće godine Bek (ime mu ne pišu više Böck) sa uspehom radi nove dekoracije za predstavu »La pomerais«. ^{45 i 46}

S vremena na vreme zagrečke novine posvećuju pažnju pitanju scenske opreme na zagrebačkoj pozornici, dajući sugestije kako da se i u tom pravcu korakne napred. ⁴⁷ U tim sugestijama ima mnogo naivnosti, ali i pored toga u njima odzvanja i opomena da se prestane sa angažovanjem raznih zanatlija kao što su Dittmajer, Blumefeld i drugi, koji su bez dovoljne umetničke invencije i znanja. Bek nije imao trajnijeg uspeha u kazalištu. Njegovi se nacrti ne primaju uvek. Njihovo se izvođenje odgađa, ⁴⁸ a već krajem iste 1865. godine prema zapisniku »kazališnog društva« postavlja se ponovo Dittmajer. No kako pored Hrvatskog kazališta u Zagrebu stalno gostuju i italijanske operne staggione, to na popravci fundusa zagrebačkog kazališta radi i talijanski operski kazališni meštar Baratti. ⁴⁹ Ali ako su kulise u zagrebačkom kazalištu dotrajale, ni talijanske ne izgledaju bolje. O tome svedoči dopis direktora talijanske operne staggione Andreazze »kazališnom odboru«. ⁵⁰

Talijani su svoju opremu kupovali u ateljeima za izradu dekoracija u Italiji ili su ih pozajmljivali od raznih agencija koje su se bavile iznajmljivanjem teatarskih naprava i kostima. ⁵¹ Takvih slučajeva biće i u kasnijim analizama zagrebačkog kazališta. Te tipizirane i za svaku priliku i koncepciju napravljene inscenacije znače da se pozorišna dekoracija još uvek shvaća samo kao ukrasni okvir predstave. Ona nije imala veze sa osnovnom koncepcijom režijske i nije se osvrćala na scenotehničke mogućnosti pojedinih pozornica. Talijanski dekorateri staggiona Andreazza, Burlini i Brambilla imali su od 1860—1870. najbolje staggione koje su dolazile u Zagreb. Od njih je »Zagrebačko kazališno društvo« nakupovalo najveći deo dekoracija i kostima za potrebe svojih predstava. Zagrebački pozorišni meštari koji su radili na hrvatskim predstavama imali su dužnost da obnavljaju ili dopunjuju kupljeni ili već postojeći inventar koji se baš nije čuvao. ⁵²

Iz zapisnika »Upravljajućeg kazališnog odbora« saznajemo za nove momente i za nova imena u vezi sa radom na dekoracijama za zagrebačko kazalište. Tu se pominje »malar« *Pascutina* (kazališni meštar iz Burlinijeve staggione), kome je odobren račun »o naprav-

ljenom šatoru«. U to se vreme nudi u dva maha i neki Joseph *Schmiekardt* iz Beča da izrađuje kulise za zagrebački teatar. Nigde, međutim, nije zapisano da li je taj Joseph Schmiekardt nešto i napravio za Zagreb.⁵⁵ Početkom juna 1866. primio je odbor ponudu i talijanskog direktora J. Andreazze da otkupi njegovu garderobu i dekoracije za 125 forinti. Rešilo se, da se za tu prikladnu zgodu zamoli »višja dozvola«, budući da je cena »umjerena«. »Višja dozvola«, međutim, nije data.⁵⁶ U stvari Andreazza napuštajući Zagreb hteo je da se reši svog datrajalog fundusa i da za primljeni novac u Italiji uzmogne kupiti nov inventar.

S vremena na vreme dekoracije izvedene u zagrebačkom teatru izazivaju i dopadanje i publike i kritike. To je bilo na Demetrovoj »Teuti«,⁵⁵ Zajčevoj opereti »Momci na brod«. ⁵⁶ Ali bilo je i drukčije. Senoa je pisao u »Pozoru« 1867. povodom premijere Schillerovog »Fiesca« — da je »ukupna igra i scenarija slaba i bez izraza bila«.

Sledeće, 1868. godine, opet radi Pascutia (ranije su mu ime pisali Pascutina) »građansku sobu« i za taj posao prima 40 forinti. Te iste godine vođena je duga prepiska sa bečkim dekoraterom Henrikom *Rostokom* oko njegovog stalnog prelaska u Zagreb. Najvažnije momente iz toga dopisivanja treba navesti,⁵⁷ radi upotpunjavanja slike o zadacima i dužnostima dekoratera u to vreme. Rostok je pored plate koju je primao u Zagrebu dobivao još i honorar koji se izračunavao po kvadraturi naslikanih dekoracija.⁵⁸ Da se zaista tako računalo, postoji računski dokumenat koji ne glasi na okruglu svotu, već je obračun izveden po kvadratnim metrima naslikanih kulisa.⁵⁹

Iz takvih se eto podataka sastoje prve godine samostalnosti kazališta u Zagrebu.

Kada je August Senoa 1868. preuzeo dužnost »artističkog ravnatelja«, on se intenzivnije počeo baviti i problemom inscenacije u Zagrebu. Njegova je, u stvari, zasluga što je u Zagreb iz Beča doveđen Rostok, koji je, osim toga što je znalacki i u duhu tadašnjeg teatarskog šablona izrađivao kulise, učinio još i to da se pristupilo i kakvom takvom sistematizovanju i inventarizaciji potojećeg teatarskog fundusa. Uz »Zaptni red« nalazi se i »Naputak za kazališni odbor« sa »popisom dekoracijah, kordinah i rekvizitah na pozorištu narodnog zemaljskog kazališta«, ⁶⁰ koji je kao što smo ranije bili naveli bio predložen Hrvatskom saboru na odobrenje 2. V 1870. godine. Iz toga se popisa vidi da je zagrebačko kazalište u to vreme prestalo biti siromašan teatar bez potrebnog inventara. U popisu se nalaze 23 kompletne inscenacije, mahom interijera sa najtipičnijim mestima na kojima se odigrava radnja u romantičarskoj i klasičkoj drami ili tragediji. Toliki broj »soba« u mnogim bojama i stilovima sasvim je mogao da zadovolji ondašnja shvatanja scenografije, koja su tada bila prilično jednostavna. I tada, a i mnogo godina kasnije, pojavljivaće se u raznim i raznorodnim komadima iste sobe, saloni, šume, tamnice, crkve, ulice, vrtovi. Scenografija

nije ni tada, a još dugo vremena iza toga ona kod nas neće tražiti bitno i tipično za neku sredinu, neće se interesovati za osnovnu intenciju dramskog dela. Tadašnja je scenografija stavljala svoj tipični salon u plavim ili crvenim obojadaranim kulisama svuda gdje se salon kao takav morao da postavi na scenu. Isto je to važno i za seljačke sobe, za šume, vrtove itd. Za stilsko jedinstvo u scenografiji tada se nije još kod nas ništa znalo. Dramska su dela, upošte, u znatno kraćem vremenskom razmaku bila spremana za scenu i dužnost je pozorišnog meštra (u ovom ga trenutku još ne smemo zvati scenografom) bila u tome da odabere nešto iz postojećeg fundusa soba, šuma, tamnica ili opet da izda nalog kazališnom slikaru, ukoliko on nije ujedinjavao u svojoj ličnosti obe te dužnosti, da naslika novu sobu ukoliko je dotadnja već bila dotrajala. A tada se već znalo, tačno se znalo, kako se kakav posao obavlja. Postojao je šablon od koga se retko odstupalo. I nastajale su nove sobe, nove tamnice, saloni, šume, novi vrtovi, koji su potpuno ličili na prethodne, jer im je sama prethodna dekoracija služila kao predložak za kopiranje. U takvoj situaciji dočekalo je zagrebačko kazalište svoje potpuno osamostaljenje. Nemci su iščezli još pre deset godina, a sada, 1870. godine, odoše zauvek i talijanske operne staggione. Zagreb je stvorio svoju — hrvatsku — operu u čemu je glavna zasluga pripala Ivanu Zajcu. Za vreme gostovanja u Zagrebu, ranije Nemaca (sa dramom), a posle Talijana (sa operom), kazališni je odbor popunjavao svoj fundus dekoracija raznim kupovinama. Sada je, međutim, nastupilo vreme kada je sve trebalo ostvariti vlastitim snagama. Zato, dok zagrebačko kazalište s jedne strane, negujući domaću dramu — ukoliko je to moglo iz opštih političkih pa i književnokreativnih prilika, — stvara u pravom smislu reči postepeno svoje »narodno kazalište«, dotle u pogledu scenske opreme ono zaostaje iza svog glavnog sektora koji je u progresu, te opada. Teatar nema više neposrednu vezu sa novim nastajanjima sa strane, jer je oslonjen samo na svoje sopstvene moći, a te su u ovom razdoblju još početne i nemoćne. Veza sa zapadnoevropskim pozornicama postoji samo preko izvesnih pozorišnih ljudi iz Zagreba, koji su odlazili u Beč i dalje u zapadnu Evropu gde su videli šta se i kako se na tamošnjim pozornicama igra i radi. Pa i ukoliko su dolazila obaveštenja, uglavnom preko vladinih »povjerenika«, koji su predsedavali »upravljajućem odboru«, i koji su s vremena na vreme putovali u Peštu, Beč ili München, ta se obaveštenja nisu odnosila na scenskolikovni posao zagrebačkih scenografskih ostvarenja.

Kao što su u Beč i Peštu putovali vladini »povjerenici za kazalište«, tako su tamo odlazili i mnogi građani zbog činovničkih, administrativnih ili trgovačkih poslova, gde su mogli da vide kako se i na koji se način pojedine stvari onde pokazuju. Ta lica, koja su htela da daju »ton« zagrebačkom društvu, želela su da na zagrebačkoj sceni vide bar kopiju onoga što su videli u glavnim gradovima

Austro-Ugarske monarhije. U takvoj situaciji zagrebački teatar, s obzirom na scenskodekorativni momenat, bori se s jedne strane sa sopstvenom kreativnom i finansijskom nemoć i, s druge, sa zahtevima pretenciozne publike.⁶¹ Vesti što ih nailazimo po novinama i časopisima u tom i o tom vremenu pokazuju da su baš ta dva preduslova — finansije i nedostatak dara i stručnosti — bila od presudnog uticaja za stanje inscenacije u tom momentu. Ako se setimo praizvedbe prve opere Vatroslava Lisinskog »Ljubav i zloba«, iz 1846, i iz arhiva izvučemo požuteli list »Danice«, pa ondašnji napis uporedimo sa prikazom »Obzora« iz 1871. godine, kada je ta opera obnovljena za vreme predsednika kazališnog odbora Ivana pl. Žigrovića, to će upoređenje najbolje ilustrovati stanje tih prvih potpuno svojih i samostalnih nastojanja.⁶² U poraznoj kritici u »Obzoru« ogleđa se lice inscenacije u Zagrebu sedamdesetih godina prošloga veka u prilično neugodnom osvetljenju.

Kazališni arhiv u Zagrebu poseduje potpuno sređene i ukoričene oglasne liste — plakate o svima predstavama (po sezonama), koje su od 1870. prikazane u Zagrebu. Na tim plakatima, međutim, sve do 1876. ne spominje se nijedno scenografsko ili kazališno slikarsko ime, koje je učestvovalo u opremi novih predstava; nema čak imena ni kazališnog meštra, kako je to češće puta bio slučaj u ranijim godinama. Na plakatima se samo nalaze obavještenja o mestu radnje. Npr.: »Čin biva u jednom franczkom selu pred Pierrevom kućom« (»Svatba kod svetiljaka«), »mjesto čina: stari grad u blizini Versaillesa — vrieme XVII. viek« (»Mjesečnica«) tako 1870. i 1871. godine; za premijeru Zajčeve opere »Ban Leget« 1873. piše na plakatu: »Zbiva se u drugoj polovici X stoleća u Trebinju i Sutjeskom« itd. Godine 1873. za premijeru Gounodovog »Fausta« dekoracije su delimično poručene u Beču, gde ih je izradio c. kr. dvorski slikar A. Bredow. Iz Beča su stigle kulise za II čin — »Margaretina kuća« — i za V čin — »hrastik«, »Brockenthal« i »preobraženje Margarete« — ostale dekoracije uzete su iz fundusa koje je popravio »bojadisar« Gerbert, koji je za taj posao bio plaćen sa 35 forinti. Ta delimična pomoć bečkog scenografskog ateliera A. Bredowa i osveženi fundus zagrebačkog kazališta, prema onom što čitamo u kritici u »Obzoru« povodom »Fausta« nije se niukoliko slagala. Naša nemoć je u scenografskom pogledu u toj predstavi bila isuviše očita prema bečkoj premoći.⁶³ O bojadisaru Gerbertu nema podataka odakle je došao i šta je još osim ovoga posla na »Faustu« načinio, da li je bio slikar, ličilac ili je on bio novo tehničko lice u kazalištu ne može se utvrditi, jer podataka o tome nema. Njegovo je ime samo ovom prilikom spomenuto i nikada više posle toga. Ime »c. kr. dvorskog slikara« A. Bredowa ne nalazi se ni u »Künstlerlexikonu«, a nema ga ni u »Grosses biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX Jahrhundert«, mada ta dva leksikona beleže ma i najmanje značajno ime iz toga razdoblja. Prema tome je i taj A. Bredow ličnost bez umetničke afirmacije, ali je i kao takav, eto, obav-

ljao scenografske porudžbine i uz to dobio ili, što je još verovatnije, kupio titulu carskog i kraljevskog dvorskog slikara. Njegove skice — po onome što čitamo o njemu — više su ostvarenja koja predstavljaju teatarskozanatska postignuća, nego što bi se u njima mogle naći određenije umetničke vrednosti. U kasnijim godinama istorije inscenacije u Zagrebu nailazićemo na još mnoge scenografske ateliere, koji su snabdevali zagrebačko kazalište kulisama, garderobom i rekvizitom.

Godine 1875. bilo je izvesnog scenografskog uspeha prilikom izvođenja Weberove opere »Strijelac vilenjak«. Na kraju predstave piše »Obzor«: »Publika je aklamirala dekoratera i mašinistu«. Međutim, nigde se ne može utvrditi ko su to bili, jer tek iduće 1876. godine navodi se na kazališnim listinama novo slikarsko ime. To je bio *Domeniko d'Andrea*. On je 4. XII 1876. za premijeru Zajčeve opere »Nikola Šubić Zrinski« naslikao »novu dekoraciju staroga grada Sigeta«. Za tu je premijeru utrošeno na opremu 1.100 forinti. *Domeniko d'Andrea* počinje da radi u zagrebačkom kazalištu tek s kraja 1876. i rezultati njegova rada tek se od tada osećaju. Na samom početku te iste godine u scenskodekorativnom pogledu stanje je prilično jadno. Povodom premijere Nicolaieve opere »Vesele žene Windsorske«, »Obzor« je doneo negativni prikaz.⁶⁵ D'Andrea je odmah u početku poženjeo nekoliko pohvalnih ocena.⁶⁶ Ali za vreme njegovog petogodišnjeg boravka u zagrebačkom teatru (1876—1881), nije uvek sve sjajno polazilo za rukom. August Šenoa je u »Vijencu« 1878. pisao vrlo negativno povodom izvedbe Verdijeve opere »Nabuko«. Za takav izgled ove predstave ne snosi u celosti krivicu ni pozorišni meštar, a ni pozorišni slikar. To je, uglavnom, rezultanta skučenosti finansijskih sredstava. Uprave su više htele, nego što su mogle da izvedu i da opreme.

U sezoni 1878—1879. za premijeru A. d'Ennery-Jules Verneov »Put oko zemlje za 80 danah« piše na kazališnom plakatu: »Dekoracije naslikao kaz. slikar *Domeniko d'Andrea*. Parostroj načinio g. Severović. Mašinerije i sav ostali pribor načinio kaz. meštar Josip Dittmajer. Potrebna odijela načinio kazališni krojač g. F. Prikrl.« I dok se na kazališnim plakatima stalno ispisuje ime *Domeniko d'Andrea*, dotle mu je u štampi već pohrvaćeno ime: *Dinko d'Andrea*. A ko je on bio? O tome nema sigurnih podataka. D'Andrea je verovatno bio poreklom Talijan, koji se ponudio kazališnom odboru kao dekorator, odnosno slikar kulisa, pa je kao takav bio i angažovan za pet sezona. Scenski izgled »Put oko zemlje za 80 danah« tadašnja je štampa pohvalila.⁶⁷ Ali Nikola Milan Simeonović koji je u to vreme bio glumac u kazalištu piše da su na prvim predstavama kulise bile sa strane pozajmljene.⁶⁸ A dr Branko Šenoa, budući scenograf i v. d. intendanta u kazalištu saopštio mi je 1937. godine da se »sjeća« kako je ove kazališne dekoracije u samom kazališnom foyeru slikao *Marko Antonini*. To je moguće, samo je bilo nemoguće da se Branko Šenoa »sjeća«, jer je on te iste godine bio rođen.

Ali je vrlo verovatno da je Šenoa to kasnije čuo kako se o tome govorilo ili u kazalištu ili u kući njegova oca. Međutim, ako je tvrdnja Nikole Milana Simeonovića istinita, onda je najverovatnije da je d'Andrea uz suradnju sa Antoninijem kasnije te pozajmljene kulise prekopirao. No nigde i ni iz jednog izvora nismo mogli da saznamo od koga je uprava teatra pozajmila kulise za prvih dvanaest predstava »Put a oko zemlje za 80 danah«.

Mayerbeerova »Afrikanka« imala je takođe scenografskog uspeha.⁷³ Isto je tako prošla i Verdijeva »Aida«.⁷⁴ Samo dok je na »Afrikanki« još radio Domeniko d'Andrea, dekoracije za »Aidu« slikao je novi kazališni slikar E. Weingarten. Od pojave Weingartena na plakatima zagrebačkog kazališta (1. X 1881. — tada je bila i premijera »Aide«), ime Domenika d'Andrea iščezava zauvek sa njih. On odlazi u Beograd i tu postaje slikar-dekorater. E. Weingarten spominje se na pozorišnom plakatu prvi put 1881, a posljednji put 1893. godine, što znači da je u zagrebačkom teatru radio kroz punih 12 sezona. Uz njega se češće spominje i Marko Antonini. O Weingartenu nije moguće utvrditi odakle je stigao u Zagreb, ni kuda je iz Zagreba otišao. On je imao znatnijeg uspeha kao slikar dekoracija kada je ostvarivao tuđe skice, kao što je bio slučaj sa izvedbom »Aide«, kada je, međutim, sam morao nešto da reši, uspeh je vrlo često izostajao.⁷⁵ ⁷⁴ i ⁷⁵

NAJSTARIJE SAČUVANE SKICE

O Marku Antoniniju može se reći već znatno više. Kod njega je naročito važno to što je on prvi scenograf iza koga je ostalo 50 sačuvanih skica, koje je posle njegove smrti prodao kazalištu njegov sin poznati zagrebački reklamni i prigodni slikar Otto Antonini. Marko Antonini je Talijan, rođen 1843. godine u Italiji, koji je 1875. godine došao u Hrvatsku na poziv grofa Nugenta da izradi freske na grofovom imanju u Oroslavlju i Trsatu kraj Sušaka. Godine 1886. angažovan je u kazalištu u Zagrebu, mada je još, prema kazivanju doktora Branka Šenoa, radio 1879. na kulisama Jules Verneove dramatisacije. Od godine 1886. susrećemo njegovo ime češće na kazališnim plakatima. Osim toga što je radio kao kazališni slikar, Antonini je naslikao mnogo vernih, ali slatunjavih portreta i dekorativno islikao oko 200 kapelica i crkava u Hrvatskoj.⁷⁶ Njegovo se ime prvi put stavlja na kazališni plakat 16. III 1886. za premijeru »Nanon, krčmarica k Zlatnom janjetu«. Na plakatu za premijeru Zajčeve »Aphrodite«, 3. I 1888. piše: »Dekoracije za I i III čin slikane od g. Antoninija, za II čin od g. Weingartena. Tom prilikom je Weingartenovo ime poslednji put spomenuto.

Sve skice (njih 50 kom.) Marka Antoninija su kartonirane i jednakog formata (25 × 35). One odaju izvrsnog poznavaoa scen-skog slikarstva XIX veka i sa naročito istaknutim osobinama poje-

dinih stilova arhitekture od antike pa sve do druge polovine devetnaestog stoleća. Sve su te skice signirane pečatom »Marko Antonini«, a njihovi naslovi ili kratki opisi na marginama ispisani su nemački.

Postavlja se pitanje zašto je ličnost Marka Antoninija, koji je dao čitav niz uspehli scenografskih nacрта, prošla tako tiho i skoro nezapaženo preko zagrebačke pozornice? Pretpostavljam da je to iz ovoga razloga: nigde se, naime, ne može utvrditi da su ove skice na zagrebačkoj pozornici bile i ostvarene. Onih skica, gde je ime Antoninijevo bilo navedeno ili na plakatu ili u novinskim recenzijama, tih skica nema. Iz tih razloga nije teško posumnjati u autentičnost ove sačuvane Antoninijeve zaostavštine. Te su skice, možda, bile prvobitna tvorevina nekog scenodekorativnog atelijera u Italiji, gde je Antonini imao prilike da ih vidi i precrta za sebe, jer Antonini, na kraju krajeva, dolazi u Hrvatsku kao dekorativni slikar u svojoj 22. godini, spreman da se prihvati svake porudžbine, što dokazuje i freska na stropu dvorca u Trsatu. Možda je tako nešto našao i u slikarskoj školi u Rimu, gde je učio slikarstvo. Simptomatično je i to, što ga Miletić kad je preuzeo upravu kazališta nije hteo da zadrži, već ga je čak i napao u svojoj knjizi »Hrvatsko glumište«. Tako se Antonini morao vratiti svom starom poslu: ukrašavanju crkava i kapela po Hrvatskoj. U sezoni 1886—1887. nije spomenuto nijedno slikarsko ime na zagrebačkim kazališnim afišama. Isto je bilo i u sezoni 1889—1890.

8. IV 1890. data je u Zagrebu premijera »Carev glasnik«, što je po romanu Jules Verna dramatizovao Franjo Csepregny. Tom prilikom na plakatu piše: »Nove dekoracije slikane su u atelieru dekoracionoga slikara c. i kralj. dvorskoga kazališta u Beču, gosp. *Gilberta Lehnnera*. Dekoraciju na V sliku, slikao je g. *Ortner* iz Beča«. Na te je dekoracije utrošeno do 3.000 forinti, a kritika nije delo kao umetničku vrednost primila sa simpatijama.⁷ U sezoni 1890—1891. nije spomenut nijedan slikar ili scenograf. Antoninijevo ime nalazimo poslednji put na plakatu 24. II 1892. godine prilikom izvođenja Sullivanove operete »Mikado«. Tom prilikom je štampan i mali program za publiku na imitaciji japanske artije sa litografiranom slikom u začelju. Slika je uzeta sa nekog japanskog originalnog bojadisanog drvoreza. Tema je: borba samuraja. Crtež je izveden u dva tona i dva polutona: zeleno i crveno, plavkasto i žućkasto.

Mišljenja sam da ipak treba izvesti kratku analizu scenografskih skica Marka Antoninija i pored toga što se ne može tačno odrediti i sa sigurnošću utvrditi njihovo autorstvo. Pre svega karakteristične su skice za tri Shakespeareove tragedije. Skice za »Hamleta«, sl. 1 i sl. 2 prikazuju dva proizvoljna, u fantaziji nastala, gotska interieura, koji svaki za sebe predstavlja scensko-tehnički napor prilikom postavljanja na pozornici. Skica za »Mletačkog trgovca«, sl. 3, u svojoj arhitektونيци jeste doslovno prenošenje, u detalju koji zahvata okvir pozornice, svih bitnih oblika duždeve palate. Pogled

koji se prostire iz prikazane loggie pruža se onamo prema St. Maria della Salute i St. Giorgio Maggiore pada iz visine palate, na kojoj u toj visini nema takve ili bar slične Loggie. Za »Otella«, sl. 4. prikazan je interieur za koji se ne može utvrditi da li je kiparski ili mletački (3. prizor I čina), jer po stilskim obeležjima ne pripada ni jednoj, a ni drugoj sredini. Ta dekoracija je fantazija scenografa, kome izgleda ili nije bilo stalo da prikaže stilsku istinitost mesta radnje ili je jednostavno nije poznavao, pribegavši dekorativnoj deskripciji nekog fantastičnog ambijenta.

Pregledavši te scenske slike može se s pravom postaviti pitanje zašto je Antonini izrađivao svoje skice sa tako pretencioznim tehničkim zahtevima, kada mu je moralo biti potpuno jasno, da se tako koncipirane zamisli nisu mogle ostvariti na zagrebačkoj pozornici u to vreme? Odgovor na takvo pitanje može se, mislim, naći samo u potpuno opravdanoj pretpostavci da idejni tvorac tih skica nije bio sam Marko Antonini. Jer npr. za »Mletačkog trgovca« kritika hvali režisera Mandrovića, a Antoninija i ne spominje,¹⁸ već se izvori za dekoracije nalaze u Beču i Monakovu (Münchenu). Odatle postoji sumnja da je Antoninijeva skica, sl. 4, nastala negde u Münchenu, a Antonini joj je kasnije samo udario svoj pečat — Marco Antonini.

Baš kao i u likovnoj umetnosti, u slikarstvu naprimer, rađaju se i stvaraju izraziti talenti, nastaju slike koje će u našoj istoriji umetnosti značiti nesumnjivu afirmaciju pojedinaca, ali ne i našeg slikarstva, jer ono još ne postoji u svom kontinuiranom životu. Kod nas niču tek samotni izdanci, kojiput čak i vrlo snažni, ali šume još nema.

Na osnovu svega toga može se utvrditi da u tom vremenu, sve do Miletića, nema uopšte jasnog pogleda na teatarski umetnički mehanizam. Shvata se i često potcrtava važnost kazališta, naročito sa nacionalnog gledišta, postoji i književni ukus i često vrlo određen i oštar kriterij, o delima koja se prikazuju. Međutim, sve je to još veoma daleko od stručnog znanja i poznavanja pozorišta kao umetničkog i složenog mehanizma, sposobnog da deluje kao stalan i nezamenljiv društveni faktor. Zar je onda čudo, što je i scenska oprema još u svom začetku, u stadiju svoje najranije mladosti? Kao celo zagrebačko kazalište, tako je i njegova scenografija tek čekala da se osposobi za savremena i umetnička nastojanja.

MENCI CL. CRNČIĆ — PRVO NAŠE ZNAČAJNO LIKOVNO IME U TEATRU (1885—1930)

U sezoni 1892—1893. nije spomenuto nijedno slikarsko ime na kazališnim plakatama, niti se nalazi u kazališnom arhivu. Iduće sezone nalazimo na vrlo značajno ime iz tadašnjeg hrvatskog slikarstva. 19. IX 1893. na kazališnom plakatu premijere Josipa Eugena Tomića »Pastorak« pojavilo se obaveštenje: »Nove dekoracije

slikao djelomice gosp. Crnčić, a djelomice gosp. Weingarten.» Menci Clement Crnčić se nije slučajno pojavio kao »slikar dekoracija«. On je u stvari bio prvi hrvatski slikar, koji je studirao scenografiju u školi za scenodekorativno slikarstvo u Koburgu, kamo je otišao posle studija na slikarskim akademijama u Beču i Münchenu. Nije, nažalost, sačuvana nikakva skica Crnčićevih scenografskih radova, po kojoj bismo mogli utvrditi u kome je pravcu pošao u svom prvom scenografskom pokušaju i možda bi se po tome moglo utvrditi ili bar tačnije pretpostaviti kojim bi putem produžio da je nastavio da se bavi scenografijom. Zašto Crnčić nije i dalje radio na scenografiji za to će biti više razloga. Prvo, 1893. godine boravio je samo kraće vreme u Zagrebu, vrativši se ubrzo natrag u Beč i München, drugo, kada se 1895. definitivno nastanio u Zagrebu, počeo je sa Čikošem organizovanje privatne umetničke škole, što ga je svakako vrlo mnogo apsorbovalo i, treće, zatekao je u to vreme Miletića na upravi kazališta, koji se sav orijentisao na »uvoz« inescenacija iz inostranstva. Da je Crnčić bio produžio sa radom u zagrebačkom kazalištu, zagrebačka bi scenografija sigurno dvadeset godina ranije stala na onaj niveau na kome se našla tek pred Prvi svetski rat.

JOŠ UVEK SAMO SLIKA PRIJATNA I DOPADLJIVA IZGLEDA

Miletićev prethodnik Milorad vitez Cuculić, pored toga što je teatru priveo Crnčića, angažovao je i *Emanuela Trnku*, poreklom Čeha, (rođen u Humpolecu), koji je u Zagreb došao iz Beča, gde je radio u raznim dekorativnoscenskim ateljerima. Kada je 1894. došao u Zagreb, ostao je u njemu do kraja svoje karijere. Od njega je ostalo nekoliko desetina sačuvanih scenografskih skica. Za sva se Trnkina scenografska ostvarenja ne može sa sigurnošću utvrditi da su odista delo Trnkino, pa čak i onda kad je skica izvedena pa i potpisana njegovom rukom.

Emanuel Trnka radi u zagrebačkom kazalištu do 31. VII 1925. kada definitivno odlazi u penziju. U kazališnom arhivu, osim njegovih sačuvanih skica za razne inscenacije, nalaze se samo podaci o tome da mu je 1907. povišena plata, zatim 1912 »...obzirom na skupoću i marljivost i spremu molitelja pripravan je intendant od zgođe do zgođe davati pomoć«. 18. I 1917. godine penzionisan je sa 2.000 kruna godišnje. Moli korisnicu, 1920, no umesto toga dobiva nagradu od 3.000 kruna. Kao penzioner sklapa ugovor s upravom kazališta za slikanje kulisa od 1. VIII 1924. do 31. VII 1925, dakle za jednu sezonu i za platu od 1.700 dinara mesečno. I to je sve što imamo od službenih podataka o Trnki.

O Emanuelu Trnki još se ne može govoriti kao o samostalnom scenografu. On je dobro izučio zanat scenskog slikarstva u Beču i

sa uspehom ga primenjivao u Zagrebu. U njegovim samostalnim ostvarenjima, tamo gde nije bio samo slikar izvođač tuđe skice, poručene iz inostranstva, pa kasnije i od naših scenografa, Trnka nije ni tražio, a ni iznalazio neka rešenja koja bi pomagala dramskoj misli u predstavi. I on, a na kraju i njegovo vreme i kriterijum, koji je tada, uglavnom, vladao, zadovoljavali su se prikladnom i lepo izgrađenom slikom na pozornici. No uza sve to treba naglasiti da je Trnka poznavao stilove i stilske karakteristike, bar u osnovnim njihovim elementima. Za dokaz ove tvrdnje priloženo je nekoliko njegovih maketa koje su izrađene u sigurnom realističnom crtežu i prirodnom kolorizmu. Na primer njegova Romanska dvorana, sl. 5, rađena je na istoj skici u dve varijante: leva, sa bazilikalnim arkadama, koja je uspelija od desne strane, koja je već jedan manje uspeo fantastičan splet stubova, koji naročito u rasplamsanom produžetku kapitela ispadaju iz stroge romanike, dobivajući pomalo opersko-baroknu interpretaciju ovog stila. Renesansna dvorana, sl. 6, nosi obeležja i severne i južne renesanse u isto vreme. Pomalo stroga, s desne strane, sa prozorom u širokoj niši, više je nemirna s leve strane, podsećajući pomalo na rimske stance, sa bogatom dubokom lamperijom. Ali to u osnovi i nije važno. U ovom momentu i na ovoj skici važnije je Trnkino osećanje odnosa. Nesimetrična dvorana dobila je ipak izvesno smirenje, koje neće odvoditi pažnju gledaoca sa glumca i privoditi je na bujnu inscenaciju. Dubina niše adekvatna je dubini otvora na vratima, pravac svetlosti (osvetljenje pozornice) ima svoj logičan put. Ruska dvorana, sa brojnim lukovima i ruskim narodnim motivima islikanim svodovima u stanju je da bar u osnovama dočara ruski dvorski ambijent. Ni kasnija scenografska rešenja, osim jednog izuzetka, nisu uspela da bolje prikažu rusku unutrašnju arhitekturu, nego što je to na prelomu prošlog u ovaj vek učinio Trnka.

Na tom *uopštenom* dekoru počivalo je onda, a i ranije, insceniranje pretežnog dela kazališnog repertoara. Likovni materijal u ranijim godinama zagrebačkog teatra jeste izgubljen, ali bez obzira na to može se sa sigurnošću potvrditi da je i tada sa više ili manje znanja ili više ili manje scenske spretnosti ovakav princip insceniranja jedino bio moguć i tada jedino i prihvatljiv.

Dok su dolazila putujuća društva, nemačka i talijanska, ona su davala vrlo obiman repertoar dramskih i operskih dela, ali, logično, nisu mogla donositi sa sobom (a nisu ni imala) kompletne inscenacije za svako od prikazanih dela. Zato su pravljene kombinacije iz postojećih već ustaljenih internih i eksternih dekoracija. Kako je to činjeno onda, u vreme njihovog gostovanja od 1784—1860, odnosno do 1870, pa od tada do Trnkinog vremena, jer tako je radio i Trnka i to vreme traje sve do pojave scenografa-umetnika u prvom deceniju XX veka.

Prvi Trnkin rad u kazalištu nije bio samostalan. On izvodi, islikava kulise za »Koriolana« (premijera 13. V 1894) koje su bile

poručene u Beču »po nacrtih g. Gilberta Lehnara slikara dekoracija na c. kr. dvorskom kazalištu«, kako je bilo objavljeno na pozorišnom plakatu. U godini 1894. Trnka samostalno radi inscenacije za »Karla Dračkog«, »Teutu«, »Fausta« i »Prodanu nevjestu«. Od ovih inscenacija sačuvane su skice za poneke činove samo od posljednja tri dela.

Skica za inscenaciju za »Prodanu nevjestu«, sl. 7, deluje kao slika sladunjave kič-provencijencije. Ona je verovatno rađena za rikvand, jer potok sa mostom u prvom planu je potpuno antiscensko rešenje, dok kao pozadina može stati u niz tipičnih platna kakva su se u to doba slikala za sve pozornice na svetu. Preovladavaju na maketi zelenkasti, žućkasti i ružičasti tonovi.

Za »Teutu« su sačuvane dve skice, koje nose Trnkin potpis, dok je plakatom objavljeno da su dekoracije rađene po nacrtu Gilberta Lehnara u Beču. Ilirska dvornica, sl. 8, i divlji krševiti pejzaž su makete koje su sačuvane za ovu tragediju. Krševiti pejzaž spada takođe u ciklus rikvanda, dok prva skica ulazi donekle u krug onih tipiziranih soba koje smo ranije prikazali (renesansna, romanska, ruska itd.). Ona doduše nosi izvesne egzotične osobine u drvenim masivnim i izrezbarenim stubovima i prelomljenim gredama na tavanici, kako je slikareva mašta sebi predstavljala da je morala izgledati dvorana na Ilirskom dvoru. U stvari u toj dekoraciji ima elemenata starogermanske i keltske unutrašnje arhitekture. U pozadini, kroz arkade, vidi se rikvand: morska pučina sa stenovitom obalom.

U arhivi zagrebačkog kazališta sačuvana je fotografija poslednje predstave koja se u teatru na Markovom trgu 1894. godine prikazala pod plinskim osvetljenjem, sl. 9. Ranije, a i tada u ovo vreme koje opisujemo, često su se u pozorištima prikazivale tzv. »žive slike«. To su obično bili značajni istorijski događaji, istorijski susreti vladara, krunisanja i tome slično. Naša slika nosi naslov: Kralj Andrija II u Spljetu. Te su »žive slike« bile obično montirane prema poznatim istorijskim slikama raznih renomiranih slikara. Na našoj slici pada u prvom redu u oči niz plinskih svetiljki na rampi i jak snop osvetljenja koji dopire s leve strane iza kulisa u prvom planu. Nije sačuvan podatak ko je za ovu »živu sliku« izrađivao dekoracije. Kvalitet fotografije, međutim, ne dozvoljava da se sa sigurnošću utvrdi da li su detalji arhitekture koji se vide levo i u pozadini desno zaista elementi splitske arhitekture. Mišljenja smo da scena predstavlja unutrašnjost splitske katedrale.

O Trnki će biti još reči i u poglavlju koje sledi, u Miletićevoj episi, gde je Trnka, pored svojih samostalnih radova, glavni realizator skica, koje je Miletić u velikom broju poručivao u Beču, pa i kasnije.

Godine 1894. postaje intendant zagrebačkog kazališta dr Stjepan Miletić u svojoj 27. godini. Rođen u bogatoj i uglednoj porodici u Zagrebu (umro u Münchenu), Miletić je imao mogućnosti da pre stupanja na ovu dužnost obide najznačajnije teatarske centre u Evropi i tamo sagleda sve uslove koji su potrebni za pravilno funkcionisanje moderne pozorišne institucije. Studirao je filozofiju i 1893. doktorirao u Beču sa temom: »Die ästhetische Form des abschliessenden Ausgleiches in Shakespearischen Dramen«. Prema tome on se savesno spremio za poziv koji je preuzeo. Zbog toga njegova pojava u istoriji zagrebačkog kazališta znači pozitivan prevrat u svakom pogledu. I sam dramski pisac, dramaturški je bio spremniji i spretniji od svojih prethodnika. Apstrahujući u ovom momentu sve ostale novine Miletićeve, izuzev one koje se odnose na scensku opremu, vidimo da su baš na tom sektoru njegovi pogledi i odluke bile od prelomne važnosti za dalji život zagrebačkog teatra. Osim toga, materijalno nezavisan i lično bogat, bio je često puta u mogućnosti da za sprovođenje svojih ideja u scenskoj opremi investira i svoj sopstveni novac. On je tako za četiri godine svoga upravljanja kazalištem uložio preko 100.000 forinti svoga novca u inventar, dekoracije i garderobu, pogotovo od prelaska u novu, sadašnju zgradu 14. X 1895. godine, a izdavao je svoj novac čak i za letnje plate glumcima, no kada je smenjen, dobio je za ceo inventar svega 18.000 forinti. Jedna od glavnih zasluga Miletićevih je u tome, što mu je uspelo da obnovi operu, koja je 1889. godine bila ukinuta. Uopšte celokupnim svojim radom u kazalištu, on je podigao zagrebački teatar na niveau, koji se približio prosečnom tipu tzv. dvorskog evropskog teatra.

Nije teško utvrditi što je sve Miletić učinio na tehničkom i scenografskom planu u zagrebačkom kazalištu. Napisao je, posle svoga odstupanja sa položaja intendanta, opsežnu knjigu,⁷⁹ gde o svima pitanjima vrlo opširno raspravlja. Doduše, na mnogo mesta izvesni su pasusi napisani u polemičkom tonu, ali ako otklonimo te momente, ostaju veoma vredni podaci o ovom istorijskom razdoblju pozorišta u Zagrebu.^{80 i 81}

U istoriji zagrebačkog teatra Miletić je prvi uočio značenje inscenacije u predstavi, shvativši uopšte teatar kao zaokruženu totalnost. Pa kako je hteo totalitet svih scenskih elemenata da uklopi u tu zaokruženu stilsku celinu, morao se osloniti i na jedinstven i određen stil. A stilski obeležja kojima se Miletić oduševljavao poklapala su se sa tadašnjim srednjoevropskim teatarskim ukusom. Stilski je cilj bio bečki Burgtheater. I ka tom cilju je i Miletić poveo zagrebački teatar. Međutim, govoreći isključivo o specifičnom likovnom scenskom izrazu, treba priznati da je Miletić bio još daleko od toga da shvati u čemu je suština dobre inscenacije. Za njega je insce-

nacija još uvek lepa i minuciozna scenska slika. Ona je za njegova vremena bila shvatana kao i ranije. Ona nije sprovedena kao likovni izraz i likovna pratnja ponikla iz samog teksta drame, sa kojim treba da čini u predstavi neraskidljivu celinu. Tada se još nije tražila psihološka i likovno-logična veza koja mora da postoji između reči na sceni i slike na sceni. Prema tome, Miletić u svojim koncepcijama nije bio reformator shvatanja, već reformator uslova u teatru. On je želeo da reformiše uvete u kazalištu da bi mogao preneti u zagrebački teatar ono, što mu se najviše sviđalo u tuđini. Miletić je tek stvorio bazu na kojoj je teatar mogao da pronade svoj izraz. U scenografiji nemajući uz sebe čoveka njegove snage i kulture, on ostaje zavisn od inostrane scenografske produkcije.^{32 1 33} U kazalištu je radio samo Trnka.³⁴ Iz post — Miletićeva vremena sačuvana je Trnkina skica za dekoraciju opere od Jules Masséneta »Lahorski kralj« u stilu velikih iluzionističkih inscenacija, koja takođe nije originalan Trnkin rad. Maketa je izrađena u sivkasto-zelenom tonalitету, ali arhitektonski mada predstavlja fantastičnu istočnjačku građevinu, nema baš naročito logičan tlocrt. Trnka je potpisao i skicu za »Put oko zemlje za 80 dana« (ponovo izvedena u Zagrebu 25. V 1896), dok Miletić saopštava da je poručio nove dekoracije od »glumišta — *Châtelet — u Parizu*«. Prema tome i ovaj je akvarel ili originalna skica prispela iz Pariza ili Trnkina kopija pariske makete, pa kao kopija potpisana.

Od narednih Trnkinih radova pod drugim upravama treba istaći lako kolorisan crtež za Wilson Barretovo delo »U znaku križa« (1902. g.), sl. 10, koji predstavlja unutrašnjost rimske građevine izrađene sa ukusom, smislom i znalački.

Sačuvane su još skice za Albinijevu operetu »Barun Trenk« (1908. g.), u originalnom akvarelu i fotografski snimak iste inscenacije realizovane na pozornici. Dok je skica izrađena meko, sa mnogo nijansa, dotle su ostvarene dekoracije ispale tvrde i čini se da su neinventivno slikane. Verovatno je takav isti slučaj bio i sa III činom, koji u svome tretmanu i korolizmu čuva bolećivu atmosferu starog Schönbrunnna. Od još nespomenutih Trnkinih samostalnih radova treba istaći (prema oceni tadašnjih kazališnih kritičara i recenzenata) njegove skice za dekoracije 1895. Francois Coppéa »Za krunu«, 1896. G. Hauptmanna »Anica« (»Hannelles Himmelfahrt«), 1897. Vatroslav Lisinski »Porin«, Meyerbeer »Prorok«, 1898. S. Miletić »Na Plitvička jezera«, C. A. Görow »Snješka i sedam patuljaka«, 1903. I. Vojnović »Dubrovačka trilogija« III dio, M. Maeterlinck »Monna Vanna«, 1908. od istog pisca »Pelleas i Melisanda«. Nažalost, od svih tih probrojanih scenografija nisu sačuvane nikakve skice.

Videli smo iz ranijeg izlaganja da je Miletić glavno težište u scen-skodekorativnom pogledu bio prebacio na poruđzbine iz inostranstva. Te i takve skice imali smo prilike dosada da vidimo tu i tamo pod Trnkinih potpisom (»Teuta«, »Lahorski kralj«, »Put oko zem-

lje za 80 dana«, itd.). Pronašao sam u kazališnom arhivu i dve male uljane slike za zagrebačku postavku Byronovog »Manfreda« koji je prikazan 29. V. 1897. godine. To su slike za III i IV čin. Njih je poručio Miletić od *Carla Fischera*, slikara iz Weimara. Na samom kazališnom plakatu, međutim, piše: »Nove dekoracije po skicama dvorskog kazališta u Weimaru, slikao kaz. slikar Emanuel Trnka«. Maketa za III čin prikazuje podzemnu pećinu sa čarobnom užarenom kuglom među stenama. Ta je slika i potpisana i nosi godinu svoga postanka: *Carl Fischer, Weimar 1896*. Slika za IV čin, sl. 11, predstavlja unutrašnjost bogato ukrašenog engleskog doma, neki radni kabinet sa plastičnim profilacijama na zidovima u stropu. Obe, a naročito ova slika odaju scenografa koji ima bogatu maštu i poznavanje slikarskog zanata. Ako su dekoracije u Zagrebu bile doista izvedene adekvatno po ovim i sličnim maketama, onda su sigurno morale naići na dopadanje i publike i kritike.

U ovaj krug uvoza scenografskih skica spada i štampana kolorisana litografija za Straussovog »Kavalira s ružom«. Mada je ona izrađena tek 1910. godine, a u Zagrebu dekoracija prema toj slici tek 1916. godine. Na plakatu stoji ime scenografa *Adolf Roller*, reditelj je bio Ivo Raić. Mislim da je učinjena greška, jer je trebalo da stoji »*Alfred Roller*« koji je u to vreme bio scenograf bečkog Burgtheatra. Ova je skica tipičan primer masovne produkcije inscenacija za izvoz, sl. 12, što se vidi i po tekstu koji je štampan ispod slike: »*Verlag und Eigentum für alle Länder von Adolph Fürstner Berlin W. Copyright 1910 by Adolph Fürstner.*« Slika je signirana sa strane brojem 48, što znači da je takvih kolorisanih litografija bilo u tim biroima za izvoz scenografskih skica za sve standardne i tzv. repertoarske opere, a verovatno i za mnoga klasična dela iz svetske, a naročito nemačke dramaturgije. Slika predstavlja dvoranu u nemačkom rokokou sa kamenim podom, mramornim kaminima sa porcelanskim ukrasnim figurama. Zidovi su obliveni gipsom i pozlaćenom štukaturom. Strop je nadsveden i profiliran rebrastim pervazima. Levo prozor, desno manja vrata, u dnu velika otvorena vrata kroz koja se vidi druga dvorana, gde mlaz svetlosti pada na kavalira s ružom. Skice slične ovima poručivao je Miletić u inostranstvu za celo vreme svoje uprave.⁶⁵ Treba ipak navesti najvažnije scenografske porudžbine koje su za vreme Miletićeve uprave stigle iz inostranstva. To činim u dokumentacijama.⁶⁶ No i bez namere da se takva poručivana scenografska ostvarenja potcune, jer ona su zaista dobra u svom domenu shvatanja, ipak se mora utvrditi, da su te i takve dekoracije, koje su stigle u Zagreb, ostale bez veze sa svim ostalim komponentama na kojima je počivao rad u zagrebačkom teatru. Miletić je suviše bio okupiran željom da — u teatarskom aspektu — oskudnu i nerazvijenu sredinu »evropeizira«, a uz to je i odviše kratko vreme bio intendant, da bi i njemu samom sazrela ideja o traženju, pa možda i nalaženju scenskog izraza koji bi izrastao na domaćem repertoaru sa domaćim likovnim snagama,

a u vezi sa razvojem i nacionalnih i političkih i kulturno-umetničkih zbivanja, koja su u to vreme strujala životom u Zagrebu.

Tadašnja kritika nije shvatala Miletijeve reforme. Ona je i dalje (kao i nekad) pisala o inscenaciji da je »sajna« ili »bajna«, a izve-sne novine koje su predstave posmatrale kao spektakle propraćale su premijere još i sitnim zanovetanjem.^{87, 88, 89, 90 i 91}

Godine 1898. u prilično zatrovanoj i nervoznoj atmosferi koja je vladala između vladinih poverenika i Miletića, on je morao da odstupa i preda upravu kazališta Ivi pl. Hreljanoviću. Nas iz cele te uskovitlane atmosfere zanimaju pitanja koja se odnose na sudbinu dekoracija i scenografije. Kako je Miletić za četiri godine svoje uprave investirao u dekoracije, rekvizitu i garderobu oko 80.000 svoga novca, to se sad radilo na tome da vlada otkupi taj inventar za kazalište, pa se prema tome morala obaviti procena toga inventara.⁹² Od strane vlade bio je dodeljen u komisiju za dekoracije Marko Antonini, nekadašnji slikar seoskih crkava, dok je garderobu trebalo da proceni vojnički krojač Paštika. Miletić je, sa svoje strane, pozvao ekonomskog inspektora Narodnog Divadla u Pragu Fortunana. Procenitelji iz Zagreba trudili su se da vrednost inventara za otkup procene po najnižoj ceni.⁹³ Do Drugog svetskog rata od tog »Miletićevog fundusa« sačuvan je još »cvjetni okvir«, koji su za Humperdinckovu operu »Ivica i Marica« još 1895. godine izradili Kautsky i Rottonara.⁹⁴

Miletić je sebe »smatrao učenikom slavnog Burgtheatra«, a tom školom trudili su se da budu inspirisani i njegovi naslednici, sve do Raića i Gavelle u režiji i Babića u inscenaciji, koji su već krenuli i dalje od Beča da traže nove puteve. Miletić je ipak bio prva prekretnica. On je pokušao, a u većini slučajeva i uspeo, da prekine sa diletanskim rukovanjem na poslovima koji se zovu »teatar«, da prekine sa šablonom i da u zagrebački teatar, do njega već prilično učmao, unese bar poneki deo teatarskog shvatanja savremene Evrope.

VREME POSLE MILETIĆA DO PRVOG IMENOVANOG SCENOGRAFA

Preuzevši upravu kazališta, Ivo pl. Hreljanović zatekao je u oblasti dekoracija puna skladišta stilski prilično kompletiranog inventara. Isto tako, zatekao je i tehnički spremao osoblje, koje je bilo poznato s mehanikom teatra za spremanje i izvođenje čak i vrlo komplikovanih dela iz dramske i operske dramaturgije. Ta činjenica da je zagrebačka pozornica primila najosnovnije postulate dobrog evropskog teatra, bila je od neprocenjive vrednosti za dalji razvoj ove institucije.

Hreljanović je želio da nastavi Miletićevim metodama. Započeti progres produžio je naročito u oblasti opere, dok je u drami

održavao postignuti niveau. I na terenu scenografije Hreljanović nastavlja Miletičevim putem. Trnka i dalje radi manje komplikovane inscenacije, a za teže se stvari dekoracije poručuju u inostranstvu. No, ma koliko da su šefovi tih scensko-umetničkih trgovačkih kuća nastojali da idu »s vremenom«, ipak je to bio samo kliše, vrlo dalek od originalne zamisli reditelja, koji bi u zajednici sa scenografom, da ga je imao, stvarao inscenacije adekvatne moći sopstvene fantazije i sopstvenih ideja. Na ovaj način režiser sve do tehničke probe nije mogao znati kako će izgledati inscenacija u predstavi koju režira. Srećniji je bio slučaj, kad su dekoracioni atelieri slali skice — makete da se u Zagrebu izvedu, kad nisu slali gotove naslikane dekoracije i prospekte, jer su tada režiseri mogli da se unapred upoznajaju s inscenacijom, pa ponešto i prema svojim zamislima da izmene.

U doba kad su se već uveliko primenjivali principi E. G. Craiga po zapadnoevropskim centrima, i kad su ti principi bili filtrirani na druge načine, kad su bili uzimani kao baza na koju će se nakalemiti lična, svoja i svojstvena scenografskorediteljska ideja, bečki i berlinski atelieri postaju sve više liferanti isključivo provincijskih pozorišta, radeći još uvek na principu: prospekt — sofita — postrana kulisa; i teme: cvetna bašta — stenovita obala — gusta šuma — renesansna dvorana itd. itd.

Kad se sa tog gledišta posmatra stvar inscenacije u Zagrebu na prelasku iz XIX u XX vek, onda se nameće zaključak da je takvo umetničko shvatanje i takvo umetničko stanje u Zagrebu bilo u stagnaciji.

Kritike i recenzije koje se javljaju posle premijera u oblasti inscenacije ne govore ništa značajno i ništa novo, ništa drukčije, što već dosada nije bilo mnogo puta na isti način rečeno. Terminologija ostaje ista, menjaju se samo naslovi premijera. Za četiri godine Hreljanovićeve uprave čak se ni na kazališnim plakatima ne štampa ko izrađuje pojedine dekoracije. Ostala arhivska građa iz samog Hrvatskog narodnog kazališta spominje samo Trnku i isplate računa za dekoracije već mnogo puta pomenutim ateljerima u inostranstvu.

Hreljanovića je 12. V 1902. zamenio na upravi kazališta Adam Mandrović, dugogodišnji ravnatelj i nadredatelj drame. Te godine je Hrvatska vlada »znatnim kroničnim manjcima prisiljena da napusti za neko vrijeme stalnu operu.« Mandrović kao veteran zagrebačkog kazališta čuvao je »svijetle tradicije«, pa prema tome nije bio sklon nikakvim »novotarijama«, koje još ni u zapadnoj Evropi nisu uhvatile korene, već kao iskusen teatarski čovek, on nije zapostavio ni dekoracionu stranu scene, ali nije ni prekoračio granice dotad učinjenog. U oblasti inscenacije za vreme njegove uprave nema nikakvih novih uticaja za novo formiranje izgleda zagrebačke pozornice. Glavni izvor svih inspiracija ostaje i nadalje Beč, Burg-theater, što u svakom slučaju znači dobar uzor. Može se s pravom reći da je u pogledu scenografije vreme sve do 1909. godine još uvek

Miletićevo vreme, jer principi na kojima je on tretirao ovaj problem ostaju i dalje na snazi.

Postoje podaci da je u kazalištu radio poznati hrvatski slikar *Oton Iveković*. No Iveković se bavio, na žalost, samo kostimografijom, pa prema tome, ne ulazi direktno u krug zadatka ove teze. Postoje, istina, izvesne verzije da se Iveković okušao i kao scenograf prilikom izvođenja dramatizacije Šenoinog »Diogeneša« i drame *Ide Fürstove* »Kraljević Radovan« i to uz saradnju Branka Šenoe. Ta pretpostavka ulazi u 1903. godinu. Nijedna skica ni od jednoga a ni od drugoga nije sačuvana za inscenaciju tih dela koja bi to mogla i da dokaže. Sačuvane su samo Ivekovićeve skice za kostime. Na pozorišnim plakatima takođe nije navedeno Ivekovićevo ime da se okušao i na scenografiji. Tako njegova pojava prolazi kroz zagrebačko kazalište ne ostavivši za sobom traga, kao što je i nekad, deset godina ranije prošla pojava Crnčičeva. Neosporna je činjenica, da je Iveković, kao poznat i priznat slikar istorijskih genre slika, studirao i naš istorijski kostim, pa je prema tome i njegova delatnost kao kostimografa od priličnog značaja za istoriju kostimografije u zagrebačkom pozorištu.

Postoji još jedan podatak o pojavi novog scenografa i kostimografa u vreme Mandrovićeve uprave. Pronašao sam u personalnom arhivu Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu svojeručno potpisan curriculum vitae prof. *Antuna Jirouška*, bivšeg ravnatelja toga muzeja i Moderne galerije u Zagrebu napisanog »u svrhu službene informacije o njegovu djelovanju i radu«. Deo koji zaseca u našu sferu interesovanja glasi: »Na poziv uprave Narodnog zagrebačkog kazališta (za intendanta Mandrovića i dramaturga Andrića) izradio sam kostime i scenske nacрте za Kumičić-Ogrizovićevu dramu »Propast hrvatskih vladara narodne krvi«, Vojnovićevu »Smrt majke Jugovića«, i »Damjana Judu«, pa Albinijevu operu »Maričon«.

Proverivši ovaj Jiroušekov iskaz u kazališnom arhivu i na plakatima koji su za te pomenute predstave objavljeni, konstatovali smo da se ne može u svakom slučaju potvrditi Jirouškova izjava. Npr. za Albinijevu operu »Maričon«, izvedenu 23. XI 1901. na plakatu se nalazi ime režisera g. Grunda — dok scenografa nema, samo se napominje mesto radnje: »Čin se zbiva u Turopoljskom lugu i na Lukavcu gradu godine 1810.«

16. II 1905. prikazana je dramatizacija romana Eugena Kumičića »Kraljica Lepa«, koju su dramatizovali Marija Kumičić i Milan Ogrizović pod naslovom »Propast hrvatskih vladara narodne krvi«. Tom prilikom na plakatu piše: »Nove kostime po nacrtima prof. Antuna Jirouška prigotovio kazališni garderobijer E. Löhr.« No i opet se ne spominju nacrti za dekoraciju. Isto tako nema podataka da je prof. Jiroušek radio bilo kostime, bilo inscenacije za Anta Benešića dramu »Damjan Juda« 1905. godine i Vojnovićevu »Smrt majke Jugovića« 1907. godine.

Osim toga ni za jedno od ova četiri dela nisu sačuvani nikakvi likovni podaci. Verovatno je uprava teatra i režija u svim ovim slučajevima konsultovala Antona Jirouška kao poznatog etnografa i biće da je, verovatno, on tada davao neka uputstva tehničkoizvođačkom osoblju, dajući im pri tom, što je vrlo lako moguće, uputstva svojim crtežom, kako pojedina stvar treba da bude izvedena.

Stalni slikar dekoracija je i nadalje Emanuel Trnka, samo se i njegovo ime ređe pojavljuje na plakatima.

Godine 1903. prilikom izvođenja drame Maksima Gorkog »Na dnu«, uprava je dobavila skice iz berlinskog »Kleines Theatra«, gde je ovo delo doživelo naročiti uspeh.⁶⁶ Kako je ta drama u Berlinu bila izvedena u strogom naturalističkom stilu, to je ona isto tako bila ostvarena i u Zagrebu. Na taj je način zagrebačko kazalište prvi put ostvarilo i jednu naturalističku inscenaciju, istina kopiju berlinske inscenacije, i u tome će stilu ono i dalje izvoditi dela Hauptmanna, Sudermanna, Zole i drugih pisaca toga pravca.

O prosečnom izgledu predstava zagrebačkog kazališta novine su počele da zameraju upravi.⁶⁶ Ovi nedostaci u scensko-dekorativnom pogledu postaju sve češći, oni se pretvaraju u sistem.

Ni Mandrovićeva uprava nije još upoznala osnovne postulate ispravnog insceniranja, smatrajući da se popunjavanje fundusa nadomešta popravljanjem starih kulisa a povremenim nabavljanjem »sjajnih« i skupih inscenacija rešava scenskodekorativni zadatak. Tada još nije bila dozrela misao o tzv. *neutralnom* dekoru, koji je već u ostalim teatarskim centrima Evrope postao osnovni princip insceniranja naročito klasičnog repertoara. Zato nije čudo što se u štampi sve češće pojavljuju principijelni članci, koji protestuju baš zbog postojećeg sistema u zagrebačkom pozorištu.⁶⁷ Publici i kritici se činilo da scenskodekoracioni problem ne samo da stagnira, već da je u opadanju. Uprava je nekoliko dana iza toga, posle napada u štampi, oštro reagirala i ciframa o svojim izdacima pokušala da pobije tvrdnje koje su se pojavile u »Novom listu«.⁶⁸

Iz ova dva suprotna gledišta nije teško izvesti zaključak, kakvo je u stvari bilo stanje na tom pitanju. Smatramo da su i kritičar i uprava teatra imali pravo. Da su dekoracije nabavljene, o tome postoje provereni računi, ali stoji i to da te i takve dekoracije, slikane u inostranstvu ili u Zagrebu (Trnka), nisu dostizale potreban umetnički domet. Iz toga proizlazi da je u pozorištu u Zagrebu nastala kriza kriterijuma, kriza shvatanja: da sve što je skupo, da je u isti mah i umetnički zrelo. Ove vesti u štampi pokazuju još uz to, da je već kod nas počela inscenacija da se shvata kao sastavni deo dramskog dela u predstavi. Veza sa Zapadom nije više mogla da se održava preko »c. i k. dvorskog slikara«, jer i njih je tamo nadrastao scenograf-umetnik. Dok su se u drugim zemljama lomila koplja o razna shvatanja i strujanja (o kojima će kasnije biti više reči), naš je teatar tiho živeo pod, u izvesnom smislu, zaslužnim, ali

već staračkim Mandrovićevim shvatanjem u znaku trošne i nestvarne tradicije.

Posle Mandrovića intendant postaje Andrija Fijan i na tom položaju ostaje dve godine, do 1909. Za vreme njegove uprave nema, nažalost, ništa značajno da se zabeleži u oblasti scenografije u zagrebačkom kazalištu. Trnka je i nadalje ultima ratio inscenacije koja se izrađuje u Zagrebu. Smenjuju se negativne⁹⁹ i pozitivne ocene¹⁰⁰ o pojedinim novim izvedbama u teatru. Negde su mišljenja i podeljena, dok su prilikom izvođenja Albinijevog »Baruna Trenka« sva mišljenja unisono pozitivna. Nekoliko reči bilo je već rečeno o ovoj Trnkinoj inscenaciji prilikom pregledavanja sačuvanih Trnkinih scenografskih skica. Na ovom mestu ćemo izvršiti detaljniju analizu ove autentične Trnkine realizacije. Što se tiče rešenja prostora pozornice i rasporeda i korišćenja toga prostora, skica za I čin zamišljena je šablonski i shematično. Ako se geometrijski raščlanjeni raspored ove skice, dobija se skoro simetričan ornament. Smatrajući šaptalnicu kao centralnu tačku, linija povučena prema središtu na horizontu — prospektu postaje osovina pored koje Trnka postavlja kuliše levo i desno pazeći da ne povredi simetriju scene. Kuliše slikane u idealiziranom realizmu podsećaju u svom koloritu na platna Ferde Kovačevića i ranog Menci Cl. Crnčića, dakle likovno na kraj prošlog i početak novog veka. Princip: prospekt, bočna kuliša, sofita, sproveden je striktno. Inscenacija za II čin izrađena je slobodnije. Nažalost, nije sačuvana fotografija ostvarene scene II čina (kao što je to slučaj sa I činom), jer tada bismo mogli uočiti da li je i fasada bečkog Schönbrunna obrasla u gustom bršljanu postala takođe »tvrdra«, kao što je to slučaj sa I činom, gde oprečnost između slikane i ostvarene inscenacije očito ide na štetu ostvarene na pozornici.

U razdoblju od 1894, tj. od početka Miletićeve, pa do svršetka Fijanove uprave 1909. godine, dakle za tih nepunih šesnaest godina, u pogledu scenske opreme učinjeno je ipak dosta i pređena je određena etapa ka potpunom osamostaljenju scenografije u zagrebačkom pozorištu. U početku naslanjanje na Burgtheater, kome su ton davali Heinrich Laube, Franz Dingelstedt i Adolf Vilbrandt i Narodni Divadlo u Pragu, kome je na čelu bio Schubert, bilo je ispravno i ono je otvorilo zagrebačkom teatru mogućnosti da brže pogleda u Evropu i evropsku kazališnu umetnost. Miletić je prvi shvatio da je inscenacija sastavni deo predstave, ravnopravan sa svim ostalim pozorišnim komponentama. To je bio važan korak za napred. Njemu, istina, nije pošlo za rukom da nađe slikara, koji bi se posvetio scenografiji, jer Trnka je uvek mogao biti samo pomoćna snaga, pa da i u tom pođe putem Burgtheatra, koji je u scenografu Alfredu Rolleru, u to vreme, imao likovnog tumača principa kojih se pridržavao ovaj vodeći bečki teatar.

Osim toga, Miletić je često pretpostavljao sjaj sadržini, njega je i odviše bila zanela krilatica »la la Miletić«, zbog čega je upadao

u naturalističke efekte da bi pojačao scensku iluziju. Još 1935. pričao mi je jednom dr Nikola Andrić, kako je Miletić, da pojača scensku iluziju u »gaju ruža« (jedna od slika u komadu »Sedam gavrana«, premijera 23. II 1895), dao sa balkona i galerija prskati nekoliko litara parfuma po publici, da bi dočarao mirišljave-kulise.

Miletićeve nasljednici: Hreljanović, Mandrović i Fijan nisu sa tolikim žarom nastavili njegov put. Oni su nastojali da ne zaostanu mnogo, ali da bi koraknuli napred u pogledu scenografije, za to nisu imali ni smisla, a ni unutrašnje predispozicije.

Iz tih se razloga sve do 1909. godine razdoblje može nazvati Miletićevom epohom u zagrebačkom teatru. Samo u toj eposi postoje dva perioda. Prvi, koji karakteriše Miletićeva direktna inicijativa, ambicija, reforma, evropski kurs i drugi, u kome tri nasljednika tapkaju za Miletićem, ali bez želje za reformom, bez određene inicijative za novim izrazom u domenu scenske opreme.

BRANKO ŠENOVA (1879—1939)

Kada je s proleća 1909. Vladimir pl. Treščec-Branjski postavljen za intendanta Kr. zem. hrv. kazališta, on je posle sporadičnih oper-skih Fijanovih postava i predstava ponovo uspostavio stalnu operu u Zagrebu. U tako nanovo razmahanoj teatarskoj delatnosti, Treščec je izradio da vlada postavi Branka Šenou za scenografa u zagrebačkom kazalištu.

Prema tome Šenova je prvi poneo stručni naziv scenografa u Zagrebu. Dosada je, na primer, E. Trnka bio samo nazivan »kazališni slikar«. Na taj se način u neku ruku pozorišno slikarstvo u Zagrebu uzdiglo na viši stepen jedne od grana primenjene umetnosti. Šenova se, kao što je već ranije bilo rečeno, trenutno javio kao scenograf (tada kao »kazališni slikar«) još 1902. i 1903. godine za vreme Mandrovićeve uprave, međutim, njegova glavna delatnost pada u 1909. i 1910. godini. Na njegovim inscenacijama oseća se ponegde stil i tretman koji se nalazi i na njegovim slikama i bakropisima.

Počeo je da uči slikanje kod Otona Ivekovića i Celestina Medovića, mada mu je po prirodi i krugu interesovanja na prijateljskoj osnovi bio učitelj i Nikola Mašić. Izlagao je prvi put 1900. u društvu s Medovićem, Ivekovićem i Rendićem. Šenova je u svom slikarstvu pejzažista i slikar kulturno-umetničkih spomenika. Njega je inspirisalo zelenilo livada i šuma, kao slikar štimunga raznežavao se u sunčanim jutrima i sutonima, u pitomini lugova Turopolja, inspirisao ga je pokoji detalj iz Šestina. Kada je podignuta Umjetnička škola, današnja Umjetnička akademija, izgrađeno je tamo i šest ateliera za renomirane hrvatske umetnike. Šenova je bio među njima dobivši svoj atelier za rad. On se živo interesovao za studij istorije umetnosti; kasnije je i držao katedru povesti umetnosti na Umjetničkoj akademiji. S profesorom Isidorom Kršnjavijem pošao je

1904. godine na duži put po Italiji. Tom prilikom obišao je najvažnije umetničke centre severne i srednje Italije: Veneciju, Padovu, Bolognu, Firenzu, Pizu, Sienu, Perugia, Assisi, Rimini, Ferraru i Ravennu. Sa tog puta, praveći putne beleške u reči i slici, vratio se obogaćen znanjem iz istorije talijanske umetnosti. Godine 1906. je izradio veliku dekorativnu sliku po Crnčičevim nacrtima za veliku »Gospodarsku izložbu«, koja je te godine održana u Zagrebu. Pored te slike napravio je i plakat za izložbu. Kratko vreme 1902. i zatim od 1909. do 1912. bavio se scenografijom. Godine 1912. promovisan je u Zagrebu za doktora filozofije napisavši disertaciju sa temom: »Ivan Zagrepčanin i sin mu Jeronim«, pripremajući se za obradu teze i sakupljajući materijal za nju u Sieni i Münchenu. Od tada se Šenoa sve više počinje da bavi studijom naše istorije umetnosti bričući se za inventarizaciju i fotografsko snimanje umetničkih i arheoloških spomenika po Hrvatskoj i Slavoniji, proučavajući tu građevine, utvrđenja, građenja, svetovne i crkvene spomenike, utvrđivao na osnovu prikupljene naučne građe njihov postanak, mogućnost obnove i čuvanja. Bio je na tom poslu desna ruka profesora Đure Szaboa, koji je o zaslužnom Šenoinom radu na tom poslu pisao u »Vjesiku hrvatskog arheološkog društva«. Godine 1918. postavljen je za ravnatelja Kr. više škole za umjetnost i umjetnički obrt, koja je 1921. podignuta na stepen Umjetničke akademije. Na tom je poslu doprineo da ova institucija brže uznapreduje i da uslovi za rad u njoj budu što je moguće bolji. God. 1924. postaje načelnik odeljenja za umetnost u Ministarstvu prosvete u Beogradu i na toj dužnosti ostaje do 1928. U tom svojstvu je bio izabran 1925. za člana Odbora našeg odeljenja na Svetskoj izložbi dekorativne umetnosti u Parizu. Od 1928. ponovo je direktor Umjetničke akademije u Zagrebu, gde predaje istoriju umetnosti kao svoj glavni predmet. Održavajući akademijine veze sa inostranstvom, zastupao je naše umetničke škole na međunarodnom kongresu profesora likovne umetnosti u Pragu. 1935. godine imenovan je za vršioca dužnosti intendanta Hrvatskog narodnog kazališta i na toj dužnosti ostaje tri godine, do 1938. Umro je u Zagrebu 4. XII 1939. godine.

Možda su značajniji Šenoinih 18 bakropisa negoli sav ostali njegov likovni opus. Na tim bakropisima obrađuje on teme iz Osijeka i starog Zagreba, pa mada radi čeličnom iglom na bakarnoj ploči, on uspeva da pored sigurnog crteža ostvari tu i sasvim slikarske vrednosti, razne štimunge sa Drave i od patine počadavele kuće iz Gornjeg grada i sa Kaptola. Na tim je bakropisima Šenoa pesnik sa lirskim i sentimentalnim predispozicijama. Naravno da su te njegove najkvalitetnije osobine imale svoga traga i na njegovim scenografskim radovima. Zato će tamo, gde je potrebna izvesna liričnost, Branko Šenoa i na scenografskoj maketi biti svoj i sebi svojstven, za razliku od onih ostvarenja gde i inscenacija treba da potcrta dramatiku, strast ili uzbuđenje u dramskoj radnji ili na sceni. Tu

na takvim mestima Senoa ne uspeva da likovno čak ni prati, a kamo li likovno da podvuče dramsku radnju.

Sačuvana je maketa prvog Senoinog scenografskog rada. To je dvorana za tragediju Stjepana Miletića, jedna iz pentalogije o hrvatskim vladarima: »Pribina«. Skica je izrađena 1902. godine za vreme Mandrovićeve uprave, sl. 13. Ispod slike pod paraфом »M« (verovatno Mandrović) nalazi se uputstvo o potrebnoj minimalnoj rokadi vrata sa kaminom na desnoj strani kulisa. U nameri da realističkim sredstvima prikaže srednjovekovnu dvoranu, Senoa se, mada na malom formatu (10 × 23), upušta u slikanje detalja kao što su na primer okovi na vratima, raspeće sa figurom Isusovom i tako dalje. U osnovi ta je inscenacija produžetak slikanja onakvih dvorana, kakve je ranije i kasnije radio Trnka i bečki atelieri za Zagreb. Na skici preovladava ljubičastosmeđ tonalitet na zidovima, dok su ostali arhitektonski i tekstilni elementi dati u raznim bojama: stubovi su zeleni, do njih na vratima zavese su plave, baldahin je optočen crvenim suknom. Na prospektu more je sivo, nebo oranž, oblak ljubičast. Nacrt prikazuje mramorni pod sa odsajcima. Strop je izveden u rebrastim svodovima, koje podržavaju konzole. Prostorno je zahvaćena cela pozornica.

Iz vremena kada je Senoa bio stalan i postavljen scenograf u kazalištu sačuvano je nekoliko njegovih skica. One datiraju iz 1909. i 1910. godine. Osim toga, one su dovoljno markantne da mogu bar u glavnim crtama da prikažu bitne Senoine karakteristike kao scenografa. Bizeova »Carmen« data je bez dovoljno kolorita, bez dovoljno španske bogate i bujne pitoresknosti. To je scena drugog čina, gde se okupljaju krijumčari i gradski ološ. Senoa je, međutim, to sve bez temperamenta smirio, davši jednu skoro neutralnu inscenaciju. On nije bio u stanju da inscenaciju podredi muzici, da ona izrasta iz nje, kao njena likovna pratnja. Ovakvu gostionicu možemo sresti pre u pitomom Tirolu, nego u gradu toreadora i strastvenih Ciganki.

Još 1909, posle prve svoje inscenacije (»Opasna igra« od Die-dringa) bio je od vlade poslat u Beč na tri meseca da studira scenografiju. Ostavši tamo dva i po meseca, biva hitno pozvan natrag da inscenira Wagnerovog »Ukletog Holandeza«, sl. 14. Branko Senoa mi je pričao kako su za tu predstavu u teatru pravili morske valove. Nekoliko se dečaka podvuklo ispod zelenoplave ponjave, koja je predstavljala morsku pučinu i tu su se dečaci pokretali gurajući jedan drugog. Sličnu je karikaturu napravio svojevremeno i Daumier u svom teatarskom ciklusu. Strpavši dva broda, provu i krmu, među rđavo i diletantski cachirano stenje sa jedrima od kojih jedno se nadulo od udarca vetra, dok druga dva tužno vise o svojim jarbolima, doživljava ova inscenacija svoj objektivni poraz. Izgleda kao da je i sam Senoa to uviđao, pa se po njegovoj želji njegovo ime ne stavlja više na kazališni plakat. Verovatno je da je ova inscenacija bolje izgledala na scenografskoj maketi, nego što je prikazana na

fotografiji u svojoj realizaciji. Inscenacija Zajčeve opere »Nikola Šubić Zrinski« u sceni kod sultana, sl. 15, spada među najuspelije Šenoine inscenacije. Tu je prikazan orijentalni sjaj upotrebom brojnih stubova, koji se u lukovima spajaju u arkade ukrašene istočnjačkom ornamentikom i zavese u pozadini scene, koje u gustim vertikalama svojih nabora kao da uvećavaju broj stubova u srednjem prostoru pozornice. S obzirom da su bočne grupe stubova vezane u posebne arhitektonske celine, promena dekora išla je sigurno brzo, jer se lako mogla ubaciti ili na »cugu« spustiti cela arkada sa stubovima. Te iste godine ostvario je Šenoa po principima potpuno moderne scenografske inscenaciju Shakespeareovog »Koriolana«, sl. 16. Izgleda kao da je Šenoa već tada odlično upoznao osnovne postulate Edwarda Gordona Craiga, koji je primarnim elementima binskih atributa, praktikabl-stub-zavesa, provodio svoje scenografske zamisli u raznim i mnogobrojnim varijacijama. I Šenoa je u »Koriolanu« proveo te principe izgrađivši jednu rimsku prostoriju bez dekorativne prenatrpanosti, jednostavno i strogo sa smislom za klasiku i klasičnu ravnotežu. Ova inscenacija neosporno spada među stilski najčistija Šenoina dostignuća i sigurno je da se nalazi među njegovima najboljim realizacijama.

Godine 1910. dao je Šenoa skicu za vrt u Wildeovoj komediji »Glavno je da se zove Ernest«. Skica je nedovršena. Definitivno je islikana samo desna strana. Na maketi prevladavaju crvenkastozućkasti tonovi. Cela skica kao da je zamišljena za prospekt u pozadini scene, dok kao samostalna inscenacija izgleda prilično anti-teatarski, sa brojnim kartinama, sofitama, ferzačistikovima i još drugim scenskim detaljima. Postoje još dve Šenoine skice iz 1911. godine. Prva je »Ulica u Veroni« za Shakespeareovu tragediju »Romeo i Julija«, i druga za Bersinu operu »Oganj«, sl. 17. Za »Romeo i Juliju«, skica deluje kao uspomena iz putne beležnice sa Šenoina puta po Italiji. U njoj ima italijanskog sunca i obeležja renesansne gradske arhitekture, ali nema drame, nema ni traga od tragedije. I takvim se dekoracijama može igrati svako delo koje se događa na ulici u nekom talijanskom gradu. Verovatno je stražnji deo fasade sa kulom i crkvom u realizaciji bio izveden na prospektu. Prednje zgrade one dve desno i jedna levo bile su izgrađene kao kulise.

Mnogo je uspjela skica za Bersin »Oganj«. Tu ima atmosfere fabrike, zatim tu je upotrebljeno i propadalište da bi se veliki točak — zamajnik — mogao okretati. Zadnji plan mašina bio je slikan na prospektu i konture su nejasne, jer je sve obavijeno »u pari« kotlova. U prednjem planu desno su ulazna vrata na + 1 m praktikablu gde se nalaze podignuta tako da radionica deluje kao da se nalazi u suterenu. Na taj način i ona greda među zidovima u prvom planu dolazi još teža, kao da pritiskuje tu zagušljivu atmosferu. Cela je skica izrađena u bledom zelenožutosmeđem tonu.

Sledeće godine Šenoa ponovo radi »Pribinu«, ali je tada bila ponovljena njegova inscenacija iz 1902. godine.

Osim ovih dela za koja su sačuvane skice, zna se pouzdano da je Branko Senoa izradio još nacрте i za inscenacije »Don Cezara«, »Ivicu i Maricu«, »Madame Butterfly«, »U dolini«, »Suzanina tajna« i »Hamlet«.

Za pretstavu »U dolini« Senoa je izradio skice koje su bile poslate u Beč da ih izradi firma *Betrides*. Isto je to učinjeno i sa Wolf-Ferrarijevom operom »Suzanina tajna« gde je u Beču po Senoinim skicama izrađena u pointiliniističkoj tehnici, da je podsećala na slike nemačkog slikara Gustava Klimta.

Poslednji scenografski rad dao je Branko Senoa na nešto više od godinu dana pred smrt. Prvog septembra 1938. godine dao je nacrt za Strozijevu dramatizaciju pripovetke »Prosjeck Luka« koju je napisao njegov otac August Senoa. Nije sačuvana na žalost nijedna skica. Međutim o toj inscenaciji sva zagrebačka štampa pisala je najpohvalnije.¹⁰¹

Iz kroničarske dužnosti treba ipak da se zabeleži da je godine 1910. o pokladama bila kazališna reduta kojom prilikom je pozorišni inženjer prof. Dryak napravio skice za dekoraciju, koje su naišle na dopadanje.¹⁰²

Kratkotrajni rad Branka Senoe kao scenografa zagrebačkog teatra imao je vrlo pozitivnih posledica. Pre svega ubrzo se posle njegovog odlaska osetilo da teatar više ne može da postoji i pravilno radi bez scenografa umetnika. Zatim u kazalištu je već bilo potpuno zrelo saznanje da je inscenacija vrlo važan faktor, koji se ne sme prepustiti slikaru-zanatliji. I onda, Senoa je za vreme svog boravka u pozorištu pratio šta se na tom terenu stvara i izvan Zagreba, dakle scenograf je bio i veza sa inostranstvom u pogledu raznih tehničkih nabavki, pribavljanja stručnih umetničko teatarskih knjiga i publikacija. Senoa je za vreme svog boravka u Beču došao u lični kontakt sa Rollerom, proučio je inscenaciju Adolfa Linnebacha za »Hamleta«, kako je bila izvedena u Mannheimu 1907, a Linnebach je bio sledbenik Edwarda Gordona Craiga, prema tom je Craigov princip preko Branka Senoa prvi put makar indirektno i iz treće ruke dospeo u Zagreb. O tome je već bilo reči prilikom prikaza Senoine inscenacije za »Koriolana«. Na žalost nacrti za »Hamleta« nisu sačuvani da bismo to mogli i likovno da potvrdimo. U Beču je Senoa osim svega ranije navedenog stupio u vezu sa pozorišnim atelierima firme Winternitz, koja je izrađivala opremu i za Metropolitanu operu u New-Yorku.

Sve su te komponente vrlo važne i značajne za preobraženo gledište o scenografiji u Zagrebu. U tome je Senoina veća zasluga od one što je sam učinio kao scenograf. Za taj poziv nije on imao dovoljno nerva i temperamenta, ali je zato imao istoriskoumetničko znanje, koje mu je poslužilo kao stilska orijentacija na poslu.

I onda još nešto: on je bio prvi scenograf u Zagrebu, na njemu je bilo da zaore prvu brazdu, koja je uvek najteža. Posle njegovog odlaska u teatru radi Trnka, a pomaže mu Anton Frič-Svoboda novi slikar-izvođač.

TOMISLAV KRIZMAN (1882 — 1955)

Rešenjem Kr. poverenika Slavka Cuvaja od 29. XI 1912. godine »... prideljen je Kr. zem. kazalištu kao scenograf Tomislav Krizman, strukovni učitelj Kr. zem. obrtne škole«. Krizman spada među najznačajnije scenografe zagrebačkog pozorišta, a u poređenju sa svojim prethodnikom, sa Brankom Senoom, njegov scenografski rad predstavlja veliki scenografski napredak u svakom pogledu. Za razliku od Senoe, Krizman je osećao scenu kao *prostor*, on nije, u mnogo slučajeva, slikao sliku za taj prostor, već je počeo prvi kod nas da rešava prostor u celini i kao takav. U tome nema samo njegove zasluge. Tu su mu pomogli i njegovi najbliži saradnici, režiseri, jer i režija se u Krizmanovo vreme, čak i onda kad je on bio jedini scenograf kazališta do 1918. godine, oslobodila svoje neukosti, prestala je da prihvata bilo kakvo scenografsko rešenje, već je tražila da inscenacija ima neposrednu vezu sa delom koje se prikazuje na sceni.

Tako je Krizman uz konsultacije sa rediteljima stvarao inscenacije koje su značile stvarni *početak umetničke scenografije* u zagrebačkom kazalištu. Osim toga, kao odličan crtač i slikar razvijene mašte, Krizman se sa lakoćom upuštao u vrlo smele inscenatorske zamisli.

Otkako je Branko Senoa zamolio upravu teatra da ne stavlja više njegovo ime na kazališni plakat uprava je to zavela kao neko pravilo, pa se štampa samo ime režisera na afišu. Tako se desilo da se ni Krizmanovo ime nije stavljalalo sve do 1914. godine. Krizman je sa dužim prekidima radio u teatru kao scenograf 20 godina, od 1912. do 1932, kada se poslednji put pojavio kao scenograf sa dve inscenacije. Taj vremenski raspon, u kome su nastajale njegove inscenacije moguće podeliti na četiri stilske skupine: veristička, monumentalna, nacionalno-dekorativna i ornamentalna. Prema skicama kojima raspolazemo pokušaćemo da te skupine i obrazložimo gledajući ih kroz prizmu celokupnog njegovog likovnog stvaranja.

Prve Krizmanove inscenacije rađene su u verizmu pod uticajem talijanske operско-scenografske škole. Naime talijanska opera, kao i opera uopšte, bila je sa scensko-likovne tačke gledišta tretirana svuda u svetu na podjednak način. Čak se i položaj vrata, prozora i pokućstva na sceni postavljao svuda na isto mesto i na isti način. To je dolazilo otuda što su se i režije ugledale jedna na drugu, kao da su sve operске predstave na većini svetskih pozornica režirali reditelji sa istim režijskim zamislima. To je uveliko pomagalo oper-

skim pevačima — gostima sa drugih scena, da su bez prilagođavanja na režiju pozorišta u kome gostuju, bez ikakve režiskoglumačke probe mogli da nastupaju u predstavi. Taj sistem insceniranja opere, gde je, na primer, Wagnerovska inscenacija bila rađena svuda na isti način od Beyreuta do Tokija i od Tokija do New-Yorka.

U takav način insceniranja upao je i Krizman, pa i još mnogi scenografi, koji su posle njega radili na zagrebačkoj pozornici. U tom verističkom stilu ostvario je Krizman, da nabrojimo samo najvažnije inscenacije, mnogo dela. Tu spadaju u prvom redu opereta »Đak prosjak« od Karla Millöckera 1914. godine, opereta »Bosonoga plesačica« od Srećka Albinija 1915. godine, opera »Chopin« od Giacomo Orificea 1915. godine, drama »Šuma« od Petra Petrovića — Peci je 1915. godine, opera »Manon« od Julesa Masseneta 1915. godine, opera »Čedo zapada« od Giacoma Puccinija 1916. godine, opera »Carmen« od Georgesa Bizeta 1917. godine, sl. 18, opera »Čarobna frula« od Wolfganga Amadeusa Mozarta 1931. godine.

Svojevremeno, pre Drugog svetskog rata, Tomislav Krizman mi je svojom dobrotom pozajmio za ovaj moj rad na izučavanju scenografije u zagrebačkom kazalištu nekoliko svojih scenografskih maketa. Međutim, one su propale u bombardovanju u Beogradu 1941, ali su se sačuvalе fotografije tih inscenacija i ja ih ovom prilikom koristim.

Ako pogledamo fotografije inscenacija videćemo kod svih njih naročito naglašenu Krizmanovu grafičku crtu. Sve su te inscenacije crtane pa onda kolorisane. Boja nikada nije bila glavna dominanta Krizmanove umetnosti, on je uvek prvenstveno bio grafičar. Tačno onakav, kakav je u svome slikarstvu. Njegove su konture oštre, one jasno odvajaju objekt od objekta i zbog toga kod Krizmana nema stapanja raznorodnih elemenata u jednu celinu. Međutim, tako rađenu maketu vrlo lako izvode slikari izvođači kao što je tada jednostavno izraditi i tehničke crteže za drvenu konstrukciju kulisa. Na Krizmanovoj inscenaciji, prilikom njenog pretvaranja iz makete u kulise, ne može biti lutanja. Maketa je jasna i nacrtana precizno.

Krizmanova inscenacija za operu »Carmen« spada među najbolja njegova scenografska ostvarenja, a tu se naročito izdvaja drugi čin, krijumčarska krčma u Španiji. Na toj skici ima atmosfere sredine, ona je, sem balkona, koji teče uz stražnju i desnu kulisu, u osnovi vrlo jednostavna inscenacija od svega tri obična zida. Na tim se zidovima oseća toplina španske noći koja mračno izviruje na prozore i vrata opominjući na ono sudbinsko i zlokobno u operi, to je, ujedno, i jedan od glavnih muzičkih lajtmotiva u operi, zatim prostrta platna nad kamenim dvorištem, koja su danju davala hladovinu, a noću, pod smraćenim zvezdanim nebom, deluju kao tavanica, još više sabijaju ovaj prostor u jednu celinu. Tu ima atmosfere haciende, Španije, tu na svetlozelenoj podlozi zidova oštro će se ocrtavati kostimi toreadora, bolera, šarenih španskih sukanja. Četiri stuba,

stepenice na balkon, kao i sam balkon, pružaju reditelju velike mogućnosti za promene scenskih situacija i dinamiku režije. Osim svega toga Krizman ovde razbija operski šablon. Uobičajeno je da se II čin opere »Carmen« igra u zatvorenom prostoru, u krčmi. Krizman je dao dvorište krčme, otvorio je prostor, diskretno ga nadkriživši platnima nad scenom. I čin uveliko podseća na Krizmanovu grafiku bosanskih gradića i kasaba, koje je on s velikom ljubavlju crtao i slikao. Španije je tu malo, mada je Krizman želeo da to postigne, u ovom slučaju, bojom. On s leve strane slika svaku kuću drugom bojom: bela, žarki oranž, kraplak, žuta, dok na drugoj, desnoj strani, niže: tamni oker, siva, tamni i zgusnuti kraplak, pa opet siva, zatim plava, laki oranž, oker itd. III čin je bio neuspeo, tako da nije uzeta u obzir za izvođenje Krizmanova skica, već je tu bio postavljen stari dekor. IV čin rađen je u dve varijante. U oba slučaja u centar pozornice u pozadini Krizman stavlja bogato ukrašenu fasadu arene. U jednoj varijanti, arena je jedini dekorativni objekt u želji da sama fasada deluje jedinstveno i monumentalno. U drugoj varijanti arena je usamljena, oslanjajući se na dve oniske kuće na kojima se ponavlja kolorit iz prvog čina.

U ovu stilsku celinu ulazi i jedna od najkasnijih Krizmanovih inscenacija. To su dve sačuvane skice za Mozartovu operu »Čarobna frula« koje su izrađene 1931. godine. Na prvoj skici »Na Nilu«, Krizman se služi slikanim prospektom što znači, da se princip prospekta zadržao i do najsvremenijih inscenacija. Skica u svakom slučaju ne predstavlja kompletnu inscenaciju, jer na njoj nisu rešeni bokovi pozornice, leva i desna strana. U istoriji scenografije u Zagrebu ova skica ne predstavlja nikakav novum. Tako su prospekti slikani i ranije, samo ne toliko tvrdo, kao što je ovaj Krizmanov prospekt. Na drugoj skici za ovu operu (II čin), u vrtu sa drvenim pergolama, drveće, aloji i cveće više je grafički rešeno nego slikarski. A boje, čini se, kao da nisu uzete sa egipatskih sarkofaga. Boje leže jedna do druge i bez veze jedna sa drugom: plava do zelene, smeđa do žute itd.

U sferu monumentalnih Krizmanovih inscenacija spada već u prvim godinama njegovog rada skica za Aristofanovu komediju »Ženska urota«, sl. 19. Ta realizacija je godine 1915, kada je bila izvedena, značila upravo revolucionaran preokret ne samo u Krizmanovom stvaranju, već i u istoriji scenografije u zagrebačkom pozorištu. Tu je Krizman razbio okvir pozorišne kutije i ušao u gledalište sa scenom, zahvativši ceo orkestarski prostor. To je najsmelija scenografska koncepcija do tog vremena. Ova inscenacija stvara utisak neprestanog uspinjanja: od podnice orkestra do pozornice i dalje na četrnaest stepenica u dnu pozornice. Krizman je tu zaista uspeo da približi modernu inscenaciju antičkom teatru upotrebom orkestra. Nažalost, ta inscenacija predstavlja samo trenutnu etapu u Krizmanovom daljem radu i stvaranju. Ona je bila uspeh sama po sebi, ali nije rodila kod Krizmana uvjerenje da svakom insce-

nacijom treba da traži najbolje rešenje. Godine 1917. radi Krizman inscenaciju za Wagnerovu muzičku dramu »Tristan i Izolda«, sl. 20. Koliko je našao srećno rešenje za Aristofana, toliko je skica za »Tristana« ostala u krugu inscenacija Wagnerovih dela kakva se videju svuda po svetu. Krizman je uspeo da na ovoj skici pokaže sva svoja i pozitivna i negativna svojstva: s jedne strane sigurnost crteža a s druge tvrdoću tog istog crteža. Srećom u realizaciji zavesa — jedro nije moglo padati u tako krutim naborima, kako ga je naslikao Krizman na maketi.

U ovu oblast Krizmanovih monumentalnih inscenacija ulazi i Wagnerov »Parsifal«, godine 1922. U ovoj muzičkoj drami ima pet promena inscenacije. I slika, šuma u Pirinejima ispod brda Montsalvata, svojim brojnim plastičnim stablima, koja visinom svojih debala natkriljuju gornji rub »harlekina« na pozornici, deluju kao stubovi nekog drevnog paganskog svetilišta. Šuma u dubini, krošnje sa drugog brda, slikane su kao prospekt u zelenosivkastom tonalitetu. Dok su stabla rađena realističkim sredstvima sa čvorovima i granama, dotle su jele ili omorike crtane stilizovano i bez stilske veze sa ostalim rastinjem. Druga slika, sl. 21, u hramu vitezova sv. Grala, data je kao monumentalna rotonda sa islikanim mozaicima pod kubetom. Mramorni stubovi podržavaju veliki luk, koji se u prvom planu prebacuje s jedne strane pozornice na drugu. Na fotografiji se ne vidi da se i stražnji zid iznad visokih prozora nagno prema portalu, dočaravajući na taj način visoku kupolu hrama. Jasno se vidi da je cela pozornica podignuta na jedan stepenik — »rolvagen«, koji je za ovu inscenaciju načinjen, tako da se dekoracija nije morala »rušiti« posle završetka II slike, već se mogla odvući u pozadinu, u stražnju pozornicu, da bi se opet mogla upotrebiti za VI sliku. Nacrt za V sliku, »Veliki petak«, sastoji se od jednog sasvim pastelnonežno slikanog prospekta prolećnog pejzaža u mladom rascvalom zelenilu, sa dalekim brdima, čiji su vrhovi još pokriveni snegom. U prvom planu, levo i desno, nalaze se tek ozelele breze. S leve je strane stena s pećinom pustinjaka starca Gurnemanza. Iako breze ne spadaju u Pirineje, one ovde simbolički treba da predstavljaju moralnu čistoću ličnosti u ovoj sceni: Parsifal-Gurnemanz-Kundry. Premda se na bridovima stena i busenja vidi oština Krizmanove olovke, ipak se po svemu čini, da je Krizman sebi dao naročitog truda da ovu inscenaciju u celini tretira drukčije nego sve svoje dotacije. Realizacija za III i IV sliku (na žalost tih maketa nema) stavila je tehničke mogućnosti zagrebačke pozornice pred ozbiljan problem, koji je bio perfektno i ostvaren, ali o kome ćemo govoriti kada budemo tretirali pitanje tehnike na zagrebačkoj pozornici.

Pod uticajem Meštrovića, naročito njegovih plastičnih vizija kosovskih junaka, rađenih za projektovani Vidovdanski hram i Krizman je kao slikar i kao scenograf studirao naš folklor, naročito ornamenat na tkaninama i čilimima, pa je, kad mu se za to bila

pružila prilika, primenjivao te elemente na svojim radovima. Oprema knjige npr. junačkih narodnih pesama u izdanju Z. i V. Vasića u Zagrebu, oprema knjigu libreta i pravi inscenaciju za romantičnu operu Petra Konjovića »Vilin veo«, godine 1917. Krizman stilizuje taj naš folklor u duhu secesije, čiji je on poklonik od početka pa do kraja svog likovnog trajanja. Prvi čin za operu »Vilin veo«, koji predstavlja šumu u Miroč planini sa scenografske tačke gledišta nije važan dokumenat u Krizmanovom scenografskom stvaranju. Drugi čin »Pećina Marte vračare«, sl. 22, Krizman tretira ovaj ambijent kao sobu ukrašenu narodnom ornamentikom po zidovima, vratima i pokućstvu. U trećem činu on ponavlja upotrebu ornamentike na zidovima, stubovima, stolicama. U ovom činu Krizman prvi put upotrebljava zavesu preko cele pozornice, deleći je tako na dva dela, prednji, intimniji deo sobe za ljubavni duet i, stražnji, pošto se zavesa rastvori, za svečani deo, za svatovsku ceremoniju. Sve tri Krizmanove inscenacije za ovu operu štampane su u boji u prvom izdanju klavirskog izvoda Konjovićeve opere, koji je izdat u Beču 1920. godine.

U oblast nacionalne Krizmanove skupine spada i inscenacija za dramu Mirka Korolije »Zidanje Skadra«, 1920. godine, sl. 23. Mada skica za I čin pokazuje više monumentalne osobine, ona po ostalim skicama (nisu sačuvane) i nacrtima za kostime takođe spada u ovu stilsku grupu.

I poslednje stilsko jedinstvo koje združuje pojedine Krizmanove inscenacije po istovetnom tretmanu jesu ona scenografska rešenja, koja je tretirao kroz ornament, koji je tu glavna likovna dominanta. Prva inscenacija rešena na taj način je 1918. godine izvedena muzička drama Modesta Musorgskog »Boris Godunov«. Skice se nisu sačuvale, novine nisu ništa naročito pisale o inscenaciji, a savremenici, koji su se sećali ove Krizmanove inscenacije, govorili su da inscenacija nije bila uspeša. Skice za Mozartovu operu »Otmica iz seraja«, godine 1923, pokazuje kako je Krizman ornamentalno i kroz stilizaciju rešio celu inscenaciju. Ornamentika nad vratima i na vratnicama rešavana je slobodno i u duhu istočnjačke ornamentike. U stvari ta ornamentika je plod slikareve mašte, kao što je slučaj i sa portalom (vidi se na skici malo s leve strane), koji je davao, zapravo trebalo je da daje orijentalni okvir celoj pozornici. Drveće je takođe stilizovano i kao takvo nadopunjuje ovu jednostavnu inscenaciju koja je rešena linearno.

Poslednja Krizmanova inscenacija, dokle zahvata ova studija, dakle do 1941. godine, bila je za operu Krešimira Baranovića »Stričeno-košeno«, godine 1932. Sačuvane su dve skice. Jedna tvrdi i simetrično, tretirana skoro realistički, u osnovi jednostavna, mada nedovršena, pokazuje jasno određen i omeđen prostor nekog našeg starog zamka. Druga je proizvoljan plod scenografove fantazije. Prikazan je neki neodređen prostor jedne fantastične građevine iz bajke, sl. 24, gde se stubovi prelamaju kao koža na harmonici. To

je, u stvari, neuspeo konglomerat raznih stilova, sa željom da se prikaže naša mitološka prošlost bogato i sjajno. U toj težnji inscenacija je ispala nadmeno i razbijeno. Nacionalna ornamentika je lažna, a ova inscenacija u poređenju sa pređašnjom nema nikakve veze. Isto se delo u svakom činu tretira na sasvim suprotan način. Ova poslednja inscenacija pokazuje da Krizman kao scenograf osim rutine nije više imao šta da kaže i pokaže. Ona deluje kao poraz posle velikih pobeda i uspeha.

Osim navedenih scenografskih Krizmanovih radova, koje smo mogli i likovnim priložima da dokumentujemo, pozitivno je utvrđeno da je izradio nacрте još za sledeća dela u godini 1915: H. M. Vernon i H. Owen: »Mr. Wu« — drama; Francesco Pastonchi: »Kerubinova sudbina« — drama; Eugene d'Albert: »Kraljeva djeca« opera; Rabindranath Tagore: »Chitra« — drama; Hugo von Hofmannstahl: »Ludov i smrt« — drama. U godini 1916: Božidar Širola: »Novela od Stanca« — opera; Eugene d'Albert: »Odlazak« — opera; Karl Weiss: »Poljski Žid« — opera; Gaetano Donizetti: »Don Pasquale« — opera; Đuro Dimović: »Vojvoda Momčilo« — drama. U godini 1923: J. B. P. Moliere: »Građanin plemić« — komedija.

Pored svih nedostataka, koje smo konstatovali u scenografiji Tomislava Krizmana, kao i pored velikog broja veoma uspeših rešenja, idući od jedne inscenacije do druge, mora se utvrditi da je Krizmanov rad kao scenografa bio od ogromne važnosti za dalji razvitak scenografske umetnosti u zagrebačkom kazalištu.

Dok je Branko Šenoa ozlojeđen napustio pozorište, nemajući upornosti da sprovede svoje zamisli do kraja, zatraživši sam, još u početku, da mu se ime ne stavlja na kazališni afiš, smatrajući reditelja jedinim umetničkim šefom u predstavi, dotle Tomislav Krizman vodi upornu borbu od intendanta do poslednjeg »kulisenšibera« da svoju scenografsku ideju u celini sprovede. U toj borbi položaj i značaj scenografa porasli su do ranga samostalne i odlučujuće umetničke ličnosti.

Osim svega ovoga Krizman je prvi hrvatski scenograf u Zagrebu koji je pozornicu i shvatio i u mnogim slučajevima tretirao kao prostor. Kod Šenoe je bilo samo pokušaja u tom pravcu (uspešnih doduše — »Koriolan«), dok Krizman to već konzekventno sprovodi. On je pridavao veći značaj crtežu nego boji, uobličavao je prostor površinama manje bojom na kulisi, a više reflektorskom rasvetom.

Krizman nije podlegao nijednom scenografskom uticaju iz inostranstva. On je bez ikakve scenografske spreme postao scenograf stvarajući po urođenom teatarskom smislu svoja scenografska rešenja. Ne može se reći da je bilo koji likovni pravac tretiran kroz njegove inscenacije. On je učenik Münchenske secesije, i ti su se tragovi uvek videli na njegovim radovima u svima oblastima njegovog likovnog stvaranja, pa i na njegovim scenografskim maketama.

Među Krizmanove zasluge treba ubrojati i konstantan porast utroška novca na inscenacije. Podaci iz Godišnjaka Julija Benešića govore o tom porastu rečito.¹⁰³

Godine 1916. doveo je Krizman iz Beča Emila Lenza, neobično sposobnog slikara izvođača, koji je uz Trnku stvorio najbolje uređenu slikarnicu kulisa u celoj državi. Zbog toga je Krizman, u želji da pomogne razvoj scenografije i u ostalim pozorištima u Jugoslaviji, predložio na prvom Kongresu upravnika jugoslovenskih pozorišta 4. 5. i 6. VII 1922. u Zagrebu, da se osnuje zajednička radionica za sva pozorišta u zemlji.¹⁰⁴ Taj predlog je tada bio pozdravljen, ali nikad ostvaren.

SAVA ŠUMANOVIĆ (1896—1942)

U sezoni 1919/20. Tomislav Krizman dobio je dopust zbog oporavka i studija u inostranstvu, pa je zbog toga postavljen kao njegov zamenik »kandidat srednjoškolskog učiteljstva« Sava Šumanović. U to vreme Šumanović se već istakao kao slikar smelog i neobuzdanog kolorizma sa izrazitom tendencijom da se osloni na francusku školu postimpresionista.

Godine 1914. Šumanović se upisao u slikarsku Umjetničku školu u Zagrebu, pa je i pretežni deo vremena do svog postavljenja proveo u Zagrebu. Rođen je u Vinkovcima 1896, ubijen od ustaša 1942. godine u Sidu.

Za vreme svog boravka u kazalištu od nekoliko meseci Šumanović je napravio samo dve inscenacije. 1. VI 1920. Šumanović je dao prvo scenografsko ostvarenje. On je izradio skice za Mozartovu operu u dva čina (8 slika) »Don Giovanni« (»Don Juan«). Sačuvano je šest skica, koje su ujedno kompletna inscenacija opere, jer se neke slike ponavljaju u predstavi. Od tih skica dve su makete vlasništvo zagrebačke Grafičke zbirke, dok se ostale četiri čuvaju u kazališnom arhivu u Zagrebu.

U Šumanovićevom dosijeu za »Don Giovannija« u kazališnom arhivu nalazi se još jedna kolorisana skica, koja ni po čemu ne može da se uvrsti u skice za Mozartovu operu. Ona sasvim ispada iz scenografske koncepcije za »Don Juanak«. Na toj skici ne piše ništa, dok su sve ostale signirane kao skice za Mozarta.

Šumanović je u jesen 1920. otišao u Pariz, verovatno krajem ili još polovinom septembra. Krizman se još nije bio vratio sa svoga odsustva, zato oktobarsku premijeru Lhotkinu operu »More« radi Babić, u decembru radi Rački Kosorovu »Nepobjedivu lađu«, a premijeru drame Leonida Andrejeva »Onaj, koga čuškaju«, koja je izvedena 8. IX verovatno je još radio Šumanović. Na plakatu za tu predstavu ispisano je samo ime reditelja: Jurij Erastović Ozarovski.

Makete za »Don Giovannija« sprovedene su u koncepciji jednostavno i scenski veoma podesno, mada su i ceo tretman i kolorizam i crtež potpuno oprečni Mozartu i Mozartovom muzičkom stilu.

U prvom i srednjem planu pozornice teku dva paralelna barokna portala, koji su tako postavljeni da se ne menjaju, jer su stalan okvir na sceni u predstavi. Promena ambijenta vrši se u pozadini iza tih portala, bilo slikanim prospektom, bilo ubacivanjem manjih dekoracionih objekata, sl. 25, pa je na taj način omogućeno da se radnja odvija brzo i bez dužeg zadržavanja zbog promene inscenacija. Do ovog vremena, to je već jedno interesantno scenografsko rešenje velikog broja slika u predstavi. Iza drugog portala nalazi se zavesa, koja je u mogućnosti da potpuno odeli zadnji deo pozornice od srednjeg i prvog, tako da je na taj način omogućeno igranje pojedine slike ispred te zavesa, dok se iza nje, za vreme trajanja slike, može u tišini vršiti promena za narednu sliku koja nailazi.

Makete su u crtežu date skicozno, tako da su predstavljale priličan problem kako da se tačno prema njima izvrše tehnički crteži za stolarnicu, kao što su, sigurno, i Lenz i Trnka imali muke da, čuvajući s jedne strane neobuzdani Šumanovićeve kolorizam, ipak naslikaju kulise, gde se na velikim njihovim površinama boja neće razlikovati kao na Šumanovićevim akvarelima na maketama.

Otišavši u Pariz, gde je likovno pao pod uticaj Deraina i Lhota, ni tamo, a ni po svome povratku, Šumanović se nije nikada više vratio scenografiji, pozivu, koji nikada nije iskreno ni voleo.

JURIJ ERASTOVIĆ OZAROVSKI (—1922)

Jurij Erastović Ozarovski je ruski emigrant, koji je posle Oktobarske revolucije napustio Rusiju i preko Carigrada stigao u Jugoslaviju, u Zagreb. U Rusiji je Ozarovski radio u Petrogradu u Aleksandrinskom carskom teatru (sada Teatar Puškina) i bio nastavnik glume u Carskoj glumačkoj akademiji. Ozarovski, prema tome, nije bio scenograf već režiser, ali se kao dobar crtač i poznavalac ruskog ambijenta okušao i kao scenograf u Zagrebu prilikom svoje postavke Gogoljevog »Revizora«. Ozarovski mada nije dugo boravio u Zagrebu, izrežirao je nekoliko dramskih dela. Na svim tim delima, koja je on režirao, nigde nije bilo stavljeno ime scenografa. Prema tome, može se s pravom pretpostaviti, da je on davao osnovne skice za izradu novog ili za adaptaciju starog dekora. U Benešićevom Godišnjaku nalazi se spisak scenografa koji su radili u zagrebačkom teatru od 1914. do 1925. godine. Tu nema imena Ozarovskoga. No, međutim, kako je skica za »Revizora« autentično Ozarovskoga, to moramo zaključiti da Benešić u svoj »Godišnjak« nije unosi inscenacije, koje nisu bile dela profesionalnih slikara i scenografa. Maketa Ozarovskoga podseća na slična ostvarenja poznatih ruskih scenografa s kraja XIX i početka XX veka, A. Benoisa i N.

Dobužinskog. Ozarovskoga maketa rađena je sa minucioznošću za svaki detalj provincijskog ruskog salona iz prve polovine prošlog veka, sl. 26. Ona za nas, kao inscenacija, ne predstavlja nikakvu novinu, ali nas upućuje na mnoge detalje ruskog enterijera, koji kod postavljanja ruskih klasika na scenu ne treba da budu zaboravljeni.

Ozarovski je u zagrebačkom pozorištu bio postavljen 17. II 1920. za direktora Drame i »artističkog ravnatelja« kada je razrešen dužnosti intendant Guido pl. Hreljanović i zamenio ga univerzitetski profesor dr Miodrag Stražnicki, međutim, direkciju drame ubrzo preuzima Ivo Raić.

Ozarovski je režirao, pa prema tome i inscenirao ili učestvovao u insceniranju sledećih dela: Čehov — »Ujak Vanja« (14. VI 1919); Gogolj — »Revizor« (29. VI 1919); Gogolj — »Ženidba« (27. IX 1919); Denis Ivanović Fonvizin — »Nedorasli« (18. XI 1919); Eduard Sheldon — »Roman« (27. II 1920); Leonid Andrejev — »Onaj, koga čuškaju« (8. IX 1920). Pretpostavljamo da je za ovo poslednje delo maketu bio izradio Sava Šumanović, ali ona nije bila ostvarena.

Posle jednogodišnjeg boravka u Zagrebu Ozarovski je otišao u Pariz, gde se okupljala veća grupa ruskih pozorišnih umetnika emigranata u težnji da osnuju u emigraciji jedan ruski teatar većeg stila. Ne vrativši se više u Jugoslaviju, Ozarovski je u Parizu i umro.

MIRKO RAČKI (1879)

Simbolizam i zamagljenost u dramskim i lirskim tekstovima Josipa Kosora mogli su u jednom od najizrazitijih predstavnika naše secesije, u Mirku Račkom, da nađu svog adekvatnog likovnog tumača. Samo se tako može objasniti pojava Račkoga kao scenografa u zagrebačkom kazalištu.

Rački je u hrvatskom slikarstvu (rođen 1879. u Novom Marofu), zastupao suprotan stav od Račića i Kraljevića koji su bili infiltrirani francuskim impresionizmom. On se naslanjao na Prag, gde je učio kod Vlaha Bukovca i München, Beč i Veneciju. Prihvativši još u mladosti Meštrovićevu likovnu ideologiju i stil, nije napuštao to verovanje za celo vreme svog likovnog stvaranja. Iz toga razloga njegovi radovi nemaju raznih faza i raznih epoha, već pokazuju konstantno jedan te isti tok, jednu te istu likovnu koncepciju. Kako nije počeo da slika od rane mladosti, jer je prvo svršio Učiteljsku školu u Zagrebu i učiteljevao u Ščitarjevu, selu u blizini Zagreba, slikarstvo ga je počelo da zanima kroz literaturu, kroz ilustrativnost. I zaista, njegove slike obiluju bujnom deskripcijom, prenatrpane detaljima pronađenim u razbuktaloj mašti pripovedača i pesnika; sve je to učinilo od Račkog poznatog ilustratora (Danteova »Božanska komedija«, Mažuranićev ep »Smrt Smail-age Cengića«). U sli-

karstvu ga je inspirisao s jedne strane sentimentalni i sladunjavi istorizam i iz tog pravca poznate su mu slike »Grad Dis« i »Francesca da Rimini«, a s druge strane simbolizam projektovan na razne vidove životnih manifestacija. Tu su mu poznate supraporte u Sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu.

U takvom tretmanu izradio je i svoju jedinu inscenaciju Kosorove »Nepobjedive lađe« u zagrebačkom kazalištu 11. XII 1920. godine, sl. 27. Dok se na prvoj skici, na prospektu propleću debela prašumska stabla za vinjagama koje liče na ližane i čvornovito korenje usađeno među paprati i kojekakvo drugo fantastično rastinje, dotle se na drugoj skici, opet na prospektu, gradi »nepobjediva lađa« na tonski i koloristički spojenoj površini, koja u isto vreme predstavlja i obalu i more i nebo.

Rački ne rešava pozornicu kao prostor. On na bočnim kulisama i prospektu slaže svoje simbole. Na primer, on spušta dve kobaltne zavese u gustim naborima, koje kao neki dorski stubovi podržavaju celu kompoziciju pozadine, na kojoj centralno sablasno blešte rebra lađe u gradnji sa raspetom ženskom figurom na pramcu (koja kao da je desetak godina kasnije našla svoju plastičnu primenu u Meštrovićevoj »Zahvalnosti Francuskoj« — spomenik na Kalemegdanu u Beogradu).

Pojava Mirka Račkog u scenografiji zagrebačkog kazališta interesantna je samo kao najznačajniji izlet u secesiju. I još nešto! Uprave kazališta omogućuju slikarima da rešavaju svoje scenografske zamisli izvan uobičajenih teatarskih tretmana, već prema sklonosti samih slikara i njihovom stilu i krugu likovnog interesovanja.

JOZA KLJAKOVIĆ (1889 — ...)

Iz društva Meštrovićevih likovnoideoloških sledbenika i Joza Kljaković ostvario je dve inscenacije na zagrebačkom kazalištu. Obe stvari koje je Kljaković inscenirao vezane su za Dubrovnik i dubrovački pejzaž. To je, verovatno, bio razlog što su njemu, kao rođenom Dalmatincu, bili povereni zadaci sa dalmatinskom likovnom problematikom.

Iako je rođen u Solinu (1889. godine), ipak se smatralo da će Kljaković, poznajući atmosferu naše obale i njenih gradova uspeti, bolje od drugih u to vreme, da prikaže Dubrovnik i dubravu oko njega.

U režiji dr Branka Gavelle prikazana je u Zagrebu obnovljena Gundulićeva »Dubravka« (23. V 1923) sa inscenacijom Joze Kljakovića. Obe su skice za tu predstavu sačuvane i one pokazuju slikara, koji je jednostavnim sredstvima, pa donekle i spretnim načinom promene dekora, uspeo da prikaže i sredinu i atmosferu Dubrovnika i njegove pastoralne okoline. Naročito prvi skica, sl. 28, ima u sebi kao iz mitološke Arkadije neke paganske čistote: žrtvenik

u maslinjaku. U prednjem planu arkade sa stepenicama levo i desno na koje se uspinje iz pozadine, daju celoj skici antički mir. Uskovitlanost grana u maslinjaku ritmički može da prati »tance« vila i satira, dok puk, taj realni faktor u pastoralu, prati igru pod smirenim svodovima dubrovačke arhitekture. Na drugoj skici, arkade i stepenice okreću se prema prvom planu, otkrivajući prema publici svoje jasne arhitektonske konture, dok se na mestu maslinjaka spušta prospekt s panoramom Dubrovnik u suncu, moru, čempresima i borovima.

U ovakvom scenografskom rešenju menjaju se dva prospekta, dok prednji, plastični deo smenom prednje i zadnje strane, omogućuje uštedu vremena i materijala, što već samo po sebi predstavlja uspešan scenografski posao.

Makete su slikane u crvenkastosmeđem, kao cimet, tonalitetu, sa izvesnim kontrastnim plohamu plave i zelenosrebrne boje. Koloristički one su neuspele, kao što je slučaj i na Kljakovićevim freskama (Slavenska banka i Markova crkva u Zagrebu), gde je prevaga na sigurnom crtežu i kompoziciji.

U drugoj svojoj inscenaciji Dobronićeve opere »Dubrovački diptihon« (24. IV 1925), Kljaković je fotografski tačno preneo poznatu dubrovačku palatu »Sponza«, pa sa scenografske tačke gledišta ta skica ne predstavlja nikakav dobitak u razvoju zagrebačke scenografije.

Kljakovićeva pojava na listi zagrebačkih scenografa znači pokušaj uprave kazališta da jedan određen ambijent preda na umetničko tumačenje slikaru, koji je iz tog ambijenta ponikao i koji bi ono tipično za taj kraj mogao likovnim sredstvima da prikaže. Prvi put, u »Dubravci«, Kljaković je to uspeo, drugi put u »Dubrovačkom diptihonu«, zanemario je svoje lično i poslužio se citatom: doslovno prenošenje elemenata jedne arhitekture u elemente jedne inscenacije.

NIKOLAJ HARITONOV

U svome begstvu pred sovjetskom vlašću, dospeo je u Zagreb, sa mnogobrojnom povorkom Rusa, i slikar Nikolaj Haritonov, koji je svoj trag u našoj sredini ostavio samo jednom svojom inscenacijom. Od onih, što su ga poznavali, jer to je, na žalost, jedini izvor iz koga se mogu saznati bar neke osobine ovog putnika, saznali smo da je pripadao u Rusiji grupi slikara Bilibina, Maljavina i naročito Sudejkina, koji su se okupljali oko lista »Mir iskustva«.

Njegova inscenacija opere Rimskog-Korsakova »Snjeguročka« (28. VI 1921) nosi na sebi sve znakove pseudonacionalne orijentacije u ruskom slikarstvu u prva dva decenija ovog veka. Dok se Ozarovski, koji se u isto vreme nalazi u Zagrebu, naslanja na realizam XIX stoleća, dotle Haritonov svoju inscenaciju tretira dekorativno-

ilustrativno. Libreto opere meša folklorne elemente Istoka sa ruskim folklornim tkivom (Car Berendej-trgovac Mizgir-ruski narod). Ta mešavina naročito odgovara toj likovnoj ruskoj orijentaciji, koja na stilizovani ruski folklor nadovezuje istočnjačke dekorativne motive na arhitekturi i narodnim nošnjama. Tako je ruska politička ekspanzija na istok, ubrzo našla u mnogim ruskim slikarima svoje likovne pesnike, koji su malograđanski ljupko islikavali tu rusku političku imperijalističku orijentaciju. I Nikolaj Haritonov ušao je u taj krug ruskog slikarstva. Ne raspolažemo njegovim maketama, da bismo to mogli i na primeru dokumentovati, ali Haritonov je, ubrzo napustivši Zagreb, koji mu je bio tek usputna stanica, ostavio iza sebe vernog epigona ove orijentacije. To je bio Pavle Froman o kome će kasnije biti reči.

IVAN GUNDRUM (1892 — ...)

Ivan Gundrum se samo jedamput okušao u Zagrebu kao scenograf. Po nagovoru Iva Raića inscenirao je komediju Nicole Machiavellija »Mandragola«, 2. III 1924. godine. Maketa toga njegovog pokušaja nije sačuvana. Postoje samo fotografije pojedinih interpretatora iz ove predstave, ali na njima se vidi samo kostim, dok inscenacija nije bila fotografijom zahvaćena. Istražujući život i rad ovog slikara, mora se zaključiti da on nije neuk pristupio svom scenografskom pokušaju u Zagrebu. Njegova burna biografija otkriva dug, savestan i mnogostran studij na raznim planovima delatnosti u likovnoj umetnosti.

Rođen u Orjovcu, u Slavoniji 1892, još u mladosti, u trinaestoj svojoj godini dolazi u Zagreb, gde od 1903—1907. pohađa Obrtnu školu u odeljenju za dekorativno slikarstvo. Glavni mu je nastavnik bio Josip Bauer. Posle svršenog školovanja u Zagrebu, on ne prekida sa studijom, već odlazi u Peštu u Visoku školu likovnih umetnosti (M. K. kepző művészeti főiskola), radeći istovremeno manje poslove iz oblasti dekorativnog slikarstva. Još na početku prvog svetskog rata pao je u rusko zarobljeništvo, gde je dočekao i Oktobarsku revoluciju. Revolucija ga je zatekla u dubokoj pozadini, u zapadnom Turkestanu. Nova je vlast odmah iskoristila znanje i spremu Ivana Gundruma i postavila ga, u prvi mah, za člana »komisije za propagandu narodne umetnosti«, a ubrzo zatim i za profesora Likovne akademije u Taškentu i lektora na pozorišnoj školi. Pored te svoje dužnosti upravljao je i keramičkim odeljenjem Glavne narodne keramičarske radionice. Međutim, Gundrum se nije mogao pomiriti sa činjenicom da večno ostane u Taškentu i pored sve perspektivnosti koja su mu pružala nova njegova zvanja. On se 1921. vraća u Beč, gde živi i radi kao slikar i keramičar do 1923. godine. Tada dolazi u domovinu, u Zagreb, pa i tu, ne primivši nikakvu stalnu službu, oprema i dekoriše lokale, enterijere, redute i tome slično.

Poznanstvo sa Ivom Raićem dovelo ga je na kratkotrajno gostovanje u zagrebačko pozorište. Ubrzo zatim, on definitivno napušta Jugoslaviju, otišavši u Južnu Ameriku, gde mu se zameo trag.

U Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu pronašao sam fotografiju, koja prikazuje samoga Ivana Gundruma, sl. 29, za njegovim eksperimentalnim keramičarskim stolom pri sastavljanju neke likovne kompozicije. Ova slika ne doprinosi ništa na rasvetljavanju scenografskog posla Ivana Gundruma, ona je samo jedini fotografski dopunjenat o jednom našem likovnom posleniku, koji je u našoj sredini u svoje vreme dao svoj mali prilog.

Inscenacija »Mandragole« prema prikazima o toj predstavi bila je »uspela«. Verovatno je reditelj Ivo Raić svojom kulturom u mnogom pomogao Gundrumu da ostvari svoju scenografiju što je moguće bolje.

Gundrum spada među one scenografe u zagrebačkom teatru od čijeg se rada više niko nije mogao koristiti, jer ni on za sobom nije ostavio nikakav značajan i trajan trag.

MAKSIMILIJAN VANKA (1889)

Među jednokratne goste u zagrebačkoj scenografiji spada i Maksimilijan Vanka, (rođen u Zagrebu 1889. godine), profesor na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu. Iako je pored zagrebačke Umjetničke škole učio i slikarstvo i u Bruxellesu, Vanka nije primio nikakve naročite osobine francuskog modernog slikarstva sa preloma prošlog u ovaj vek. Vanka je, uglavnom, iz Belgije i Francuske doneo smisao za kompoziciju slike, dok je u pitanju kolorizma ostao na izvorima hrvatskog folklor. Njega su uopšte folklor, boja narodne šare, narodne nošnje najviše inspirisali u likovnom traženju. Vankine slike »Proštenjari«, »Bistrički bokci« i »Nevjesta moga kraja« to najbolje dokazuju.

Kada je na repertoar zagrebačkog kazališta stavljen popularan Baranovićev balet »Licitarsko srce« i kada je trebalo pronaći baletskom scenariju adekvatan likovni izraz, pomislilo se na Vanku.

Na taj način je Vanka, jedini put u životu, postao scenograf i ostvario inscenaciju pomenutog baleta, prvi puta 17. VI 1924. i prilikom obnove baleta 19. I 1935, sl. 30. Već prvi pogled na reprodukciju Vankine makete, ovde, zapravo, već ostvarene inscenacije na pozornici, osvedočava nas o potpunoj ornamentalnoj realizaciji onoga što se zove folklor. To nije folklor sa doslovnim citatima pojedinih narodnih motiva i elemenata, to je folklor otrgnut sa tla na kome je nastao, pa tretiran nekako sladunjavo zapadnjački. On podseća na bonbonjere radene u koncepciji kiča. Cela inscenacija, i pored toga što fabula baleta traži da ne bude ostvarena realističkim sredstvima, nema nikakve veze sa instinskim hrvatskim tlom, osim što obiluje u šarama sa licitarskih kolača i

licitarskih voštanica. Dekoracija je tretirana simetrično. Jednako levo sa jednakim desnim. U prvom planu portalna kulisa, koja daje okvir celoj skici, deluje kao vertepska kutija; u sredini pozornice crkvice puna ornamenata, levo i desno šatre i ukrasno volutasto drveće, dok u dnu pozornice prospekt »Hrvatskog Zagorja« sa crkvicom na svakom brežujku.

U drugoj varijanti ove inscenacije, one iz 1935. godine, portal je sačinjen od litararskih sveća prepunim šarama i ukrasnim prstenovima. Ta koncepcija izrađena je plastično u minijaturi i služi kao ukrasnodekorativna akvizicija u »Kazališnoj kafani« u Zagrebu.

Vanka je ovom svojom jedinom inscenacijom u zagrebačkom pozorištu uspeo da stekne priznanje onog dela pozorišne publike, koja ne traži ni opravdanost, ni autentičnost, ni istinu, ali zato traži sliku koja je prijatna za oko i koja dekorativno prati Baranovićev balet. Sa te tačke gledišta Vanka je uspeo i ta se inscenacija i dandanas pamti, mada ona nema svojih sledbenika među scenografima u zagrebačkom kazalištu.

Pred rat je Vanka otišao u Ameriku, gde je postao profesor na jednoj slikarskoj školi.

PAVLE FROMAN (1898—1940)

U grupi ruskih izbeglica, koja je posle rata dospela u Zagreb, bila je i porodica Froman, koja je Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu dala četiri člana: baletu i režiji Margaritu, isključivo baletu Maksimilijana i Valentina, a scenografiji Pavla Fromana.¹⁰⁵ Sve četvoro potiču iz Moskve, gde su se rodili i učili škole.

Pavle Froman doneo je sa sobom već izgrađen pozorišno-slikarski profil, koji nije menjao za vreme celokupnog svog rada. Iškoloivan na shvatanjima dekorativnoornamentalnog scenskog slikarstva, on tu koncepciju nije menjao kroz celo svoje vreme delatnosti u Zagrebu. O toj orijentaciji bilo je već reči kada se govorilo o Nikolaju Haritonovu. Pavle Froman ima identičan odnos na scensko-slikovnu problematiku. Iz tih je razloga, u većini slučajeva, uprava teatra poveravala Fromanu zadatke samo iz ruskog repertoara. Od 31 inscenacije koje smo utvrdili da je on stvorio, 18 njih je iz ruskog ambijenta.

Pored toga, što radi kao scenograf u kazalištu, Froman je za celo vreme i slikar izvođač i svojih i tuđih scenografskih maketa. On je bio odličan poznavalac kazališne palete i majstor u brzom savladavanju velikih površina kulisa. Pored Lenca i Trnke u početku, zagrebačka kazališna slikarnica raspolagala je sa tri prvorazredna majstora. Fromanova prva inscenacija u Zagrebu bila je 12. IX 1921, kada je napravio makete i sam izradio kulise za Verdijevu »Aidu«. Tom prilikom on je napravio niz pompeznihi skica za dekoracije i kostime. Ne može se poreći da Froman nije osetio egipatsku monu-

mentalnost u arhitekturi, sl. 31, a isto tako da nije umeo preteranu dimenzionalnost te arhitekture da spretno ograniči ubacivanjem šarenih platna pod sofitama čime nije oduzeo ništa od monumentalnosti, ali je, s druge strane, učinio da kulise ne moraju preći svoju normalnu visinu. (U zagrebačkom kazalištu ta visina je obično 7 metara). Isto tako on je uspeo da spretno zatvori večiti scenski problem u eksterijeru — bočne kulise — da se posluži perspektom, koji slika u zamagljeno žućkastom tonu grada u pustinji koja pliva u sunčanoj svetlosti, da dočara tako svu vrelinu Egipta poleglog uz Nil između mora i Sahare.

Ta inscenacija »Aide« sa prosečnog teatarskog stanovišta zadovoljila je i stvorila Fromanu mogućnosti da i dalje radi kao scenograf u Zagrebu. Već početkom iduće godine on radi inscenaciju za popularan balet Čajkovskoga »Labuđe jezero« (7. II 1922), a odmah zatim (27. V 1922), balet Rimskog-Korsakova »Šeherezada«, sl. 32. Na toj maketi u potpunosti dolazi do izražaja scenografski stil koji je vladao pre rata u Rusiji. Prezasićenost u ornamentici, koja treba da dočara bogatstvo istočnjačkih harema, gde se konture slivaju jedna u drugu i, gde je sve zajedno jedna uskovitlana šara, koja nema ni svog početka ni svog kraja, gde sve deluje meko i razbludno u mirisima tamjana i izmirne, u boji sve to vuče i gust i prezasićen oranž. Takav je način upotrebljavao Lav Bakst, i, čini se, da ne bi bilo nikakvo čudo da je skicu za zagrebačku »Šeherezadu« on potpisao — toliko mu je Froman bio odan kao epigon. U sličnom tretmanu izradio je Froman i maketu za Stravinskoga »Petrušku«. Iz aspekta stila »Petruška« ne ispada iz načina kako Froman tretira Istok na sceni.

Raspolažemo sa maketom za operu Rimskog-Korsakova »Sadko«, koju je Froman radio 1930. godine, sl. 33, pa i ona dokazuje kako je on stilizovano i dekorativno obradio tu rusku bajku. I skoro da nema nikakve razlike ni u kompoziciji, ni u upotrebi posebnog portala sa inscenacijom za balet Čajkovskoga »Ščelkuncik« iz godine 1931, sl. 34.

Vrlo je efektno izrađena skica za operu Čajkovskoga »Pikova dama« 1932. i u obnovi 1939. godine, sl. 35, gde se preko bašte od veštački potkresivanog šimšira vuku zloslutni, tmasti oblaci koji ovoj ljupkoj pastoralnoj vrtnoj sceni nagoveštavaju nešto »sudbinsko« i »stravično«. Ali sve je to samo spoljno, samo vešto upotrebljavanje već ovestalih scenskih sredstava, bez moći da se ponikne u dubinu same partiture dela, i da se iz nje, na temelju njenih motiva stvara i inscenacija predstave. Pavle Froman je vešt pozorišni čovek. On ume spretno da se koristi onim opštim sredstvima pozornice, svestan da će ta sredstva uvek moći da pokrenu i uzbude maštu kod gledalaca. Njegove inscenacije imaju punu zanatsku veštinu i doteranost, ali kroz njih se retko kad oseća pulsiranje istinske dramatike iz prikazivanog dela. Fromanov celokupni scenografski opus samo je ukrasni okvir pozornice, vrlo vešt i lep doduše,

ali isto toliko i plitak i nerečit. Pored svega toga u njemu je zagrebačko kazalište imalo slikara koji je umeo da na našu pozornicu prenese skoro adekvatne inscenacije, kakve su se izvodile u Rusiji kada se davao ruski repertoar koji je ostvaren u Zagrebu između dva rata.

VASILJE ULJANIŠČEV (... — 1929)

Posle rata, sa ostalim Rusima, došao je u Zagreb i scenograf Vasilje Uljaniščev (rođen u Bobrovu),¹⁰⁶ koji za razliku od ostalih scenografa, svojih sunarodnika, nije bio šematizovan i podređen ornamentalnodekorativnom kalupu. Uljaniščev je imao mnogo razvijeniju fantaziju i mnogo samostalniji odnos prema scenografskoj problematici. Dok je Froman uglavnom inscenirao dela koja je režirala njegova sestra Margarita i tek poneki naš režiser (Batušić, Mesarić, Binički, Dubajić), dotle Uljaniščev radi sa Raićem, Gavellom, Strozijem, Ivakićem, Verlijem, Kriveckim, Badalićem, Papićem, Konjovićem, Nučićem i drugima, što dokazuje da su reditelji više tražili saradnju sa njim, nego na primer sa Fromanom.

Uljaniščev je počeo da radi u Zagrebu tek 1923. godine i bio u njemu punih pet sezona. Za tih pet pozorišnih sezona on je inscenirao preko 60 pozorišnih komada, drama, opera, opereta i baleta. Naravno da tako veliki opus u razmerno kratkom vremenskom periodu nije mogao uvek dospeti do potrebne umetničke visine. Bilo je slučajeva kad su Uljaniščevu u jednoj nedelji dana stizale čak i po tri premijere. Tako je na primer 1926. godine imao 23. I Puccinijevu operu »Manon Lescaut«, 26. I Leharovu operetu »Cloclo« i 30. I Gheonovu dramu »Siromah pod stepenicama«. A nije redak bio slučaj, kada je imao nedeljno po dve nove i to vrlo teške inscenacije: 24. VI 1925. Shawovu »Svetu Ivanu« i 30. VI 1925. operu Musorgskog »Soročinski sajam«. Pa i pored sveg tog napornog rada, gde tempo nikada nije sustajao, Uljaniščev je dao veliki broj uspeših scenskih realizacija. On je bio sklon da prihvati nova stilska strujanja u scenografskoj umetnosti, koja su nastajala na velikim zapadnim pozornicama, ali nije imao vremena da se sa njima saživi i ona su, preko njega, dospevala na zagrebačku pozornicu u svojim sirovim oblicima. On nije mogao da primi ono što je njegovom talentu, njegovim sklonostima i temperamentu najviše prijalo, pa da na tim temeljima izgradi svoju umetničku fizionomiju i da svakoj inscenaciji utisne svoj lični pečat. Uljaniščev se u svojim inscenacijama očešao i o scenski realizam i o scenski ekspresionizam, on je radio i na motivima i našeg i ruskog folklora, on ima i stilizacija i nagoveštenog dekora, on ima svega, ali zato nema svog sopstvenog stila, nema svoje lične scenografske note, u svome scenograskom delovanju.

Uljanišćev je morao u teatru da radi svašta. Njemu nije bilo omogućeno da se razvije u pravcu, koji bi njemu odgovarao, već je primao zadatke koji su mu bili i sasvim strani i tuđi.

On pozornicu rešava u nekim slučajevima još uvek kao scensku sliku, sl. 36, u operi »Louise« na primer, gde na vešto realistički slikanom prospektu blista noćni Pariz iznad Seine i mosta preko nje. A već mesec i po dana kasnije daje u drami »Prolaznik« od Bogdana Katerwe delimično stilizovanu inscenaciju sa obilnom upotrebom zavesa umesto slikanih kulisa, sl. 37, pokrivajući, odnosno zastirući njima pretežno najveći deo binskog prostora. Izmenjujući u bojama crveno, sivo i crno, Uljanišćev postiže prezasićenu dijaboličnu atmosferu ovog enterijera. Ovom upotrebom jednog od osnovnih elemenata moderne scenografije, upotrebom zavesa, kao prvostepenim dekorativnim objektom, Uljanišćev u velikoj meri modernizira svoja scenografska shvatanja, koja je ostvario na zagrebačkoj pozornici. Pa makar se ova inscenacija ne može smatrati kao naročito uspela u svojoj kompoziciji, ona ipak predstavlja korak u širinu u shvatanju modernog rešavanja scenskog prostora. Kažemo »u širinu«, jer istovremeno Babić daje inscenacije, koje vode zagrebački teatar znatno unapred.

I u rešavanju ruskog ambijenta Uljanišćev prilazi tom problemu uprošćenijim i znatno više pojednostavljenim sredstvima nego njegove ruske kolege scenografi. Naročito u I činu »Boriša Godunovog«, sl. 38, vidljiva je ta tendencija na levoj strani pozornice, gde snop vertikala u prvom planu stremlje u vis nad portalni otvor, pokazujući kako se nalazimo u neposrednoj blizini jednog velikog zdanja, kome iz blizine ne možemo da sagledamo visinu. Za scenu »Dume« Uljanišćev nije uspeo da nađe uprošćeno rešenje, već se poslužio starom ruskom scenografskom shemom za slikanje ovakvog ambijenta.

Godine 1925. Uljanišćev daje svoja najsmelija rešenja, za Strozijev »Ecce homo!« i Muratbegovićevo »Bijesno pseto«, sl. 39. i 40, upotrebivši osnovne elemente savremene scene — zavesu, stub, praktikabl — kao jedine scenske objekte. Ne može se, međutim, reći da se ta »hrabrost« u takvom scenskom rešenju rodila kao samonikla Uljanišćevljeva ideja. To rešenje dolazi posle nekoliko Babićevih ne samo smelih, već i veoma duhovitih ostvarenja na zagrebačkoj pozornici. Treba samo uporediti dela koja je do svog vremena ostvario Babić, pa će se najbolje moći uočiti gde leži izvor za ovakve puteve i kod Vasilija Uljanišćeva. I ova realizacija Uljanišćeva nije važna kao novitet za zagrebačko pozorište, ona je karakteristična i važna samo utoliko, ukoliko može da pokaže sposobnost Uljanišćeva da primi tuđu tekovinu, tuđ princip, pa da ga i sam uspešno primeni.

Uljanišćev nije eklektičar jednog određenog pravca, koji je nastao i razvijao se kod nas ili u inostranstvu. On je bio pod mnogim uticajima. Zato se ni u jednom trenutku ne može govoriti o Ulja-

nišćevu kao o scenografu samostalnom tvorcu, već samo kao o scenografu, koji je bio darovit eklektičar.

Na ovom mestu mora se, bar u najkraćim potezima, a u odbranu scenografovih ideja, kao i u odbranu rediteljskih ideja, reći nešto i o saradnji scenografa sa režiserima. Ni u jednom trenutku ne mogu se i ne smeju ni svi pozitivni ni svi negativni rezultati jedne predstave pripisivati samo scenografu. Definitivni oblik scenografske zamisli jeste realizacija ostvarena na pozornici, ali tu realizaciju treba pripisati u prvom redu saradnji scenografa sa režiserom, to jest, njihovom obostranom dogovoru o svim detaljima koji će na sceni biti vidljivi. Zato je scenografska inscenacija samo jedna rezultanta te saradnje. Ona je izraz ili obostranog sporazuma ili pobede mišljenja jednog od te dvojice. U većini slučajeva to je, obično, pobeda rediteljeve koncepcije, koji je u prvom redu odgovoran za izgled predstave u svima njenim vidovima. Zato kod ocene jedne inscenacije treba uzeti u obzir i idejnu i stilsku preokupaciju reditelja koji je režirao predstavu.

S Uljanišćevim je sarađivalo u toku njegovog rada u zagrebačkom kazalištu 15 reditelja. To znači drugim rečima da je Uljanišćev bio prijatan saradnik, da se uvek trudio da ostvari na sceni u svojoj scenografiji bar osnovne zamisli režisera. Froman je radio sa svega sedam reditelja, iz čega proizilazi da je saradnja sa njim bila teža, odnosno, Froman nije ni znao, a ni mogao da oustupi od onoga što je sa sobom bio doneo iz Rusije. Tekovine savremenijeg teatra njemu su bile tuđe.

Sa Strozijem je Uljanišćev napravio još tri interesantne inscenacije. To je u prvom redu fantastičan zastor za Mesarićeve »Kozmičke žonglere«, koji donekle pokazuje u kakvom je tretmanu rešena cela scenografija za ovu predstavu. Skica je opterećena tendencijom da po svaku cenu deluje »moderno«. Međutim, ona ne pokazuje neku inventivnost i iznad svega nema na njoj ipak potrebne scenske jasnoće.

Svakako je najuspelija Uljanišćevljeva inscenacija za dramu Ahmeda Muradbegovića »Bijesno pseto«.

U čistom scenskom ekspresionizmu, koji proponira naročito naglašavanje najvažnijih čvornih objekata, doživljenih i tretiranih slobodno, ne oslanjajući se na realističku podlogu, već samo i isključivo na viziju, zamisao, nagoveštaj ili skicu objekta, koji je nužno bio potreban da figurira na sceni, Uljanišćev je dao dva vrlo uspešna scenografska rada. Prvi, »Bijesno pseto« (2. VII 1926), o kome je već nešto rečeno i drugi (20. V 1927) Klabundov »Krug kredom«, sl. 41.

Dok je prva realizacija donesena u razbacanim elementima: vrata, prozor, peć itd. komponovana grozničavo, pod povišenom temperaturom dramskog napona, dotle je »Krug kredom« dat strogo, skoro ritualno, u prljavožutim zavesama, među koje se, u dnu, smestila nekoliko metara visoka slika u stilu bojadisanih drvoreza Ku-

niyochija, dok sa obe strane do zavesa stravično se koče u svojoj belini stilizovani zmajevi sa otrovnim zatkom na repu, kao u škorpiona. Čak i da nema slike u dnu, koja je data kao projekcija i koja jasno određuje mesto radnje, atmosfera celog ambijenta toliko je egzotična, da bi i po tome mogao gledalac da odredi u kome se delu sveta odigrava dramska radnja.

Tim svojim dvema inscenacijama pokazao je Uljanišćev da je bio u stanju da primi i usvoji najnovije tekovine modernog teatra i da ih i sam sa uspehom primeni. Ali, on je bio repertoarski scenograf, on je radio sve. Iz tih razloga ne sme nas začuditi, kako je posle ovakvog načina rešavanja mogla uslediti inscenacija za »Medvedgradsku kraljicu«, koja je shvaćena sasvim suprotnim scenografskim postupkom od onog koji smo maločas kod njega bili videli. To je, uostalom, pretposlednja Uljanišćevljeva inscenacija u zagrebačkom kazalištu.

Premoren poslom i zahvaćen tuberkulozom, Uljanišćev je potražio početkom 1928. godine lakši i manje zamoran posao scenografa u Osijeku, ali i tu je ostao vrlo kratko vreme, otišavši još iste godine u Narodno gledalište u Ljubljani, gde je potpuno iscrpljen i pobeđen bolešću umro. Uljanišćev se nije bavio slikarstvom kao zasebnom umetničkom disciplinom. On se sav bio predao teatru u Zagrebu gde je bio jedan od najmarljivijih njegovih poslenika.

MARIJAN TREPŠE (1897)

Marijan Trepše¹⁰⁷ ušao je u zagrebačko kazalište već kao slikar sa formiranom likovnom fizionomijom. Doduše, ne može se reći da je ta fizionomija imala nekog naročitog izraza i da ona zaslužuje podrobniju pažnju iz aspekta na hrvatsko slikarstvo između dva rata. Mnogo je verovatnije da će Trepševovo ime ostati vezano isključivo za njegovu scenografsku delatnost u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, a manje za njegov slikarski rad, koji je obavio van domena ovog našeg istraživanja.

Rođen 1897, spada u likovnu generaciju koja je sticala prve afirmacije posle prvog svetskog rata. Učio je u Zagrebu, a boravio je izvesno vreme u Pragu i u Parizu. Pojavio se kao slikar u »Proljetnjem salonu« sa kolorizmom i grafikom, kojom se bavio u mnogim vidovima i tehnikama. Izdao je i mapu grafičkih radova, gde su mnoge teme nadahnute teatrom i teatarskim životom. Međutim, treba prepustiti da se definitivni sud o Trepševom slikarstvu donese na drugom mestu; mi ćemo istraživati samo njegov vrlo obiman scenografski posao. On je scenograf koji se po broju ostvarenih inscenacija nalazi na drugom mestu, načinivši za šesnaest godina delatnosti, do 1941, kompletnih 129 scenografija, gde većina ima i više činova ili slika sa promenjenim mestom zbivanja. Već

prvo Trepšeovo istupanje u teatru moralo je izazvati pažnju. On je tom prvom scenografijom pokazao da ima nesumnjiv smisao da se razvije u prvorazrednog scenografa. Još mnogo puta će kasnije on to i dokazati. Ali pretežni deo radova koje je obavio kao scenograf zagrebačkog kazališta nosi obeležje neinventivnog, skoro šablonskog rešavanja scenskog prostora. To je došlo otuda što je Trepše, kao i ranije Uljanišćev, bio zatrpan bezbrojnim scenografskim zadacima u svakoj pozorišnoj sezoni, naročito od 1930. godine pa do rata.

I Ljubo Babić je napravio još veći broj inscenacija od Marjana Trepše, mada je Trepšev prosek u inscenacijama po sezoni 8,1 prema Babićevom 7,4 a prema Uljanišćevu 12,4. Pa ipak, teško bi bilo ma u kom trenutku upoređivati Trepšeova dostignuća sa Babićevima, koji je imao svoje slikarstvo kao korektiv svoje scenografske delatnosti, a osim toga stajao iznad Trepšea i kulturom i poznavanjem svega onoga što nastaje u ostalim teatrima na svetu.

Do Trepšea su tekovine modernog teatra stizale posredno, čak on i nije bio sklon da podlegne novijim uticajima. Branko Gavella i kao direktor drame, i u sezonama kada je bio samo reditelj u Zagrebu i kao takav bio glavni nosilac najsmelijih režijskih i scenografskih rešenja, samo je jedanput uzeo Marjana Trepšea za saradnika. No pored svega toga Trepše je u saradnji sa drugim režiserima, naročito sa Titom Strozijem, dao nekoliko vrlo uspešnih scenografskih rešenja, koja će zagrebačko kazalište moći u svojim analizama da čuva kao vidna dostignuća do kojih se zagrebačka scenografija bila uspela između dva rata.

U saradnji sa Ivom Raićem, kao rediteljem, ostvario je Trepše svoju prvu inscenaciju za Caldernonovu »Gospodu đavolicu« godine 1925. Tada je počeo da se bavi scenografijom. Inscenacija je izvedena u strogom i uprošćenom realizmu: — soba je soba, ulica je ulica —, ali sa izvesnom *tendencijom ka klasičnoj stilizaciji osnovnih oblika na arhitekturi*. Ornamentika španskih linija na prozorima sa elementima mavarskog uticaja data je jedva naglašeno u prelomu linije prozora. Taj metod kojim se, uostalom, može stići do neslučenih kombinacija, kad se razigra umetnikova mašta, nije uvek kod Trepšea bio u prvom planu interesovanja. Te, 1925. godine, Trepše je dao samo jednu scenografiju, iduće i doiduće takođe samo po jednu, da tek od 1928. počne njegova bogata delatnost u zagrebačkom teatru. Te je godine napustio pozorište Vasilije Uljanišćev i Marijan Trepše je zbog toga u toj godini naročito aktivan, davši devet inscenacija za devet različitih pozorišnih komada.

Najkarakterističnija inscenacija u toj sezoni jeste svakako realizacija za modernu Křenekovu operu »Johnny svira«, sl. 42. Inscenacija podzemne železničke stanice data je u crtežu vrlo sigurno i sa velikom mogućnošću za režijske promene situacija, međutim, logičan odnos u dimenzijama između lokomotive, koja se iz pozadine kretala prema rampi i publici i ostale stanične konstrukcije na

maketi nije postignut. Verovatno je, da je prilikom realizacije na pozornici taj nesrazmer u crtežu otklonjen.

Sačuvane skice za Wagnerovu operu »Majstori pjevači« iz 1929. godine, sl. 43, ukazuju na Trepševa nastojanja na srednjovekovnoj nemačkoj gotici naročito podvuče i naglasi njene čudesne i ustrem-ljene bridove i dijagonale.

Dve godine kasnije Trepše je izveo neke ispravke na postojećoj inscenaciji, načinivši sasvim prosečnu scenografiju bez duha i rešenja.

Mnogo je interesantniji rad od »Majstora pjevača« Trepševa skica za Lhotkin balet, koji je ostvaren iste godine, kada je nastala i revizija scenografije na Wagnerovoj operi. Ta scenografija odnosi se na balet »Đavo i njegov šegrt«. Tu Trepše na uprošćen način sa dve slikane bočne kulise, na kojima, nedovoljno duhu cele koncepcije i bez dovoljno stilizacije, koncipira sa desne strane vašarske šatre, a s leve seljačku kućicu, uklopivši sve to u stilizovano slikanu pozadinu. To je bio pokušaj da se jednostavnijim scenskim sredstvima omogući brža promena inscenacija u predstavi. Kada bi se ova scenografija raščlanila na tehničke crteže, ona bi se pokazala znatno uspelijom, nego što to pokazuje maketa ostvarena u boji na papiru.

Te godine (1931) Trepše već počinje sa svojim tipičnim sladunjavim i šablonskim rešavanjem našeg ambijenta u jugoslovenskim folklornim dramama i operama. Tim šablonom date su inscenacije za operu »Koštana« od Petra Konjovića, »Morana« od Jakova Gotovca i dramu »Vrзино kolo« od Joze Ivakića.

U tu istu kategoriju Trepševih inscenacija spada i Albinijev »Barun Trenk«, i D'Albertova drama »U dolini«, sl. 44. Mada je »Barun Trenk« dat sa precizno izrađenim arhitektonskim detaljima, ta inscenacija ne prelazi okvire solidne zanatske koncepcije. Stilizovana romantika I čina opere »U dolini« deluje svojim dramatskim nagomilanim stenjem; ali ovaj pejzaž ipak bi se morao drukčije rešavati, na drukčijim principima, nego što su to činili scenografi XIX veka. Trepše je mnoge stvari rešavao tim zastarelim sredstvima. Zbog toga ova slika deluje kao cho iz vremena koje je zagrebački teatar već davno ostavio za sobom.

U isti ciklus podjednagog shvatanja spadaju i inscenacije za opere »Adel i Mara« od Hatzea, sl. 45, »Dorica pleše« od Odaka, i »Ero s onoga svijeta« od Gotovca. Sve tri su opere date u vrlo živom kolorizmu; žuto-oranž-crveno. U »Adelu i Mari«, kao i u »Eri s onog svijeta« primenjen je stari princip bujno slikanog prospekta. U prvom slučaju krš dalmatinske Zagore, u drugom Split sa Dioklecijanovom palatom. Iako su ove inscenacije date u tri godine 1933, 1934, 1935, tretman je ostao isti, faktura ista i koncepcija ista, kao da se radi o jednom te istom delu, o jednom te istom sadržaju iz jednog te istog libreta.

Svoju skicu za I čin Verdijeve opere »La Traviatta« Trepše slika u zasićenom oranž kolorizmu, koji on i inače naročito voli, prikazavši simultanu scenu u prvom i drugom planu pozornice. Takvo scenografsko rešenje pružilo je reditelju mogućnost da ples gostiju u I činu ostane za publiku vidljiv, dok se u prvom planu odigrava scena između Alfreda i Violette. Ova realizacija, međutim, sama po sebi ne prelazi okvire redovnog, skoro stereotipnog operskog insceniranja. Postoje uostalom vrlo raširena shvatanja da standardni operski repertoar treba svuda u svetu rešavati na jedan ustaljen način. Najnovija shvatanja u teatru takva su mišljenja superiorno pobila.

Godine 1936, zapravo na početku te godine Trepše je dao opet jedno tzv. »solidno« rešenje. Tom rešenju je doduše ipak ponestalo invencije. To je inscenacija za Senečićev komad »Ferdinand«. Inscenacija realistički prikazuje hotelski hol sa velikim staklenim hodnikom i izgledom na Bledsko jezero. Ispod akvareliranog crteža hola nalazi se isto tako akvareliran »ferzacstik« Bledskog jezera u stilu razglednica iz tog letovališta. No pored svega tog prigovora scenograf je težio za tim, da što je moguće vernije prikaže jedan bledski hotelski ambijent i u tome je, što je iz same skice vidljivo, potpuno uspeo.

Te iste sezone dao je Trepše svoje najuspelije scenografsko delo, najsmelije u celokupnom njegovom scenografskom radu. To je inscenacija za Roccovu operu »Dybuk«, sl. 46, sl. 47, i sl. 48. Skice za tu inscenaciju ne postoje, ali su zato sačuvane odlične fotografije triju činova, koje mogu vrlo dobro da prikažu kako je izgledala faktična realizacija na pozornici.

U prvom činu, sl. 46, dati su pozoriški elementi samo u svojim nagoveštajima. Zid je, istina, ostao zid, ali on u svojoj čistoti, u svojoj jednostavnosti, u susretu na pregibu sa novim zidom deluje kao objektivna pozadina za ličnosti i mase koje se pred njim kreću. Oseća se kao da su zidovi sa svojom stravičnom belinom upleteni u tragiku radnje na sceni. Prelomljeni crni lukovi vrata, pa svetla senka drugih, potpuno lučnih vrata, imaju svoj određen i jasno sproveden ritam u krivuljama. Osvetljena površina stapa se sa smračenom pozadinom, i mada sve u prvi mah izgleda kao neki konglomerat ploha i otvora, ipak je to duboko proosećan scenski prostor, koji vuče svoj koren iz potresnog libreta i moderne Roccove partiture. To je, uostalom, prvi slučaj u Zagrebu da muzička partitura nalazi svoj adekvatan izraz sa scenografijom na sceni. U II činu, sl. 47, u sinagogi, uneseni elementi plastične ornamentike na arhitekturi i rekvizitnim objektima ne samo da nisu narušili stil i jednostavnost I čina, već su, naprotiv, pomogli da ambijent dobije na težini i istorijskoj dokumentarnosti. U III činu, sl. 48, rastrkanost pojedinih objekata »geta«, to klupko linija, horizontala, dijagonala, vertikala, nadopunjuje onaj čudesan splet tragičnog zbivanja na sceni, gde grupe masa gamižu po tom lavirintu ulaza, prolaza,

izlaza, vrata i prozora. Mada je u III činu sasvim napušten princip stroge stilizacije, jer u njemu već ima partija rešenih sasvim realistično (krovovi npr.), taj čin ipak ne ispada iz karaktera dela.

Neosporna je činjenica da Trepše, pored sveg uspeha koje je imao sa ovom scenografijom, nije u stanju da se oslobodi svog ubrzanog načina rešavanja scenskih problema. I dok je u I činu stilizovan dekor sproveo konzekventno, u III se vratio već svom uobičajenom tretmanu. Trepše nema sigurnosti u poznavanju stilova u istoriji umetnosti, pa ni moći da se sam opredeli jedinstvenoj stilskoj koncepciji i da zatim tu koncepciju sprovede kroz celu predstavu, ukoliko to nije stereotipno rešavanje u duhu njegove sheme. Tadašnja kritika vrlo je mlakim rečima propratila ovo jedno od najboljih Trepševih, ako ne i najbolje scenografsko ostvarenje. Kritika je prilično nestručno identifikovala jednostavnost sa »skromnošću«.¹⁰⁸

Trepše je shematično rešio u istoj sezoni dekoraciju za Donizettijev »Ljubavni napitak«, gde je rokoko enterijer dao u prilično banalnoj uprošćenosti, a mestimično (»sokl«) čak i odviše jevtino.

Za seljačku sobu u Janačekovoj operi »Njena pastorka« ponovio je Trepše skoro doslovno dekoraciju za Odakovu operu »Dorica pleše«, sa jednom razlikom i izmenom, što je premostio peč, a vrata stavio na sredinu stražnjeg zida i, pored toga, celoj dekoraciji dodao slikani portal sa ornamentikom i pletrom iznad i okolo njega.

Na taj način morao je Trepše da rešava svoje brojne zadatke u sezoni, nemajući dovoljno vremena do ponikne u suštinu dela koja je dobio da inscenira.

Preslikavši poznatu zagrebačku razglednicu — pogled sa Strossmayerovog šetališta — »ostvario« je Trepše inscenaciju za operetu Žige Hirschlera »Iz Zagreba u Zagreb«. Mada ni samo delo, ova opereta, ne pruža nikakvih mogućnosti za inspiraciju, nije se smelo poći putem kojim je pošao Trepše. To je bilo flagrantno ugađanje ukusu malograđanske publike, koja se oseti srećnom kad »pogodi« na kome se mestu u Zagrebu zbiva radnja.

U duhu operetskog kiča data je inscenacija i za operetu »Orlov«, izrađena srebrnom i zlatnom bojom, sa fantastičnim kapitalima na stubovima, što omogućuje posebnu instalaciju rasvete u njihovim žlebovima. Trepše je tu jedino potpuno pogodio da opereta traži sjaj bez obzira na vreme, mesto i sredinu.

Sentimentalan i romantičan dekor, uostalom u stilu same partiture Bellinijeve opere »Norma«, ostvario je Trepše u kontrastima boja: crvenosmeđe drvo u sredini, levo i desno beličaste breze sa prozračnozelenim krošnjama, zatim simetrično postavljeno stenje koje zatvara levi i desni bok pozornice, a sve to na otvorenozelenoj travi sa glavicama maslačka i margaretica. U dnu prospekt sa produženim idiličnim pejzažom. Ova je inscenacija tipičan primer standardnog opernog insceniranja kome moraju da pribegavaju teatri, koji neguju tzv. standardni operski repertoar.

Skica za Donizzettievu komičnu operu »Don Pasquale«, data je samo do polovine (leva strana), dok je druga polovina (desna) verovatno jednaka sa prvom. Plan enterijera rešen je stilski čisto, međutim otvor na zidu s izlazom u vrt u pozadini, i odviše je velik. To, uostalom, može da se tumači jedino kao scenska uslovnost, tj. slučaj, kada se nešto nerealistično na sceni kroz igru glumaca i kroz režiju opravdava, te time dobija svoju logičnu potvrdu u svesti kod gledalaca. Isti je takav slučaj »scenske uslovnosti« primenio Trepše i u Synekovom komadu »Noćna služba«, sl. 49, gde kulise paravanski zahvataju scenski prostor, dok čitav spoljni svet, čitav splet električnih žica, telegrafskih stubova sa izolatorima postoji van ograđenog mesta radnje, dakle, — logično — nevidljiv za gledaoce i u ovom slučaju uslovno opravdan i vidljiv. Ova inscenacija rešena je jednostavnim sredstvima, pa baš zbog toga spada među bolja Trepševa scenografska ostvarenja.

Papandopulovu operu »Amfitron«, sl. 50, Trepše je zamislio u inscenaciji viziju Partenona među oblacima, pokušavši da ostvari iluzionističku inscenaciju. Sa skice ne može se jasno uočiti da li je ona poslužila kao skica za perspektivni ili je maketa bila izrađena za celokupnu binsku realizaciju sa plastičnim atributima u prednjim planovima pozornice. Takva koncepcija ponovo je zainteresovala Trepšea prilikom izrade dijazozitiva za Ogrizovićev himnički prikaz »Slava njima«. Dijazozitivi su na maketi izrađeni bili u neobično banalnom koloritu koji spušta ovu smelu zamisao, projekcije na scenu — na nivo i kvalitet reklama po bioskopima.

Princip scenske uslovnosti paravanskog rešenja kulisa u pozadini scene sproveo je Trepše i prilikom prikazivanja Senečićevog komada »Spis br. 516«, gde je iznad kulisa pružio »ferzacstik« sa delimičnim izgledom na gornje katove velikih zgrada na Jelačićevom trgu u Zagrebu.

Ukusno i jednostavno paravansko rešenje pokazao je Trepše i prilikom izvođenja Mozartovog dela »Pastirska igra«, kojom prilikom je na skici naznačio i izradu cvetnog portala, o kome, sa leve strane, visi ljuljaška. Ova se inscenacija odlikuje primenom jednostavne scenske simetrije, gde sve što je levo ima svoj adekvatan odgovor na desnoj strani pozornice.

Pretposljednja Trepševa inscenacija pred Drugi svetski rat bila je scenografija za Kleistov »Razbijeni krčag«, koja je izvedena stilski čisto i nepretenciozno, gde je na jednoj, jasno odvojenoj strani arhitektura aplicirana atributima rokoka, dok je druga, desna strana, mirnija sa obeležjima klasicizma, pa čak i ranog bidermajera. Izgleda kao da su na maketi date dve varijante jedne te iste prostorije.

Marijan Trepše bio je zatrpan poslom. Jedan zadatak sustizao je drugi. Iz tih razloga on nije imao vremena da ponikne u suštinu svakog dela koje je inscenirao. Pa ipak njegov doprinos scenografije u Zagrebu je znatan. Trepše je poznavao scenu, on je često puta

umeo da sa nekoliko nadopuna ili izmena na nekoj staroj dekoraciji napravi novu dekoraciju, koja se bitno i u osnovi razlikovala od materijala iz koga je nastala.

Istina, zbog brzine posla na koju je bio primoran, on mnogo puta, čak i u većini slučajeva, nije tražio pomoći u tehnici moderne pozornice, koristeći manje paletu binskih reflektora, da njima slika i postiže prostorno osvetljenje, već se radije služio slikarskom paletom u pozorišnoj slikarnici, islikavajući na platnu sve i donosio tako na pozornicu već gotove štimunge, koje je mogao da osvetli sasvim jednostavnim šablonom teatarskih svetlosnih objekata.

Učio je scenografiju kod Krizmana i docnije u Pragu često posećivao teatar i teatarske radionice, što se odrazilo na nekoliko najuspelijih njegovih radova, (»Gospođa davolica«, »Dybuk«, »Maruf« i »Četiri grubijana«). Steta je da se nisu sačuvala skice za »Četiri grubijana«, koje je Trepše rešio i duhovito i u duhu libreta i opere.

Trepšeovo ime ostaće vezano za zagrebačko kazalište sa karakteristikom vrednog scenografa koji je dao velik broj inscenacija. Doduše, te su inscenacije retko kad bile inventivne, retko kad nove i sveže, mada mu se po maketama razlivaaju isključivo sveži i topli tonovi.

Trepše je nastavio svoju scenografsku delatnost i dalje za vreme i posle Drugog svetskog rata, ali o tome neću da donosim sud, jer prelazi vremensku granicu ove radnje.

SERGIJE GLUMAC (1903)

Godine 1930. počeo je aktivno da se bavi scenografijom Sereije Glumac,¹⁰⁹ poznat dotada prvenstveno kao grafičar. Kroz grafičke radove Glumac je, uglavnom, beležio svoje putne utiske, naročito one iz Pariza i izdao i mapu grafičkih radova sa tih putovanja.

On se često i kao scenograf u izradi svojih maketa služi grafikom kao osnovnim tonalitetom, na kojoj tek tu i tamo čvrstim potezima šarene krede označava izvesna obojena ili osvetljena mesta na dekoracijama. Na taj je način izrađena i jedna od prvih njegovih inscenacija, opera »Mefistofele« od A. Boita u režiji Augusta Markowskog, godine 1931, sl. 51, gde su samo prozori naznačeni kao da su načinjeni od šarenog stakla, dakle vitražni. Tom, u osnovi, jednostavnom inscenacijom, Glumac negira detalje, on donosi plohu u svom totalitetu, ostavljajući je da deluje svojom sopstvenom površinom, svojom predstavom bloka i kubusa. Tim uprošćenim sistemom mogao je Glumac, da je ostao kozekventan ovom svom tretmanu, ostvariti više uspelih inscenacija.

Međutim, on već iduće godine (1932) pravi jednu od najbanalnijih inscenacija za Benatzkovu operetu »Kod bijelog konja«, dopuštajući da otužni operetski kič označi glavni ton u njegovoj scenografiji. Slikajući, tobož, proslavljeno letovalište u Salzammergut, u

Bad Ischl, gde se zbiva radnja ove operete, Glumac tretira inscenaciju kao banaliziranu razglednicu iz toga kraja. Nije teško pretpostaviti da ni reditelj, u ovom slučaju Aleksandar Binički, a ni uprava teatra nisu želeli drugačiju inscenaciju od ove koja je ostvarena, jer opereta uvek je u teatru kompromis sa ukusom tzv. najšire publike.

Godinu dana docnije dao je Glumac jednostavnu inscenaciju za Gluckovu operu »Ifigenija na Aulidi«, sl. 52, gde sprovodi princip jasno naglašenih horizontala u nekoliko planova pozornice i vertikala, u stubovima, na srednjem planu. Na inscenaciji se oseća antička atmosfera ponešto operizirana.

U režiji Tita Strozija i Glumčevoj inscenaciji uspešno je primenjena rotaciona pozornica, koja u to vreme još nije bila mehanizovana, već se pokretala ljudskom snagom i ljudskim pogonom. To je bilo prilikom premijere Shakespeareove tragedije »Julije Cezar«, 1934. godine. Glumac je izradio brojne platoe od praktikabala različite visine, pa među te blokove uklopio stepenice takođe raznih širina i visina, i uopšte, stvorio neutralan prostor na nekoliko planova, dok se u sredini najvišeg platoa nalazi blok sa kapitolijskom vučicom, koja tom celom spletu kubusa daje određeno mesto radnje: Rim, sl. 53. Takvo scenografsko rešenje omogućilo je Stroziju kao režiseru mnogobrojne kombinacije za promene ambijenta u radnji i velike mogućnosti u »mise en scene« rimskih masa.

Glumac je prvi scenograf koji je posle Babića primenivši princip rotacione pozornice shvatio da neutralni dekor najviše odgovara klasičnoj tragediji. Sergije Glumac imao je smisla i osećaja za monumentalnost. On je to pokazao i sa »Mefistofelem« još na početku svoje scenografske delatnosti, pa kasnije sa »Ifigenijom na Aulidi«, a naročito i najbolje sa »Julijem Cezarem«. I poslednja njegova inscenacija na zagrebačkoj pozornici (Markovićev »Karlo Drački« iz 1937. godine) sprovedena je na tim principima i u tim klasično monumentalnim intencijama. Od tada pa do rata Glumac se više ne bavi scenografijom, već se sav predaje svom slikarstvu, a naročito i prvenstveno opremi knjiga, izložaba i kataloga.

POVREMENI GOSTI

Još 1925. godine kompozitor opereta Ivo *Tijardović* prilikom izvedbe njegovog operetskog dela »Pierrot llo« javio se kao scenograf i kostimograf, zatim 1929. radi kostime i scenografske skice za svoju »Malu Floramy«; 1930. za »Splitski akvarel«; 1931. oprema dve svoje operete »Jurek i Štefek« i »Maršal Marmont«. U svih tih svojih pet istupanja i na terenima scenske dekorativne umetnosti, *Tijardović* nije pomogao ni sebi kao autoru, niti je dao bilo kakav interesantiji prilog zagrebačkoj scenografiji. To su amaterska nastojanja sa pedantnim insistiranjem na detaljima, koji sa celokup-

nošću rešavanja binskog prostora nemaju nikakve čvršće veze. Tijardovićevo istupanje kao scenografa može se tumačiti samo kao koncesija uprave kazališta prema popularnom autoru opereta.

Jedanput se okušala kao scenograf i zagrebačka slikarka Zdenka Ostović — *Pexidr* — Srića, izradivši skice za operu Božidara Širole »Citara i bubanj«. To je bio prilično nemoćan pokušaj da se u veselju, raspoloženim linijama kuća i naherenih dimnjaka prikaže primorska seoska sredina. Makete podsećaju na amaterska skiciranja, što se uvidelo i prilikom izvedbe i ova se slikarka više nije pojavila kao scenograf na plakatima zagrebačkog kazališta. Samo iz kroničarske dužnosti spominjemo pojavu Zdenke Ostović u analima scenografije u Zagrebu.

Godine 1934. zagrebačka Državna obrtna škola kolektivno potpisuje jedno scenografsko ostvarenje na zagrebačkoj pozornici. To spada u metod rada u školi, savremeniji nego što je bio do tada, da učenici pod nadzorom svojih nastavnika dobivaju u rešavanje jedan scenodekorativni zadatak. Inscenacija za »Hoffmannove priče« rezultanta je radova i napora svih učenika slikarskog i stolarskog odseka, jer učenici su ne samo izradili makete, već su one najbolje izabrane za izvođenje izradili prvo stolarski, a zatim i slikarski. Na taj su način gotove kulise bile donesene na zagrebačku pozornicu. Samo delo »Hoffmannove priče« vrlo je zahvalan scenografski zadatak. U njemu treba rešiti tri razna ambijenta — tri priče — koje ipak moraju stilski biti ujednačene i povezane. Slikari i profesori u Obrtnoj školi Ernest Tomašević, Edo Kovačević i arhitekta Đuka Kavurić, učitelji klase učenika koji su kolektivno izveli inscenaciju za ovu Offenbachovu operu, osim glavnih napomena o karakteru ambijenta, prepustili su traženje rešenja samim učenicima, pazeći ipak pri tom da ovi mladi slikari i stolari zanatlije ne skrenu u oblasti tuđe novim shvatanjima i potrebama savremene scenografije.

* Pa i pored toga ambijent u Veneciji, iako obiluje u prituljenim toplim bojama letnje venecijanske noći, dat je na prilično uobičajan način sa nerešenim prednjim planom. Tek u pozadini arkade sa prospektom Venecije na njemu ostale su glavni akcent u ovoj inscenaciji. Druga slika krčme, sl. 54, tretirana je i rešena smelije i interesantnije. To naročito dolazi do izražaja na niši i dubini sa buradima kao i na kasetiranoj tavanici.

Može se požaliti da je ovaj pokušaj sa kolektivnim učestvovanjem Drž. obrtno škole ostao osamljen slučaj. Da je ta praksa produžena, nije isključeno da bi jednog dana poneki učenik izašao iz svoje kolektivne anonimnosti i postao novo ime među zagrebačkim scenografima.

Dve godine posle ovog pokušaja, 1936, pojavio se takođe samo jedanput kao scenograf i slikar Ernest Tomašević. Scenografija Tomaševića izrasla je iz rada sa učenicima Obrtno škole. Na njegovoj inscenaciji Senečićevog komada »Slučaj s ulice« učestvovali

su i sami učenici. Posao koji je on trebalo da reši, Tomašević je zadao kao zadatak i samim đacima. O tome đачkom nastojanju sačuvala se i mala originalna maketa, jedna letimična zabeleška sa periferije grada, koju je kasnije sam Tomašević razradio sa više diferencijacija, sl. 55.

Na žalost, ni ova skica nije ni izbliza dokazala Tomaševiću vrednost koja se inače afirmirala na njegovim slikama, a naročito na njegovim crtežima koje je izrađivao kičicom. Na taj način ovaj pokušaj jednog darovitog slikara ostao je i odviše na početnim pozicijama ne uspevši da Tomaševića na duže vreme prevede scenografiji u Zagrebu i da ga kao scenografa afirmiše.

Mnogo srećnije je bilo gostovanje osiječkog scenografa Đoke Petrovića, u Schwiefertovoj komediji »Tripit Margareta« u režiji Tomislava Tanhofera godine 1935.

Petrović je kroz više sezona sa uspehom inscenirao u Novosadskoosječkom kazalištu, a Tanhofer, koji je u istom teatru proveo duži niz godina kao glumac i reditelj, posegao je za scenografom, prilikom svoje režije u Zagrebu, čije je osobine i umetničke kvalitete dobro poznavao. Petrovićeva inscenacija, sl. 56, izrađena je sa poznavanjem perspektive i smislom za moderan enterijer. Na maketi izgleda da je scenografova koncepcija bila da na samoj pozornici postavi novu pozornicu u obliku kutije bez prednje plohe (»četvrtog zida«). U inscenaciju je ukomponovan i moderan nameštaj. Međutim i pored toga, što scenografija odaje jednog rutiniranog scenografa, ona ipak podseća na reklamne prospekte firmi za izradu i uređaj sobnog nameštaja. Maketa je izrađena lepljenjem raznobojne hartije, pretežno srebrne, tako da kolorizam deluje tvrdo i reklamerski. U realizaciji na sceni te oštine su se bile izgubile i boje su se više slile jedna sa drugom. Do rata Đoka Petrović više se ne pojavljuje kao scenograf u Zagrebu.

Godine 1938. prvi put se javlja kao scenograf Vlado Miroslavljević u Senečićevom komadu »Radnički dol«. Miroslavljević je u tretmanu pozorišnog slikarstva najbliži Marijanu Trepšeu. On bez dovoljno smelosti rešava svoje inscenacije. Prilikom njegovog prvog istupanja prikazuje kuću u gradnji. Međutim, kada bi ispred te »kuće u gradnji« maknuli skele ona bi prestala da bude u »gradnji«. Na takav sličan način rešio je on još neke svoje inscenacije koje su izvedene u zagrebačkom kazalištu 1939. i 1941. godine. Kritika je njegovu inscenaciju za Senečićev »Radnički dol« ocenila kao uspešnu.¹⁰ Pa ipak Miroslavljević ni tom, kao ni ostalim svojim inscenacijama, nije učinio nikakav pozitivan napredak za scenografiju u Zagrebu. Njegova pojava prošla je prilično bledo.

Vladimir Žedrinski, koji je od početka priliva Rusa posle Oktobarske revolucije proveo kao scenograf u Narodnom pozorištu u Beogradu, godine 1939. pa do rata češće gostuje u Zagrebu. On spada u prvi rang scenografa koji su između dva rata radili u Jugo-

slaviji i kako je njegovo glavno tržište i glavno mesto delatnosti Beograd, gde je uz Brailovskog, Jovana Bijelića i Stašu Beložanskog bio jedan od najvrednijih i najzaposlenijih scenografa, definitivno sud i analiza njegova rada između dva rata može se doneti samo u sklopu studije o scenografiji u Beogradu. Njegovo delovanje u Zagrebu za vreme Drugog svetskog rata kao i izvesno vreme iza rata, sve do njegovog odlaska u Casablancu i Pariz, može biti studija za sebe. Zato ova sporadična gostovanja do rata mogu se samo kroničarski pribelježiti sa napomenom da su naročito pažnje vredne pojedine njegove inscenacije u Shakespeareovoj »Zimskoj priči«, sl. 57. Sa smelom vizijom u nagoveštajnom dekoru i sa ukusom i smislom za ruski plemićki ambijent inscenacija za Gončarovljeva »Bezdan«, sl. 58, a o toj inscenaciji kao i o drugim izrađenim ranije, štampa je u Zagrebu pisala pohvalno.^{11, 12}

U godini 1940. javljaju se još neka nova imena. Tu je na prvom mestu Bojan Stupica, koji završivši arhitekturu upoznaje tehniku rešavanja prostora, pa prema tome i binstskog, a uz to darovit i smeo reditelj, izrađivao je za svoje režije i scenografske nacрте. Njegova inscenacija za Schurekove »Ulične pjevače« izvedena je svuda gde je on tu komediju režirao, ali maketa zagrebačke izvedbe nije sačuvana.

Za vreme Freudenreichove uprave obrazovana je posebna mala trupa za gostovanja, tzv. »teatar na kotačima«, koji je imao zadatak da po manjim gradovima u Hrvatskoj prikazuje pozorišne predstave. Za tu trupu angažovan je mladi osiječki scenograf Ivan Stošić, koji je 1940. godine izradio dve inscenacije, za dramatizaciju Dickensovog »Cvrčka na ognjištu« i Alvareza Quintera »Jesenji suton«. Stošić, rodom iz Karlovca, učio je na zagrebačkoj Umjetničkoj akademiji, u svom slikarstvu naginjavao je francuskom impresionizmu (akvarel svojina T. Tanhofera). Međutim, nijedna scenografska skica njegova iz toga vremena nije sačuvana.

Iste, 1940. godine dao je dve inscenacije i Zvonko Mendiković, Cimarosinu operu »Tajni brak« i Molijerovog »George Dandina«. Ni od njega nije zaostao nikakav scenografski materijal.

Neposredno pred rat izradio je jednu inscenaciju za obnovu Albinijevog »Baruna Trenka« Fritz Karl, ne ostavivši iza sebe nikakav naslikan trag.

Sva ta gostovanja bila su pokušaji pozorišne uprave da i odviše opterećene scenografe Babića i Trepšea bar donekle rasterete. Repertoar je, zbog krize u poseti publike, tražio uvek nova i nova dela. Broj premijera u sezoni prerastao je mogućnosti postojećeg ansambla, te se iz toga razloga morala potražiti pomoć u gostovanjima.

Osim Žedrinskog, od dosad spomenutih gostiju, ne može se reći da je bilo koji od njih, zapravo samo registrovanih, značio za zagrebačku scenografiju bilo kakvo osveženje, a još manje ta su gostovanja doprinela razvoju scenografije u zagrebačkom teatru.

Do vremena, kada je pristupio svom prvom scenografskom zadatku, Krsto Hegedušić¹³ se već uveliko afirmirao u hrvatskom slikarstvu, a naročito u hrvatskoj grafici. Kao inicijator i protagonista likovne grupe »Zemlja« i na postavkama koje je on u toj likovnoj formaciji najdoslednije zastupao i u svome radu sprovodio, preneo je te svoje osobine i u svoju scenografiju. Tačnije bi bilo rečeno, da se likovne osobine Hegedušićeve ni u njegovoj scenografiji nisu izgubile; one su ostale prisutne i vidljive na svakoj njegovoj scenografskoj maketi.

Hegedušić je inscenaciju prilagođavao svom likovnom načinu izražavanja. On nije imao sposobnosti da svaku scenografiju rešava na način koji bi, po svojoj prilici, najviše odgovarao delu — zadatku, već je dramu prilagođavao sebi, svom načinu i shvatanju, unoseći u svaku pojedinu inscenaciju najmarkantnije osobine svoje palete i svoga crteža.

No i pored toga, što na skicama Hegedušićevih scenografskih ostvarenja ima malo onog »scenografskog«, onog »binskog« i »pozorišnog«, ipak njegova scenografska ostvarenja baš sa likovne tačke gledišta zaslužuju pažnju i iziskuju potrebu da budu proučena.

Hegedušićeva je koncepcija uvek realistička. U njegovoj scenografiji nema devijacija ka nečem novom, nečem što još nije viđeno i ostvareno na pozornici. Naprotiv, on nastoji da scenografiju ujedini sa slikarstvom, da joj da slikarske vrednosti kroz prizmu svog načina i svoga shvatanja, boje i oblika na platnu. Zbog takve koncepcije skoro sve Hegedušićeve makete deluju kao slike, koje treba da budu povećane i razlomljene u pojedine kulise. Na taj način sve ono što je u pozadini pozornice, ono što ostaje da se slika na jednoj površini, na prospektu, čuva sve osobine Hegedušićevog slikarstva, dok bočni, prednji i visinski planovi, koji se izrađuju u kulisama i kordinama iskaču iz celine i deluju kao aplikacije uz centralnu sliku.

To nedovoljno savremeno rešavanje scenskog prostora nadomestio je Hegedušić suverenim savladavanjem objekata koje prikazuje njegova inscenacija. I još nešto: Hegedušić inscenira samo one stvari, koje su bliske i njegovim ličnim slikarskim temama. To je njemu kao povremenom gostu scenografu bilo moguće. Pitanje je, kako bi Hegedušić rešavao scenografski zadatak da je sadržaj i ambijenat drame, opere, operete ili baleta bio daleko od njegovog ličnog likovnog traženja. Verovatno je da se iz tih razloga Hegedušić nije nikada vatenije zagrejao za scenografiju kao posebnu granu umetnosti, jer u rasponu od nešto više nego pet godina, od njegovog prvog scenografskog istupanja, pa do rata, Hegedušić je inscenirao svega pet dela, četiri drame i jednu operu.

Godine 1936, kada je Branko Gavella postavljao Bogovićevu dramu »Matija Gubec« nije mogao da se ne seti i odviše dobro poznate

Hegedušićeve grafike »Podravski motivi«, a isto tako i slika njegovih poplava, kleti, vinograda, seljačkih potleušica, zatim velikih platna sa vizijama iz narodnog praznoverja, da odluka, da se sa Hegedušićem pokuša i na scenografskom planu, nije bila nimalo bizarna. Zagorje, potlačena sela, bunt i buna postadoše tema koja se lako prislonila na Hegedušićevo i shvatanje i slikarstvo. Izradivši mnogo skica za ovu Bogovićevu dramu i ostvarivši neke od njih na pozornici, Hegedušić se svrstao u dugu povorku slikara-scenografa u kazalištu u Zagrebu. U »Matiji Gubcu« svakako mu je najuspelija »pivnica«, koju koncipira duboko pod zemljom u tamnom i vlažnom osvetljenju. Ta maketa ne nalazi se sačuvana u kazališnom arhivu.

Tri godine docnije, 1939, sa Strozijem radi popularnu Zajčevu operu »Nikola Šubić Zrinski«, koja se tom prilikom obnavlja režijski i scenografski. Turski tabor je rađen u celini kao skica za prospekt sa bezbrojnim šatorima i kolima sa arnejevima, sa skerletnim šatorima i koječim drugim, dotle je scena »u Beogradu«, sl. 59, data sa nizom osmanlijskih karakteristika u arhitekturi unutrašnjoj i spoljnoj i opet sa slikanim prospektom sa pogledom na razlivenu Savu i Dunav, da bi u trećoj slici dao jednu rotundu u koncepciji vrlo smelo, nagovestivši postojanje tzv. »četvrtog zida« na pozornici, sl. 60. Tadašnja kritika to nije bila shvatila,¹⁴ protumačivši ovako rešenje kao minus inače vrlo uspele inscenacije. Ovo je rešenje međutim najsmelija Hegedušićeva scenografija, jer se suprotstavlja ustaljenom shvatanju: otvorene kutije sa prednje strane. To nagoveštavanje celokupnosti scenskog prostora spada po ideji i koncepciji među one momente u zagrebačkoj scenografiji, kad se kidalo sa tradicijom i tražio novi put. Svakako da se ovo nagoveštavanje »četvrtog zida« moglo i srećnije rešiti, (jer ovako zatvara mogućnost vidljivosti celoj desnoj strani gledališta), ali tada bi se moralo odstupiti i od realističke koncepcije u osnovi i celini, što Hegedušić, po svojim tadašnjim shvatanjima oblikovanja i slikarskog i scenskog, nije mogao da učini.

Među najuspelije Hegedušićeve inscenacije spadaju svakako njegova ostvarenja za Kolarićevu dramu »Povratak«¹⁵ i Zimbekovu »Subotu«, sl. 61. U tim inscenacijama Hegedušić je najviše svoj. U njima izbija njegova darovitost da sa minimalnim sredstvima da celovitu atmosferu naših gradskih periferija i da sa nekoliko jednostavnih niskih paravana obeleži prostor seljačke kuće. Te inscenacije, najbliže po tematici njegovim kartonima iz »Podravskega motiva«, čine se, kao da su nastale iz tih istih »motiva«. Fabrički zidovi, hladni bridovi magazina i radionica, napušteni »platovagen« na jednoj, a na drugoj niska soba sa »krušnom peći«, koja kao da zaudara na štale i zemljanice, pa mada nema stropa, on se ipak oseća da je tu i da sve to pritiskuje i sabija ka zemlji.

Na tim se inscenacijama Hegedušić približio kvalitetima svog slikarstva i svoje grafike.

Na posljednjem svom scenografskom zadatku do rata, u Caldero-novoj drami »Zalamejski sudac«, sl. 62, izrađenoj 1940. godine, Hege-dušić je opet više slikar nego scenograf. Izrađivši između ostalog španski pejzaž u zelenosivkastom tonalitetu, on je u prvi plan stavio nekoliko kamenova i obronaka, jedan onizak kameni zid, dok je za pozadinu dao prospekt sa brdom i zaseokom na njemu, slikano vešto realistično, donekle čak i van načina koji tretira u svom sli-karstvu, uspevši time da prikaže pejzaž, koji ne liči na zagorski ili podravski, kojem je tematu on inače većinu svojih slikarskih platna bio posvetio.

Hegeđušić kao scenograf kazališta u Zagrebu bio je tražen u onim prilikama, kada se (u većini slučajeva) ambijent radnje na sceni približavao krugu interesovanja u njegovom slikarstvu ili grafici. Tada je on uspevao da ponovi u izvesnoj varijanti ono, što je kod njega već bilo savladano i likovno izraženo. U svakom slučaju njegova pojava kao scenografa imala je u svojim nastupanjima svežine i izvesnog predaha prema onom, što je bilo već teatarski vešto, arti-ficijelno sa scenske tačke gledišta, što je mirisalo na rutinu i supe-riorno vladanje scenom i njenim sredstvima. Svega toga kod Hege-dušića nije bilo i zato je njegova pojava u zagrebačkom kazalištu važila kao osvežujuća novina.

EMIL LENZ

Još davno je u ovoj radnji bilo napomenuto kako je Krizman, godine 1916, doveo Emila Lenza,¹¹⁶ da pored Emanuela Trnke izvodi, odnosno islikava kulise i dekoracije slikara scenografa. Možda ne bi trebalo posvećivati Lenzu posebno poglavlje, tim pre, što ne raspo-lazemo nijednim njegovim originalnim crtežom i govoreći o njemu moraćemo govoriti samo uopšteno i bez likovne dokumentacije. Ali kako je posao slikara izvođača i struktura toga posla i odviše dobro poznata, mi na ovom mestu nećemo više govoriti o tom. Želimo tek da progovorimo nekoliko reči o samostalnim i kreativnim radovima ovog neumornog teatarskog trudbenika.

Ne treba mnogo razmišljati o tome da li je Lenz imao sposobnosti da inscenira, jer sama činjenica, da je on ostvario blizu deset insce-nacija već sama po sebi dovoljno govori o tome. U svakoj prilici, dakle, kada se od inscenacije nije tražilo ništa više osim da bude dekorativni okvir jedne predstave, okvir izveden solidno i znalački, bez obzira na ličnu inventivnost, određivalo se u upravi pozorišta da se takav posao poveri majstoru-zanatliji, u ovom konkretnom slučaju Emilu Lenzu. I Lenz je obavljao taj zadatak od slučaja do slučaja solidno i znalački.

Među njegovim scenografskim ostvarenjima ima i standardnih dela svetske dramske literature kao i poneka poznata i popularna dela iz domena opere i operete. Shakespeare: »Mnogo vike ni za

što«, Offenbach: »Orfej u podzemlju« (specijalno o ovoj inscenaciji govorićemo na jednom mestu u rasmatranju scenografskog opusa Ljube Babića), Verdi: »Simone Boccanegra«, gde mu je prilikom izrade tehničkih crteža pomogao kazališni tehnik ing. Viktor Križanić. I u prvom slučaju sa Shakespeareom, gde je reditelj bio Ivo Račić, i poslednjem sa Verdijem, kad režiju vodi prof. August Markowsky iz Beča, Lenz je od režisera dobivao gotove uzorke koje je trebalo samo da prekopira. Račić mu je bio podnoce fotografije scenografske realizacije berlinske predstave ove Shakespeareove komedije, dok je Markowsky doneo sa sobom bečke. Lenz je ponovio ono, što je već u inostranstvu bilo ostvareno. U stvari, te scenografije bile su adekvatna kopija berlinske, odnosno bečke realizacije.

Prilikom drugih inscenacija tražio se od Lenza šablon. A on, koji je izveo stotine šablonskih i nešablonskih inscenacija naših i stranih scenografa umeo je taj zadatak u potpunosti i sa uspehom i sam da reši. Smatramo da bi ovaj istorijat scenografskih radova pri zagrebačkom teatru bio nepotpun, kad bismo, govoreći o episi u kojoj je kazalište u Zagrebu raspolagalo sa čitavom plejadom odličnih pozorišnih slikara — scenografa, prećutali ime, napore, pa i izvesna ostvarenja Emila Lenza, koji nikada, istina, nije u kazalištu stekao status scenografa, već je permanentno bio i ostao, za celo vreme svoje delatnosti — slikar izvođač.

GOSTI IZ INOSTRANSTVA

Apstrahujući goste iz vremena Miletićevog i vremena pre i posle njegove epohe u životu zagrebačkog kazališta i ograničavajući se na inostrane goste između dva rata u poslednjem deceniju toga razdoblja, onda saznajemo da je prvi gost u tom vremenskom rasponu bio Vladislav Hoffmann. On je gostovao samo jedanput davši nacрте za Smetaninu svečanu operu »Libuša«. Vladislav Hoffmann bio je dugogodišnji scenograf Narodnog Divadla u Pragu, pa je kao takav bio odličan poznavalac češkog scenskog historizma. Da bi zagrebačka predstava i u spoljnjem vidu bila dorasla onoj u Pragu, Hoffmann je pozvan na gostovanje u Zagreb. Njegova inscenacija, od koje, na žalost, nisu sačuvane makete, bila je izrađena prema našem sećanju na romantično shvaćenim i romantično tretiranim elementima najranije češke istorije, prikazujući velike drvene zgrade sa duborezima. U boji sve je to bilo slikano šturo i oporo. Iz razloga da ne dođe do lutanja u standardnom češkom muzičkooperskom delu, a iz tradicionalnog kulturnog kontakta Zagreb—Prag dolazi do ovog gostovanja.

Iza njega iz istih pobuda pozvan je u goste Jaroslav Kvapil za »Mletačkog trgovca«. Kvapil je bio režiser velikih kvaliteta i jedan od glavnih praktičkih i teoretskih pobornika modernog teatra u

Češkoj. Kao dugogodišnji reditelj Narodnog Divadla u Pragu, gostovao je u Zagrebu (1934) već pred starost. Kvapila ne možemo svrstati među scenografe mada na plakatu za »Mletačkog trgovca« piše: »inscenirao«. To je shvaćeno više kao »postavio na scenu«. Niko, međutim, nije posebno bio naveden kao scenograf, jer je Kvapil, doneo sa sobom iz Praga crteže za neutralan dekor sa izvesnim realističnim elementima koji su poslužili za tačnije određivanje mesta radnje. To je verovatno izveo neki češki scenograf koji je na predstavi u Zagrebu ostao anonimn.

Godine 1934. prvi put gostuje i Adolf Wenig, takođe češki scenograf iz Brna, koji radi nacрте za Smetaninu »Prodanu nevjestu«, gde daje generalni portal, okvir celoj prdstavi, izrađen po motivima čeških narodnih crteža sa tekstila u izvesnoj uprošćenoj stilizaciji, kako je, uostalom, slikao i samu scenu: dve kuće, levo i desno, centralno drvo sa uzidanom madonom u deblu i čipkasto stilizovanom krošnjom koja se stilski vezuje uz portal. Godine 1938. inscenira Wenig uz režiju češkog režisera Antonina Balatke Dvořakovu operu »Jakobinac«, sl. 63, o čemu je pisala i tadašnja kritika,¹⁷ delimično pohvalila a delimično i pokudila ovu inscenaciju. Wenig je poslao svoje skice (lično nije dolazio), koje su u Zagrebu preneli na kulise Trepše i Lenz. Sigurno je, međutim, da ovo gostovanje nije učinilo zaokret u bilo kom pravcu u scenografiji u Zagrebu.

Drugiji je bio slučaj sa još jednim gostom iz Čehoslovačke. To je bio Vaclav Skružny. Ovaj je scenograf, od svih koje smo i koje ćemo još spomenuti, najčešće dolazio na gostovanje u Zagreb. Njegova prva inscenacija u Zagrebu je 11. I 1934. sa Musorgskoga »Borisom Godunovim« u režiji Branka Gavelle koji je sa ovim istim scenografom postavio tu operu i u Češkoj. Ova predstava u Zagrebu značila je jedno od najuspelijih scenografskih realizacija koje su ostvarene na toj našoj pozornici.

Skružny je uspeo da sa najminimalnijim sredstvima, sa nagoveštenim dekorom, koji postavlja ispred neutralnih crnih zavesa, dočara najrazličitije ambijente, koje donosi sadržaj ove veličanstvene muzičke drame. Ova inscenacija može da posluži kao primer kako treba da se rešava sveobuhvatnim sredstvima večiti scenografski problem — problem scenskog prostora. Skružny je odbacio scensku sliku, on je sa nekoliko najmarkantnijih površina uspeo da dočara celinu.

Kao prvi primer može se navesti II slika u operi »Kod letopisca Pimena«, sl. 64, koji u skoro beloj kamenoj ćeliji piše »poslednja skazanja« o mutnim događajima koji su zadesili Rusiju. U dve do tri oniske kulise, koje svojim parboličnim oblicima označavaju svodove ćelije, imaju u sebi i jednostavnosti i monumentalnosti. Slično rešenje ovome dao je Skružny u Borisovoj sobi i u Dumi, sl. 65. Ništa manje nije uspea i slika u krčmi na granici Litve, tipičnoj seljačkoj severnjačkoj brvnari, sl. 66. Konzekventno sa ranijim postavkama data je i vrtna scena u Poljskoj sa elementima

arhitekture, koja se naslanja na Zapad, kao suprotnost i kontrast ruskim scenama i ruskoj arhitekturi. Poslednja scena — pred Moskvom ispada, donekle, iz stila koga se Skružny pridržavao u svim ranijim slikama i prelazi u neki već uprošćeni realizam sa izuzetkom vizije »crvenog Kremļa« na horizontu, koji se ustremio u nebo kao »predskazanje« za daleku budućnost, koja će naići.

Interesantna je Skružnyeva inscenacija za Smetaninu operu »Tajna«, 1940. godine. Ona, istina, nije rađena sa espritom kakav smo sreli na skicama za »Borisa Godunovog«, ali ona pokazuje scenografa, koji uprošćenim sredstvima donosi karakteristične značajke u arhitekturi češkog malog grada. Ona je više kolorisan crtež, rađen minuciozno i precizno, nego smeo likovni doživljaj jedne određene sredine.

Pored pomenutih dveju inscenacija, Skružny je izradio scenografske skice i za komad Františka Langera »Konjička izvidnica«, godine 1936.

U poslednjem deceniju pred rat gostovao je 1936. godine još jedan češki scenograf i dao inscenaciju za balet Vitzeslava Novaka »Nikotina«. To je bio Jozef Čapek poznat češki scenograf, koji je sasvim uprošćeno rešavao inače već sladunjave baletske inscenacije.

Godine 1940. prema skicama Nikolaja Benoisa izradili su inscenaciju za »Plamen« Ottorina Respighija Marijan Trepše i Emil Lenz.

Ova pojedinačna gostovanja zaslužuju da se zabeleže po hroničarskoj dužnosti. Nijedno od njih, osim »Borisa Godunovog« Vaclava Skružnog, nije značilo u vremenu kada su obavljena u Zagrebu za nas neki podstrek za nova traženja u oblasti scenografije. Ona su dolazila često i zbog prezauzetosti domaćih scenografa, a i iz razloga koje smo ranije bili naveli. Ali ipak, ona su bila korisna, jer se naš domet u scenografiji mogao bolje odmeravati prema dometu u inostranstvu. I tada smo mogli da konstatujemo da se jezičac na tezulji nije bio prislonio prema zagranničnim umetnicima.

LJUBO BABIĆ (1890)

Mada bi poglavlje o Ljubi Babiću,¹¹¹ s obzirom da se pridržavamo hronološkog reda, trebalo da je ranije obrađeno, budući da se on javio kao scenograf još za vreme Prvog svetskog rata, to ipak nije učinjeno iz dva razloga. Prvi razlog leži u tome, što ćemo raspravljajući o scenografskim ostvarenjima Ljube Babića moći najbolje baš kod njega i pored njega uočiti proces modernizacije scenografije kao takve u zagrebačkom kazalištu i, drugo, na Babićevom pitanju moći ćemo odgovoriti i na najvažnije teoretske postavke u oblasti naše scenografije i njenom odnosu prema scenografiji na strani. Kod Babića se sve te komponente, naime, najbolje objedinjuju na primerima iz njegovog ličnog scenografskog stvaranja.

Smatramo zato da je potrebno da proanaliziramo suštinu Babićevih scenografskih radova, u sklopu njegove likovnoidejne orijentacije, pa pošto se upoznamo i sa osnovnim postulatima u njegovim scenografskim delima, da tek tada izvučemo kritičke zaključke, kako o Babićevoj, tako i uopšte o celokupnoj scenografiji u Zagrebu između dva rata.

Babićeva umetnička delatnost je mnogostrana. Od najranije svoje likovne aktivnosti, on se rasipao ne štedeći svoje snage na bezbroj strana. On je slikar i grafičar, scenograf i likovni kritičar, istoričar umetnosti i organizator izložaba, on predaje slikarstvo na Umjetničkoj akademiji, on drži mnogobrojna javna predavanja iz oblasti likovne umetnosti, on oprema knjige omotima i ilustracijama, crta umetničke plakate i u svemu tome ima svoj određen stav, svoj lični odnos i svoje shvatanje. Sa tim shvatanjem mnogi se kod nas nisu složili, ali su i pored toga morali da cene Babićevu upornost, tu istrajnost njegove namere da dokaže svoje koncepcije. Svojim delovanjem on se upleo u celokupnost hrvatskog likovnog života predajući se uvek sav poslu koji je obavljao. Specifičnost teme, koja se ovde obrađuje, ne dozvoljava da se izanaliziraju i kritički ocene sve komponente Babićevog delovanja. Mi ćemo, kao i dosad u ranijim slučajevima, pošto se u najkraćim crtama osvrnemo na umetničkove biografske podatke, podvrći analitičkoj kritici njegove scenografske radove kao i stavove koje je zastupao u toj oblasti.

Babić se rodio 1890. godine u Jastrebarskom, u porodici koja je u izvesnim svojim ograncima već dala hrvatskoj kulturi značajna umetnička imena. Još 1907. upisao se u zagrebačku Umjetničku školu u klasu Menci Cl. Crnčića, gde provodi tri godine. Iza toga odlazi u München, na neku vrstu umetničke specijalizacije, u klasu tada čuvenog i cenjenog nemačkog slikara Franza Stucka. Taj je slikar održavao po privatnoj liniji vrlo živ kontakt sa münchenskim pozorišnim krugovima, a naročito sa avangardnim Künstlertheatrom. Stuck počinje da otkriva u mladom dvadesetdvođodišnjem Babiću smisao i ljubav prema scenografskoj umetnosti, pa mu zato pomaže da dobije u münchenskim teatrima odobrenje za prisustvovanje na probama, naročito tehničkim. Tu Babić posmatrajući uči. On na izvoru upoznaje genezu pozorišne predstave, dok ga kao slikara prvenstveno interesuje dekorativni problem, problem inscenacije. Posle trogodišnjih studija u Münchenu, početkom 1914. dolazi u Pariz, gde pored svoje isključivo likovne preokupacije opet posećuje pozorišta i studira principe francuske scenografije. Po povratku sa studija rešava sam za sebe pojedine scenografske zadatke, za koje se saznalo tek 1916, kada je dr Artur Schneider izdao knjigu »Oprema opere« u kojoj su između ostalih reprodukcija prvi put objavljeni i Babićevi scenografski radovi, zapravo litografije u boji (6 komada) i u jednom tonu (2 komada). To su nacrti za dekoracije i kostime za Wagnerovu operu »Tristan i Izolda« sl. 67, Mozartovog »Don Giovaniija«, Bizetovu »Carmen«. Pojava tih Babićevih litogra-

fija, koje je sam izveo na litografskoj kamenoj ploči, značila je s jedne strane predstavljanje samog sebe kao nove, mlade, tehnički naučene i sveže scenografske pojave, a s druge kao protest (kako je mladi Babić tada shvatao), protiv sladunjavog i, u većini slučajeva, tipiziranog inscenarija na zagrebačkoj pozornici. To se može razumeti i pravdati tadašnjom Babićevom neobuzdanom mladošću, temperamentom i u izvesnom smislu revolucionarnošću, jer prekid sa tipizacijom i šablonom na sceni pokušavao je sa manje uspeha da učini i Branko Senoa, a sa mnogo više Tomislav Krizman, koji je do vremena pojave Babićevih scenografskih litografija ostvario nekoliko veoma smelih scenografskih zamisli — »Ženska urota«, na primer.

Babić je na svojim studijama u Nemačkoj upoznao principe scenске realizacije velikog engleskog scenografa Edwarda Gordona Craiga, koji je pozornicu shvatio kao jedinstven trodimenzionalan prostor operišući na njoj samo sa elementima na horizontali-praktikabl i vertikali — stub i zavesa.

Premda Babićeve inscenacije u knjizi dra Artura Schneidera imaju stilsko jedinstvo, one se baš kao takve, u svom stilu, naslanjaju na nemačku secesiju, mada nisu po svojoj osnovnoj koncepciji secesionističke. Na njima, tek tu i tamo, odzvoni poneki secesionistički akord, dok su u svom totalitetu nadahnute Craigom. Takva je bila Babićeva početna faza. Kada je, međutim, počeo da inscenira u zagrebačkom teatru u njegov se stil uvukao odsjaj nemačkog simbolizma, koji je u poslednjim ratnim i prvim poratnim godinama u Nemačkoj počeo da razbija čauru svoje dotadašnje forme i da u novim oblicima, najbližim shvatanjima mladog uskovitlanog ekspresionizma, traži nova korita za svoje uzbukane nadošle bujice.

Nošen tom strujom, stigao je Babić da u zagrebačkom kazalištu reši svoj prvi zadatak. To je bilo 1918. godine, kada je izradio skice za Strindbergov »Samrtni ples« i za Strindbergovog »Vampira«, obe u režiji Josipa Bacha. Nijedna maketa od tih stvari nije, na žalost, sačuvana. Grafička zbirka u Zagrebu sačuvala je skice za Mozartovu operu »Čarobna frula«, koja je nastala u isto vreme.

Za bolje razumevanje Babićevog scenografskog opusa u celini do Drugog svetskog rata, mislimo da je potrebno podeliti njegov scenografski rad na nekoliko skupina: scenografije nacionalnog repertoara, scenografije klasičnog repertoara, modernog repertoara, na scenografiju opere i baleta, na skice za marionetski teatar i na inscenacije pravljenе iz fundusa i za fundus. Na taj ćemo način moći lakše zaključiti, šta je i gde je Babićev scenografski talenat najviše doprineo u pogledu izravnjanja nivoa scenografije u Zagrebu sa nivoeom u ostalim evropskim pozorišnim centrima. A da je Babić od svih scenografa kojima je raspolagalo zagrebačko kazalište između dva rata tome baš najviše doprineo, to je neosporna činjenica. Razlog tome ne leži u Babićevom studiju scenografije u Münchenu, niti u smislu za eklekciju, za naslanjanje na određene i posto-

jeće pravce u scenografskoj umetnosti na Zapadu ili na Istoku, već naprotiv leži u studioznom poznavanju strujanja i previranja u modernom teatru u avangardnim pozorištima cele Evrope i u sposobnosti da tom, novom i savremenom, možda čak i tuđem, utisne svoj lični likovnoscenski izraz, da u inscenacijama naših dela odzvoní naš nacionalan ton, u klasičnom klasičan itd.

Umetnost, uopšte, ima tu osobinu da se u svakom novom umetniku začuje prizvuk nekog već ranije nastalog stvaranja, koje je u sebi imalo toliko vitaliteta, da je moglo da oplodi nove generacije, da se nastavi lanac započeti ne zna se gde i kada.

I kao što u likovnoj umetnosti na platnima jednog Maneta zatrepéri odsjaj Velasqueza, kod Rodina Michelangelo, kod Corota Lorrain, a moguće je navesti još desetine takvih primera, tako u scenografijama Babićevim prođre ponekad koncepcija Craiga, ponekad Appia ili Roller ili Stern ili Mayerhold.

Taj niz imena sa kojima je Babić osećao izvesnu srodnost, mogao bi ponovo da nas navede na hipotezu o njegovoj eklektičnosti. To bi, međutim, bilo pogrešno. Jer treba znati da postoji znatna razlika u osnovnim postulatima između čistog, slobodnog, neprimenjenog slikarstva s jedne strane i scenografije s druge, koja je uvek likovni tumač, likovna pratnja pa i likovna pomoć tuđem delu — drami, operi ili baletu. Pa i u svakoj od tih triju vrsta postoji niz raznih rodova, a svakom od njih treba pronaći i dati adekvatan likovnoscenski izraz i formu. Iz tih je razloga moguće pronaći izvesnu srodnost, izvesnu sličnost sa ponekim scenografom, koji je isti zadatak, istu dramu, operu ili balet rešavao u svome opusu i koji se takođe inspirisao nekim ranijim prethodnikom iz te oblasti.

Na Babića su uticali stilovi, a ne pojedini predstavnici tih stilova. On je bio zahvaćen simbolizmom, ali zato nije davao inscenacije kao Craig, već na istim principima kao Craig. Babić je vešto rukovao reflektorskom paletom na pozornici i po tome se približio stavu Švajcarca Appije, ali nije inscenirao kao Appija. Kada je Babić inscenirao Wagnera, on je znao za Rollerovu realizaciju, ali nije podlegao direktnom uticaju Rollerovih inscenacija za Wagnera.

Spomenuli smo dosad uz Babića najznačajnija imena u oblasti scenografije u evropskom modernom teatru. To je bilo učinjeno s namerom da ne izjednačimo njihov značaj pa ni njihove vrednosti sa Babićevim značajem i sa Babićevom vrednošću. Babić nije bio reformator scenografije na evropskom planu. Međutim, neosporna je činjenica da je bio strastven i revolucionaran reformator scenografije u Zagrebu. Tu je on možda više, nego u bilo kojoj vrsti svoje mnogostrane likovne delatnosti, približio naša umetnička dostignuća evropskim.

U Hrvatskom narodnom kazalištu je Babić, kao što smo već ranije naveli, prvi put počeo da radi 1918. godine. U to vreme je Josip Bach (reditelj prvih Babićevih realiacija) bio izlagan napadajima tada mladog književnika Miroslava Krleža kao pobornik konzerva-

tivnog gledanja na teatar, a naročito na dramaturgiju, kada je iz sasvim zastarelih razloga odbio niz Krležinih drama, tada sasvim novih po formi, koje mu je Krleža podnosio na prikazivanje. Babić pak, kome takođe nije konvenirao ujednačen i tipiziran stav i koncepcije Josipa Bacha, napušta teatar. prilazi Krleži sa kojim još uz to sarađuje na »Plamenu«, opremajući njegove knjige »Pan«, »Tri simfonije«, »Pjesme I i II«. Na taj način prva je etapa Babićevog rada u teatru bila vrlo kratka. Njegov povratak rezultirao je, kada je iz poštovanja prema Vladimiru Nazoru, koji je napisao libreto, i zbog prijateljstva sa Brankom Gavellom inscenirao 1920. godine Lhotkinu operu »More«. Skice za tu inscenaciju nisu sačuvane, ali ja se sećam jednog vrlo pitoresknog prospekta sa pogledom na Kvarnerski zaliv, otprilike pogled sa Plasa, što je podsećalo na Ivekovićevu sliku »Dolazak Hrvata«.

Odmah posle tog izleta u zagrebački teatar, Babić počinje da radi na skicama za marionetski teatar. Tim se poslom on oduševio još za vreme svojih studija u Nemačkoj, a osim toga radio je skice i za druga dela po svojim ličnim sklonostima i interesovanjima, sl. 68, 69 i 70.

Od 1922. Babić radi ponovo u kazalištu, nekoliko godina kao stalni honorarni scenograf za honorar od 1800 dinara mesečno, zbog čega je morao da trpi napadaje svojih kolega na Umjetničkoj akademiji, naročito napadaje Jozse Kljakovića. Zatim opet jedno vreme deluje samo kao scenograf-gost. Ta se naizmeničnost njegovog statusa nekoliko puta menjala u razdoblju između dva rata.

U svojim skicama Babić se služio najrazličnijim tehnikama :ulje, gvaš, tempera, akvarel, pastel, kreda, ugallj, crtež perom ili olovkom, zatim kombinacijama u pomenutim tehnikama. Osim toga radio je još i u gipsu (sadri), sa bojom izrađujući neke svoje skice u bareljefu (»Dubravka«, »Požar strasti«, »Božji čovek«). Do 1927/28. Babić je u teatru radio samo one inscenacije koje su ga interesovale i kao slikara i kao scenografa, ali od 1927, kada prelazi u stalan status honorarnog scenografa, on mora da radi svaki zadatak koji mu poveravaju u obe direkcije, u Drami i Operi.

U svojoj scenografskoj karijeri Babić je imao vrlo značajnih uspeha. O njemu nije pisala samo naša kritika i stručna i nestručna, već je o njegovim scenografijama potpuno objektivno i za naše prilike i odnose nezainteresovano inostranstvo dalo svoj sud. Babić je na Međunarodnoj izložbi dekorativne umetnosti u Parizu 1925. dobio za svoje realizacije, a naročito za inscenaciju »Na tri kralja« — »Grand Prix«. Ta je izložba 1926. bila prenesena u New-York, i tamošnja je štampa vrlo mnogo pisala o Babićevim inscenacijama, stavljajući ih u prvi red tadašnjih svetskih scenografskih nastajanja. Posebno ističu Babićevu scenografsku vrednost i reproduciraju kao neobičnu uspelu inscenaciju niz slika iz predstave »Na tri kralja«. I bečki je teatrolog dr Joseph Gregor u svojim brojnim predavanjima o scenografiji isticao Babićevu invenciju, demonstri-

rajući dijapozitivima Babićeve scenografske postavke. Velika je, međutim, šteta, što niko od tih poznatih stručnjaka iz teatarske teorije nije imao priliku da i na pozornici vidi realizovane Babićeve skice ili makete. Jer, na kraju krajeva, scenografija i to pogotovo moderna savremena scenografija, kao isključivo komponentna umetnost, dobiva svoju punu vrednost tek u svome pozorišnom obliku. Tada je tek moguće uočiti uspeo ili neuspeo odnos unesenih dekorativnih objekata prema celokupnosti scenskog prostora, tek kad obojeni mlaz reflektora polije svojom prodornom ili opet umanjenom, sordiniranom svetlošću, tada se ideja pretvara u ostvarenje, tada tek skica postaje inscenacija. Pa i pored svega toga, Babićeve su makete same po sebi, već kao zamisli i ideje, dobile na stranim forumima nepodeljena priznanja.¹¹⁹

Na ovom bi mestu trebalo razmotriti sa kojih je teoretskih postavaka pošao Babić na svom početku, zatim, koje su ga teatarske teoreme osvajale u vremenu njegove pune scenografske zrelosti.

U vreme kada se Babić posle svojih studija u Nemačkoj vratio u Zagreb, on je već tada bio obogaćen osnovnim postulatima o scenografiji i znanjem o tome, kako se jedno dramsko ili muzičko-dramsko delo pretvara iz teksta, odnosno partiture u predstavu na sceni. On je došao sa upoznatim znanjem o genezi pozorišne predstave. I ne samo to! On je tada video i čuo kako reditelji i scenografi vode dugotrajne međusobne diskusije pre nego što se takozvana scenografska ideja fiksira na maketi, pa zatim, kako se maketa pretvara u inscenaciju. Osim toga imao je prilike da upozna način kako se pretvara u gotove naslikane dekoracije. Zato nije nikakvo čudo što je Babić iskoristio izlazak knjige Artura Schneidera »Oprema opere«, gdje je priložio svoje scenografske zamisli gledane očima modernog scenografa. Isto tako nije nikako čudo, što se u takvoj situaciji Babić posle ostvarenih dveju Strindbergovih drama u prvi mah razočarao zbog situacije, koja je tada, 1918, vladala u kazalištu, što ga napušta i što inspirisan marionetским stvarima u Nemačkoj i sam radi nacрте za marionetske predstave u Zagrebu.

Dolaskom Julija Benešića (1883—1957) na položaj intendantа Hrvatskog narodnog kazališta, menja se čitav sistem rada u teatru. Umetnički nivo istavlja se kao najvažnija postulanta u programu kazališta. Babić se tada vraća da u saradnji sa Brankom Gavellom ostvari svoja možda najbolja i ujedno najsmelija ostvarenja u onom prvom zamahu svoje scenografske karijere. Tada su došle do primene sve one tekovine do kojih je on došao u inostranstvu i koje su se sada mogle suvereno da prikažu. Ta prva ostvarenja koja je Babić postigao u saradnji sa Gavellom opažena su od naše kulturne i umetničke kritike. O tome je August Cesarec vrlo opširno pisao u »Književnoj republici«.¹²⁰ Potrebno je navesti opširan citat iz Cesarećevog članka da se pokaže kako je na početku trećeg decenija ovog veka kod nas već problem inscenacije bio ispravno shvatan i tuma-

čen. I zatim, kad retrospektivno gledamo na ovaj napis, koji ako ga uporedimo sa scenografskim ostvarenjima koja su posle tog članka nastajala, možemo zaključiti da je Cesarčev glas ostao »glas vapijućeg...«, jer sve ono što je stvarano u našoj scenografiji pored Babića (posmatrano evropskim merilom), bilo je vrlo daleko od pravog, kreativnog, smelog i nađenog rešavanja likovne pratnje naših predstava. Ni Babić nije svaki put dostizao svoje vrhove u ostvarenjima, a da ne govorimo o Trepšcu, Fromanu, koji su samo »savesno obavljali« svoj posao. Kada to govorimo, pomišljamo na ona ostvarenja, kojima je zagrebačka scenografija bila prezasićena između dva rata. To je bila tzv. »koloristička dekorativnost«, koja je u stvari najjačiji izraz koji se u poslednjih pedeset godina javio na mnogim pozornicama sveta, pa i na pozornici u Zagrebu.

Do 1930. godine niko osim Babića nije dao specifičnost našeg ambijenta: u boji, tonalitetu, štimungu, uopšte karakteru pejzaža ili enterijera. A u međuvremenu već je bilo nastupilo vreme, kad se kulturna pozorišna publika nije mogla zadovoljavati scenskom dekorativnošću, već je, nasuprot tome, tražila stvarnost, datu ili dekadencijom uprošćenog scenskog realizma ili protumačenu simbolima stvari i simbolima raspoloženja.

Scenografija Ljube Babića i režija Branka Gavella našla je mnogo motiva za svoje inspiracije u Mayerholdovom teatru u Sovjetskoj Rusiji. »Ja sam došao do Mayerholda, a mladi neka idu dalje...«, govorio je svojevremeno Branko Gavella. Neka transponacija majerholdovske biomehanike imala je i u Zagrebu svojih letimičnih nagoveštenja. Ali istovremeno pod uticajem tog novog ruskog teatra koji se upleo u nova stilska formiranja u zagrebačkom teatru, još uvek vidno deluju i principi Maxa Reinhardta. Još uvek je važio Reinhardtovo načelo da »scenograf mora biti i dobar slikar«. Kada se Babić javio u pozorištu to je bilo provedeno i doslovno. Jer zaista, u hrvatskom slikarstvu, gledajući po rangi kvaliteta, Babić se nalazio među vrhovima hrvatskih slikara koji su stvarali između dva rata. Teško bi bilo pronaći još koje slikarsko ime, koje bi sa isto toliko smisla i sa isto toliko uspeha ostvarilo tako brojna niz scenografija kao što je to učinio Babić, kod koga je bila uvek budna kontrola o potrebnom kvalitetu, a ujedno i istraživačka želja i namera da svaka scenografija dobije najadekvatnije i najpodesnije scensko rešenje. Niko osim njega nije u suštini toliko noznavao scenu i njene zahteve. On je zaista bio scenograf, koji je ovladao čitavim kompleksom pozornice, dospevajući da i pored stvaranja motri šta nastaje na najmarkantnijim pozornicama u svetu. Babić je pratio publikacije koje su izlazile sa teatarskom problematikom u Nemačkoj, Francuskoj, Engleskoj i Americi, pa čak i Rusiji, i koji se pored svega toga borio za ostvarenje svog sopstvenog stila u teorema koja je proponirao u kritikama svojim i studijama o našem likovnom izrazu.¹²¹

Babić je prvi uspeo da u kazalištu u Zagrebu sprovede onaj čuveni Reinhardtov princip »da scenski prostor ne omeđava neku likovnu plohu, već likovni prostor«. Kod Babića je skoro konzekventno pozornica bila shvatana u tri dimenzije, i to baš najviše kod njega u odnosu prema ostalim scenografima koji su radili između dva rata u Zagrebu. Scenska slika pojavljivala se u Babićevim inscenacijama vrlo retko.

Pa ipak i pored svega toga ne može se reći da Babić u svakoj svojoj inscenaciji nije bio pod stranim uticajem. I kod njega se to, uglavnom, odnosi na standardni operski repertoar, koji svuda u svetu ima svoje specifične i skoro podjednake zahteve. On je tako na približno adekvatan način rešio inscenaciju za poznatu Wagnerovu muzičku dramu iz »Nibelunškog prstena« — »Rajnino zlato«. Ta inscenacija adekvatna je, na primer, skoro sa istovetnim takvim rešenjima na glavnoj operskoj sceni u Münchenu. Wagnerovo »Rajnino zlato« postavlja svakog scenografa pred isti problem. A taj se problem mora rešavati na način kao što je to već bilo činjeno u Bayreuthu, Münchenu, Beču, Berlinu. Takve inscenacije ipak nisu ni eklekcija ni epigonstvo. To su citati stranih dostignuća već decenijama standardiziranog Wagnera, čija partitura traži jasno, precizno i nedvosmisleno određene scenske atribute, zbog čega je scenografija primorana da te probleme rešava ugledanjem na praižvedbu, na Bayreuth. Zato takve inscenacije liče jedna na drugu, a to je u stvari tačno tumačenje Wagnerove partiture po intencijama, koje je on sam postavio i propisao. Tek u najnovije vreme razbio je ustaljenu i uobičajenu formu insceniranja Wagnerovih opera njegov rođeni unuk Wieland, odstranivši sa pozornice skoro sve kulise i rekvizite da bi samo uz pomoć reflektora, zavesa, projekcija i najnužnijih elemenata otkrio nove, neslućene mogućnosti insceniranja Wagnera i kod publike ponovo probudio maštu i razigrao je.

Više od takvih slučajeva, kada je Babić morao skoro podleći izvesnom stranom standardu, ima onih slučajeva gde Babić sam traži svoja rešenja, a na principima moderne scenografije. Niko ne može osporiti ogroman uspeh koji je postigao na Izložbi dekorativne umetnosti u Parizu, kada je dobio najvišu scenografsku nagradu. Niko ni pre, ni posle njega nije postigao pred međunarodnim forumom tako jednostavno i vrlo visoko umetničko priznanje. Neosporno je da takvim rešenjem na *neutralnom* dekoru i na osnovnim bin-skim elementima, mogu da se stvaraju uvek nova i nova nalaženja, gde je bitno pronaći rešenje u odnosima i u funkcionalnosti. Međutim, Babić ne stvara isključivo u tom smislu i u tom pravcu. Kada bi tako bilo, Babićeve bi inscenacije i pored sve bogate fantazije, bile i odviše slične jedna drugoj.

Godine 1933. predlagao je Babić tadašnjem intendantu Petru Konjoviću u jednom obimnom referatu način, kako treba reorganizovati pitanje scenografije i uopšte pitanje insceniranja u Hrvat-

skom narodnom kazalištu u Zagrebu.¹²² U tom referatu Babić pledira za potrebu stvaranja *fundusnog neutralnog dekora*, koji bi trebalo da je u većini slučajeva baza za svaku novu inscenaciju. Princip, koji zahteva da se za svaku novu predstavu izrađuje i kompletna nova inscenacija, mora dovesti teatar u finansijsku krizu i do preteranog broja inventara u magazinima, gde s vremenom ipak propada, a to je ponovljen materijalni gubitak. Reorganizacija insceniranja u zagrebačkom kazalištu trebalo je, po Babiću, da se obavi u nekoliko etapa. Te Babićeve »napomene« ostale su ipak mrtvo slovo na hartiji, jer se ni tada a ni posle nije dovoljno ozbiljno shvatila dalekosežnost ovog predloga. God. 1934. pristupilo se stvaranju izvesnih osnovnih elemenata u binskom uređaju za stvaranje fundusnog neutralnog dekora, koji se morao podmiriti iz prihoda od tzv. »kazališnog dinara«. Ali na samom početku odmah se i sustalo. Na taj će način ove Babićeve »napomene« ostati još dugo vremena memento za sve trenutke kad se bude pomišljalo na potrebu reorganizacije shvatanja scenografije u celini u zagrebačkom kazalištu.

Ne može se osporiti da Babić takođe nema takozvanih »punih inscenacija«, ali to je činio onda, kada su i delo i režija iziskivali da se inscenacija reši u kompletnim dekoracijama. Babić je ostvario blizu 170 predstava u zagrebačkom pozorištu. To, drugim rečima, znači da je i on za prilično dug niz godina bio tzv. repertoarski scenograf zbog čega niti je mogao, a niti je htio da primenjuje jedan te isti način, jedan te isti princip insceniranja. Iz tih smo razloga bili podelili Babićeva scenografska ostvarenja na nekoliko grupa. Na taj ćemo način moći da prilikom razmatranja, recimo nacionalnog repertoara u Babićevim inscenacijama, uočimo sa kojih je on postavka prilazio rešavanju tog našeg »nacionalnog« scenskog problema, pa tako redom dalje. Znači, biće potrebno da utvrdimo koji su bili motivi sa kojih je Babić posmatrao problematiku svake od tih grupa u njenoj celini.

Prešavši u glavnim crtama glavne postulate i osnove na kojima se izgradila moderna scenografija u Zagrebu, onda će i analiza i izučavanje najvažnijih Babićevih inscenacija, u toku celokupnog njegovog stvaranja, a u rasponu od 23 godine, koliko zahvata naše izučavanje njegovog scenografskog opusa, moći biti mnogo plastičnije, jasnije i bolje prikazano.

U ranijem izlaganju govorili smo o motivima koji su služili za preduslov i u modernizaciji scenografije u Zagrebu. Tada smo utvrdili i one momente, koji su i za Babića bili presudni da ga izgrade u scenografa tesno povezanog za savremene scenografske probleme. Babić je prvi zagrebački scenograf koji se scenografijom bavio kao specijalnim studijem, kao prilično značajnom komponentom u sklopu istorije umetnosti. Na temelju studija svetskih scenografskih zbivanja, jasno se izrazila i kod Babića želja za reformom, odnosno želja za modernizacijom scenografije u zagrebačkom teatru. Sam, provodeći izvesne eksperimente, nije se zadovoljavao samo eksperi-

mentalnošću kao takvom, nego je uvek umeo da odeli rezultat od postupka.

Preći ćemo sada na analizu, po našem mišljenju, najmarkantnijih Babićevih scenografskih ostvarenja po grupacijama, kako smo to već ranije bili nagovestili. Raspravljaćemo prvo o Babićevim scenografijama koje je ostvario radeći dela iz nacionalnog domaćeg dramskog repertoara. U toku svoje višegodišnje scenografske karijere, od 1918—1941, Babić je ostvario blizu pedeset domaćih dramskih kompletnih inscenacija. Godine 1922. Babić prvi put radi inscenacije za domaću dramu. To je bio slučaj sa Krležinom »Golgotom«. Predstava »Golgota« impresionirala je svojevremeno i Stanislavskog, kada je te godine bio sa svojim M. H. T. na gostovanju u Zagrebu. Babić je uspeo da i sam ostvari dramu svojom scenografijom. Zbog toga je postao ravnopravan tumač Krležinog komplikovanog teksta sa glumcem i režiserom. Scena bunta u niskoj podrumskoj prostori, sl. 71, slikana sepijom pastozno u plohama pokazuje dve grupe masa, koje na svojim stravično osvetljenim licima nose dramu u sebi. Maketa podseća na Goyine vizije, koje čudesnim poigravanjem svetlih i smračenih površina potresno pričaju o svom strašnom vremenu. Na sličan način data je i scena u arsenalu, gde se mase radnika prepleću među traverzama i blokovima i konstrukcijama čeličnog broda, među užetima i elevatorima, razotkrivajući svu — golgotu — malog pregaženog čoveka. Babić je uspeo da nađe adekvatan scenografski izraz blizak Krležinoj simbolici, koja je u tom njegovom dramskom delu još vrlo često prisutna. Ova je inscenacija umetnički toliko potresna da predstavlja dramu u drami.

Godine 1923. Babić je od domaćih dramskih dela ostvario prvi put drame Josipa Kosora »Požar strasti« i Miroslava Krleže »Vučjak«. Kod Kosora dao je između ostalih slika i inscenaciju slavonskog seljačkog enterijera sasvim jednostavnim sredstvima u osnovama i najbitnijim elementima, sl. 72. Spustivši u prvom planu bočne zavese, a iza njih paralelno sa rampom pustio da teče onizak zid seljačke sobe sa jednostavnim centralnim velikim vratima kroz koja se vidi tek nagovešten izrezbaren stub drvene arhitekture na slavonskim tremovima. Dok u sobi pored klupe i stolice, na zidu visi još jedino nekoliko klipova zrelog kukuruza. Sa ta dva tri neznatna detalja, Babić je vrlo jasno označio mesto radnje i sredinu u kojoj se radnja odigrava. To uprošćeno insceniranje omogućilo je režiseru da, dobivši na taj način skoro neutralnu scenografsku pratnju, omoguću glumcima da još jače odskoče u punoj reljefnosti svojih sočnih i duboko dramski nabijenih uloga.

Interesantna je Babićeva inscenacija i za dramu Milana Begovića »Božji čovek«, gde je vrlo jednostavnim sredstvima, slikarski duboko preosećano, dao pravoslavni ikonostas sa svima obeležjima srpsko-pravoslavne crkvene dekorativne arhitekture i slikarstva. Osim toga ikonostasa na sceni se nalazi još jedan nalonj, jedan polijeley i bočno dva bela toka zavesa, koje svojim brojnim vertika-

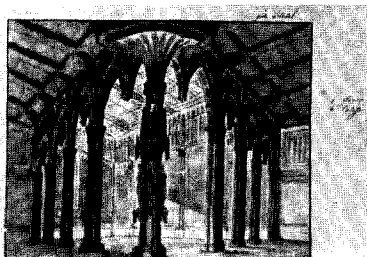
lama čine da ikonostas još jače odskoči u svojoj vizantijskopravoslavnoj monumentalnosti, ne ometan sa bilo koje strane drugim kulisama, koje bi umanjivale ovaj centralni efekt inscenacije.

God. 1925. Babić je bio scenograf za pet domaćih drama. Najkarakterističnije inscenacije su izrađene za dramu M. Krleže »Michelangelo Buonarroti«, sl. 73, zatim za komediju Tituša Brezovačkog »Diogeneš«, sl. 74 i dramu Milana Begovića »Pustolov pred vratima«, sl. 75 i 76. Mi ćemo analizirati ove tri scenografije, dok o drugim dvema: »Baš Čeliku« Đure Dimovića i »Adamu i Evi« Miroslava Krleže, ne možemo mnogo šta reći, jer za ta dela nisu sačuvane skice za inscenaciju. Inscenacija »Michelangela Bounarrotija« prikazuje deo svoda na Sikstinskoj kapeli, gde su tek u grubim površinama položene prve konture budućih velikih fresaka. U stvari, tu postoji samo jedna kulisa, koja teče paralelno sa rampom u dubini scene sa dva prozora, koji počinju od samog poda pozornice. Na taj se način čini kao da se cela scena događa negde gore na skelama. U suštini, to je vrlo jednostavna inscenacija i baš u toj jednostavnosti krije se njena neobična impresivnost. Kvalitet inscenacije jeste u slikarski perfektno tretiranoj površini kulisa. Freske na kulisi date su slikarski slobodno (kao da je tek položen osnovni ton na zidu), pa tako se čine kao da živi čovek ispred te i tako slikane kulise postaje zaista plastična figura, što celoj inscenaciji daje neverovatno naglašenu realnost.

Na inscenaciji »Diogeneša« Babić je dao crtež u stilu sličnih radova za enterijere s kraja XVIII i početka XIX veka. To je sredina prikazana načinom kojim se insceniralo pre sto godina. Bočne kulise izmenjuju se u jednom ritmičnom redosledu označavajući nadsvodenu prostoriju. U prvoj kulisi od portala, levo i desno, nalaze se vrata, dok su na drugoj i levo i desno obešeni starinski portreti. U pozadini je prospekt sa pojednostavljeno slikanim Kaptoleskim trgom i katedralom u prvobitnom svom arhitektonskom izgledu. Kulise su slikane belo, sokl svetloplav, u holkeru teku dve paralelne svetlosmeđe pošire linije, koje kao da nagoveštavaju postojanje pojednostavljenih kapitala. Volutaste sofite sustižu jedna drugu. Inscenacija prikazuje pozornicu izgrađenu na pozornici. Ovim ostvarenjem pokazao je Babić sa koliko smisla i ljubavi ume da se približi našem istorijskom ambijentu, da ga intimno oseti sa svom njegovom specifičnom i već muzejskom i pomalo bolećivom atmosferom.

U sasvim drukčijem tretmanu date su skice za Begovićevog »Pustolova pred vratima«. U nagoveštenom dekoru sa osnovnim elementima smenjivanja karakterističnih oznaka za razumevanje mesta radnje, Babić postiže da se ova komplikovana, i sa mnogo slika napisana drama, može da odvija brzo, a uz to da inscenacija bude i adekvatan tumač same bizarne Begovićeve dramske zamisli: o transformaciji ljubavnika-smrti, koji se kao stalan lajtmotiv pojavljuje iz slike u sliku.

Sl. 1. Marko Antonini:
»Hamlet« (25 × 35),
crtež akvareliran

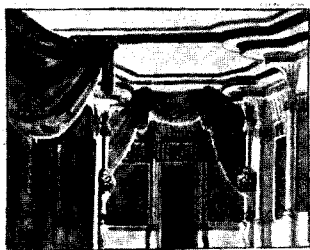


Sl. 2. Marko Antonini:
»Hamlet« (25 × 35),
crtež akvareliran



Sl. 3. Marko Antonini:
»Mletaški trgovac«
(×35), crtež akvareliran





Sl. 4. Marko Antonini
»Othello« (25 × 35),
crtež akvarciran



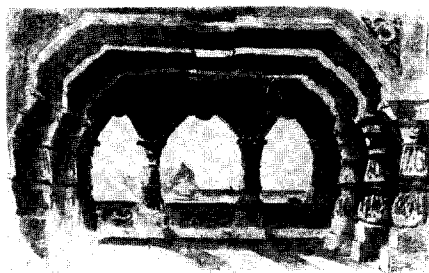
Sl. 5. Emanuel Trnka:
»Romanska dvorana«
(40 × 50), akvarel



Sl. 6. Emanuel Trnka:
»Renesansna dvorana«
(40 × 50), akvarel



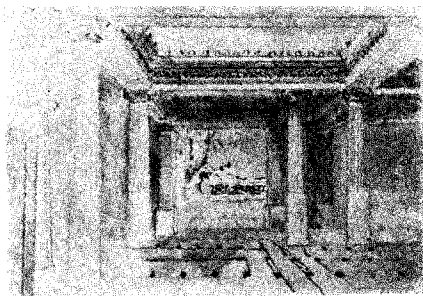
Sl. 7. Emanuel Trnka:
»Prodana nevjesta«
 (40 × 50), akvarel



Sl. 8. Emanuel Trnka:
»Teuta« (40 × 50),
 akvarel



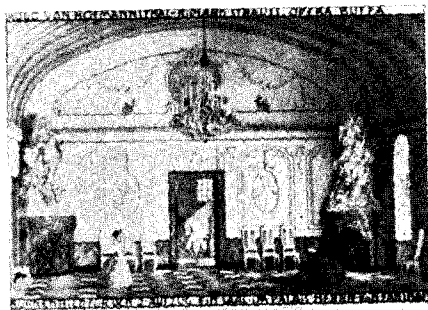
Sl. 9. Ziva slika: *»Kralj
 Andrija II u Spljetu«*
 iz 1894. g., foto



Sl. 10. Emanuel Trnka:
»U znaku križa«
(40 × 50), crtež akva.

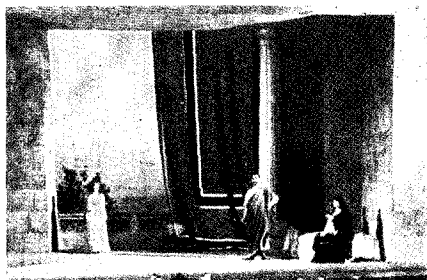


Sl. 11. Carl Fischer:
»Manfred«
(25 × 35), ulje

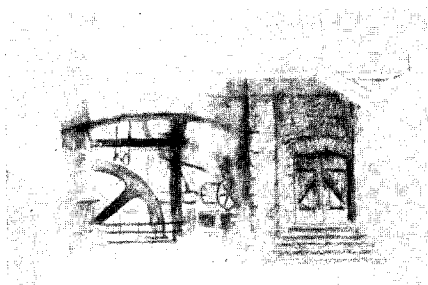


Sl. 12. Adolf (Alfred)
Roller: »Kavalir s ružom«
(48 × 63) štampana lit.





Sl. 16. Branko Senoa:
»Koriolan«,
foto-reprodukcija



Sl. 17. Branko Senoa:
»Oganj« (25 × 33),
crtež-pastel

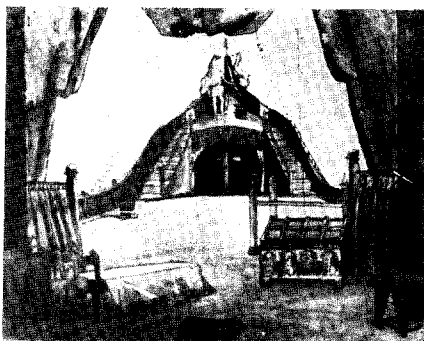


Sl. 18. Tomislav Krizman:
»Carmen« (40 × 50),
akvarel

*islav Krizman:
«Ženska urota»,
tež akvareliran*



*islav Krizman:
«stan i Izolda»,
tež akvareliran*



*islav Krizman:
«Parsifal», foto*

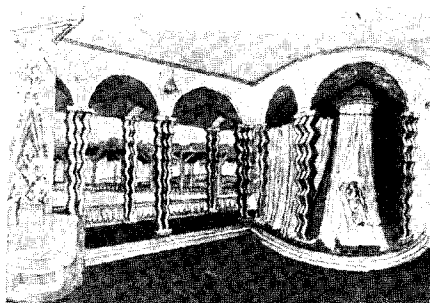




Sl. 22. Tomislav Kr
»Vilin vco«,
crtež akvareliran



Sl. 23. Tomislav Kr
»Židanje Skadra«,
crtež akvareliran

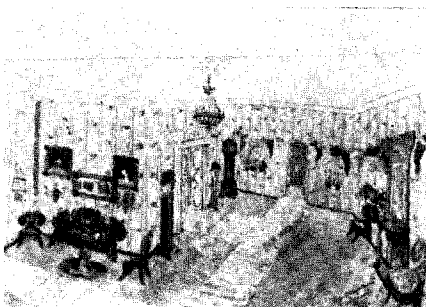


Sl. 24. Tomislav Kr
»Striženo-košeno«
(44 X 55), akvarel

Sl. 25. Sava Šumanović:
«Don Giovanni»
 (38 × 59), akvarel



Sl. 26. Jurij Erastović
 Ozarowski: *«Revizor»*
 (39 × 40), akvarel

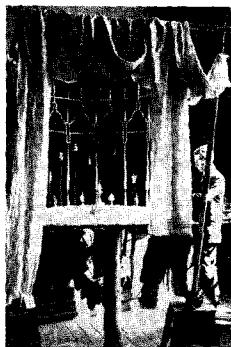


Sl. 27. Mirko Rački:
«Nepobjediva lada»
 (48 × 50), akvarel





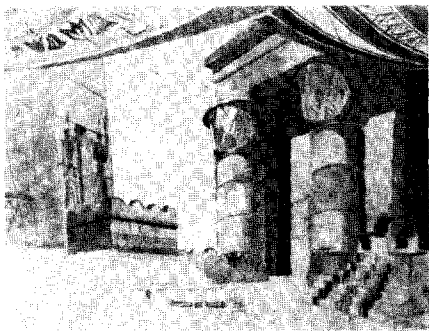
*Sl. 28. Jozef Kl
»Dubravka« (39
akvarel*



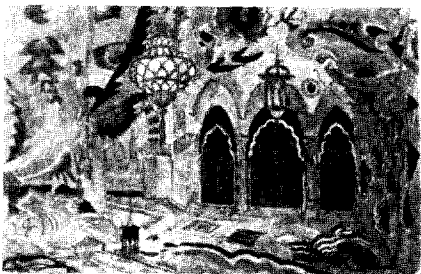
*Sl. 29. Ivan Gl
u svoji ateljeu*



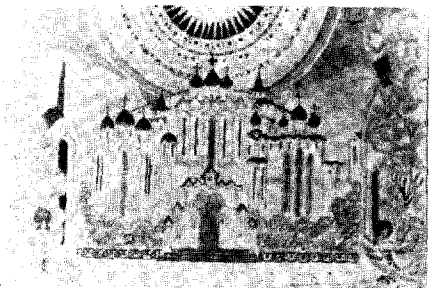
*Sl. 30. Maksim
Vanka: »Licitar
foto-reprodukcij*



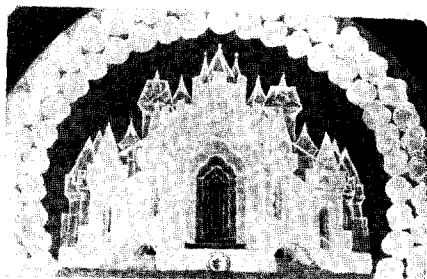
S. 31. Pavle Froman:
«Aida», razni formati,
akvarel i gvaš



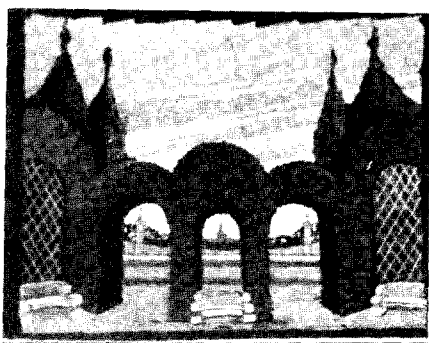
Sl. 32. Pavle Froman:
«Scherezada»
(30 × 60), gvaš



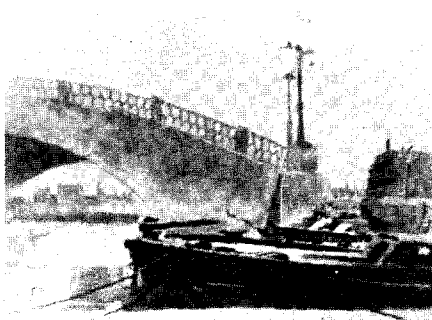
Sl. 33. Pavle Froman:
«Sadko» (38 × 50),
gvaš



*Sl. 34. Pavle Froman:
»Ščelkunčik«
(32 × 50), gvaš*



*Sl. 35. Pavle Froman:
»Pikova dama« (35×50)
gvaš i crtež perom*

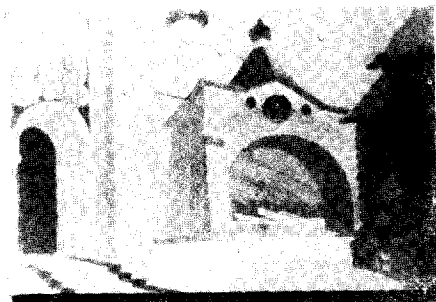


*Sl. 36. Vasilije Uljanišev.
»Louise« (30 × 40), gvaš*

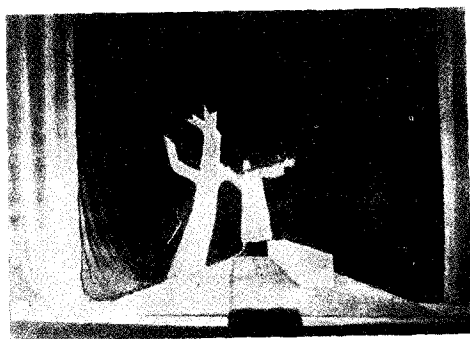
L. 37. Vasilije Uljanišev:
 »Prolaznik«
 (36 X 60), gvaš



Sl. 38. Vasilije Uljanišev:
 »Boris Godunov«
 (23 X 37), gvaš

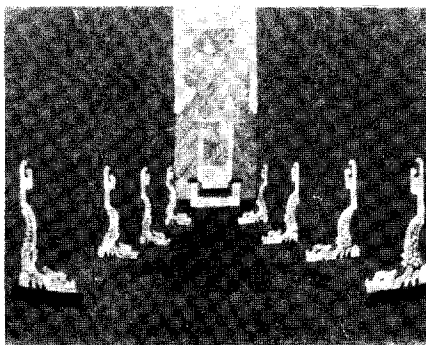


Sl. 39. Vasilije Uljanišev:
 »Ecce homo«, foto

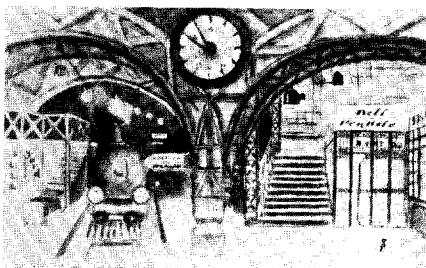




Sl. 40. Vasilije
»Bijesno pseto«
foto-reprodukc.



Sl. 41. Vasilije
»Krug kredom
(25 × 33), gva

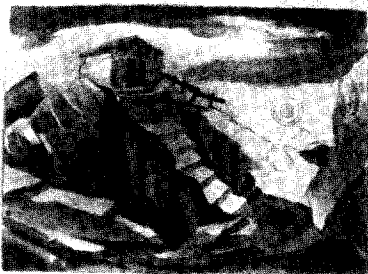


Sl. 42. Marije
»Johnny svira«
(50 × 65), akr

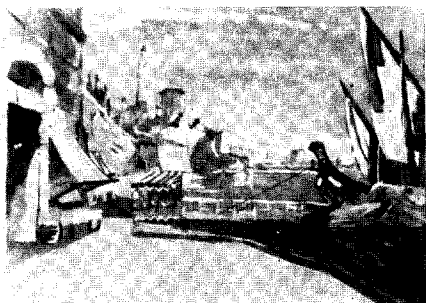
Sl. 43. Marijan Trečše:
 »Majstori pjevači«
 (34 × 44), akvarel



Sl. 44. Marijan Trečše:
 »U dolini«
 (34 × 47), gvaš

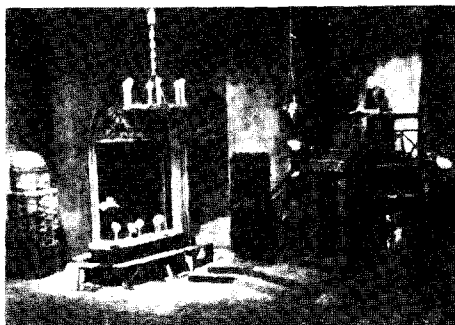


Sl. 45. Marijan Trečše:
 »Adel i Maru«
 (35 × 50), gvaš





Sl. 46. M
«Dybuk»,

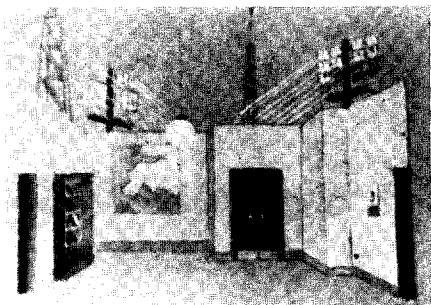


Sl. 47. M
«Dybuk»,

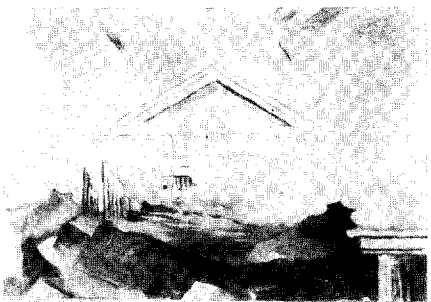


Sl. 48. M
«Dybuk»,

Sl. 49. Marijan Trepšec:
 »Noćna služba«
 (35 × 50), gvaš



Sl. 50. Marijan Trepšec:
 »Amfytion«
 (20 × 50), akvarel

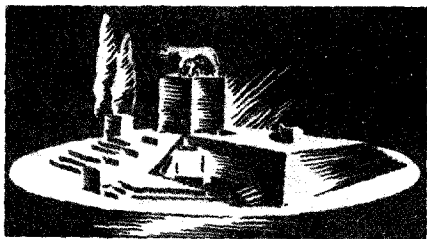


Sl. 51. Sergije Glumac:
 »Mefistofele«
 (45 × 61), šarena kreda

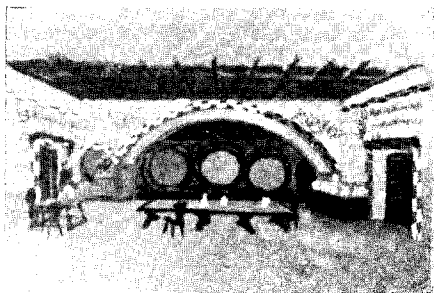




Sl. 52. Sergije Glu
»Hefigenija na Aulija«
 (35 X 50), šar. krea



Sl. 53. Sergije Glu
»Julije Cezar«,
 foto-reprodukcija

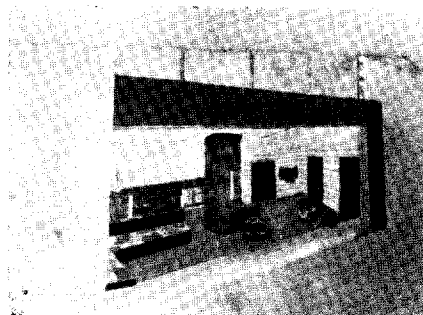


Sl. 54. Obrtna škol
»Hoffmannove priče«
 (32 X 50), akvarel

Sl. 55. Ernest Tomušević:
»Slučaj s ulice«
 (22 × 57), akvarel



Sl. 56. Đoka Petrović:
»Tri put Margereta«
 (33 × 44), montaža papira



Sl. 57. Vladimir Zedinski:
»Zimska priča«
 (38 × 45), akvarel





Sl. 58. Vladimir Žedryn
»Bezdan« (31 × 40),
akvarel

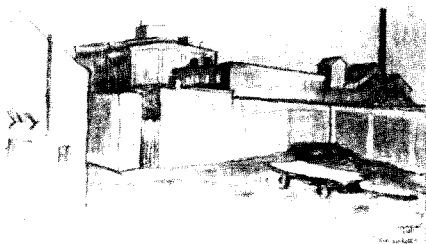


Sl. 59. Krsto Hegeduš
»Nikola Šubić Zrinski«
(30 × 40), gvaš



Sl. 60. Krsto Hegeduš
»Nikola Šubić Zrinski«
(30 × 40), akvarel

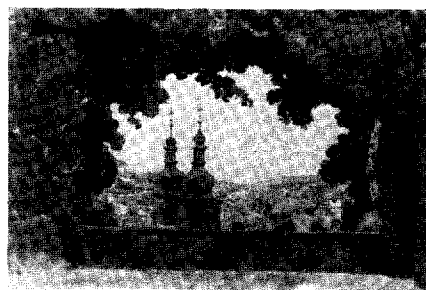
Sl. 61. Krsto Hegedušić:
 »Subota« (31 × 46),
 uglj

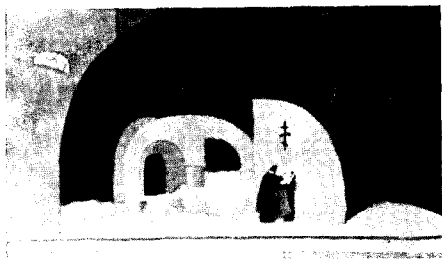


Sl. 62. Krsto Hegedušić:
 »Sudac zalamejski«
 (50 × 63), kreda

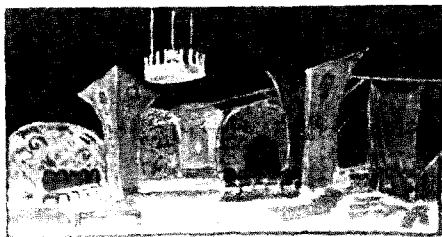


Sl. 63. Adolf Wenig:
 »Jakobinac«
 (48 × 32), akvarel





Sl. 64. Vaclav Skružný
„Boris Godunov“
(26 × 33), akvarel i gv



Sl. 65. Vaclav Skružný.
„Boris Godunov“
(26 × 33), akvarel i gv



Sl. 66. Vaclav Skružný:
„Boris Godunov“
(26 × 33), akvarel i gv

Sl. 67. Ljubo Babić:
»Tristan i Izolda«
litografija

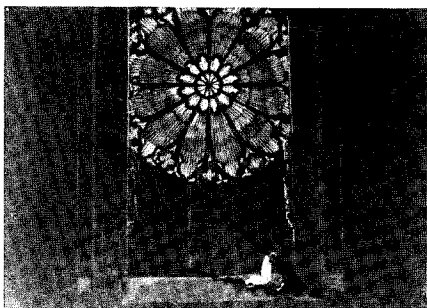


Sl. 68. Ljubo Babić:
»Fintagillesova smrt«
akvarel



Sl. 69. Ljubo Babić:
»Fintagillesova smrt«
akvarel





Sl. 70. Ljubo Babić
»Faust«, gvaš i kre



Sl. 71. Ljubo Babić
»Golgota« foto-ma

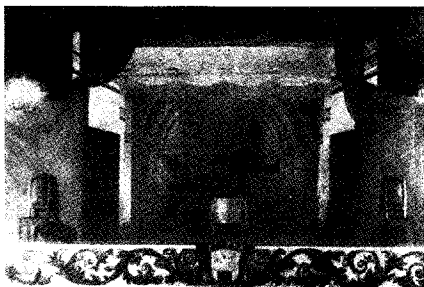


Sl. 72. Ljubo Babić
»Požar strasti«
(18 X 26), akvarel

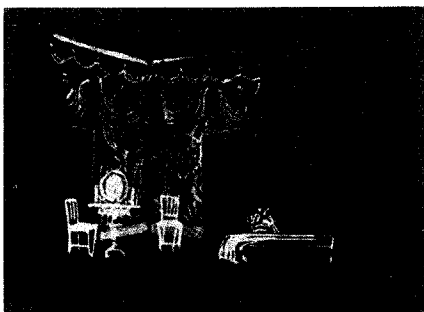
Ljubo Babić:
 „Michelangelo
 Buonarroti“,
 reprodukcija

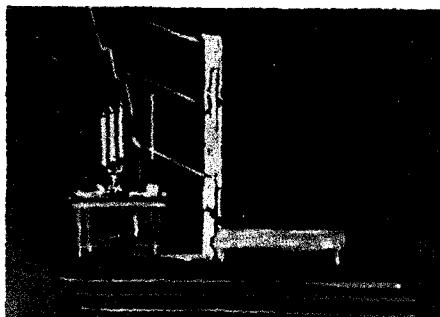


Ljubo Babić:
 „Diogenes“,
 reprodukcija

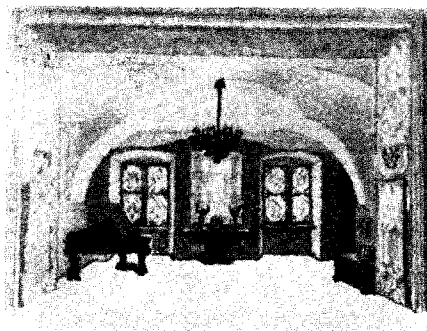


Ljubo Babić:
 „red vratima“,
 reprodukcija

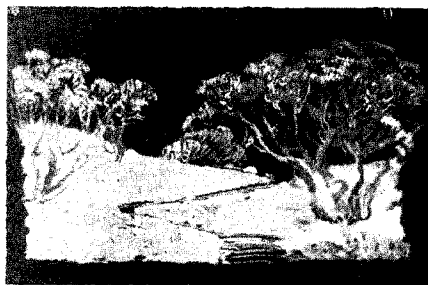




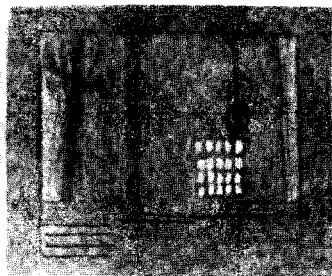
St. 71
 „Pust
 John“



St. 74
 „Hrv
 gnev“



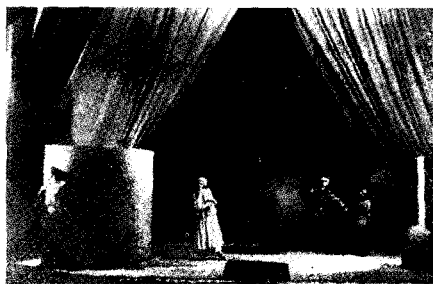
St. 75
 „Dub
 631 X“



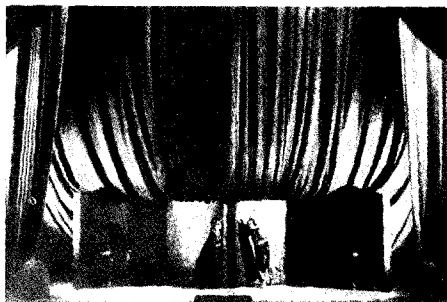
Babić:
ticar,
kreda



Babić:
foto



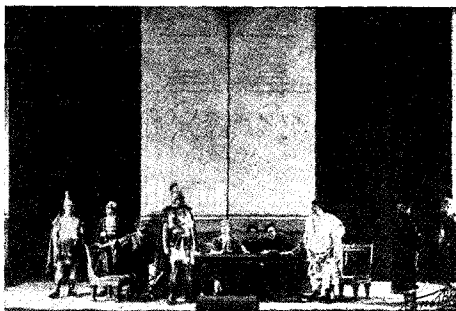
Babić:
salja,
ukcija



Sl. 82. Ljubo B
»Na tri kralja«,
foto-reprodukcija

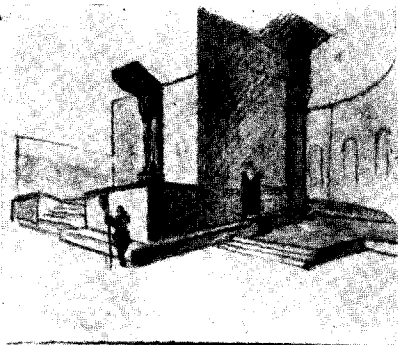


Sl. 83. Ljubo B
»Hamlet«,
foto-reprodukcija

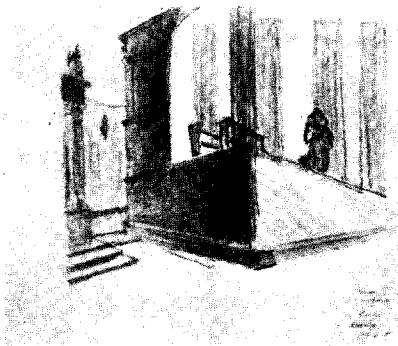


Sl. 84. Ljubo I
»Antonijs i Kl«,
foto-reprodukcija

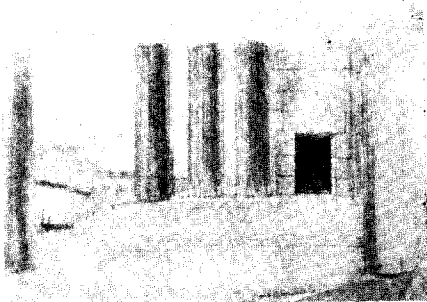
Sl. 85. Ljubo Babić:
 »Elizabeta engleska«
 (36 × 50), pastel gvaš



Sl. 86. Ljubo Babić:
 »Elizabeta engleska«
 (36 × 50), pastel gvaš

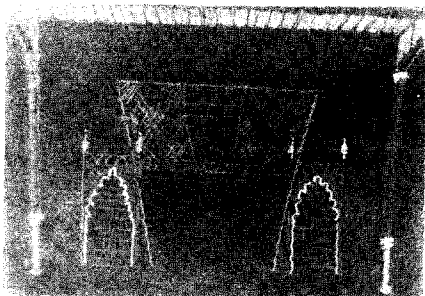


Sl. 87. Ljubo Babić:
 »Akestis« (44 × 61),
 crtež perom





Sl. 88.
„Egmont“



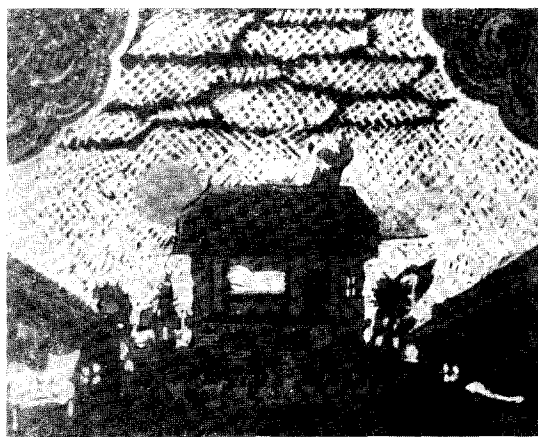
Sl. 89. I
„Pastorja“
(25 × 37)



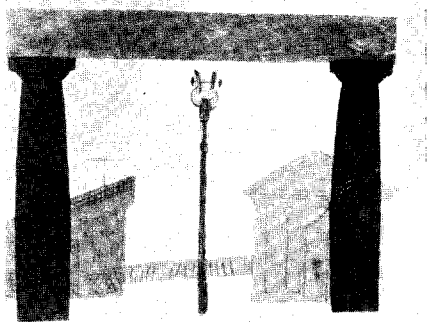
Sl. 90. L.
„Sjenice“



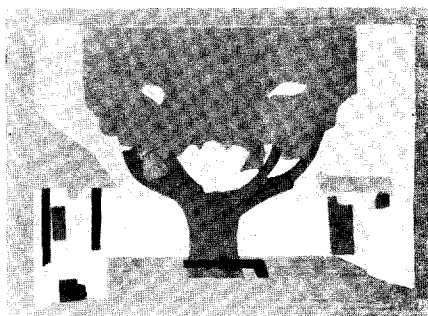
Sl. 91. Ljubo Babič: »Pelléas i Melisanda«, foto-reprodukcija



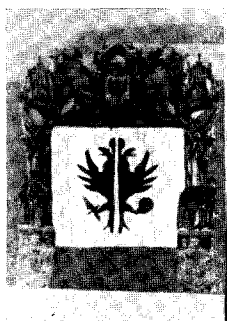
Sl. 92. Ljubo Babič: »Amleth s nosom avaz«



Sl. 93. Ljubo Babić
„Orfej u podzemlju”
 (32 × 40), montaža
 od šarenog papira



Sl. 94. Ljubo Babić
„Gajdaš Švanda”
 (32 × 49), koloriran
 papir.



Sl. 95. Ljubo Babić
„Dobri vojnik Švejk”
 (35 × 40), tuš i foto

God. 1928. Babić je radio dve domaće dramske stvari, Milana Begovića »Hrvatski Diogenes«, sl. 77 i Gundulićevu »Dubravku«, sl. 78. U Begovićevoj drami, Babić je dao sa stilskom čistotom hrvatske enterijere iz druge polovine XVIII veka. Na njima se vidi da scenograf ima neosporan smisao za poznavanje i atmosferu našeg istorijskog ambijenta. Ispred kulisa nalazi se portal na koji Babić slika elemente hrvatske nacionalnosti : grobove i druge šare, da bi iza tih portala izgradio sobe na svodove sa stilskim nameštajem, koji još više pomaže scenografiji da se autentičnije prikaže vreme ovih naših starinskih enterijera. U »Dubravci«, Babić je vrlo sličan.

U čistom scenskom ekspresionizmu, koji proponira naročito u kolorizmu svojim uljima sa maslinjacima, koje je on u jednoj fazi svoga slikarstva tako voleo da slika. Inscenacija je izrađena u rafiniranim sivozelenim tonovima i polutonovima. Skica nije potpuna, jer nisu rešeni bočni delovi pozornice, pa ako je uporedimo sa onom Kljakovićevom iz 1923. godine, onda će prednost ostati kod Kljakovića, koji je uspeo da ostvari ono tipično pastoralno, što je toliko značajno za ovu Gundulićevu pastoralu. Babićeva skica deluje tek kao kroki za jednu veću koncepciju, koja međutim, nije sačuvana.

Godine 1929. dao je Babić vrlo uspeu inscenaciju za dramatizaciju romana Marije Jurić Zagorke »Grička vještica«, sl. 79. Sa nagoveštenim elementima u zavesama — tamnički prozor, fenjer, krst, nekoliko stepennica, dat je ovaj dekor impresionistički i doživljeno. Te iste godine ponovio je Babić u drugoj varijanti komediju Brezovačkoga »Matijaša Grabancijaša dijaka«, stvorivši skoro istovetnu iscenaciju sa onom iz 1925. godine, samo je ovom prilikom data još smelije u poređenju sa prvobitnom, gde je strogost u linijama i oblicima bila jače naglašena.

Te iste godine ostvario je Babić sasvim jednostavnim sredstvima scenografiju za Krležinu dramu »Gospoda Glembajevi«. Ova inscenacija glembajevskog enterijera na mnogim je pozornicama kasnije prevaziđena i ona se, sem stilski slikanih portreta glembajevskih predaka, ne može ni po čemu uvrstiti u Babićeva bolja scenska ostvarenja. Salon, kao da je bio uzet iz fudusa, dat je stereotipno i neinventivno.

Godine 1931. izradio je Babić dve inscenacije za dramu Mite Dimitrijevića »Sestra Leke kapetana«. Na jednak način podižući scenu na dva ili tri plana pokušao je Babić da dočara naše istorijske dvorce sa izvesnim karakteristikama srednjevekovne arhitekture. Te iste godine dao je Babić, koji je u to vreme uveliko već repertoarski scenograf pretrpan velikim brojem zadataka, stereotipnim sredstvima scensku opremu za Strozijevu dramatizaciju Šenoinog romana »Čuvaj se senjske ruke«. Realističkim sredstvima naslikan je grad Nehaj u centralnom delu pozornice. Osim izvesnih istorijskih autentičnosti, inscenacija ne predstavlja sama po sebi nikakvo interesantno scenografsko rešenje. Čini se kao da je ovo delo, a i mnoga, koja su nastala u to vreme, već našla zamorenog

Babića od preteranog posla. Ali ipak, godine 1934. može se reći da je Babić dao svoje najbolje scenografsko rešenje iz domaćeg dramskog repertoara ostvarivši po drugi put inscenaciju za Kosorovu dramu »Požar strasti«, sl. 80. Ova je je inscenacija data linearno, skoro grafički sa tek naznačenim objektima, koji ipak precizno označavaju mesto radnje. I opet je tu drveno rezbarstvo na tremu i sada rogovi, koji se ukrštaju na sljemenu kuće. Takođe i silueta zida u unutrašnjosti koja svojom gornjom linijom teče kao grčki meandar opominjući kao da su preko stropa prevučene grede za koje postoje useci u zidu za njih. Grede, međutim, nisu date, ali se njihovo prisustvo oseća. Osim toga inscenacija je simultana, zbog čega se mogu odigravati scene u kući, kao i scene pred kućom. Uopšte, može se reći da je Babić tom inscenacijom ukazao na put kako se uprošćenim sredstvima može i treba da tretira naš folklorni ambijent. Iz nacionalnog repertoara treba pomenuti i skicu za »Robinju« Hanibala Lucića, koja je godine 1939. sa Držićevom »Tirenom« igrana pod naslovom »Pir mladog Derencina«. Na toj je skici Babić pokušao da u punom realističkom dekoru prikaže hvarski ambijent među zidinama koje nose obeležje naše srednjovekovne citadelske arhitekture. Skica je data u vidu jednog krokija, slobodno, ali ipak sigurno u crtežu i u tačnim odnosima. Pa ipak ona zaostaje za načinom na koji smo ranije ravnali da gledamo Babića u scenografskom rešavanju našeg nacionalnog dramskog repertoara.

Kada smo izanalizirali najvažnije, a ujedno i sačuvane makete Babićevih scenografija o domaćem repertoaru, možemo zaključiti da je Babić u toj našoj dramskoj problematici prilazio uvek sa punim pijetetom, kada je bila reč o našoj klasičnoj dramaturgiji, i sa puno ljubavi, kada je tretirao nova nastala dramska dela dramatičara njegovih savremenika. On je tada uvek nastojao da svojom scenografijom pomogne autoru da bude što adekvatnije i istinitije prikazan, da glavna nit dramske radnje koja se provlači kroz dramsko delo nađe i u scenografiji svoje likovnodramsko tumačenje i likovnodramski izraz. Najuspelije njegove stvari iz ove skupine njegovog scenografskog dela svakako su one, gde je Babić pokušao da traži i nove puteve za scensko izražavanje u zagrebačkom pozorištu. Njegova »Golgota«, »Michelangelo«, njegov »Diogeneš« ili »Požar strasti« u prvoj i u drugoj verziji, ostae svakako u analima zagrebačke scenografije na nivou dostignuća koja se mogu meriti sa dostignućima, koja su ostvarili najbolji režiseri ove zagrebačke umetničke kuće, kao i njeni najbolji glumci. Sa takvom scenografijom iz ova samo četiri navedena dela, Babić je mogao i na inostranom forumu steći priznanje za svoje duboko scensko poniranje u suštinu dramske misli, dramske radnje i dramskog zapleta, jer je zaista pomogao našoj domaćoj dramaturgiji da i u tom scenskodekorativnom vidu dobije svoj likovni izraz. Babićeve teoreme o hrvatskom likovnom izrazu¹⁹ nisu izrazile ono,

što je Babić postigao u svojim inscenacijama. U svakom slučaju njegova su ostvarenja uspjela se na viši nivo nego njegove teoretske postavke, koje su pokušale da izraze njegova scenografska shvaćanja u pogledu rešavanja našeg likovnog scenografskog izraza.

U pogledu rešavanja svetskog klasičnog repertoara, Babić je već odmah na početku, prilikom prvih svojih ostvarenja iz te oblasti, postigao međunarodno priznanje na inostranom forumu u Parizu, prvenstveno sa Shakespeareovom tragedijom »Kralj Rikard III« i Shakespeareovom komedijom »Na tri kralja«. U inscenaciji ove Shakespeareove komedije Babić se poslužio cilindričnim paravanima, koje je pomerao prema potrebi, menjajući na taj način mesto zbivanja. Režija je sprovedla mizanscen u kome su glumci na sceni sami izmenjivali položaj paravana, stvarajući sami nove ambijente. Tako se ova Shakespeareova komedija mogla odvijati bez ikakvog zastoja od početka do kraja. Obojene zavese spuštale su se ili u konveksne prostore paravana, ili su padale iza njih, što je pomoglo da je i boja zavesa doprinela razumevanju promene mesta radnje, sl. 81 i 82.

Godine 1929. Babić je ostvario još dve Shakespeareove tragedije. To su bili »Hamlet« i »Romeo i Giulietta«. Upotrebivši ovde Craigov princip, centralni praktikabl stub i zavesu, a samo sa izvesnim modatiletima u arhitekturi i rekviziti, stvorio je Babić odličan neutralni dekor, koji je pomogao brzom odvijanju slika i boljem razumevanju pa čak i podvlačenju dramske misli u predstavi. Upotrebom zavesa, u ovom slučaju slikanih na način goblena, povezanih sa već navedenim elementima arhitekture, prikazao je Babić intimnije scene dvorca u Helsyngöru. U izvesnim scenama Babić se služi isključivo zavesama, omogućivši na taj način da se iza njih vrše promene sa čvrstim elementima na pozornici. To je npr. postigao u sceni mačevanja Hamleta sa Laertom, sl. 83. Za realizaciju »Romea i Giuliette« Babić upotrebljava više realistička sredstva iako i tu još u uprošćenom i prilično posnom obliku. Među naročito uspele inscenacije treba ubrojiti i njegovo rešenje za »Antonija i Kleopatru«, gde je izmenom antičkog principa pomičnih periakta u obliku trobride prizme, sl. 84, na kojima je slikao u vidu reljefa elemente rimske i egipatske arhitekture, koji su izmenom svojih bridova ispred neutralnih zavesa lako i jednostavno izmenjivali mesto radnje, smenjujući brzo slike: čas Rim, čas Egipat. U uprošćenom realizmu, ali već sa izvesnim plastičnim atributima na arhitravu vrata, na primer, dao je Babić inscenaciju za Molijerovog »Umišljenog bolesnika«, 1932. godine.

Iz moderne dramaturgije, ali iz dramaturgije sa klasičnom sadržinom, treba navesti Babićevu inscenaciju iz 1932, za Brucknerovu »Elizabetu englesku«, sl. 85 i 86, kao i za Hoffmannstahlovu dramu sa antičkim sadržajem, »Alkestis«, sl. 87. U prvom slučaju, Babić se koristio rotacijom ili u izvesnim scenama ubacivanjem pojedinih plastičnih elemenata na pomičnim kolicima (šibeagen), nastojeći

da na glavnim čvornim mestima, u bloku sa stepenicama i stubovima, dočara elizabetski renesansni ambijent. U »Alkestisu« Babić je jasno primenio princip stuba, koji nestaje iznad harlekina, pa je na taj način omogućio da se ova drama sa antičkim sadržajem u potpunosti približi ambijentu u kome se odigrava. Pomenute dve inscenacije, »Elizabeta engleska« i »Alkestis«, mogu poslužiti kao *tipični primeri uprošćenog realizma* na pozornici. Svi arhitektonski elementi, kao i odnosi među njima, prikazani su sa pojednostavljenim sredstvima. Uklonjeno je sve ono, što u prvom letimičnom pogledu na svakom arhitektonskom objektu još ne uspeva da stigne do svesti posmatrača, već se objekt ocrtat tek u svojoj totalnosti, u svoj svojoj masivnoj konturi. Bilo je slučajeva kada je Babić u rešavanju klasičnih zadataka išao sasvim drugim putem. Taj put kojim je on rešio inscenaciju za Goetheovu tragediju »Egmont« u osnovi je sasvim antiteatarski put. To je put profesora istorije umetnosti, koji insistira na svakom detalju, kao da je inscenacija ta koja treba da posluži kao prilog za demonstraciju nekog stila, gde će gledaoci posmatrati i odmeravati svaki od prikazanih arhitektonskih detalja. Takvo ne naturalističko, ali pronaturalističko shvatanje odvodi pažnju gledalaca pre svega od glumca, a zatim i sa centralnog dekorativnog mesta i priklanja mu interes za niz sitnih i nevažnih detalja. Na skici flandrijskog grada, sl. 88, daje Babić na margini ovu napomenu: »Lenz će dobiti točni fotografski snimak svake kuće i svakog detalja!« To je sasvim antiscenski način da se mozaički prikupe razni istorijskoumetnički spomenici, pa da se doslovno prenesu na scenu. Potpuno veran svojim ranijim shvatanjima u insceniranju klasičnog repertoara, dao je Babić 1937. godine inscenaciju za Shakespeareovu tragediju »Macbeth«. U crne zavesa stavlja Babić stubove, koji se pod sofitama nagibaju u arkade. On ih bojadiše krvavocrveno i zlatno da bi i simboličkim sredstvima i u boji dao lik ove tragedije. Sasvim prozračna i jednostavna inscenacija ostvarena je 1935. godine za Calderonovog »Postojanog princa«, sl. 89. Dominante u boji: bela, zlatna i crvena na grafički koncipiranoj dekorskoj konstrukciji, a sve u sklopu jednobojskih zavesa omogućilo je da ova španska renesansna drama dobije svoje neutralno odgovarajuće scensko rešenje.

Prikazali smo najmarkantnije inscenacije iz klasičnog repertoara koji je Babić postavio na pozornici. I sada, pošto smo se upoznali sa priličnim brojem maketa iz te oblasti možemo da konstatujemo da je Babić u većini slučajeva baš u klasičnom repertoaru stvorio stil koji bi se mogao nazvati *zagrebačkim* ili *stil Hrvatskog narodnog kazališta* u Zagrebu. Povremene devijacije ne mogu da umanje ono bitno, ne mogu da skrenu pogled sa takvih rešenja, koja su ne samo u Zagrebu, nego i svuda gde su viđena, izazvala dubok interes i umetničko priznanje.

Raspravićemo sada skupinu operskog i baletskog repertoara.

Po ideji Ljube Babića kompozitor Božidar Širola komponovao je viziju — balet »Sjene«. Babić je tu upotrebio *projekciju* i kao sadržajno i dekorativno sredstvo. Pored projekcija, Babić se služio i silhuetama na širting-platnu u pozadini, sl. 90. Pod uticajem francuske scenografije impresionizma data je u tom stilu muzička drama Clauda Debussyja »Pelleas i Melisanda«, sl. 91. *Svetlost* kao regulator *scenske atmosfere* ovde je odigrala svoju glavnu ulogu.

Poznavanje istorijsko-umetničkih spomenika pomoglo je Ljubi Babiću da prilično uprošćenim sredstvima prikaže trg u Halevyjevoj operi »Židovka«. Ne može se, međutim, reći da ova inscenacija predstavlja bilo kakvu novinu na zagrebačkom scenografskom planu. Ona ulazi u sklop tipiziranih i šabloniziranih operskih inscenacija kakve se viđaju svuda u svetu. Sasvim realistički rešio je Babić Kopelijusovu kuću lutaka u Delibesovom baletu »Kopelija«. Ovakav način tretiranja ambijenta u baletu jeste u jednu ruku bio protest protiv već tipizirane stilizacije baletskih ambijenata, koje se već dugi niz godina viđaju u zagrebačkom kazalištu.

Inscenaciju za I čin opere »Carmen«, Babić je rešio jednostavnim ali stereotipnim načinom. Pitoreskan prospekt u pozadini sa panoramom na Sevilju. Levo plastično izrađena kapija vojničke kasarne, a desno tek jedan detalj kamenog zida sa gvozdenom ogradom, iza koje se tek naziru konture fabrike duvana. Ispred horizonta savija most levo ispred reke, koja je oivičena kamenom balustradom. Na toj maketi interesantan je jedino grafički i koloristički rešen prospekt sa Seviljom u suncu.

Za Verdijevu operu »Don Carlos«, Babić je izradio kompletan realistički dekor, koji po svojim arhitektonskim detaljima ima niz primera u renesansnoj španskoj arhitekturi, ali kao scenografsko rešenje ne predstavlja nikakav problem osim činjenice, da je sa sigurnošću i tačnošću izveden svaki arhitektonski detalj. Već mnogo interesantnije, slobodnije i smelije, data je inscenacija za Beethovenovu operu »Fidelio«. U prvoj skici odnos blokova dat je sa punim osećanjem monumentalnosti. Maketa je izvedena skicizno, dok sledeći nacrt sa prospektom u pozadini prikazuje vrh citadele. U osnovi to je vrlo jednostavna inscenacija gde je minimalnim sredstvima prikazan jedan zaista monumentalan objekt.

U fantastičnom, stilizovanom dekoru sa izvesnim nacionalnim obeležjima u šarama dao je Babić inscenaciju za Baranovićeve balet »Imbrek s nosom« Makete su rađene na crnom papiru sa mnogo zlata, srebra i žarenih crnožutih tonova. Ova se scenografija približuje tipizaciji opštih baletskih stilizovanih dekora. A po tome, što su uzimani izvesni nacionalni atributi, ona nije postala mnogo više naš ambijent, sl. 92.

Kada smo govorili o Emilu Lenzu, tada smo rekli da je prethodnu inscenaciju za Offenbachovu operetu »Orfej u podzemlju« trebalo da ostvari Ljubo Babić, ali pošto uprava teatra nije usvojila takvu koncepciju, inscenacija je bila tada poverena Lenzu da je

reši u duhu tipičnih i slatkastih operetskih inscenacija. Babićeve neostvarene skice za »Orfeja u podzemlju«, sl. 93, pokazuju sa kolikim je živahnim duhom i humorom Babić pristupio rešavanju ove klasične operete, koja bi kroz takvu inscenaciju, a i uz odgovarajuću modernu režiju, mogla svakako da bude prihvatljivija za današnju publiku, negoli kada se tom problemu prilazi već ovestalim, tipiziranim načinom. Slično ovome rešio je Babić i inscenaciju za operu »Gajdaš Svanda«, sl. 94. Postavivši u sredini jedno drvo, koje je »živelo« na sceni, koje se »smejalo«, koje je micalo svojim »očima«, a ceo ambijent prikazan je jednostavno, naivno i srdačno, kao da je bio izveden dečijom rukom, jer je sličan dečijem crtežu. Takva rešenja predstavljaju uvek osveženja u tipiziranim operskim inscenacijama, i verovatno je, da bi isto tako i 1929. delovao i »Orfej«, ali konzervativan stav tadašnje uprave nije se sa Babićevom koncepcijom slagasio.

Sačuvane su tri makete, koje prikazuju Babićevo insceniranje Wagnerovih opera. Na žalost, o ranije mnogo govorenom ostvarenju »Rajninog zlata« nije sačuvana nijedna skica. A nismo uspeli da dođemo ni do jedne fotografije od četiri čina iz te muzičke drame. To su inscenacije »Walküre«, »Tannhäusera«, »Sumraka bogova«. Već smo ranije bili rekli da je prilikom insceniranja Wagnerovog muzikodramskog opusa nemoguće ocenjivati ličnost bilo koga scenografa, jer je svaki od njih, još u to vreme, bio primoran da se pridržava principa, koji su ponikli na Wagnerovoj pozornici u Beyreuthu.

Ovaj prikaz scenografija iz oblasti operskog repertoara pokazuje da je Ljubo Babić imao smisla i za taj sektor scenografske aktivnosti, ali se isto tako mora priznati, da mu nikada nije prilazio sa onim žarom, temperamentom i nervom sa kojim je rešavao, na primer, zadatke iz klasičnog i našeg nacionalnog dramskog repertoara.

Obradićemo sada skupinu modernog dramskog repertoara na Babićevim inscenacijama.

Jedna od prvih stvari iz te grupe koju je Babić ostvario za zagrebačku pozornicu bilo je ostvarenje za ispitnu predstavu učenika Glumačke škole. To je bila poznata drama Franka Wedekinda »Proljeće se budi«, godine 1923. Babić je zaista tom inscenacijom pokazao koliko duboko scenograf treba da ponikne u suštinu jednog dela da bi našao *rešenje* jedne inscenacije, izgradivši levo i desno dva bloka sa pomičnim parapetima, a između njih ostavivši prostor, koji se može popunjavati izvesnim fragmentima: ulica, vrt, senik, međutim, kad se scena odvija u prvom planu, tada se taj prostor među bokovima zatvara zavesom.

Interesantna je bila i inscenacija za Grommelyncckovog »Veljačajnog rogonju« o kojoj je i Cesarec pisao u »Književnoj republici«. Sasvim realističan pun dekor, dat je za prikaz engleskog ambijenta za kriminalnu dramu Edgara Wallacea »Čarobnjak«. Tu je Babić

dao enterijer engleskog doma sa tipičnim oznakama koje imaju enterijeri udobnih engleskih kuća.

Sačuvana je skica za zavesu i portal za popularnu dramatizaciju Hašekovog romana »Dobri vojnik Švejk« sl. 95. Upotreбивši tipičan okvir, koji se stavlja na razne diplome i austrougarske pohvalnice i slično i gde u centru ispred grba i portreta cara Franca Jozefa teče traka sa tekstom: »Uzpomena na moje služborno vrijeme«, dok se u centru nalazi zavesa sa dvoglavim crnim orlom u sredini. Taj je portal duhovita dosetka da se ova parodija na austrougarske prilike još jasnije podvuče i da još čvršće bude vezana za ambijent koji prikazuje.

U jednom strogom i opet uprošćenom realizmu dao je Babić inscenaciju za O'Neillovu dramu »Elektra u crnini« napravivši tom prilikom simultanu pozornicu, s leve strane eksterijer s klupom u bašti, a sa desne tešku građevinu na stubovima sa prostorijom na desnoj strani. Ta desna strana podignuta je na prelomljenim praktikablama stvarajući tako dva visinska plana, što omogućava življi i interesantniji mizanscen, prilikom režijske obrade dela. Zanimljiv je u svojoj jednostavnosti i dekor za Fodorovu »Društvenu igru«, gde je inscenacija data u stvari u jednoj potpuno jednostavnoj kutiji, a interesantnosti u njoj nalaze se jedino na pastelno slikanim zidovima vrlo razigranom slikarskom fantazijom.

Na kraju treba reći nekoliko reči i o Babićevom pokušaju da fundusnim sredstvima rešava inscenacije u zagrebačkom pozorištu. On, na primer, upotrebljava istu kuću za »Onjegina«, kao i za Leharovu »Frideriku«, premeštajući je samo sa desne strane na levu, zatim skida nadstrešnicu iz »Onjegina« iznad ulaznih vrata, da bi u »Frideriku« na tom istom mestu stavio balkon. Tim načinom Babić je uspeo da sa dva detalja: nadstrešnicom i balkonom dobije dve potpuno različite inscenacije, koje zbog tih jasno naglašenih detalja ne mogu se prepoznati da je to u osnovi jedna te ista inscenacija. To je eklatantan primer kako je Babić i na delu dokazivao svoje teorije o potrebi korišćenja *fundusnog* dekora, kao i o potrebi *neutralnog* dekora.

Prešavši tako najmarkantnija Babićeva ostvarenja na maketama, koje su se sačuvale, (jer mnoge su se od njih, nažalost, nepovratno izgubile) može se sa sigurnošću utvrditi da je do 1941. Babić najznačajnije scenografsko ime i ličnost koja je radila na teatru u Zagrebu.¹²¹ *Njegova pojava znači između dva rata jednu epohu*, jedno nastojanje da zagrebački teatar i u scenografiji dobije svoj *stil*. Njegova nastojanja uspevala su da s vremena na vreme zagrebačko kazalište u scenskodekorativnom pogledu zaista stane među prve teatre u Evropi, i to naročito onda, kad je Babić ostvarivao poneke Shakespearove stvari, kao i neka dela iz naše domaće dramaturgije. Službena kritika, međutim, tada to nije umela da opazi. Ona je stereotipnim frazama propačala sve Babićeve inscenacije.¹²⁴

Ta borba za stil, za svoj izraz jeste najznačajnija osobina u Babićevom scenografskom radu. U analima Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu ime Ljube Babića moraće ostati vezano za ta i takva htenja i nastojanja.

Scenografija je u Hrvatskom narodnom kazalištu pred rat već bila dospela do stadija, kada se na izgrađenim scenografskim fizionomijama njenih umetnika-scenografa, mogla da uputi u razne pravce i puteve, već prema umetničkoj sklonosti svakoga od njih. To znači, da u sistemu narodnih pozorišta, kakva su mahom bila sva naša do rata, u negovanju repertoara svih naroda i naročito svih stilova, mogla su se viđati i scenografska ostvarenja u najraznorodnijim stilskim naklonostima. Takva je situacija bila i u teatru u Zagrebu. I ne samo to i tako! Već su se kod svakog pojedinog scenografa takođe mogla videti stilska zaokretanja ka različitim stilskim pravcima i strujama.

Zagrebačko je kazalište u poslednjih skoro pedeset godina,¹²³ još tamo od Miletića, u glumi naročito a zatim i u režiji, pokušavalo za više pozorišnih generacija da izgradi jedinstven realistički stil glume. U pretežnom delu ostvarenja u tom teatru to je činjeno i u režiji. Nasuprot tome, scenografija nije uvek bila na tim pozicijama. Ona je najviše bila sklona da traga za novim. A glavni predstavnik tog nemirnog, istraživačkog duha na scenografskom planu bio je Ljubo Babić. On je sa Gavellom, a ponekad i sa Strozijem bio nemirni duh teatra, koji se nije zadovoljavao postignutim, već je uvek uzbuđeno i pod naponom umetničkog nerva istraživao nove oblike i nove izraze.

DOKUMENTACIJE

¹ »Et preparent se presbyteri et ceteri, quantum sit opus ad ministrandum domino pontifici ad missam cum cantoribus et reliquis ministris vestibus induti, muttaturque parvum lintecum super altare nudum de sub evangelio. Ante evangelium vero non portentur candelae vel incensum.«

(Dr F. Fancev: »Novi prilozi za povjest hrvatske crkvene drame«, Zagreb 1927)

² »Uskrсна se igra prikazivala u jednoj sceni tj. oko mjesta koje je u crkvi predstavljalo Isukrstov grob. Nasuprot u igri Triju kraljeva postojale su dvije scene ili dva prizora: jedan kraj oltara Marijina, gdje je slika Marije s Isusom na rukama označavala scenu koljevke, drugi u sredini crkve, gdje je Irud okružen književnicima sjedio na prijestolju (scena kod Iruda). Sva su lica igre bez sumnje bila odjevena prema ulogama, koje su igrala. U didaskalijama opisuje se samo oprema Iruda. (... residens in solio suo in media ecclesia, coronatus«), književnika (»suptilibus induti et (corona) mitras habentes in capitis«) krelika (»ap'is induti«) i anđela (»indutus dalmatica«).

(Dr F. Fancev: »Liturgisko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi«, Zagreb 1925)

³ »Što se inače o samom prikazivanju i igranju hrvatskih pučkih prikazanja zna i može kazati, sadržano je u didaskalijama, odnosno režijskim naputama ispred svakog pojedinog dijaloga. Napomene u didaskalijama »reče«, »reku«, »reče govoreći«, »rekući«, »reci«, (»r'ci« ili »poju«, »poj« i slično) svakako znače da se u igri izmjenjivalo recitovanje s pjevanjem. U didaskalijama ima uputa i o tome što treba činiti kad je koji nezgodan čin trebao biti samo simbolično naznačen. Tako npr. Magdalina nije mogla na Isusa izliti pomast, zato da se taj čin bar simbolički prikaže didaskalija je odredila: »tu Magdalina isipli cvitje, misto pomasti na glavu Isusovu«. Sama prikazanja bila su igrana u crkvama kao i van crkava na pozornicama, koje se u principu izgrađuju na način kao inače u Zapadnoj Evropi, samo sa skromnijim sredstvima.

(Dr F. Fancev: »Hrvatska crkvena prikazanja«, Zagreb 1932)

⁴ (1558. godine) »Die dominico quinquagesime ex commissione dominorum seniorum magistro shole capituli Zagrebiensis pro representatione comoedie in civitate coram comunitate dati sunt flor. 2.—, den.—. Et ibidem ad cosdem vini expositum est flor.—, den. 23. w. 2.—.

zafim:

(1572. godine) »17. eiusdem mensis (februarii), sholaribus de Capitulo qui comoediam in platea recitarunt et representauerunt, ex voluntate dominorum seniorum dedi einusdem bibalia tallerum 1. facit flor.— den 93 b. 1.—. Eadem die eiusdem sholaribus dati pinthas duas, facit flor.— den. 8«

(Emilij Laszowski: »Povjesni spomenici slob. kralj. grada Zagreba«, svezak XIII, Zagreb 1931 i svezak XVII, Zagreb 1939)

⁵ Dr Slavko aBtušić: »Djela Tita Brezovačkoga« Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1951.

⁶ »Horum omnium ut profectus in literis esset illustrior, posetque clarius declarari quantum sclavonica juvenus posset, si magistrum sortiretur gnavam ac prudenter industrium, placuit magistris ipso Corporis Christi die periculum facere, eosque utcunque jan exercitos in theatrum producere. Actionis comicae argumentum fuit: *Poetica laudatio variarum Sclavoniae partium, earumque omnium expressio*, quae in singulis earum partium in fructibus partium in moribus eminent essentque cuius propria. Res haec etsi non habuerit omnes numeros Actiobis comicae, uti sulet in principis evenire, nihilominus quia hactenus invisa res et insolens fuit, tantum meruit plausum, ut forum S. Marci quod alias sat prohac loco capax est concurrentium multitudinem vex capere potuit. In theatrum sumptus fecit Magistratus.«

(*Katalog za izložbu 1000-godišnjice hrvatskog kraljevstva, Zagreb 1925, strana 111*)

⁷ Čuva se u Nacionalnoj biblioteci u Budimpešti pod signaturom Ab 130.

⁸ »S izvršnim sceničkim aparatom ravnao je kazališni upravitelj (comodius) magister Rožman.«

⁹ »Taj preskromni umjetnički milieu bio je oko 1770. zacijelo stilski nalik na prvobitni Shakespeareov. Bit će da je imao i teatarsku pozadinu, bijelu plahu za iluziju vedra dana i zelenu za gustu šumu.«

(*Antonija Kassovite Cvijić: »Prve javne pozornice u Zagrebu, Zagreb 1933*)

¹⁰ »Schon 1811 war der Akademieschüler nach Pressburg gegangen, wo er während den ungarischen Landtages von den dort versammelten Angeligen Bildnisaufträge erhielt. Der Banus von Kroatien Graf Ignatz Gyalay stellte Waldmüller den Antrag, als Zeichenmeister seiner Kinder nach Agram zu gehen. Drei Jahre blieb der nur unvollkommen Ausgebildete in der Kroatischen Hauptstadt. Von der Miniaturenkunst kam er über die ersten Anfänge in der Ölmalerei zu ganz entgegengesetzten Aufgaben: zur Dekorationsmalerei für das Agramer Stadttheater. Es war der Mangel an Malern, der Waldmüller in die ihm innerlich fremde Illusionskunst der Bühne zwang. Die Tätigkeit für das Theater wurde für Waldmüller auch Menschlich volgeschwer: er verehelichte sich am 3 Oktober 1814 mit der Sängerin Katharina Weidner, die als Altistin an das Agramer Stadttheater, verpflichtet war. Diese Verbindung blieb, wie Waldmüller selbst mit schonungsloser Harte berichtet, »nicht ohne störende Einwirkung auf meine Kunststellung, indem sie mich nötigte, meinen sehnstuchtigen Wünsche nach Wien zu gehen und mich dort ausschliesslich den Fortschritten in der Kunst zu widmen, zu entsagen und mich fortwährend in Provinzstädten, wie Prag, Brünn usw. herumzutreiben. Auf diesen Kreutz- und Querfahrten beschäftigte ich mich wohl mit Dekorationsmalerei, aber es war nicht daran zu denken, an eine höhere Ausbildung Hand zu legen, deren Bedürfnis, ich je länger, je mehr fühlte. Im Jahre 1815 war Waldmüller als „Dekorateur“ am Stadttheater in Baden bei Wien beschäftigt...«

(*Bruno Grimschitz: Ferdinand Georg Waldmüller — Leben und Werk, Wilhelm Andemann Verlag — Wien 1943*)

¹¹ »Begann als Miniaturenmaler ging 1811 nach Pressburg zu Eröffnung des Landtages und kam durch Baron Perényi als Zeichenlehrer in das Haus des Banus von Kroatien Grafen Gyalay in Agram. Heiratete die Altistin am Agramer Stadttheater Katharina Weidner (1794—1850), die Schwester des Altwiener Bildnismalers Josef Weidner. Als Theatermaler begleitete Waldmüller seine Gattin nach Prag und Brünn auf ihren Gastspielreisen. 1815 „Decorateur“ am Stadttheater in Baden bei Wien. Durch das Engagement der Gattin an die Hofoper kehrte Waldmüller 1817 nach Wien zurück...«

(*Thime-Becker: »Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler« — Bruno Grimschitz: Waldmüller, Ferdinand Georg /1793—1865/*)

¹² »Den 16. »Der Diamant des Geisterkönigs« wiederholt und gefiel heute noch mehr als das erstmal: Die Gesangstücke gingen besser so wie auch

das Arrangement der neu gemalten Dekorationen heute keine Störung bemerken liess.«

(*»Luna«, 1. VIII 1826. No. 10*)

¹³ Unsere Direktion macht durch die Engagirung der Arbesser'schen Eheleute (bisher spielen sie als Gäste) eine gute Aquisition. Die von Herrn Rose (Schüler des berühmten Malers Kraft) in sehr kurzen gelieferte kleine Dekoration, lässt uns manches schöne Hoffen.«

(*»Luna«, 10. V 1828. No. 38*)

¹⁴ »Zur Ehre unserer tätigen Direktion muss man sagen, dass sie keine Kosten, sparte, um das Stück hinsichtlich des Kostüms und der Dekorationen recht anständig auszustellen, die von den Dekorateur Hrn. Rose ganz neu gemalte Dekorationen des Bergschlosses Starkenburg macht diesen wackeren Künstler Ehre, und war für uns eine langentbehrte Augenweide.«

(*»Luna«, 17. V 1828. No. 40*)

¹⁵ »In das ausserst kurzen Zeitraum von kaum 8 Tagen sahen wir das Aussere des Schauplatzes in einem gefälligen Lichte neu erscheinen; und einem Schnürboden hergestellt; eben so sahen wir auch durch den in seiner Kunst erfahrenen k. bairischen Hoftheater Decorateur Herrn Christian v. Mayr 2 neu gemalte Dekorationen und eine derlei Vordercortine.«

(*»Luna«, 2. V 1829. No. 35*)

¹⁶ »Herr Martinelli hat alles für dieses klassisches Werck gethan, seine Versprechen nunmehr auch in dieser Beziehung treulich erfüllt, und vollkommenes, und bedingtes Zutrauen gewonnen. Gleich nach dem ersten Aufrollen des Vorhanges, als die herliche neue Dekorationen einer festlich beleuchteten Hafenstadt, überraschend, bezaubert vor Augenstand, wurde Herr Martinelli als Maler nach dem ersten Akte und am Schlusse als Director stümisch gerufen.«

(*»Agramer Zeitung«, 4. VII 1835. No. 53*)

¹⁷ »Herr Lucas Martinelli wirkt als Director und Maler gleich verdienstvoll, daher ihm in beiden Eigenschaften eine Entgeltung für seine wahrhafte Kunstthätigkeit gebührt.«

(*»Agramer Zeitung«, 11. VIII. 1835. No. 65*)

¹⁸ »Er war ein beliebter Dekorationsmaler, zuletzt am Nationaltheater in Pest angestellt (gestorben daselbst 1852).«

(Ludwig Einsenberg: *»Grosses Biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert«, Leipzig 1903, str. 646*)

¹⁹ »Theater Decoration bestehend aus 12 Courtinen, 32 Stück Coulissen und mehreren Versetzstücken, sind in Graf Viktor Amade'sche Hause zu verkaufen. Kauflustige wollen daselbst das Weitere einholen.«

(*»Intelligenzblatt«, Zagreb, 10. X 1835. No. 81—83*)

²⁰ »Dne 2. listopada god. 1835. davan je „Das schwarze Kreuz auf Medvedgrad“ od (istoga) reditelja Schweigerta. Taj glumac bio je rođen Čeh, pa je „Danica“ u svojim reklamama za njegove kroatizirane komade uvijek isticala njegovo slavensko rodoljublje i simpatiju, koje je gajio prema hrvatskom pokretu kao dizanje svijesti među narodnim mu plemenom slavenskim. „Čehoslav!“ — Starinske kostime za ovu dramu pripremio je kazališni garderobijer Dominik Novotny prema sačuvanim slikama iz XIII vijeka, a dekoracije grada Okica i Medvedgrad slikar L. Martinelli.«

(Dr. Nikola Andrić: *»Spomen knjiga«, Zagreb, 1895*)

²¹ »Agramer politische Zeitung« od 16. VI 1838. No. 48.

²² »Konačno moramo jošte g. Börnsteina, direktora nemačkoga teatra za trud, kojim je gore rečenu igru tako krasno u scenu metnuo, kako također g. režisera Smidta, jednoga od prvih ljubimaca naše občine, koji je režiu tako točno onaj večer vodio, pohvaliti, i očitio im se zahvaliti u ime svih domorodaca za dobrohotnost, kojom oni perva pokušanja našega teatra podpiraju.«

(*»Danica Ilirska«, 13. VI 1840, br. 24*)

²³ »Komite ilirskog teatra nije troškova štedilo zato da se izvrstno ovo delo našega domorodnoga pesnika, koje jedno od najvećih junačkih činah iz historije hrvatske opisuje, ne samo shodnim razdeljenjem poglavitih rolah, nego i velikolepnim uređajem pod osobitim ravnanjem gospodina režisera Vaninija tako u scenu stavi, kako za vreme letošnjih ilirskih predstavljanjah poradi različitih okolnostih još nemoguće bijaše.«

(*Ilirske narodne novine*, 19. VI 1840, br. 101)

²⁴ »Noch nie war Theater so gut bestellt, als unter der Firma: Börnstein. Achtungswerte Mitglieder, ein interessantes Abwechselndes Repertoire geschmackvolles Costüm und eine in jedere Hinsicht trefliche Mise en scene der neusten deutlichsten Beweis, wie sehr es den Herren Directoren am Herzen liege, auch selbst höheren Anforderungen zu genügen, und rastlos für dar Vergnügen des gesammten hiesigen Publikums zu sorgen.«

(*Allgemeine Theaterzeitung*, Wien 1840, 5. II No. 31)

²⁵ »Die neue Decoration von Herrn Hitzenthaler. Arrangirt und an die Scene gesetzt vom Direktor Börnstein.«

(*Die Warte an der Donau*, Linz 1840)

²⁶ »Man muss unserem Director Börnstein das verdiente Compliment machen, dass er als Regisseur und Arrangeur ausgezeichnet ist, und stets in diesen Fache Vorzügliches liefert.

Einem neuen Beweis hievon gab er uns heute; Die Ausstattung war sehr hübsch und geschmackvoll Zimmer, Flafond, Parkettboden, Möbeln... allein er ware bei dem Umstande, dass die Scenirung ausserordentlichen Fleiss und Mühe erfordert, dass die Decoration des vierfach getheilten Theaters so wie das Gerüst ganz neu sind, so wie, dass das Theater, wegen den Proben und Vorbereitungen, durch drei Abende in der jetzigen guten Theater-Saison geschlossen wurden muss...«

»...die Garderobe ist glänzend u. in allen Costümenarten, nach dem richtigsten Vorbildern gehalten und vielzählich. Das Arrangement der Stücke, meistentheils so wie es bis jetzt der Theaterzettel von Herrn Heinr. Börnstein geleitet, so wie die Scenerie lassen nicht zu wünschen übrig, in dem die unsichtige Bühnenleitung des Hrn. Heinrich Börnstein auf die kleinste Nuance reflektirt...«

(*Luna*, Zagreb, 21. VIII 1840)

²⁷ »...G. Vanini uredi ju takvom sjajnostiu, kakove se mi nesećamo, da bi ju ikada na zagrebačkom kazalištu vidili bili, osobito poslednja scena proizvela je neiskazano ushitjenje. Predstavljanje toga domorodnoga događaja, koji tako duboko u serce svakog Horvata dira, bijaše sjajno ukrašena...«

(*Danica Ilirska* 16. I 1841, br. 3)

²⁸ »Sonntag den 20 April zum erstenmal „Wastl, oder die böhmischen Amazonen“ Spektakel-Posse mit Gesang, Tanz und Evolutionen in 3 Aufzügen von Fr. Told, Arrangement des Tanzes und der Gruppierungen von Balletmeister Hrn. Frankenstein Arrangement des ganzen Dir. Rosenschön. Die Schluss Dekoration von Hrn. Steiner.«

(*Agramer Politische Zeitung*, 16. IV 1845)

»Von der Ausstattung müssen wir die neuen Dekorationen und besonders die „Gallerie Orleans“ hervorheben, die in der Perspektive einem tauschenden Anblick bietet und dem Dekorateur Hrn. Steiner auf die wohlverdiente Auszeichnung mehrmaligen Hervorrufs erwarb. Auch das Arrangement des Maskenzuges erregte Senzation.«

(*Luna*, Zagreb 1845)

²⁹ »Najstariji pohadjaoci zagrebačkoga teatra ne mogu se setiti da su na njemu ikada dramatičko kakovo sačinjenje tolikom sjajnostju i tolikim ukusom u obziru pozorišnega urešjenja, razdeljenja i odelu predstavljajućih osobah prikazano vidili, kao što je bila na kazalište stavljena naša parva ilirska izvorna opera; mi pako, koji smo imali priliku više tako nemačkih kao talijanskih teatrach od parvoga reda viditi moramo iskreno ispovediti,

da smo redko kad i na njih što sjajnijega opazili. Odmah kako se zastor dignu, zaori sva kuća obćim pleskanjem; tako ugodno delovao je prekrasni prizor koji se mnoziini ukaza. Predstavljase letnu dvoranu, podbočenu na velelepni doričkih stupovih, koji zauzimahu mesto stražnje gledaocem okrenute strane dvorane; kroz njihove otvorene i prostrane međuprostore pako viditi je bilo velelepno pravimi narančami i isto takovim cvetjem nakitjenu bašču. U dnu kazališta dizaše se bardo uz koje se protezaše obćinska staza. Unutarnje od dvorane biae dragocenim pokućstvom šarenim prekrasnim cvetjem, golemimi, pozlatjenimi svjetnjaci i ogledali urešeno. Množina tako na svećnjacih, kao na velelepnom starinskom lusteru gorećih sveća, kojih plamenim odsjevom od zarcala još umnoženi biahu, učini na gledaoce uprav čarobni utisak. Požar grada Velimirova u II činu zaslužuje također da bude pohvalom napomenjen, iako je pozorište parvoga čina svojom sjajnostju i velelepnostju ugodno zateklo gledaoce, tako da ih je morao nemili pogled rečenoga prizora u drugom činu svojim neobićnim užasom zaneti. Oćelo je bilo po slikah narodne nošnje toćno naćinjeno velelepno, sjajno.« (Sva je oćela izradio C. Milošević, graćanski krojać u Zagrebu. Opaska J. K.)

»...što je celo predstavljanje bez svake i najmanje smetnje u najboljem redu već prilikom parvoga prikazanja teklo, zaslužuje veliku pohvalu g. Hörnstein, ćlan nemaćkoga zagrebaćkoga teatralnoga društva, koje mu je izbor gospode domorodnu našu operu izvodivše, kao i teatralnih poslovnih izkusnom ćoveku, ravnanje svojih predstavljanja izrućio, i ko i ovaj tećki posao velikom veštinom i pomnjoim izvaršio. Sve po njemu izmišljenje grupe bile su krasno i toćno izvedene. Osobitu pozornost pobudi onaj trenutak, kad su se po beržuljku hajduci razćelili da poćinu i poslednji prizor, gdje posle bitke ženski zbor sa uženim mašalami s barda silazi. To je bila osobita mudra misao od njega i zaslužuje od gledaoćah dvostruku pohvalu, jer po tom dodjosmo u stališ bolje promotriti ćarte dražesnih lica naših milih lepoticah...«

(*»Danica, 11. IV 1846. br. 15*)

³⁰ »Die neue Decoration: ein dreifach Theater malt Hr. Blumenfeld Sohn.« (*»Luna«, 11. XI 1847, No. 91*)

³¹ »Moramo ispoviediti, da je stranom rietkom viećtinom predstavljaćućih osobah, koje su u njemu igrale, stranom pako sjajnim ustrojenjem pozorišta, izabranom scenarijom;«

(*»Narodne novine«, 11. III 1850, br. 58*)

³² »C. Kr. Banska vlada podpisala je konaćno, uz predbiežno dozvoljenje c. k. popećateljstva, kupovni ugovor s g. Stankovićem u obziru ovdanjenjg kazališnog zdanja. Po glasu ugovora toga ustupa spomenutu g. vlasnik kazalište svoje narodu za 46.000.— fr. sr. Time je ovo kazalište postalo ono, za ćim smo toliko vremena uzćisali, svojina naroda.«

(*»Narodne novine«, 22. XI 1851, br. 293*)

³³ »Verlo nam je ugodno bilo, kad smo gledali nove kulise slikane veštom rukom g. F. D. Pommera. One su vešto, ukusno i lepo napravljene, te obćinstvo izjavilo je slikaru dopadnost svoju pljeskanjem.«

(*»Neven«, 1853*)

³⁴ »Dne 1 svibnja „Vestale“ ozbiljna opera u tri ćina od Mercadentea. Velelepna muzika, ali namenjena za ogromne muzikalne sile i dragoceno urešenje pozorišta. Oćeća bila je iz svih mogućih nošnja i vekova sastavljena na naćin uistinu smešan koj zaslužuje podpuni ukor. Jedini Decij bio je obućen pristojno znaćaju i dobu u kojoj biva ćin, sve ostale osobe nasuprot bile su oćevene upravo nespretno tako da naprimer Decijev sudrug nalićio je vieše Španjolcu, iz srednjega veka, nego li starodavnu Rimljaninu, rimski svećenici i svetćenice bijahu sasvim nalik na galske druide i druidice, a rimski puk na pravu maškaradu, bez svakoga ukusa i znaćaja. Dekoracie odgovarahu podpunoma toj divnoj oćeći. Rimski forum pretstavljase pisca keršćanskim ćerkvama, Vestal hram druidskih ćuma itd. itd.!!!«

(*»Neven«, 4. V 1854, br. 18*)

³⁵ »...onda bi se od takova upravitelja, da bude izvan svih drugih potrebah i pojmljivo uređenog predstavljanja i odielo i urešenje kazališta u obće za svaki komad shodno i odgovarajuće estetičkim zahtievima, jer to ojačuje utisak svake igre i oskudica baš na takovim spravama pod direkciom tako bivših ovdašnjih poduzetnikah kao i istoga odbora mnogo je doprinela da je ohladnila simpatija za naše kazalište. Valja dakle da se dovoljno sredstva pruže doidućem upravitelji, da i u tom obziru, kao i u svakom drugom uzmagne učiniti više, nego li što je dosad učinjeno bilo, jer inače neće se moći dokučiti sverha: da naše kazalište ispuni svoje zvanje.

(»Narodne novine«, 8. VIII 1857, br. 153)

³⁶ »Sinoć se je otvorila naša talijanska kazališna doba, s predstavom izverstne Donizettiove opere, »Lucrezia Borgia«. Upravo bogata, sjajna i shodna odieća ne samo prvih pievačah već i ostalih koristah kao i krasota svih ostalih kazališnih spravah ugodno je zatekla občinstvo odmah s početka i toga radi zaslužuje poduzetnik g. Ullisse Brambilla uprav neograničenu pohvalu tim većma, jer mislimo da nije na to naročito u ugovoru obavezan bio.«

(»Narodne novine«, 26. IV 1859, br. 94)

³⁷ »Gospodin Hase mladi među nama već više godina živući slikar... zaslu-
žuje tim veću pohvalu, što je to njegovo prvo poveće djelo. (plafon)...
Zastor nije mu tako dobro za rukom pošao... prijašnji zastor bio je bez
sumnje mnogo liepši... on bo je bio od veoma vješte ruke izveden... No,
spravim nezadovoljstvom opazismo da su pozorišne dekoracije one iste ostale,
koje su prie bile, ne stoga kao da nisu valjane u umetničkom smislu, jer
nijeke od njih mogu se bez pretierivanja nazvati uprav izverstnima, već zato
što su kroz toliko godinah što se upotrebljavaju, jurve sasvim problemile
i tako sačinjava pozorište pravi kontrast prema toli sjajnom gledalištu«

(»Narodne novine«, 8. X 1859, br. 230)

³⁸ »A skoro smo jučer mislili da zalutismo u kakav drevni čardak na
novom, i samo stare dekoracije nam pokazase da smo u hramu umjetnosti.
Naravno tu ne možemo motriti stvar z gledišta nekakvog Burgtheatra nego
z gledišta provizorissima, z gledišta dobre volje.«

(»Naše gore list«, 1861. br. 24 od 26. VIII)

³⁹ »Odpis vis. kr. nam. vieća od 8 studenog 1863. broj 15931, kojim je Josipu
Dittmajeru 419 Fr. 92 nč. a C. Blumenfeldu 30 For. za popravak dekoracijah
doznačeno, uzet je na znanje.«

(»Pozor«, 12. XI 1863, br. 284)

⁴⁰ »§ 44. Pozorišni meštar ima si nekoliko dana prije svake predstave od
reditelja točnu naznaku potrebnih dekoracija pribaviti; zatim pozorište kod
glavnoga pokusa uslied dogovora i sporazumljenja s redateljem urediti i to
tako, da početkom glavnoga pokusa sve gotovo biti mora; ako osoblje kroz
njegovu nemarnost na pokus čekati mora, platja on globu od 50 novč. do
2 fr. — ako se kod pokusa ili predstavljanja kroz njegovu nemarnost smutnja
ili nesreća dogodi kazniti će se po prekršaju od 50 novč. do 5 For. i u stro-
gom slučaju prijaviti će se redarstvenoj vlasti.

§ 45. Pozorišni meštar dužan je dobro uređenu knjigu dobro držati u
koju sve naznačene dekoracije i potrebne stvari pod naslovom dotičnoga
komada točno zabilježiti mora. U slučaju opetovanja jednog komada ne smije
pozorišni meštar po drugi put za dekoraciju pitati nego se ima točno po
svojoj knjizi ravnati.«

(»Zaptni red«, 1870)

⁴¹ »Na Novo ljeto bila je zagrebačka glumiona prvi put plinom razsvi-
jetljena. Vele, da se mnogima pričiniilo kanda je liepo Božje sunce sinulo.«
(»Glasonoša«, 10. I 1864)

⁴² »...plinska rasveta nije bila pokretna kao što je bila uljena. Svetlost
koja se mogla postavljati čas u malim, a onda opet u velikim količinama,
uvek na različitoj visini iza praktikabala u raznobojnim bojama bila je

pokretna i mogla se u određenom momentu pojačati. Sada su postojale takozvane baterije koje su bile postavljene ili korizontalno iza pozornice u sofizama ili vertikalno iza samih kulisa. Kako su se, međutim, pred ove baterije stavljala plava stakla za »noć«, dobijala se svetlost bez slikarsko rezona...«
(Corrado Ricci: »La Scenografia Italiana, Milano 1930)

⁴³ Dr. Artur Schneider: »Oprema opere«, Zagreb 1916.

⁴⁴ »Böck nudjajuć službu i pravljenje dekoracijah pozvati će se da nacer-tom dokaže vieštinu u tom poslu.«
(»Narodne novine«, 31. XI 1864)

⁴⁵ »Nove dekoracije naslikane po g. Beku, rođenom Zagrebcu, koj je poka-zao, da ima dara za tu struku umjetnosti.«
(»Domobran«, 5. I 1865)

⁴⁶ »Scenarija i nove slike dobre su i primjerene svrsi odgovarajuće.«
(»Naše gore list«, 5. I 1865)

⁴⁷ »Dobar uspjeh predstave zavisi poslije predstavljajačah od scenarije (en. semble). To je stvar rediteljstva i ravnateljstva. Ja ovdje smijem tvrditi, da nespretno rediteljstvo mora uspjeh i najboljeg igrokaza pokvariti... ovamo spada još i uredjivanje pozorišta koje je tim ljepše čim je bogatije kazalište. Ali opet zato nije potrebno veliko bogatstvo, samo ako ima ljudi, koji su se već dulje vremena na većih pozorištah bavili te vidjeli kako se sve raditi mora. Ima mnogo makinah na pozorištu, koje malo novacah staje a veliki efekt proizvadjaju, ali oni moraju biti od kojega vještaka napravljene. Napri-mjer, ogroman vodopad na svakom će pozorištu veliki utisak učiniti a cijela makinacija je jednostavna i ne stoji mnogo novacah. Ima toga mnogo, čim se je unovije vrijeme kazalište usavršilo i toga je toliko, da se čovjek posebno tom nauku posvetiti mora, ako hoće vještakom postati.

»U našem je kazalištu od toga svega vrlo malo i to malo što imamo već nam je tako ostarjelo, da se više time koristiti nemožemo. U obće u toj se struci vrlo malo učinilo i neće se nikada napredovati, dokle ne bude na čelu kazališta ljudi, koji su se jedino kazalištu posvetili...«
(»Domobran«, 19. i 22. VIII 1864)

⁴⁸ »Nacrt za dekoracije Vatroslava Böcka upotrebiti će se u svoje vrijeme.«
(»Domobran«, 23. I 1865)

⁴⁹ »Odbor pristaje na odredbi predsjedništva, da kazališni meštar talijan-ske opere Baratti popravi stare dekoracije po 5 st.«
(»Iz Zapisnika Upravljajućeg odbora zemaljskog kazališta«, 1865. g.)

⁵⁰ »Opravljanje Andreazze radi probušnih kulisah i obećanje da će ih popraviti uzeto je na znanje.«
(»Domobran«, 5. VII 1865)

⁵¹ »Ravnatelj zbora i pozorišta, Anton Bidossi... sprava prizorah je vla-smičtvo podhvatništva. Risari: prof. Bertoja u Mlecih i Gargacini.«
(»Domobran«, 22. IV 1865)

⁵² »Zagrebačka garderoba je prilična, za nekoje komade upravo sjajna. No kod nas leži oprava kojekuda. Garderoba je prije nekoliko godina ležala u klupko svezana, prašna, da su moljci svu kadiu izjesti mogli. Zna se nada-lje da (se) je ustupila cijela garderoba nekoj glumici da je uzmogne uzajmiti za maskarade, pri tom se je odijelo pokvarilo, da tvrde neki ljudi, da je tom prilikom nestalo i svilenih haljina što ga je odbor kupio od Brambille.«
(Kritika A. Senoe u »Pozoru« 1866. povodom premijere »Pariški potepuh.«)

⁵³ »Ponuda Šmikarta iz Beča radi malanja dekoracijah ne može se zasada uvažiti, jer ne ima novaca.«
(»Narodne novine«, 7. II 1866)

»Ponuda Josipa Šmikarta iz Beča radi malanja dekoracijah uzimlje se na znanje.«
(»Narodne novine«, 21. X 1866)

⁵⁴ »Visoko kr. nam. vieće ne dozvoljuje potrebita novca za odkup dekoracijah i građerobe od J. Andreazze, već prepušća odboru da nabavu plati iz dotacije. Gledom na malu cieniu stvari zaključio odbor nabavu izvesti, te platiti tražbinu iz dužnoga najma ložah.«

(Iz »Zapismika Upravljajućeg odbora zemaljskoga kazališta«, 1866. g.)

⁵⁵ »Požar rimske galije na koncu III. čina bio je točno izveden i pruža se veličanstven prizor koji je opet učinio silan utisak na gledaoce.«

(»Domobran«, 9. I 1867)

⁵⁶ »Čuli smo tu operetu u Beču, i valja nam priznati, da je u Zagrebu i glede pjevanja i glede scenarije savršeno prikazana bila, da ju nećeš bolje čuti na ikakvom provincijalnom kazalištu.«

(»Pozor«, 15. III 1867)

⁵⁷ »Kazališnom meštru Rostoku ima teći gaža od 13. listopada (1868), jer je tim danom počeo posloovati. Popis stavljen po kazališnom meštru dekoracijah, kartinah itd. što bi se stranom napraviti a stranom popraviti i preinčiti imale, uzimlje se na znanje tim, da se prije svega dade napraviti veliki zastor, a sadanji će se prirediti za međjućine, zatim da se napravi jedna rokoko i jedna turska soba, daljnje radnje izvoditi će se prema zahtjevom repertoara.«

(Iz »Zapismika Upravljajućeg odbora zemaljskog kazališta« od 19. X 1868)

⁵⁸ »Učinjena je pogodba s kazališnim meštrom g. Rostokom radi malanja dekoracijah; nabava materijala prepušta se poduzetniku, a njemu će se platiti gotovi solidno izvedeni posao i to kvadratna stopa po 16. n. (novčića) dođa li se zlatna boja onda po 18 n. Poduzetnik ima posao odmah započeti, a g. blagajnik će davati primjerne predplate na nabavu bojah i platna.«

(Iz »Zapismika Upravljajućeg odbora zemaljskog kazališta« od 26. X 1868)

⁵⁹ »Odobrava se račun dekoratera Roštoka za priredjeni paviljon i kapelu glaseći na 102 for. 46 novč.«

(Iz »Zapismika Upravljajućeg odbora zemaljskog kazališta« od 18. I 1869)

⁶⁰ »Popis dekoracijah, kartinah i rekvizitah na pozorištu nar. zem. kazališta.

Broj	Predmet	Komadah	Opazka
1.	Zastor stari, veliki, premalan	1	
2.	Zastor novi, veliki	1	ново
3.	Vrt iz papira	1	
4.	Vrt	1	
5.	Okolica na klisurah	2	
6.	Seljačka soba	1	
7.	Gradanska soba	1	
8.	Rokoko kabinet	1	
9.	Soba sa zrcali	1	
10.	Soba sa slikami	1	
11.	Šuma	1	
12.	Sator otraga k novoj dvorani	1	ново
13.	Prestolna dvorana s izgledom	1	
14.	Tamnica i sveg k tamnici	2	
15.	Korintska dvorana	1	
16.	Jonska dvorana	1	
17.	Svod crkve	1	
18.	Snježna okolica	1	
19.	Feerija	1	
20.	Dvorana sa slikama s parepeti iz pap.	2	
21.	Stara njemačka soba	1	

Broj	Predmet	Komadah	Opazka
22.	Stiena od papira	1	
23.	Zadnje stiene dvorane i feerije	3	
24.	Svodi u raki	2	
25.	Žuta zatvorena soba	1	novo
26.	Modra zatvorena soba	1	novo
27.	Ciela dekoracija za operetu »U Meki«	1	
28.	Zdenac, terasa i veliki tepih novi	3	
29.	Morska okolica		
30.	Šumski svodovi	3	
31.	Okolica otvorena	1	
32.	Sufitah raznih	14	
33.	Šumskih stienah novih	6	novo
34.	Kulisah u zraku	6	novo
35.	Kulisah za šatore varoški, jonskih, korintskih itd.	40	
36.	Portalah	4	
37.	Zadnja stiena	1	novo
38.	Prenosivi grad	1	
39.	Stiene prozorne visoke	2	novo
40.	Vratah za nove sobe	6	novo
41.	Vratah staklenih	3	novo
42.	Ognjišta	2	novo
43.	Velika drva	3	novo
44.	Pećinah	8	novo
45.	Prednji prostori	2	novo
46.	Vode za visiti i stati	7	novo
47.	Kapele	3	novo
48.	Kulisah u šatorih	4	
49.	Seoska crkva	1	novo
50.	Rimska kuća	1	novo
51.	Mauriska kuća s balkonom	1	novo
52.	Gradske kuće	4	
53.	Kuća s vratu premalana	1	
54.	Kuća s balkonom premalana	1	
55.	Seljačke kuće premalane	2	
56.	Kuća za »Cvrčka«	1	
57.	Toranj za tamnicu	1	
58.	Vrata grada i zida	2	
59.	Prestolje	1	
60.	Vrata tamnice	1	
61.	Vrata u sobe	6	
62.	Prozorah	5	
63.	Rešetka s vratih	1	
64.	Stupovah zidanih	4	
65.	Zidovah	6	
66.	Parapetah za vrt	2	novo
67.	Parapetah drvenih	4	
68.	Križah grobnih premalanih	8	
69.	Spomenika grobnih	4	novo
70.	Drva za svijee	2	novo
71.	Grma	2	
72.	Grma cvjetna	4	
73.	Sienice cvietne sa stienami straga	2	novo
74.	Vodopad s pećinami	1	novo
75.	Velika kovačnica s vratu	1	novo

Broj	P r e d m e t	Komadah	Opazka
76.	Vrata, tri nakovala i kladivec	5	novo
77.	Kola za vodu, vatru	5	novo
78.	Prelaz	1	novo
79.	Slike za vrt	4	
80.	Tratine u vrtu	5	
81.	Satori	4	
82.	Stražarnice	2	
83.	Stalaža u ljekarni sa stolom	2	
84.	Spilja	1	
85.	Staklena vrata od drva	3	
86.	Kola	1	
87.	Umjetne stiene za novu sobu (žutu i modru)	4	
88.	Mała lađa	1	
89.	Slike »Pana«	2	novo
90.	Postamenta	2	
91.	Zdenca	2	
92.	Klupe na tratini	4	
93.	Drvah	6	
94.	Prestolja u slici i prenosila	2	
95.	Sticna u šatoru	1	
96.	Parapetni svodovi	4	
97.	Grbovi i cimeri	16	
98.	Lađa za operetu »Momci na brodu«	1	
99.	Lađa za operetu »U Kinu«	1	
100.	Krvnička sjekira	1	
101.	Postelja	1	
102.	Slike ovacah	2	
103.	Svinja	1	
104.	Volovska glava	1	
105.	Lončarske i švedske peći	2	
106.	Gotička vrata i prozori	4	
107.	Drvena plotu	2	
108.	Kandelabra	2	
109.	Lustra	2	
110.	Sviećnjak za stiene	6	
111.	Drvene klade	3	
112.	Zastavah od papira	60	
113.	Ručnih štrcaljkah	2	
114.	Les	1	
115.	Nosilo za mrtve	1	
116.	Suplje drvo	1	
117.	Kišobran	1	
118.	Lim za grmljavinu	1	
119.	Željezne štenge	2	
120.	Drvena rešetka	1	
121.	Crveno sukno	1	
122.	Stube za ulaz iz partera	2	
123.	Zastori za prozore	6	
124.	Veliki i mali kapuleti	8	
125.	Velikih i malih stubah, lojtrah itd.	18	
126.	Dasakah	10	
127.	Kolah	3	
128.	Daske na svod	2	
129.	Visoka lojtra	1	
130.	Uza	3	

Broj	Predmet	Komadah	Opazka
131.	Žnorah karabin	5	
132.	Žnorah za kortine	27	
133.	Poprse za glazbu	1	
134.	Stolni zamot za slastičara	1	
135.	Dekorativnih tarvah	40	
136.	Kaširanih maskir. glavah	20	
137.	Zeleno sukno	1	
138.	Veliki teatralni oglas za »Kazalištnu bezumnost«	1	
139.	Vertheimova blagajna	1	
140.	Ormar za knjige	1	
141.	Tajna vrata	1	
142.	Zastorah crvenih i belih i karniše	8	
143.	Kavska veranda	1	
144.	Talijanska seljačka kuća iz tri odjela	1	novo
145.	Mala dekoracija na papir »Napulj«	1	novo
146.	Malih ladjah	5	novo
147.	Francuska seljačka kuća iz dva odjela	1	novo
148.	Grad	1	novo
149.	Oranžah i limunah	30	novo
150.	Kola na dva kotača	1	novo
151.	Dvorana iz sedam odijelah	1	novo
152.	Most	1	novo
153.	Stiena na vrt za cijelo pozorište	1	novo
154.	Soba za pranje iz drvah	1	novo
155.	Brijački, ljekarnički i trgovački cimeri	4	novo
156.	Napis za »Dobričine seljaci«	1	novo
157.	Tajna vrata s vitezom	1	novo
158.	Obale	2	novo
159.	Nova biela vrata	4	novo

Ukupno: 613

Pored ovoga postoji i razmerno dosta obilan kancelarijski materijal i inventar, koji je često služio za pokućstvo na sceni. Prenosimo najvažnije stavke iz toga popisa. (Opaska J. K.)

1.	Garnitura smeđa	9	
2.	Garnitura crvena	7	novo
3.	Garnitura stara	9	
4.	Garnitura siva	8	
5.	Garnitura modra	9	
6.	Garnitura iz crvenog baršuna	9	
7.	Stolac za prestolje, četiri velika stolca gotička	5	
8.	Turski divan i podnožja	7	
9.	Stoli politirani okrugli	4	
10.	Podnožja smedja, crvena i siva	3	
11.	Stoli politirani	3	
12.	Stolicah raznih	223	

Po inventaru sastavi Rašić s. r. tajnik Odbora.«
(»Naputak za kazališni odbor«, Zagreb 1870)

⁶¹ »Otmjeni svijet posjećivao je u prvo ime Beč. Posjećivao je ondje i kazališta. Ondješnji umjetnici, ondješnji zavodi ostali su svakome u uspomeni

— oni su postali uzroci njihovih težnja. Sve što je ondje ugledalo svijet, to se je željelo vidjeti i u Zagrebu na pozornici.«

(Nikola Milan-Simeonović: »Moji doživljaji«, Zagreb 1918)

⁶² »A šta da reknemo o insceniranju? Moramo priznati da g. Hüttemann u cirkusu bolje inscenira svoga »Udmanica«, nego g. Zigrović na hrvatskom pozorištu »Ljubav i zlobu«. Ne možemo da ne spomenemo nekoje pojedinsti. Ne treba tek reći da svaka predstava zahtjeva skladno odijelo. Čin opere biva u okolici spljetskoj, a seljaci, koji dolaze na pozorište, dolaze nam u moderniziranim šestinskim surina. Hrvatski plemić obučen je u zamazanom livreu kočijaškom. Ovo skrajno siromaštvo kostume mora nas upravo uzpaliti, kad promislimo da se je prošle godine na kostum najnevrednijih operaticah ala »Ficli-Pucli« (koje gnusno ime na Hrv. pozorištu!) trošilo preko pet stotina For. na odijelo. Mi smo uvjereni da bi svaki i najveći trošak ovdje prije nego igdje opravdan bio, te bi se pristojnim insceniranjem ove opere i intencijom sabora vis. zem. vlade zadovoljilo bilo. U II činu razbojnici spremaju se zapaliti dvorac knežev, i prije već nego što podju na svoje pustajinsko djelo, dvorac već sijeva u plamenu. Jedan čas crveni se slaba bengalička vatra; nu začas opet utrne, te se sva krasna scena: »Gledaj dušo kako se to svietci« i »Plamen bukt« pjeva u egipatskoj tmini. Čujemo da je g. intendant da pokaže svoju brigu čitavi arangement na se preuzeo bio, te je svakomu i najkompetentnijemu svako umiješanje u njegov infamilitet zabranio.«

(Obzor, 28. X 1871)

⁶³ »Što se tiče insceniranja to je sudeć po reklami kazališne uprave na nj potrošena velika svota novca. Dekoracije bijahu stranom nove, pa bi bile učinile veliki efekat, osobito u V činu, da su spremne našeg kazališta vrsne upotrebiti ih. Gdje se svako drvce, svaki cvijetak mora čavli pribijati, tu je dakako veoma teško brze promjene izvoditi; tu mora sve neugodno zapinjati. Da bi i tu spretnost i vještina u aranžiranju mnogo stvar pospješila to je istina. Stare dekoracije bijahu prema novim tim neznatnije, naročito ne odgovara u IV činu soba uboge Margarete nimalo vanjštini njezinjoj. Potpuno je promašena ona scena koja bi se imala odigrati u crkvi. Umjesto toga smještiti g. nadredatelj na gradsku pijacu, na kojoj je još osim toga sasna nespretno smještena nekakva grobnica. Da se užasni prizor događa nasred pijace, toga si čovjek ni uz najbujniju fantaziju ne može predstaviti. Unutrašnjost crkve već se češće u nas vidjela, pa bi se i ovaj put bez teškoće mogla biti predstaviti. Crkvena scena kako ju g. Freudenreich inscenira jest potpuna kazališna bezumnost... Glazba sama daje dovoljan naputak za scenu, — ali g. Freudenreich nije čini se shvatio.«

(»Obzor«, 21. III 1873)

⁶⁴ »Kostimi, dekoracije i mašinerija, osobito u »Vučjoj jami«, bile su po općem prikazanju, obzirom na neshodnost pozornice, korektna i s uspjehom udešene, a i iluzija s vodopadom dobro je pošla za rukom. Uopće može se biti s predstavom i inscenacijom zadovoljni... Kod uživanja umjetne vatre, viknu valjda redatelj »Feuer«, a u zatvorenim stolicah odjeknu »vatra« i svijet počne uplašen grnuti napolje — sočim je redatelj vikao da se upali umjetna vatra.«

(»Obzor«, 26. IV 1875)

⁶⁵ »Insceniranje ne bijaše u mnogočem sretno. Krčme koje je Falštaf pozlazio nebijahu ni hoteli ni restauracije, nego najprostije krčme gdje se sva fukara vindsorska sastaja. Čitav prizor u toj krčmi odveć je ukočen i ima se posve drukčije igrati. Ona drvena kola, na kojih dva grčka roba Titaniju dovode te dvaput na istom mjestu okreću mogla bi se bar kakvim sagom ili zelenilom oviti, jer pobuđuju obci smieh kao i klimavi mjesec. Na malenosti npr. da se k politiranim elegantnim stolicama ne donosi bijelo pofarbani vrtni stol...«

(»Obzor«, 18. II 1876)

⁶⁶ »Kostimi i dekoracije u kraljevu dvoru sjajni. Kraljevski u svakom pogledu.«

(»Obzor«, 2. X 1877)

⁶⁷ »Kazališnu upravu ide podpuno priznanje da se je pobrinula za sjajno insceniranje te izvorne drame.«

(»Vijenac«, 1878, br. 3, str. 48)

⁶⁸ »Nešto je kvarilo dojam opere. Scenarija i odijelo. Neka nas nitko krivo ne shvati. Vrlo dobro znamo da uprava ne može za svaku operu nabaviti posebnu dekoraciju, nit smo toli strogi starinari da zahtijevamo na pozorištu fotografije babilonskog tornja, ninijske palače ili Salamunova hrama. Na anakronizam od 100, 200, pače i 300 godina ne pazimo. Ali dalje i ne možemo. Salamunski hram u gotskoj dvorani to je već anakronizam od 2.000 godina, isto tako moderna soba XIX veka u dvorovih Kralja Nabukadnezara ili talijanska villa s Baalovim hramom.«

(»Vijenac«, 1878, broj 41, str. 663)

⁶⁹ »Dekoracije i scenistička uredba za Zagreb vrlo su dobre naročito dekoracije „Liverpool“ i „More“, parobrod i dvorana ekscentričnog kluba od Dinka d'Andreae, zaslužuju svaku pohvalu. Ne manja hvala i g. Mandroviću za lijepo insceniranje i g. Dittmayeru kaz. meštru.«

(»Vijenac«, 1879, broj 20, str. 319)

⁷⁰ »Deset predstava ili dvanaest, ne sjećam se pravo, davano je uz tuđe dekoracije. Tek nakon silnog uspjeha ovih predstava, odlučila se vlada da dozvoli upravi trošak za nabavku vlastitih dekoracija.«

(Nikola Milan-Simeonović: »Moji doživljaji«, Zagreb 1918)

⁷¹ »Sve dekoracije i to pet ih na broju bijahu skroz dobre i vrlo dobro slikane od kazališnog slikara Dinka d'Andrea...«

(»Vijenac«, 1879, br. 46, str. 739)

⁷² »Dekoratívni dio „Aide“ najsajniji je što danas svjetsko kazalište smaže, a u nas još ne bijaše slične scenarije. Hram Ptaha u I činu, grad Thebe, zatim dekoracije u IV činu posve su vjerno izrađene po uzoru berlinskog i bečkog kazališta.«

(»Narodne novine«, 3. X 1881)

⁷³ »Inscenaciji dalo bi se, da nijesmo u Zagrebu, što šta prigovoriti; al u naših prilikah moramo biti već tunc zadovoljni da možemo dramu kao što je „Vlastnik talionica“ u obće vidjeti.«

(»Narodne novine«, 27. II 1885)

⁷⁴ »Mi se u Zagrebu ne trebamo bar toga bojati da će nam drama propasti zbog sjaja.«

(»Vijenac«, 1886, broj 1)

⁷⁵ »Redatelj g. Anton učinio je takodje svoje. Dao si je truda da bude opera („Wilhelm Tell“ op. J. K.) dobro inscenirana, naravno ukoliko to dopuštaju naša sredstva.«

(»Obzor«, 13 V 1887)

⁷⁶ »Svijet«, Zagreb 1928, br. 17. str. 366. »Novosti«, Zagreb 1937, br. 272, str. 8.

⁷⁷ »...a redatelj Mandrović dosta truda i brige da što u ljepšoj odori i što sjajnijoj opremi iznese ovu glumu na našu pozornicu. Sve je to lijepo i pohvale vrijedno, ali se pita je li upravo ova gluma dostojna tolikih žrtava i tolike pažnje.« J. P. (Josip Pasarić)

(»Vijenac«, 1890)

⁷⁸ »Opremu je zgodno udesio g. Mandrović prema preradi dvorskog bečkog i monakovskog kazališta.

(»Vijenac«, 1891. g. br. 13)

⁷⁹ Stjepan Miletić: »Hrvatsko glumište (1894—1899) dramaturški zapisi« knjiga I i II, Zagreb 1904.

⁸⁰ »Osiguravši umjetničko osoblje morao sam se pobrinuti da ispunim i velike još vakancije u tehničkom osoblju, kojemu se nije nikad nikakova pažnja posvećivala, te nije tuj ni bilo ljudi stručne naobrazbe, što je ipak već s obzirom na skoru seobu u novu zgradu bilo vrlo nužno. Mnogogodišnji „kazališni meštar“ Hallecker, (za njega do ovog momenta nigde nema ni pomena — opaska J. K.) — koji je svoj resort upravljao genijalnim upravo neredom, pobjegao je umah iz Zagreba, čim sam počeo od njega zahtijevati, da sve dekoracije uredi, smjesti i sortira... Uzeh na njegovo mjesto mladog i inteligentnog Hrvata Josipa Krizmanića, kojega poslah o ferijama u bečka dvorska glumišta i u Narodni Divadlo u Prag da se u svojoj struci dalje naobrazi.«

»U novoj zgradi angažovao sam uz Krizmanića još i novog vrhovnog strojarskog meštra gosp. Maksu Barota, sada u Hamburgu, kojeg je doveo u Zagreb graditelj Helmer (jedan od projekatana nove kazališne zgrade — primjedba J. K.), da mi uredi novu pozornicu i koji je dotada kod dvorske opere u Beču najpohvalnije djelovao. U gosp. Barotu dobilo je naše glumište čovjeka na mjestu, velike inteligencije i do najmanje sitnice stručno naobražena. Bilo je pravo veselje gledati ga kod rada. Ja sam ga uputio da u redateljske knjige upisuje sve dekoracije i riše nacrtе tako, da bi se kod svake reprize imao već gotov plan pozornice, koji su nam kod režije izvršno služili, uz to je sve dekoracije temeljno uredio i inventirao.«

(*Stjepan Miletić: »Hrvatsko glumište«, dio prvi, Zagreb 1904, str. 64—65*)

⁸¹ »Uz mašinalnu i dekorativnu stranu osobito je na staroj pozornici bila primitivna rasvjeta, (naravski plinom): kad je bila noć, to se je plin ugasio, a kad bi bio dan opet bi se otvorio i to su bili svi rasvjetni efekti. Tuj je trebalo radikalnih promjena, — sve da nam je bilo još godinu dana ostati u staroj zgradi. Pošlo mi je za rukom ishoditi, da nam se od obližnje uspinjače pozajmljivala električna struja; time nam je bilo moguće nadomjestiti više električnih reflektora i „sunce“, „mjesec“ i razne žarulje. Još smo kupili od Beehra u Draždžanima električni aparat za kišu, snijeg, oblake i bljesak, strijele, dugu itd. Tako smo sada i u tom pogledu kod inscenacije pokazali se napredniji a s pomoću ploča iz crvenkastog i modrozelenkastog želatina koje namjestismo svuda pred plinsko svjetlo, te ih mogasmo po volji mijenjati, bilo nam je sada moguće bar donekle i u rasvjeti markirati slikanje zore, dan, zapad, mjesecinu.«

(*Stjepan Miletić: »Hrvatsko glumište«, dio prvi, Zagreb 1904, str. 65*)

⁸² »Ja ću preglednosti radi ovdje navesti da sam uz ove reforme u tehničkoj struci nastojao ukloniti i dva druga „zla“ naše pozornice: loše neumjesne dekoracije i gotovo smiješni ameublement. Najnužnije nove dekoracije: nekoliko soba, zatvorene stropove, par gobelina, dao sam slikati u Beču kod dvorskih slikara Kautskyja i Rottonara, te Gilberta i Lehnara, dočim je starije trošne dekoracije popravljao i po mogućnosti modernizirao kazališni slikar Trnka. Sve nove dekoracije bile su tako slikane, da su se u novoj zgradi mogle rabiti, te mi se i u tom pogledu krivo prebacivala „rasipnost“. Za dobavljanje pokućstva pak učinio sam u staroj zgradi ugovor s renomiranim tvrtkom Bote i Ehrmann, koja nam je uz paušalnu svotu posuđivala čitavo nužno pokućstvo i preuzela arrangement pozorišnih interierak.«

(*Stjepan Miletić: »Hrvatsko glumište«, dio prvi, Zagreb 1904, str. 68*)

⁸³ »U nas... Rimljani su bubnjali vodeći vojsku u boj, grad Helsingör bio je u vrijeme Hamletovo plinom rasvijetljen, u sobi Petra Velikoga nalažahu se modeli parobroda, a Jakov I imao je na svom stolu veoma lijep globus s Australijom. U crvene sobe dolazahu obično modre garniture, žuti zastori i zeleni sag. U garderobi djelovao je jedan krojač iz najstarijeg doba u istom smislu, te je primjerice kraljevića Hamleta obukav u odijelo Shylokovo, sredovječni njemački filozof Faust i čitav dvor Learov išao je u t. zv. španjolskim „mantel-kostimima“, a onaj dobri kraljevski plašt za zvijezdama i hermelinom nošahu svi kraljevi od Julija Cezara do Napoleona. Dobro se sjećam da je Andrija Fijan sve svoje ljubovnike igrao u onom violetnom

kostimu, koji je bio prvobitno vlasništvo Raulovo u „Hugenotima“. Kad je jednom jedan pomoćnik u garderobi upitao, kakovo bi odijelo dao puku u „Othellu“, odgovorio mu je šef, koji nije nikad gubio prisutnost duha: „Dajte im mornare iz »Put oko zemlje!«.

(*Stjepan Miletić: »Hrvatsko glumište« — dio prvi, Zagreb 1904, str. 8*)

⁸⁴ »Uz sudjelovanje kazališnog slikara gospodina Trnke, koji se je čitavo vrijeme moje uprave pokazao valjanom silom, te je osobito svojom krasnom dekoracijom „Plitvičkih jezera“ naišao na opće priznanje...«

(*Stjepan Miletić: »Hrvatsko glumište«, dio prvi, Zagreb 1904, str. 66*)

⁸⁵ »...ako su naše dekoracije i kvantitativno nedostatne odlikuju se ipak umjetničkim kvalitetom — jer su — mojim posredovanjem slikane u ateljeu svjetskog glasa dvorskih slikara braće Kautskya i Rottonare u Beču i Berlinu. Ovi umjetnici doista su, što se tiče razredbe boja, svjetla i pozorišnog čara, njihovih dekoracija, Makarti pozorišne slikarije. Uvijek puni ukusa znaju oni svojim dekoracijama podijeliti neki osobiti „charme“, koji posve odgovara situaciji, a u fantaziji kompozicije i boja jedva im imade premaca. Stoga primaju oni i narudžbe širom svijeta, za Ameriku i Evropu, a ovaj saobraćaj sa raznim kulturnim strujama podržava ih uvijek na visini situacije. Tako su oni i za Zagrebačko glumište bili naslikali niz umjetnina, od kojih se osobito ističu primjerice sjajna dvorana Mefistova, dekoracije „Tannhausera“ i „Sedam gavrana“ historijski vjerni prospekt Dubrovnika, zaliv na Sredozemnom moru, čarobni vrt i ulica u „Vasantaseni“, dekoracije „Cvrčku za ognjištem“.

(*Stjepan Miletić: »Hrvatsko glumište«, dio drugi, Zagreb 1904, str. 32*)

⁸⁶ 1894: Eduard Pailleron: „Komedijaši“, Kiparski predmeti dobavljeni su iz tvornice M. Hetschela iz Beča.

Sudraka: „Vasantasena“, Kautsky iz Beča.

Wittmann i Bauer: „Ubogi Jonatan“ Fritz Kautsky iz Beča.

1895: Wagner: „Tannhauser“, Kautsky i Rottonara iz Beča.

V. Sardou-Moreau: „Madame Sans — Gène“, C. Lehner iz Beča.

Emil Pohl: „Sedam gavrana“, Kautsky i Rottonara iz Beča. — Rekviziti „kukci, ptice, papige, pauni, kolibri zgotovljeni su u zavodu braće Bittner u Pragu“.

V. Sardou: „Gismonda“, Kautsky i Rottonara.

E. Humperdinck: „Ivica i Marica“, Kautsky—Rottonara.

Električni efekti od tvrtke Eger u Beču i Zagrebu.

W. Shakespeare: „San ljetne noći“, Kautsky i Rottonara.

1896: Vanloo, Letterier i Mortier: „Palčić“ na plakatu stoji: „Dekoracije slikao Gilbert Lehner u Beču: Kuhinja — dvorana prednja — koliba u šumi — šuma propada — šuma raste — gradsko dvorište — dvorana za dočekivanje — dvorana čizama — spavaća soba — gusta šuma — močvara — vilinska špilja — dvorski vrt kralja Palčića — Ukrcavanje — Bombardovanje tvrde — razorena tvrda — barutane — bršljan — apoteoza.

Rekviziti i kachirani predmeti od Hinka Friedberga od c. k. dvorske opere u Beču.

A. d'Ennery — J. Verne: „Put oko zemlje za 80 dana“, „Châtelet“ u Parizu.

Lope de Vega: „Kralj i seljak“, Kautsky i Rottonara.

Wagner: „Ukleti Holandez“, Kautsky i Rottonara.

»Pronađeni nacrti inscenacija iz Miletićevog doba. Gosp. Milan Begović poklonio je Upravi Narodnog kazališta jednu oveću mapu pod naslovom „Dekorativne inscenacije drame i opere. Planovi pozornice“. Tu je mapu dobio gospd. Begović od M. Barrota, bivšeg pozorišnog majstora Narodnog kazališta. M. Barrot bio je prigodom gradnje teatra na Nilsonovom trgu delegiran od firme Wagner da montira nadstroplje pozornice, i onda je neko vrijeme za Miletićeve uprave vodio dužnosti pozorišnog meštra. Ova mapa sadržava planove pozornice s nacrtom dekoracija pojedinih činova slijedećih dijela: Manon, Mletački trgovac, Mascotte, Pogostim, Othello, Vesele žene windsorske, Fidelio, Porin, Medea, Hamlet, La Bohème, Wallensteinov logor i Wallensteinova smrt. Iz ovih se nacрта može vidjeti kako su se iz dekoracija raznih

starih komada sastavljale inscenacije novih premijera. (Napominjemo, da su ti scenariji pisani mješavinom njemačko-hrvatskog jezika, jer je Barrot bio rođeni Nijemac). Tako je naprimjer inscenacija Hamleta bila sastavljena iz slijedećih dijelova: „Sieben Raben“, prospect, „Zrinski“ — Wand, „Tannhauser“ — Wald, „Teuta“ — Zimmer, „Jüdin“ — Ballustraden — „Lohengrin“ — Boden, „Prorok“ — Einsatz itd. „La Bohème“ I čin igrao se u „Pastorak“ Zimmer, a pred prozorom bila je postavljena kulisa iz „Walküre“. „Fidellio“ I čin bio je sastavljen ovako: „Lohengrin“ — Mauer, „Carmen“ — Praktikabli, „Zrinski“ — Thor, itd. Kod II. čina piše na nacrtu „Alles wie I čin“. Kako navedeni dijelovi, iz kojih su se kreirale tadašnje premijere u velikoj većini još postoje, moglo bi se na temelju ovih nacрта veoma lako rekonstruirati inscenacije jedne premijere iz onoga doba.»

(»Hrvatska pozornica«, Zagreb 1925)

⁸⁷ »Inscenacija bila je za naše odnošaje sjajna...«

(»Narodne novine«, 28. X 1895)

⁸⁸ Weberova romantična opera „Strijelac vilenjak“ podpuno je uspjela. K. uspjehu te opere najviše pomaže presjajna inscenacija, koja upravo zadržuje obćinstvo. Osobito „vučja jaruga“ tako je ba j n o inscenirana...«

(»Obzora«, 10. II 1896)

⁸⁹ »Opera je bila lijepo inscenirana, dapače je i na pozornici po reformi nove režije opet došlo nekoliko konja na kojima su toreadori dojašili u cirkus, gdje su malo topotali da se glazba slabije čuje. Kad već ne može biti bez tih konja, šteta je što oni nisu kakove plemenite (možda arabske) rasmine, da bi se barem oči strukovnjaka iz općinstva mogle nasladjivati, već su to bili nekakovi kuštravi mršavi dorati.«

(»Obzora«, 2. III 1896. povodom izvedbe opere »Carmen«)

⁹⁰ »Inscenacija je bila sjajna i čarobna, napose u drugoj slici pogled na Plitvička jezera bio je čaran, a uz to vjeran po prirodi kako posjetioci tih naših bajnih jezera uvjeravaju.«

(»Obzora«, 15. IV 1898)

⁹¹ »Nemuzikalno obćinstvo nije se moglo oduševiti za tu tešku glazbu. Inscenacija je bila krasna. Požar je bio tako sličan prirodi da je jedna gospoda htjela pobjeći iz kazališta od straha, da je buknula vatra na pozornici.«

(»Obzora«, 11. IV 1898)

⁹² »Počeli su dakle „pregovori“. „Kamen smutnje“ bio je samo moj kazališni inventar, tj. „fundus instructus“, koji sam ja u ove tri godine u novoj kući nabavio. Kad se pomisli da su uz veći dio garderobe i uz mnoge dekoracije bili moji i razni namještaji, te i većina užeta na kojima su visjele i po vladi nabavljene dekoracije, nije čudo što se je pomišljalo na otkup mogega inventara, koje je pravo vladi pripadalo i po ugovoru. Za me je ovo pitanje stajalo opet drugačije. Ja sam u ta tri godišta u novoj kući imao deficit od 65.000 — ukupno, ali su naprama tom iznosili po meni nabavljeni predmeti „fundusa instructusa“ prema faktičnim troškovima preko 80.000.— forinti, obračunav 20% od prvobitac vrijednosti... Od kolike je pak vrijednosti bio taj moj inventar, ne bi trebalo zagrepcanima ni spominjati, dok su naši dnevni listovi neprekidno hvalili sjajnu inscenaciju mojih predstava, za koje je nastao već i naziv „a la Miletić“ i dok je čak netko rekao u novinama, da taj naš „mise en scene“ pače nadilazi naše prilike.«

Stjepan Miletić: »Hrvatsko glumište, dio drugi, str. 26 i 27, Zagreb 1904)

⁹³ »Tako je napr. g. Antonini bio tako »zabavan«, te je dekoraciju dvorskog slikara u Beču Brioschia koja je bila vjerna kopija dekoracije u bečkoj dvorskoj operi od istoga umjetnika, te je prikazivala unutrašnjost St. Sulpice-a (za operu „Manon“), a uz to bila gotovo posve nova, jer je tek 17 puta bila upotrebljena, procjenio na 40 forinti, a na moj prosvjed još 40 forinti dodao, dok je ista stajala 350 forinti, premda se je za ovu svotu jedva moglo nabaviti platno za ovu dekoraciju. Uostalom preporučio bih da dvorska opera u

Beću umjesto Brioschia angažuje sada g. Antoninia. On bi za 40 valjda nasli-
kao uz dekoracije još i hodnike operne zgrade.

(*Stjepan Miletić: »Hrvatsko glumište«, dio drugi, str. 228 i 229, Zagreb 1904*)

⁹⁴ »Pri svome odlasku ostavio sam — to mogu mirne duše reći — veliko
potpuno uređeno novo glumište s kompletnim umjetničkim i stručnim oso-
bljem, operom i dramskom školom uz obilati osobito klasični repertoar,
te uz bogati »fundus instructus«.

(*Stjepan Miletić: Hrvatsko glumište, dio drugi, str. 231, Zagreb 1904*)

⁹⁵ »Naše kazalište davalo je Gorkijevu radnju vjerno prema inscenaciji ber-
linskog »Malog teatra« i mi gosp. Bachu, koji je vodio režiju, izričemo na
ovom mjestu svoje osobito priznanje.«

(*»Narodne novine«, 2. XI 1903*)

⁹⁶ Das die Inszenierung nicht befriedigend ist, besonders in historischen
Stücken, daran ist der Geldmangel schuld; jedenfalls war's die höchste Zeit
wenigstens ein modernes Interieur anzuschaffen. Für den modernen Zuschauer
ist die richtige Inszenierung eine Notwendigkeit, denn, wenn das moderne
Drama mit Recht so viel auf die richtige Stimmung und auf die Schilderung
des Milieus gibt, so muss auch dem — entsprechend die Regie trachten, die
volkommenste Illusion zu bewirken.«

(*»Agramer Tagblatt«, 20. I 1904*)

⁹⁷ »Ovdje još možemo spomenuti kazališne dekoracije i kazališna odijela,
garderobu uobće u koliko je vlasništvo kazališta. Uz prkos svih reklama
kazališne uprave, sve je to staro, zamazano i poderano, kao kod kakvog putu-
jućeg društva, što je i naravno, jer od Miletićevih vremena nije gotovo ništa
kupljeno, prem se mnogo pripovieda.«

(*»Novi list«, 29. VII 1905*)

⁹⁸ »Nije istina, da je danas što se tiče dekoracija i kostima u hrvatskom zem-
kazalištu »sve staro, zamazano i poderano«, nego je baš protivno istina da je
posljednje tri godine toliko investirano u novim dekoracijama i kostimima,
kao ni jedne predjašnje sezone u novoj zgradi, osim prve, kad je Zemaljska
vlada obiskrila kazalište dekoracijama u vrijednosti od 35.000.— for, za
posljednje tri godine utrošeno je za dekoracije 12.099.— kruna, ne računajući
osvamo velik broj novih salonskih garnitura, zastora, sagova i ostalih rekv-
zita«.

(*»Novi list«, 2. VIII 1905*)

⁹⁹ »...dekoracije su bile ovaj puta dosta slabe...«

(*»Hrvatsvo«, 4. V 1908*)

¹⁰⁰ »Inszenacija čarobna.«

(*»Novosti«, 8. XI 1908*)

¹⁰¹ »Konačno jedinstveni dojam izvedbe nikad ne bi bio postiziv bez pro-
finjene scenarije dr. Branimira Šenoc. Stvorio je nepatvoren ugođaj seoske
okoline zagrebačke, a u posljednjoj slici dao nešto više nego običnu teatersku
scenariju: uskrisio je Zagreb iz dana svog velikog oca.« h. g.

(*»Jutarnji list«, 3. IX 1938*)

»Scenografija, od koje moramo naročito istaći posljednju sliku, bila je
dra. Branka Šenoe« Vladimir Kovačić.

(*»Hrvatski dnevnik«, 31. X 1938*)

»Lob verdient die schöne und gute scenographische Arbeit Dr. Branko
Šenoea.

(*»Morgenblatt«, 3. IX 1938*)

»U vrlo uspješnom scenskom dekoru (scenograf dr. Branko Šenoe dao je
sinoć jedan vrijedan prilog našoj scenografskoj umjetnosti). Gluma je bila
uglavnom dobra.«

(*»Novosti«, 3. IX 1938*)

¹⁰² »Kazališni inžinir g. prof. Dryak sastavio je umjetničkim shvatanjem
nacrtre za sve dekoracije (Ponte Dirialto kao veza pozornice i gledališta), pa

je s tim čarobnim dekoracijama zaista dokazao što može da stvori umjetnička ruka. Kazališni slikar Trnka stvorio je čudesa na platnu.

(*»Hrvatsko pravo«, 9. II 1910*)

¹⁰³	»Sezona 1914/15 izdato za inscenacije kruna	18.324.89
„	1915/16 „ „ „ „	86.447.38
„	1916/17 „ „ „ „	108.638.04
„	1917/18 „ „ „ „	143.336.88
„	1918/19 „ „ „ „	242.147.27
„	1919/20 „ „ „ „	1.563.782.68
„	1920/21 „ „ „ „	6.025.480.62
„	1921/22 „ „ „ „	dinara 911.672.02

(*Julije Benešić: »Godišnjak nar. kazališta u Zagrebu«, Zagreb 1926*)

¹⁰⁴ »Za zajednički rad treba da se osnuje jedna zajednička radiona, koja bi za sva kazališta u zemlji izradjivala različite potrebite predmete uz nadzor domaćih faktora jeftinije i bolje, dok sad sve skupo plaćamo u Beču i Berlinu, ne znajući konačno ipak, što ćemo odande dobiti.«

(*Julije Benešić: »Godišnjak nar. kazališta u Zagrebu«, Zagreb 1926*)

¹⁰⁵ Popis scenografskih radova Pavla Fromana (1921—1939) u Hrv. nar. kazalištu u Zagrebu.

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
1921	G. Verdi	Aida	V. Sevastijanov
1922	P. Čajkovski	Labuđe jezero	M. Froman
	Rimski-Korsakov	Šeherezada	„
	R. Schumann	Papillons	„
	A. Borodin	Polovjetski plesovi	„
	B. Shaw	Cezar i Kleopatra	A. Vereščagin
	A. Borodin	Knez Igor	A. Sibirjakov
1923	I. Stravinsky	Petruška	M. Froman
	L. Delibes	Kopelija	„
1924	Rimski-Korsakov	Capriccio Espagnol	„
1925	Lanner-Baranović	Cvijecé male Ide	„
1930	Rimski-Korsakov	Sadko	„
1931	P. Čajkovski	Ščelkunščik	„
1932	P. Čajkovski	Evgenij Onjegin	„
	S. Hristić	Suton	A. Vereščagin
	Rimski-Korsakov	Šeherezada	M. Froman
	I. Stravinsky	Svadba	„
1933	T. Mackeben	Dubarry	A. Binički
	Ellis i Myesra	Jim i Jill	„
	P. Abraham	Ples u Savoyu	„
	U. Giordano	Fedora	M. Froman
	J. Strauss	Šišmiš	„
	C. Gounod	Faust	„
	P. Abraham	Havajski cvijet	„
	L. Šafranek	Sanje	„
1934	J. Beneš	Sveti Anton	D. Dubajić
1935	Rimski-Korsakov	Priča o nevidljivom gradu Kitežu	M. Froman
1936	L. Janaček	Katja Kabanova	„
1939	L. Tolstoj	Moć tmine	K. Mesarić
	P. Čajkovski	Pikova dama	M. Froman

¹⁰⁶ Popis scenografskih radova Vasilija Uljanišćeva u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu:

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
1922	R. Lothar (A. Cana)	Vukodlak	J. Badalić
1923	H. Ibzen	Peer Gynt	T. Strozzi
	G. Charpantier	Loiuse	B. Gavella
	N. Jevreinov	Ono što je najvažnije	B. Krivecki
	M. Ogrizović	Hasanaginica	
	H. R. Lenormand	Promašeni životi	T. Strozzi
	P. Čajkovski	Evgenij Onjegin	B. Krivecki
	L. Tolstoj	Vlast tmine	J. Ivakić
	A. Sullivan	Mikado	B. Krivecki
1924	L. Verneuil	Bračni ugovor	T. Strozzi
	F. Wedekind	Proljeće se buđi	I. Raić
	J. Ivakić	Majstorica ruža	J. Ivakić
	P. Louis-P. Frondai	Žena i njena igračka	T. Strozzi
	B. Nušić	Sumnjivo lice	J. Ivakić
	L. Falla	Madame Pompadour	A. Binički
	L. Safranek	Hasanaginica	B. Krivecki
	T. Strozzi	Zrinski	T. Strozzi
	R. de Flers-F. de Croiset	Vinograd gospodji	J. Badalić
	M. Musorgski	Boris Godunov	B. Krivecki
	B. Shaw	Đavolov učenik	T. Strozzi
	E. Kalman	Bajadera	A. Binički
	Š. Aš	Bog osvete	I. Raić
	I. Andrejev	Misao	T. Strozzi
	N. Rimski-Korsakov	Carska nevjesta	B. Krivecki
	F. R. Langer	Deva kroz ušicu igle	J. Papić
1925	H. Hirsch	Knez Bonmarche	A. Binički
	R. Wagner	Lohengrin	B. Gavella
1923	B. Katerwa	Prolaznik	I. Raić
1925	D. Nicodemi	Scampolo	A. Binički
	M. Dimitrijević	Pirovanje	B. Gavella
1924	A. Strandberg	Otac	T. Strozzi
1925	B. Smetana	Poljubac	B. Krivecki
	B. Shaw	Sveta Ivana	B. Gavella
	T. Strozzi	Ecce homo	T. Strozzi
	M. Musorgski	Soročinski sajam	B. Krivecki
	G. Moser	Knjinžičar	T. Strozzi
	P. Konjović	Zenidba Miloševa	P. Konjović
	L. Rožický	Pan Twardovsky	M. Froman
1926	G. Puccini	Manon Lescaut	M. Froman
	F. Lehar	Cloclo	A. Binički
	H. Gheon	Siromah pod stepeni- cama	T. Strozzi
	C. Saint-Saëns	Samson i Dalila	P. Konjović
	L. Andrejev	Dani života	E. Karasek
	J. Romains	Koch ili Triumf medi- cine	T. Strozzi
	Ka. Mesarić	Kozmički žongleri	T. Strozzi
	S. Vrtar	Majka zemlja	H. Nučić
	Šćnoa-Ivanov	Zlatarevo zlato	T. Strozzi
	P. Petrović	Zemlja	J. Ivakić
	B. Winawer	R. H. inžinir	K. Mesarić
	M. Musorgski	Hovanščina	M. Froman
	A. Muradbegović	Bijesno pseto	T. Strozzi
	R. Schatzer i E. Welisch	Terezina	A. Binički

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
1927	J. Braunner i A. Grünwald B. Nušić An-ski A. Caselle G. Debussy Glazunov G. Puccini " " Klabund F. Langer L. Safranek A. Dvofak	Grofica Marica Put oko sveta Dybok Zara Kutija igračaka Bakanal Plašt Suor Angelica Gianni Schicchi U krugu kredom Periferija Medvedgradska kraljica Rusalka	A. Binički T. Strozzi I. Raić M. Froman " F. Rukavina " " T. Strozzi A. Verli T. Strozzi T. Strozzi

¹⁰⁷ Popis scenografskih radova Marijana Trepšea od 1925—1941. g. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu:

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
1925	Calderon	Gospoda đavolica	I. Raić
1927	U. Giordano	Andre Chénier	F. Rukavina
1928	A. de Lorde-H. Bauche R. Benjamin J. Křenek G. Puccini M. Krleža C. Ravassio G. Verdi C. Gounod J. Sibelius I. Stravinsky R. Wagner H. Rabaud P. Konjović F. Lhotka M. J. Zagorka F. Langer J. Gotovac R. Wagner J. Ivakić	Dvorac spore smrti Brbljiva svraka Johnny svira Turandot U agoniji Cin-ci-la Moć sudbine Orgije Hetera Na vratima carstva Zar ptica Majstori pjevači Maruf Koštana Đavo i njegov šegrt Kći Lotrščaka Obraćanje Ferdiša Pištore Morana Majstori pjevači Vrzino kolo Barun Trenk U dolini Čedo zapada Divlji lovec Moć sudbine Adel i Mara Mrtve oči Nikola Šubić Zrinski Halka Udovica Rošlinka Dorica pleše	J. Badalić T. Strozzi F. Rukavina A. Verli A. Binički T. Strozzi T. Vasiljev " " F. Rukavina T. Strozzi M. Froman M. Froman T. Strozzi B. Tepavac A. Banički A. Markowsky J. Ivakić A. Binički J. Križaj " H. Nučić M. Froman A. Binički M. Froman " S. Drabik H. Nučić A. Binički
1928	1932	1933	1934

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
	A. Benedetti	Crvene ruže	A. Verli
	J. Beneš	Djevojčice iz Praga	D. Dubajić
	Sidney Jones	Geisha	"
1939	S. Albini	Bosonoga plesačica	M. Froman
	A. de Benedetti	30 sekunda ljubavi	A. Verli
	M. Felman	U pozadini	"
	N. Granichstaden	Orlov	A. Binički
	J. Haydn	Zivot na mjesecu	T. Strozzi
	L. Pirandello	Henrik IV	F. Delak
	V. Bellini	Norma	T. Strozzi
	P. Mascagni	Cavalleria rusticana	"
	R. Leoncavallo	Pagliacci	"
	A. Njemčić	Kvas bez kruha	K. Mesarić
	G. Donizetti	Don Pasquale	S. Batušić
	E. Synek	Noćna služba	A. Verli
	F. Lehar	Plava mazurka	M. Froman
	C. Maeno	Rođenje Salome	F. Delak
1940	Scribe-Legouve	Borba gospoda	V. Afrić
	A. Genri	Na šestom katu	K. Mesarić
	B. Papandopulo	Amfitrion	T. Strozzi
	C. Goldoni	Lažac	K. Mesarić
	M. Praga	Zatvorena vrata	A. Verli
	J. Strauss	Jedna noć u Veneciji	M. Froman
	M. J. Zagorka	Gordana	F. Delak
	P. Čajkovski	Ščelkunščik	M. Froman
	Zajc-Baranović	Svatovac	"
	M. Ogrizović	Slava njima	B. Gavella
	F. Wilhans	Don Morte	M. Goritz
	T. Strozzi	Kameleoni	T. Strozzi
	L. Frankowsky	Fidijina Venera	K. Mesarić
	Ketlinger	Knjiga za pritužbe	F. Delak
	V. Katajev	1.000.000 muka	F. Delak
	G. Okoukowsky	Cista Suzana	A. Binički
	G. Senecić	Spis br. 516	A. Verli
	V. Eftimiu	Čovjek koji je vidio smrt	T. Strozzi
	J. Bokay	Njegova žena	"
		Pastirska igra	"
	J. Kozinović	Trinaest vjekova	H. Nučić
1941	P. Petrović	Teško mi je	K. Mesarić
	R. Plaović-M. Đoković	Rastanak na mostu	F. Delak
	T. Mouche	Večera u dvoje	K. Mesarić
	N. Bonifačić-Rožin	Krsnik	T. Strozzi
	M. Musogski	Soročinski sajam	M. Froman
	J. Steck	Igra nad igrama	T. Strozzi
	Katedralis-B. Pavlović	Ziva šakovska igra	"
	H. Kleist	Razbijeni vrč	"
4. IV	G. Puccini	Manon Lescaut	M. Froman

¹⁰⁸ »Scenograf M. Trepše dao je skromnim sredstvima stilski potpuno zadovoljavajuću sliku.«
(*Hrvatski dnevnik*, 16. VI 1936)

¹⁰⁹ Popis scenografskih radova Sergija Glumca 1930—1937 u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu:

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
1930	M. de Falla	Trorogi šešir	M. Froman
	O. Nedbal	Priča o Honzi	A. "
	G. B. Pergolesi	La serva padrona	A. Markowsky
	G. Puccini	Gianni Schicchi	"
1931	A. Boito	Mefistofele	"
	I. Zajc	Ban Leget	T. Strozzi
	D. Demetar	Teuta	A. "
1932	R. Benatzky	Kod »Bijelog konja«	A. Binički
1933	W. Gluck	Ifigenija na Aulidi	T. Strozzi
	F. Lehar	Grof Luxemburg	M. Froman
	G. Puccini	Tosca	S. Batušić
1934	B. Bersa	Oganj	T. Strozzi
	W. Shakespeare	Julije Cezar	A. "
1936	D. F. Auber	Fra Diavolo	A. Binički
	E. Glöz	Tu je sreća	D. Dubajić
1937	F. Marković	Karlo Drački	T. Strozzi

¹¹⁰ »G. Vlado Miroslavljević dao je ukusnu praktičnu scenariju.«

(»Jutarnji list«, 8. V 1938)

¹¹¹ »Odličnom scenariju g. Žedrinskog moglo bi se prigovoriti tek da je Malinovska staro imanje... pa bi malo patine vremena samo pridonijelo dojmu te stare Rusije.«

Ranko Marinković o pretstavi »Bezdan«.

(»Novosti«, 17. X 1940)

¹¹² »Scenski okvir stvorio je s mnogo poezije i bujne fantazije g. Vladimir Žedrinski u najintimnijoj suradnji sa redateljem.«

Lujo Safranek-Kavić povodom »Orfeja«.

(»Zagrebački list«, 4. XII 1939)

¹¹³ Popis scenografskih radova Krste Hegedušića od 1936-te do 1941-ve u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu:

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
1936	M. Bogović	Matija Gubec	B. Gavella
1939	I. Zajc	Nikola Šubić Zrinski	T. Strozzi
1940	S. Zimbrek-Drozga	Subota	B. Gavella
	Z. Kolarić-Kišur	Povratak	"
	Calderon	Zalamejski sudac	M. Grković

¹¹⁴ »Nimalo manji obol uspjehu večeri pridonio je i scenograf Krsto Hegedušić čija je bujna fantazija dala slikama svježinu i živost. Krasna slika u Beogradu s pogledom na Savu i Dunav, ukusna ovalna dvorana druge slike (tek onaj prozor trebalo bi gledati iza kulisa, a ne u publiku) imponantna slika grada Sigeta i šarolik turski tabor najuspjeliji su detalji umjetničkog njegovog rada«. A. R.

(»Novosti«, 24. XII 1939)

¹¹⁵ »Realističku inscenaciju (naročito ona seoska soba u I i III činu) izradio je slikar K. Hegedušić«.

Ranko Marinković o drami »Povratak«.

(»Novosti«, 26. XI 1940)

¹¹⁶ Popis samostalnih inscenacija Emila Lenza, za koje je tačno utvrđeno na su njegov rad:

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
1919	G. Charpentier	Louise	I. Raić
1926	W. Shakespeare	Mnogo vike ni oko što	
1928	W. Kollo	Olly-Polly	A. Binički
1929	J. Offenbach	Orfej u podzemlju	"
1930	Đ. Prešac	Miss Eva	"
	J. Brammer-		"
	A. Grünwald	Ljubica s Monmartra	"
1931	R. Benatzky	Tri musketira	A. Markowsky
	G. Verdi	Simone Boccanegra (u saradnji sa Križanićem)	
	Sardou-Moreau	Madame Sans Gêne	S. Batušić
1932	Grün	Češki muzikanti	A. Binički

¹³⁷ »Umjerena stilizacija realističke interpretacije dominira i u inscenaciji g. A. Weniga iz Brna i Marijana Trepšea. Da se skrate duljine podijeljeni su prvi i treći čin svaki na dvije slike. Odlično je riješen problem drugog čina, razdiobom pozornice u dva dijela, intimnu sobu Bende, u prigušenom polusvjetlu i suncanu ulicu. Karakterističan i dubok u perspektivi je malograđanski starinski trg. U prvom činu mnogo ima štimunga u grofovima dvoranama trećeg čina. Najmanje uspjela je prva slika koja u svojoj primitivističkoj stilizaciji otklače od ostalih scena, dakle bi bolje mogla izostatiti.« Lujo Šafranek-Kavić.

(»Jutarnji list«, 22. III 1938)

¹³⁸ Popis scenografskih radova Ljube Babića od 1916—1941. g. u Zagrebu:

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
1916	R. Wagner	Tristan i Izolda	
	W. A. Mozart	Don Giovanni	
	G. Bizet	Carmen	
1918	A. Strindberg	Smrtni ples	J. Bach
	A. Strindberg	Vampir	"
	W. A. Mozart	Čarobna frula	
1920	F. Lhotka	More	B. Gavella
	M. Maeterlinck	Tintagillesova smrt	
1921	M. Držić	Skup	
	J. W. Goethe	Faust	
1922	M. Krleža	Golgota	B. Gavella
1923	E. Labiche	Firentinski češir	A. Grund
	J. Kosor	Požar strasti	B. Gavella
	M. Krleža	Vučjak	
	F. Wedekind	Proljeće se budi	(predstava glum. škole)
	Širola-Babić	Sjene	Gavella-Babić
	W. Shakespeare	Kralj Rikard III	B. Gavella
	C. Debussy	Pelleas i Melisanda	"
1924	W. Shakespeare	Na tri kralja	"
	F. Crommelynck	Veličajni rogonja	"
	I. Vojnović	Maškarate iz potkuplja	"
	M. Begović	Božji čovjek	"
1925	Đ. Dimović	Baš Čelik	"
	M. Krleža	Michelangelo Buonarroti	"

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
	M. Krleža T. Brezovački M. Begović H. R. Lenormand	Adam i Eva Diogeneš Pustolov pred vratima Čovjek koji se hrani snovima Skorpion	B. Gavella " " I. Raić
1926	J. Kulundžić W. Shakespeare	Oluja	A. Verli
1927	F. Martini E. Wallace	Cvijet pred očima Čarobnjak	T. Strozzi A. Verli
1928	S. Gentillon A. Strindberg L. N. Tolstoj R. Roland	Maja Uskrs Živi leš U revoluciji Dover-Calais	I. Srepel T. Strozzi "
	J. Hašek M. i L. Motta	Dobri vojnik Švejk Peg, srce moje (neizvedena inscenacija)	A. Binički J. Badalić
	F. Schiller M. Begović I. Gundulić J. Romain J. Freudenreich H. Ould P. Čajkovski	Maria Stuart Hrvatski Diogenes Dubravka Diktator Crna kraljica Ples života Evgenij Onjegin (neizvedena inscenacija)	I. Raić " T. Strozzi A. Verli I. Raić T. Strozzi M. Froman
	W. Shakespeare F. Lehar F. E. Halevy W. Shakespeare M. J. Zagorka G. Verdi T. Brezovački M. Watkins L. Delibes L. Franck M. Pagnol M. Krleža J. Offenbach	Hamlet Friderika Židovka Romeo i Giulietta Grčka vještica Troubadour Matijaš Grabancijaš Chicago Coppelia Karlo i Ana Topaze Gospoda Glembajevi Orfej u podzemlju (neizvedena inscenacija)	I. Raić A. Binički T. Strozzi I. Raić " T. Strozzi J. Badalić M. Froman A. Verli T. Strozzi A. Verli A. Binički
1930	B. Jonson G. Bizet Đ. Dimović J. Weinberger W. A. Mozart G. Angiolini J. B. Moliere V. Hugo F. Wedekind L. v. Beethoven M. Begović	Volpone Carmen Kraljević Marko Gajdaš švanda Figarov pir Don Juan Skrtač Lucretia Borgia Lulu Fidlio Amerikanska jahta u splitskoj luci	I. Raić M. Froman I. Raić T. Strozzi A. Markowsky M. Froman I. Raić S. Batušić T. Strozzi " I. Raić
1931	Ka Mesarić	Joco Udmanić	S. Batušić

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
	H. Lenormand	Mješavina	S. Batušić
	M. Krleža	Leda	I. Raić
	W. Shakespeare	Antonije i Kleopatra	
	V. Katajev	Kvadratura kruga	S. Batušić
	R. Wagner	Tannhäuser	T. Strozzi
	G. Rossini	Seviljski brijač	"
	M. Dimitrijević	Sestra Leke kapetana	"
	M. Pagnol	Marius	"
		Ljubovnici	"
	M. Jandrich	Ljubomirovih	"
	T. Strozzi	Ljudevit Gaj	(zabranjeno)
	A. Milčinić		
	M. Ogrizović	Prokletstvo	(zabranjeno)
	T. Strozzi	Zrinski	T. Strozzi
1932	A. Senoa-T. Strozzi	Čuvaj se senjske ruke	"
		Prikazanje od poroda	
		Jezusova	K. Mesarić
	J. B. P. Moliere	Umišljeni bolesnik	A. Verli
	P. Raynal	Grob neznanog junaka	S. Batušić
	M. Maerterlinck	Sestra Beatrice	"
	T. Bruckner	Elizabeta engleska	T. Strozzi
	H. v. Hofmannstahl	Alkestis	D. Dujšin
1933	W. Shakespeare	San ljetnje noći	T. Strozzi
	J. S. Popović	Kir Janja	K. Mesarić
	E. Kästner	Tonček i Točkica	A. Verli
	A. Savoir	Mala Katarina	K. Mesarić
	E. Rostand	Cyrano de Bergerack	T. Strozzi
	W. Shakespeare	Vesele žene windsorske	"
	H. Lenormand	Azija	S. Batušić
1934	K. M. Weber	Strijelac vilenjak	K. Drews
	J. Deval	Tovariš	K. Mesarić
	J. B. P. Moliere	Učene žene	"
	Ilf-Petrov	Dvanaest stolica	"
	G. Puccini	La Bohème	P. Raičev
	I. Vojnović	Dubrovačka trilogija	B. Gavella
	R. Strauss	Saloma	P. Raičev
	F. Suppée	Boccacio	A. Binički
	V. Lisinski	Porin	T. Strozzi
	E. Iljin	Carica bez carstva	(neizvedeno)
1935	J. Kosor	Požar strasti	B. Gavella
	W. Shakespeare	Kralj Lear	T. Strozzi
	L. Delibes	Lacmé	A. Binički
	S. Kingsley	Ljudi u bijelom	K. Mesarić
	Calderon	Postojani princ	B. Gavella
	R. Wagner	Rajnino zlato	T. Strozzi
	K. Baranović	Imbrek z nosom	M. Froman
	E. O'Neill	Elektra u crnini	T. Strozzi
1936	G. Charpentier	Louise	B. Gavella
	B. Shaw	Nasukani	"
	Suhovo-Kobelin	Svadb. Krečinskog	"
	K. Schönher	Igra o muci Isukrstovoj	T. Strozzi
	E. Scribe	Čaša vode	D. Dujšin
	R. Raynal	Marna	T. Strozzi
	M. Gorki	Na dnu	V. Greč-P. Pavlov

Godina:	Pisac:	Delo:	Režija:
	R. Wagner	Walküre	T. Strozzi
	P. Werfeld	Juarez i Maksimilijan	
	A. Muradbegović	Na božjem putu	B. Gavella
	V. Novak	Mladost	M. Froman
	V. Novak	Nikotina	
1937	N. Bonifačić	U vrtlogu	H. Nučić
	P. P. Pecija	U starom gnijezdu	V. Bek
	Kunjina-Aleksander	Puškin	T. Strozzi
	K. Capek	Bijela bolest	
	B. Thomas	Charlyeva tetka	K. Mesarić
	C. Goldoni	Sluga dvaju gospodara	"
	B. Begović	Lampioni	"
	J. B. P. Moliere	Tartuffe	"
	G. Bulgakov	Novi dom	"
	E. Lawery	Prva legija božja	"
	L. Fodor	Društvena igra	"
	D. Šostaković	Katarina Izmajlova	T. Strozzi
	G. Büchner	Dantonova smrt	"
	W. Shakespeare	Macbeth	"
1938	M. Držić	Dundo Maroje	M. Fotez
	J. Anouilh	Putnik bez prtljage	D. Dujšin
	L. Pirandello	Što je istina	T. Strozzi
	B. Nušić	Sunjivo lice	K. Mesarić
	Ka Mesarić	Estera	"
	J. W. Goethe	Egmont	T. Strozzi
	F. Langer	Br. 72	K. Mesarić
	A. Jossot	Elizabeta žena bez muškarca	
	R. Wagner	Siegfried	T. Strozzi
1939	R. Marinković	Albatros	F. Delak
	S. Zweig	Janje siromaha	K. Mesarić
	J. B. P. Moliere	Umišljeni bolesnik	A. Verli
	H. Lucić	Robinja	B. Gavella
	W. Shakespeare	Na tri kralja	
	B. Smetana	Mudra lija	T. Strozzi
	F. Schiller	Don Carlos	
	Lucić-Držić	Pir mladog Derencina	B. Gavella
	Euripid-Werfeld	Trojanke	M. Grković
	V. Lisinski	Juran i Sofija	T. Strozzi
	T. Brezovački	Diogeneš	B. Gavella
1940	R. Wagner	Sumrak bogova	(neizvedeno)
		Barun Tamburlanović	M. Fotez
	J. Freudreich	Graničari	A. Freudreich
	C. V. Arx	Izdaja kod Novare	M. Grković
	J. Racine	Britanik	D. Dujšin
	A. Cesarec	Sin domovine	B. Gavella
	P. Claudel	Navještenje	(neizvedeno)
1941	L. Pirandello	Večeras improviziramo	B. Gavella

¹¹⁹ »Za naše teatersko odjeljenje dobili smo na pariskoj izložbi jedno dosta prostrano mjesto u stražnjem dijelu lijevog krila Grand Palaisa. Da se taj nezgodan prostor što izdašniji i estetski upotrijebi, zamišljao je g. Tomislav Krizman, glavni aranžer izložbe, koga ide najveća zasluga za dostojnu reprezentaciju naše teaterske umjetnosti, da povjeri unutarnje uređenje prostora jednom našem mlađem arhitektu. Za tu lijepu zadaću nije se mogao naći

podesniji umjetnik od vanredno talentiranoga g. Draga Iblera, učenika slavnog Pölziga. G. Ibler primjenio je svoje znanje stečeno od najboljeg evropskog teatroarhitekta, za svoj rad tako, da je odmah zamislio kao centar izložbenog prostora prostora jedan indirektno rasvijetljen oktogonolni interieur, koji završuje kupolom; taj je centralni prostor sadržavao udubljene odjelke za nekoliko najboljih i najreprezentativnijih plastičnih rekonstrukcija naših scena. Mada taj dio izložbe vrlo dobro smješten i vrlo vješto rasvijetljen u malom potseća na velike prostore Pölzigovog teatra u Berlinu (Grosses Schauspielhaus), ipak su scene iz Shakespeareovog »Na tri kralja« i »Rikarda«, te scena iz Krležinog »Vučjaka«, koje se nalaze u udubinama pod kupolom, dobile mnogo od one svečanosti i grandioznosti što ih imaju na teaterskoj predstavi. Pod tom su glavnom kupolom još i reljefi Babićeve zamisli inscenacije »Dubravke« i »Požara strasti«. Oko toga glavnoga kupolastoga prostora vodi hodnik, na kome se nalaze izložbeni objekti drugih zagrebačkih inscenatora, u prvom redu vanredna Krizmanova inscenacija »Otmice iz Seraja«, zatim uspjela i živa inscenacija »Licitarskog srca« od prof. Vanke, onda Trepšćeva inscenacija »Gospode djavolice«, koja je naišla na interes stručnjaka. Pored nacрта inscenacija beogradskih scenografa g. Bijelića, Brailovskog i Zedrinskog, nalaze se tu i nacrti kostima g. Tomažea. U ovaj glavni kupolasti izložbeni prostor dolazi se kroz jedno veće pret-soblje vanredno ukusno arhitektonski razdijeljeno, u kome imade također mnogo nacрта inscenacija g. Ljube Babića, među njima takodjer i interesantni nacrti za Marionetski teatar. Zaslugom arhitekta g. Iblera naše je teatarsko odijeljenje tako ukusno uređeno, da je iza ruskog, koje nas prestizava izobiljem izložbenih objekata, naš teatar najbolje reprezentiran na cijeloj pariskoj izložbi.«

(»Hrvatska pozornica«, Zagreb 1925)

¹²⁰ »Neko me je, bilo je to u Meierholdovom teatru, pitao o našem teatru, a ja mu, i opet protiv svoje volje morah da odgovorim po prilici ovako: U našem teatru gostovali su nedavno vaši Hudožestvenici, i kriza koja je u njemu trajala već mnogo pre, postala je i opet akutnom: za naš teatar su Hudožestvenici bili tolika novost, da im se zavidja. Zavidja se teatru protiv koga ste vi ustali već pre skoro dva decenija, a koji, kako vidi ovde u Moskvi poprima vaše metode, kojih ste se vi takodjer već odrekli tražeći nove. *Naš teatar stagnira, očajno ukočen u svom konzervativizmu, razumljivom iz konzervatizma male sredine u kojoj živi.* Kako se ta sredina u svemu, na primer, u politici žaca svih većih eksperimenata, tako da se to žaca i naš teatar, a pravo da vam kažem, kad bi ko i našao da se pokuša s kakovim eksperimentom, mislim da ne bi naišao na otpor samo kod vlade i publike, nego već i kod samih glumaca. Tako se naš teatar potraguški vuče za onim što je sankcionisala Evropa pred tri decenija; poslednje ime koje simboliše tu njegovu sancopansovštinu jeste režiser Josip Bach. U najnovije doba pokušava se nadoknaditi vreme spram nekadašnjih novotarskih, danas takodjer već izživljenih svršetaka vezani su za ime novog režisera dra Gavelle i scenografa Babića. Zasad su to međutim, počeci početaka, te je uspeh ili neuspch još pitanje budućnosti.«

»...dopuštajući tu mogućnost mi imamo na umu naročito režisersko delovanje g. dra Gavelle i naročito njegovu režiju Shakespeareove komedije na Sv. Tri Kralja... mi ćemo se ovde osvrnuti na izvedbu Crommelinqueove farse »Velikašni rogonja«. Što se tiče farse, njome su, kako se svako može setiti naši kazališni recenzenti bili prilično zbunjeni, izvedbu njenu ipak proglasile uspehom. Bez prigovora su ipak prihvatili Shakespearea, unisono se pokazavši zadovoljnim, čak i vrlo zadovoljnim. G. Gavelle, je po njima, učinio nešto što će odlično zabaviti publiku, a G. Ljubo Babić, scenograf, zgodno je sa svojim pomičnim cilindričnim paravanima rešio problem promene mesta... kraće odmore, drugim rečima to, da je kraj blizu početku, nego li je bilo inače. Kritika se tu, kako se vidi, a kako se od naših recenzenata, tih famousnih posrednika između teatra i publike, drukčije nije moglo ni očeki-

vati, ustavila naročito na onoj strani problema, koja je važila za publiku, ostavivši potpuno neosvetljenu onu stranu, koja nam ceo problem prikazuje kao problem samoga teatra. Ni ja se međutim ne bih mogao odvažiti, da se uhvatim objašnjavanja toga problema. Jednu veliku poteškoću za to nalazim i u tome što do danas g. Gavella, kako su inače radili i Reinhardt i Stanislavski i Meierhold i Tairov, nije ni pokušao da i teoretski izjasni svoje tendence. Tako se u problemu, pred koji nas on sve više postavlja svojim delovanjem može da govori samo po delima realiziranim u praksi, pri čemu je svaki komentar osuđen da bude subjektivan, dakle možda i netačan. Scena pre svega za današnje shvatanje zahteva iluziju realnosti. Scena je za naturalistički teatar bila redovito tako stvarana, da nam daje impresiju jednoga mesta, pri čemu se nije pazilo na sklad između tog mesta i različitih momenata same drame koja se u njemu igra; kao što u životu, tako su se i u teatru najuzvišeniji momenti mogli igrati na najprljavijim mestima i obratno. Ja neću reći da to nije moguće i u stilizatorskom teatru, no ipak on mnogo više pazi na taj sklad između igre i mesta igre, pazi barem toliko, da on od scene ne traži samo impresiju jednog mesta za ono što se igra, simboličnost, po kojoj scena nije ništa drugo, do tiha optička pratnja i ne samo pratnja, nego i neko optičko tumačenje drame. Još više na svoj način, izražena svetlom, bojom i linijom, ona je ta drama sama, ne stojeći spram one prave, koja se igra, samo kao spoljašni dekor, njezin optički, ali kroz oko i duševni simbol. Poznato je kako se, stilizirajući tako znalo, preterati da je najposle inscenacija prešavši sasvim u dekorativnost provalgnula sasvim postala primarnom i spram same igrane drame, ovu žrtvujući potpunoma optičkim efektima. Usprkos svog jakog dekorativnog instinkta, Babić i tu za sam teatar štetnu krajnost, nije zašao nikad. Sa takovim smislom za prioritet same drame, gde je jedino i razumljivo, da Babić, kad to drama od njega traži, može sebe kao pasioniranog koloristu, kakav je inače kao slikar, i kakav ipak najvoli biti i kao scenograf, gotovo potpuno zataji, dajući koloristički tako reći neutralne realističke inscenacije. No, iz svega toga njegovog realizma izbija ipak stalno jedna, na artistskoj invenciji osnovana težnja, za izrazom svoje artistski-subjektivne koncepcije drame, istovetna s težnjom za stilom, koji bi likovnim sredstvima bio ujedno i najadekvatniji simbol drame, simbol u onom smislu kako smo naglasili malopre. Taj simbolizam njegov ispoljuje se, vidljiv sigurno za svačije oči već na samoj boji koju on u inscenaciji pojedine drame izabire za dominantu. Kao što na primer krvavu grozu Shakespeareovog »Rikarda III« simbolizovao je upotrebom krvave crvene boje zavesa, tako je neizlečiv ljubomor na kome se osniva tragički konflikt „veličajnog rogonje“ simbolisao, sve scene podredivši žutoj.«

(A. Cesarec »Književna republika«, Zagreb 1925)

¹²¹ »... naš izraz nije u tome, što bi se samo slikale ljepote našeg Jadrana ili zagorske gorice ili ne znam kakvo naše teško socijalno vrenje i krvarenje, spoljašnje i tek ilustriralo na platnu, već je u tome, da se našom, upravo našom stvaralačkom fantazijom vidi, doživi, hoće, umije, ali i mora stvarnost realizirati po diktatu naše krvi. Po tom diktatu tek postaje naš izraz našim hrvatskim jer „hrvatski“ nije neka firma, koja se vješa kad je to zgodno ili unosno, već je to postulat unutrašnji našeg likovnog izricanja na bilo kakve staleške, partijske i grupne razlike, ideologije, veltanšauge i kalupe tudje ili domaće provenijencije. Jer samo kao takav naš hrvatski izraz može biti živa i životna umjetnost...«

(»Ars 37«, Zagreb 1937, broj 2, str. 51)

¹²² »... Takovi se nepotrebni troškovi najbolje vide, kad se pregleda današnji fondus dekora, pa kad se vidi šta ima i šta nema. Tim je pregledavanjem vrlo lagano utvrditi, da je dobra polovica, ako ne i više takove naravi, da teško može nositi i najobičniji repertoar. U većini je naime dekor, pa i kostimi takav, kakav je rodila neobuzdana fantazija na temelju osebnih i

proizvoljnih zamisli, želja, kopija ili domišljaja pojedinih režisera ili scenografa. Taj dekor i takav kostim može samo jedared poslužiti za jedno djelo, a buduć je potreba našeg kazališta druga, (izbacuje se sva sila komada u sezoni na scenu,) to je takav dekor uglavnom luksuz u našim prilikama. To tim više, kad su one stvari, koje dnevno u repertoaru trebaju, dakle kruh svagdanji, na žalost u našem fundusu spram gore spomenutih poslastica upravo u neuglednom omjeru...»

»...Mora se zauzdati i redatelj i scenografi te nastojati u prvom redu stvoriti ma iz minimalnih kredita neutralni dekor...»

»Moglo bi se pomišljati na to, da u današnjim skučenim materijalnim prilikama svaka nova inscenacija ima takovih elemenata koji se mogu u više komada upotrebiti...»

»...Danas, kad nemamo takvog neutralnog dekora, ispomažu se naši redatelji improvizacijama... Taj budući neutralni dekor ne bi nikako smio biti takve naravi, da čini sve scene uniformirane, nu svakako bi morao nositi jedinstvene značajke, pečat zagrebačkog teatra...»

Za takvo uspješno rješavanje nije potreban samo jedan scenograf. Za priopćiti je, da ih bude što više i to najraznoličnijih prema prilikama, ali je neophodno potrebno, da cijeli rad (naime samo izvođenje) bude vođen u jednim te istim smjernicama, i da jedna osoba taj rad ravna, ostavljajući potpunu slobodu umjetničkog posebnog shvaćanja. Kao što je svaki scenograf, inžinir ili redatelj nužno sputan dimenzijama same pozornice, tako bi morao i on biti vezan stalnim smjernicama i potrebama današnjeg teatra, to jest njegovim materijalnim mogućnostima.

Stara uvriježena je praksa kod nas, da scenograf mora donijeti crtež i samo lijepi nacrt, a tehnički stručnjaci izvode sa redateljem, bilo opet iza leđa scenografa, i redatelja, sve zbog blažene »tehničke«, stvaraju svoj naročiti dekor koji često nema više nikakve veze sa primljenim crtežom.

Iskustvo je dokazalo ne samo moje, već iskustvo valjda svih scenografa ovoga globusa da je najmanji dio scenografskog posla, sam nacrt već je glavno samo izvođenje. Dakle, nisu toliko važni lijepi papiri ili akvareli, već sama izvedba, sama realizacija. Glavni rad scenografa obično nakon primljenih skica tek onda počinje u našim prilikama ili neprilikama. I tu je potrebna glavna briga i borba, jer se običajno kod svake stvari ne samo početno dobro poznato: »to se ne može«, već će se u većini slučajeva nastojati »popraviti« scenografa ili redatelja sa strane inžinira ili stolara ili slikara. I zbog toga je potrebno, da i kod najraznoličnijih autora skice, bude jedno lice, koje tim čitavim radom upravlja. To tim više, što smo danas u 90% slučajeva prisiljeni satsavljati dekor iz staroga, a ne izvađati novi dekor prema novim crtežima.«

»...Narav raznih naših predstava izazivlje podjelu na skupine:

I skupina predstava jesu one, koje su više gradjene u opremi na izvanje vizuelne efekte (više ili manje Ausstattungstücki). Balet, operetna revija, poneke opere, romantičke igre, dječje skaske itd.

II skupinu tvori strogo klasični repertoar ukojem dominira riječ, a dekor mora biti više ili manje podređen, poneke opere (stare).

III je skupina realistična ili veristička gluma, salonska komedija itd. U ovu skupinu može se pribrojati i pučka gluma i tzv. nar. repertoar. U prvoj se skupini može najmanje primijeniti neutralna predložena oprema. Mađa takva i u toj skupini može djelomice poslužiti. U toj se skupini najviše kod nas griješilo, i upravo je ta skupina najveći postotak materijalnih izdataka gutala. U toj skupini je na žalost dominirala zastarjela i pretenciozna upotreba stilizovane ornamentike, u mnogo se slučajeva trodimenzionalni prostor scene plošno ukrašavao nepotrebnom ornamentikom, i time se je griješilo proti osnovnog principa scene. Na taj su se način stvorile kulise, koje se nisu više nigdje upotrebljavale. Stilizovano drveće, stilizovani zimski pejzaži itd. K tome se u niz dekoracija unijela strana predratna nota šarena, neukusna i nesavremena. Uza sav taj golemi niz šarenih kulisa ne postoji još u našoj

opremi dostojno rješenje recimo »Boris Godunova«, koji svakako mora biti u svakom našem opornom repertoaru jedno od najvanjsijih djela.

Da ne govorim o strašnoj »Aidi« i još strašnjoj »Tosci«. Put, kojim bi se moralo ići u obnovi starih opernih predstava, pokazala je »Cavalleria« i »Pagliacci«. U ovoj bi se skupini morala obaviti štednja i korektura na taj način što bi se više forsirala sama projekcija, mjesto prospekta. Time bi otpalo mnogo izdataka za platna i za sam rad. Naravno, projekcije ne mogu služiti za sve i za sva. Nabava aparata iziskuje relativno veći izdatak, koji bi se ubrzo isplatio kako to dokazuje i Beč i mnoge druge njemačke pozornice. Za nas bi odgovarao aparat, koji bi omogućivao projekcije s malih otstojanja (pitanje leće). Kad bi takav aparat bio kombinovan sa filmskim aparatom, značio bi u našoj opremi veliki napredak, a u isti čas bi omogućio veliku štednju na materijalu. Samo je po sebi razumljivo, da bi ovakav aparat vrlo slabo nama služio, kad ne bi bili u stanju sami izradjivati slike (diapozitive) za te projekcije. Tvrdim protiv izjava svih naših stručnjaka, da je to moguće. Šekspirska, Molijerova, antikna scena daju jedan okvir za taj sistem. Planom i jednostavnošću mogli bi se polučiti još bolji rezultati onima slični, koje je postigao Pitoev igrajući šekspirski ciklus kao svoje gostovanje u cijelom nizu švicarskih gradova. Igrao je u običnim dvoranama kina, pače i u gimnastičkim salama. Kod nas spominjem: »Noć Sveta Tri Kralj«, »Othella«, »Romea« i »Antonia i Kleopatru«, a u prvom redu samo »Hamleta« kao principiellno scensko rešenje. Utvrđujem, da su pojedini dijelelovi upravo gore spomenutih oprema ponajviše upotrebljavani u najraznolikijim komadima. Pa kad bi se koja dekoracija izradjivala unaprijed za nekoliko komada, stvar bi u cijelosti dobila, a izdatak bi bio manji. Moglo bi se po tom i za jednu dekoraciju više i potrošiti.

Treća se skupina skupina verističke ili realističke glume može zadovoljiti istim sistemom soba koji je svojedobno izradjen za osječki teatar u našim radionama. Sve projektovane sobe valjalo bi svesti na tri glavna tipa: 1. historijskih stilskih soba, 2. običnih neutralnih prostorija (sa jedinstvenim dimenzijama vrata, prozora, koji bi se lagano mogli dodavati i koji bi već od početka bili tako mišljeni, da dozvoljavaju kombinaciju, 3. savremenih soba. Tako tri osnovne opreme od kojih bi svaka u sebi imala četiri do šest gotovih preinaka, dozvoljavale bi u međusobnoj vezi na stotine varijanata. Svakako ovakvo rješavanje bilo bi bolje nego današnje improvizacije. Tim rješavanjem spriječilo bi se često nepotrebno i preuhitreno premaljavanje već postojećih soba. A ponešto bi se moglo i djelovati na fantaziju naših redatelja, da se ova ne razvije u neke opasne dimenzije. Bilo je i primjera, da se je sa prevučanim kubusima fantaziralo posobljel! Za dekor: vrt, šuma itd. valja sistematski postojano izgradjivati kulise: proljeće, ljeto, jesen i zima. Kod toga se rada ima zabaciti svako stilizovanje. Stare se sofitte i bogeni šuma imaju obnoviti, ukoliko ih ne bi trebalo u onim neugodnijim primjerima posve eliminirati. Nužno je istaknuti da takozvani nacionalni repertoar prolazi u opremi gotovo najlošije. Na primjer seljačke sobe i kuće iz raznih krajeva, koje bi morale a i mogle imati upravo uzorne i napose karakteristične značajke, one gotovo manjkaju u našoj opremi ili su učinjene šablonski. Kod ovog se treba sjetiti tradicije napora praškog narodnog divadla. Sistematski postepeno otstranjivanje ovog manjka je preka potreba. Što se tiče posoblja kraj punih magazina, stojimo često bespomoćno. Zašto? Nije bilo sistema kod nabavljanja. Pojedine garniture bi morale imati više presvlaka raznih boja i raznih tkanina. Nije pametno presvlačiti uvijek samo jednom tkaninom. Naš repertoire 70% nosi biedermeier, dok obični prosti stolci sa slamom a 50.— din, ne postoje u fundusu. Slučajno nabavljanje od predstave do predstave nije podesno. Izradba posoblja, bilo novog, bilo historičkog valja da se provede u našim radionama. (vidi »Leda« posobljel).«

(Lj. Babić: »Napomene intendantu« 1933 g.)

¹²³ »Popis svih lica koja su se bavila scenografijom u zagrebačkom kazalištu od početka njegovog, pa do 1941. godine sa naznakom godine rada u teatru. Unesena su u popis i lica i firme iz inostranstva kod kojih su pojedine inscenacije bile poručivane:

1. Magister Rožman (sredinom XVIII veka)
2. Carolus Franciscus Freudenreich 1786
3. Georg Ferdinand Waldmüller 1811—1814
4. Rose 1828
5. Christian v. Mayer 1829
6. Lucas Martinelli 1835
7. Meštar Andrea 1837—1838
8. Mašinista Fichte 1837—1838
9. Karl Mayer 1838
10. Vanini 1840—1841
11. Hitzenthaler 1840
12. Heinrich Börnstein 1840
13. Dekorater Steiner 1845—1846
14. Blumenfeld sin 1847
15. August Pommer 1855
16. Dražanski 1857
17. Hase ml. 1859
18. Josip Dittmajer 1863 i dalje
19. C. Blumenfeld 1863
20. Vatroslav Bek 1864—1865
21. Meštar Baratti 1865
22. Prof. Bertolja 1865
23. Gargacini 1865
24. »Malar« Pascutina 1866
25. Joseph Schmiekaradt 1866
26. Henrik Rostok 1868—1869
27. A. Bredow 1873
28. Bojadar Gerbert 1873
29. Franz Gaul 1885 i 1886
30. Domenico d'Andrea 1876—1881
31. Marco Antonini 1880—1882
32. E. Weingarten 1881
33. Ortner 1890
34. Adolph Rosch 1894
35. Emanuel Trnka 1894—1926
36. Mach 1894
37. Gilbert Lehner 1894—1909
38. Fritz Kautsky 1894—1909
39. Brioschi 1897
40. Rottonara 1894—1909
41. Menci Cl. Crnčić 1893
42. »Châtalet« 1896
43. Carl Fischer 1897
44. Blanche et Co. 1900
45. Anton Jiroušek 1902—1907
46. Oton Iveković 1903
47. Branko Šenoa 1909—1912 i 1938
48. Tomislav Krizman 1912—1932
49. Adolph (Alfred) Roller 1916
50. Emil Lenz 1916—1941
51. Ljubo Babić 1918—1941
52. Sava Šumanović 1920—1921
53. Jurij Erastović Ozarovski 1920
54. Mirko Rački 1920
55. Nikolaj Haritonov 1921
56. Lav Bakst 1921
57. Joža Kljaković 1923 i 1925
58. Pavle Froman 1921—1939
59. Vasilije Uljanišev 1923—1928
60. Ivan Gundrum 1924
61. Maksimilijan Vanka 1924 i 1935
62. Ivo Tijardović 1925, 1929 i 1930
63. Marijan Trepše 1925—1941
64. Sergije Glumac 1930—1937
65. Zdenka Ostović-Pexidr-Srića 1930
66. Vlastislav Hoffmann 1933
67. Kolektiv Obrtne škole u Zagrebu 1934
68. Vaclav Skružny 1934, 1936, 1940
69. Joseph Wenig 1934, 1938
70. Jaroslav Kvapil 1934
71. Djoka Petrović 1935
72. Jozef Capek 1936
73. Krsto Hegedušić 1936, 1939, 1940
74. Ernest Tomašević 1936
75. August Markowsky 1938
76. Vlado Miroslavljević 1938, 1939, 1941
77. Vladimir Žedrinski 1939—1941
78. Bojan Stupica 1940
79. Ivan Stošić 1940
80. Nikolaj Benois 1940
81. Zvonko Mendiković 1940
82. Fritz Karl 1941

¹²⁴ »Scenograf Ljubo Babić... Njegova scenarija umjetničkim smislom zamišljena, činila je sa tekstom jednu vanrednu celinu.«

(Povodom premijere »Tartuffe«, »Novosti«, 21. IX 1937)

»Jednostavnim sredstvima dao je profesor Ljubo Babić vrlo lijepu i vrlo impresivnu scenu, vrlo dobar okvir quercetarskoj tragediji.« Vladimir Kovačić.

(Povodom premijere »Juarez i Maksimilijan«, »Hrvatski dnevnik«, 20. XI 1936)

»G. Babić kao scenograf ingeniozno je postavio scenu omogućivši brzo i glatko odvijanje slike.«

(*Povodom premijere »Prva legija božija«, »Jutarnji list«, 25. II 1937*)

»Inscenaciju umjereno je stilizirao g. Lj. Babić, koristeći se pokretnom pozornicom, tako da su se mnoge promjene odvijale brzo i u vremenu određenom po kratkim simfonijskim interludijima.« Lujo Safranek-Kavić.

(*Povodom premijere »Prva legija božija«, »Jutarnji list«, 25. II 1937*)

»Svijetla točka večeri bila je Babićeva inscenacija. Naš najbolji scenograf dao je sjajni uređaj arhitektonske poslovnice i odličnu realizaciju građevinarske barake s dubokom perspektivom na projekcijom prikazanu gradnju palače.«

(*Povodom premijere »Ester«, »Hrvatski dnevnik«, 9. IV 1938*)

»Scenografski rad g. Ljube Babića zasluži, kao i uvijek, i ovoga puta pohvalu.«

(*Povodom premijere »Elizabeta, žena bez muškaraca«, »Novosti«, 5. X 1938*)

¹²⁵ Popis sačuvanih scenografskih nacrti i maketa u Arhivu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

Inv. br.	Delo	Scenograf	Veličina	Tehnika
Godina 1894				
302	Tecuta	Trnka	40×50	2 kom. akvarel
238	Faust	Trnka	40×50	5 kom. akvarel
237	Prodana nevjesta	Trnka	40×50	1 kom. akvarel
Godina 1895				
239	Ivica i Marica	Trnka	40×50	1 kom. akvarel
Godina 1900				
240	Lahorski kralj	Trnka	40×50	1 kom. akvarel
303	U znaku križa		40×50	1 kom. akvarel
Godina 1902				
301	Pribina	Šenoa	10×23	1 kom. akvarel
Godina 1910				
331	Glavno je da se zove Ernest	Šenoa	34×25	akvarel
Godina 1911				
289	Oganj	Šenoa	25×33	1 kom. crtež-pastel
330	Romeo i Julija	Šenoa	21×30	1 kom. akvarel
Godina 1916				
185	Kavalir s ružom	Roller	48×63	1 kom. kolor. litografija
Godina 1919				
153	Louise	Nepoznat	22×30	1 kom. olovka
225	Revizor	Ozarovski	20×30	1 kom. akvarel
13	Don Giovanni	Šumanović	38×59	4 kom. akvarel
80	Nepobjediva ladja	Rački	48×50	4 kom. akvarel, pero
385	Tintagillesova smrt	Babić	31×44	4 kom. akvarel

Inv. br.	Delo	Scenograf	Veličina	Tehnika
Godina 1921				
383	Faust	Babić	31×44	4 kom. akvarel
323	Aida	Froman	(razni for- mati)	14 kom. akvarel i gvaš
192	Coppelia	Froman	33×50	1 kom. gvaš
Godina 1922				
21	Knez Igor	Froman	37×57	3 kom. gvaš
86	Cezar i Kleopatra	Froman	29×44	5 kom. akvarel
113	Polovječki plesovi	Froman	32×50	1 kom. akvarel
216	Parsifal	Krizman	60×90	2 kom. akvarel
227	Seherezada	Froman	36×60	1 kom. gvaš
Godina 1923				
4	Rikard III	Babić	60×80	3 kom. 1 plastični model (sadra) 2 uokvirene slike (tempere na drvu)
15	Petruška	Froman	37×55	5 kom. akvarel
167	Dubravka	Kljaković	39×58	2 kom. akvarel
228	Požar strasti	Babić	65×80	1 sadreni reljef kolor
			18×26	2 kom. akvarel
232	Vučjak	Babić		1 plast. model (sadra)
			53×68	3 kom. ugalj
325	Prolaznik	Uljanišćev	36×60	1 kom. gvaš
382	Sjene	Babić	28×29	5 kom. akvarel
Godina 1924				
3	Na tri kralja	Babić	60×80	3 kom. tempera-drvo
			25×32	9 kom. akvarel
108	Veličajni rogonja	Babić	19×27	1 kom. crtež perom koloriran
151	Licitarско srce	Vanka	42×64	2 kom. gvaš
203	Zrinski	Uljanišćev	16×25	1 kom. gvaš
229	Božji čvojek	Babić	65×80	1 sadreni model
			33×37	kolor crtež kolorirani
244	Maškarate iz potkuplja	Babić	53×69	1 kom. akvarel
251	Boris Godunov	Uljanišćev	23×37	6 kom. gvaš
Godina 1925				
5	Diogeneš	Babić	60×75	2 kom. tempera
104	Sveća Ivana	Uljanišćev	25×37	1 kom. gvaš
107	Dubrovački diptihon	Kljaković	44×60	1 kom. akvarel
			27×41	1 kom. akvarel
121	Gospodja djavolica	Trepše	31×48	3 kom. akvarel
231	Michelangelo Buonarroti	Babić	80×100	1 kom. ulje
Godina 1926				
103	Krabuljni ples	Uljanišćev	25×32	2 kom. gvaš
209	Zlatarevo zlato	Uljanišćev	34×43	3 kom. akvarel

Inv. br.	Delo	Scenograf	Veličina		Tehnika
252	Hovanščina	Uljanišćev	25×33	2 kom.	akvarel
373	Pustolov pred vratima	Babić	25×34	5 kom.	gvaš
Godina 1927					
68	Peg, srce moje	Babić	27×41	1 kom.	olovka
70	Andre Chénier	Trepše	32×48	3 kom.	akvarel
105	U krugu kredom	Uljanišćev	25×33	2 kom.	gvaš
106	Kutija igračaka	Uljanišćev	25×33	2 kom.	gvaš
178	Medvedgradska kraljica	Uljanišćev	25×33	3 kom.	gvaš
341	Dover—Calais	Babić	35×50	1 kom.	bela kreda
437	U revoluciji	Babić	24×45	7 kom.	pastel
463	Cvijet pred očima	Babić	44×60	1 kom.	akvarel
Godina 1928					
18	Moć sudbine	Trepše	44×73	7 kom.	akvarel
19	Zar ptica	Trepše	33×42	5 kom.	akvarel
51	Johnny svira	Trepše	50×65	2 kom.	akvarel
71	U agoniji	Trepše	50×65	2 kom.	akvarel
138	Turandot	Trepše	32×50	1 kom.	akvarel
157	Cin-ci-la	Trepše	30×44	2 kom.	akvarel
162	Dobri vojnik Švejk	Babić	35×40	1 kom.	tuš
230 i					
363	Dubravka	Babić			1 sadreni reljef koloriran
			31×45	1 kom.	gvaš
299	Hrvatski Diogenes	Babić	36×51	3 kom.	akvarel
361	Diktator	Babić	29×42	2 kom.	gvaš
Godina 1929					
6	Hamlet	Babić	35×50	15 kom.	gvaš
7	Romeo i Giulietta	Babić	35×50	7 kom.	akv. crtež
25	Maruf, kairski papučar	Trepše	45×53	4 kom.	akvarel
65	Majstori pjevači	Trepše	33×44	7 kom.	akvarel
79	Židovka	Babić	32×42	3 kom.	akvarel
129	Friderika	Babić		8 kom.	kolor, crtež
219	Grička vještica	Babić	35×48	4 kom.	šarena kreda
314	Gospoda Glembajevi	Babić	30×50	2 kom.	akvarel
377	Orfej u podzemlju	Babić	32×40	4 kom.	montaža od šaren. papira
444	Volpone	Babić	35×45	2 kom.	akvarel
Godina 1930					
16	Sadko	Froman	38×50	7 kom.	gvaš
101	Amerikanska jahta u Splitskoj luci	Babić	45×62	2 kom.	šaren. kreda
127	Čitara i bubanj	Ostović	22×29	3 kom.	akvarel
152	Seviljski brijac	Babić	25×37	1 kom.	akv. olovka
343	Fidelio	Babić	44×60	2 kom.	kreda
357	Leda	Babić	22×32	1 kom.	pastel
441	Carmen	Babić	25×36	1 kom.	gvaš
440	Gajdaš Svanda	Babić	32×49	1 kom.	kolor. papir

Inv. br.	Delo	Scenograf	Veličina	Tehnika
----------	------	-----------	----------	---------

Godina 1931

17	Ščelkunščik	Froman	32×50	3 kom. gvaš
33	Obračenje Ferdiša			
	Pišlore	Trepše	29×45	3 kom. akvarel
41	Maršal Marmont	Tijardović	26×35	3 kom. akvarel
47	Koštana	Trepše	45×60	5 kom. akvarel
53	Morana	Trepše	43×60	2 kom. akvarel
67	Čarobna frula	Krizman	31×44	8 kom. akvarel
72	Tri mušketira	Trepše	21×34	1 kom. akvarel
97	Ban Leget	Glumac	46×64	5 kom. šar. kreda
125	Zrinski	Babić	35×48	1 kom. gvaš
136	Mefistofele	Glumac	45×61	3 kom. šaren. kreda
135	Teuta	Glumac	45×61	5 kom. šaren. kreda
184	Triptihon	Glumac	62×90	1 kom. akvarel
207	Djavo i njegov šegrt	Trepše	30×43	1 kom. akvarel
243	Antonije i Kleopatra	Babić	20×34	2 kom. crtež
335	Čuvaj se senjske ruke	Babić	35×50	1 kom. šarena kreda
464	Sestra Leko kapetana	Babić	44×60	2 kom. pastel
466	Prokletstvo	Babić	29×41	2 kom. crtež

Godina 1932

66	Elizabeta engleska	Babić	36×50	14 kom. pastel i gvaš
74	Kod »Bijelog konja«	Glumac	23×32	4 kom. olovka i akvarel
139	Barun Trenk	Trepše	50×70	4 kom. akv. i šar. kreda
154	U dolini	Trepše	34×47	2 kom. gvaš
166	Ludi dan ili Figarov pir	sc.?	25×35	1 kom. akvarel
171	Alkestis	Babić	44×61	1 kom. crtež i pero
177	Pop Čira i pop Spira	sc.?	18×30	1 kom. plava olovka
188	Svadba	Froman	33×50	1 kom. akvarel
213	Čedo zapada	Trepše	34×44	1 kom. gvaš
28	Evgenij Onjegin	Froman	32×50	1 kom. crtež olovka
			25×33	3 kom. akvarel
279	Striženo-košeno	Krizman	44×55	4 kom. akvarel
352	Prikazanje od poroda Jezusova	Trepše	23×30	1 kom. akvarel

Godina 1933

59	Adel i Mara	Trepše	35×50	4 kom. gvaš
61	Majka	Trepše	36×50	1 kom. akvarel
73	Ples u Savoju	Froman	30×44	4 kom. akvarel
82	Fedora	Froman	30×44	11 kom. akvarel
83	Šišmiš	Froman	25×35	5 kom. akvarel
110	Ifigenija u Aulidi	Glumac	35×50	1 kom. šarena kreda
100	Cyrano de Bergerac	Babić	50×67	2 kom. šarena kreda
137	Zemlja smiješka	Trepše	42×50	1 kom. gvaš
164	Tosca	Glumac	17×36	1 kom. akvarel
175	Mrtve oči	Trepše	36×50	2 kom. gvaš
339	Vesele žene widsorske	Babić	31×44	1 kom. bela kreda
374	Azija	Babić	35×50	7 kom. akv. crtež i kreda
370	Strijelac vilenjak	Babić	35×50	1 kom. akvarel

Inv. br.	Delo	Scenograf	Veličina	Tehnika
Godina 1934				
44	Požar strasti	Babić	30×44	5 kom. šar. kreda akvarel
46	Halka	Trepše	48×62	4 kom. akvarel
57	Rigoletto	Trepše	30×40	4 kom. akvarel
81	Faust	Froman	30×44	11 kom. akvarel
131	Dorica pleše	Trepše	34×43	7 kom. akvarel
144	Ožalošćena porodica	Trepše	35×45	1 kom. gvaš
163	Prodana nevjesta	Wenig	21×34	1 kom. gvaš
180	Sanje	Froman	43×60	1 kom. akvarel
253	Boris Godunov	Skrružny	26×33	7 kom. akvarel
324	Hoffmannove priče	Obrtna šk.	32×50	2 kom. akvarel i gvaš
336	Boccacio	Babić	35×50	3 kom. šarena kreda
334	Saloma	Babić	35×50	1 kom. šarena kreda
347	Havajski cvijet	Trepše	25×35	1 kom. akvarel
378	Dubrovačka trilogija	Babić	26×35	6 kom. kolor crteži i 5 skica za detalje salona
200	Julije Cezar	Glumac	21×32	1 kom. tuš
432	Sveti Anton	Froman	31×44	9 kom. akv. crtež
Godina 1935				
50	Priča o nevidljivom gradu Kitežu	Froman	25×35	6 kom. akvarel
52	Dva prstena	Trepše	50×75	1 kom. akvarel
64	Mam'selle Nitouche	Trepše	35×50	4 kom. gvaš
87	Ero s onoga svijeta	Trepše	47×60	3 kom. akvarel
143	Kaj nam nak moreju	Trepše	32×48	7 kom. akvarel
170	Rajmino zlato	Babić	50×68	1 kom. šarena kreda
173	Tripot Margareta	Petrović	33×44	1 kom. montaža pap.
344	Postojani princ	Babić	50×68	1 kom. gvaš
340	Elektra u crnini	Babić	35×50	1 kom. bela kreda
354	A propos, što radi Andula	Trepše	25×32	1 kom. gvaš
348	Čudo od djeteta	Trepše	24×33	1 kom. akvarel
372	Imbrek z nosom	Babić	35×50	5 kom. gvaš
Godina 1936				
22	I Lela će nositi kapelin	Trepše	31×48	1 kom. akvarel
38	Napred naši	Trepše	34×48	2 kom. akvarel
55	Stanac	Trepše	59×85	1 kom. akvarel
85	Grabancijaš	Trepše	43×53	4 kom. olovka i akv.
88	Celjski grofovi	Trepše	48×62	1 kom. gvaš
122	Kukavica	Trepše	32×44	5 kom. akvarel
161	Tu je sreća	Glumac	25×33	5 kom. akvarel
186	Katja Kabanova	Froman	32×45	1 kom. pastel
189	Nikotina	Čapek	13×18	1 kom. olovka
206	Ljubavni napitak	Trepše	35×50	3 kom. kreda i gvaš
236	Matiija Gubec	Hegedušić	30×40	5 kom. gvaš
332	Vesela udovica	Trepše	48×62	1 kom. akvarel
342	Juarez i Maksimilijan	Babić	35×50	1 kom. kreda
338	Na božjem putu	Babić	35×50	1 kom. šarena kreda
349	Ferdinand	Trepše	48×62	1 kom. akvarel
345	Fakinka	Trepše	35×36 31×33	2 kom. akvarel

Inv. br.	Delo	Scenograf	Veličina		Tehnika
356	Slučaj s ulice	Tomašević	22×57	1 kom.	akvarel
379	Nikotina i Mladost	Babić	40×56	12 kom.	gvaš
445	Giuditta	Trepše	27×36	1 kom.	akvarel
Godina 1937					
27	Momci na brod	Trepše	33×50	1 kom.	gvaš
62	Djak prosjak	Trepše	30×41	1 kom.	lavirani crt.
84	Otmica iz Šeraja	Trepše	44×49	1 kom.	akvarel
102	Bogorodičin nakit	Trepše	35×50	2 kom.	gvaš
111	Tartuffe	Babić	33×50	2 kom.	gvaš
155	Prva legija božja	Babić	19×25	1 kom.	pastel
176	Ljudi na santi	Sc.?	38×49	1 kom.	gvaš
194	Iz Zagreba u Zagreb	Trepše	30×80		
			35×50	4 kom.	gvaš
205	Katarina Izmajlova	Babić	35×50	3 kom.	kreda i gvaš
212	Lucia Lammermoorska	Trepše	44×63	3 kom.	gvaš
351	Ljubica	Trepše	22×28	1 kom.	akvarel
362	Dantonova smrt	Babić	32×45		
			35×41	16 kom.	crtčz i kreda
376	Društvena igra	Babić	21×34	5 kom.	pastel
Godina 1938					
9	Zimska priča	Žedrinski	38×45	5 kom.	akvarel
29	Knez Igor	Froman	33×50	2 kom.	gvaš
36	La Traviatta	Trepše	25×36	3 kom.	gvaš
109	Siegfrid	Babić	35×50	1 kom.	šarena kreda
93	Jakobinac	Wenig	48×52	3 kom.	akvarel
130	Don Pasquale	Trepše	50×66	1 kom.	gvaš
158	Barun Cleanin	Trepše	32×50	1 kom.	gvaš
			50×65	7 kom.	akvarel
193	Omer paša	Trepše	33×50	4 kom.	gvaš
208	Radnički dol	Miroslavljević	36×45		
			23×33	7 kom.	akvarel
306	Medvedgradska kraljica	Trepše	50×60	3 kom.	gvaš
337	Br. 72	Babić	35×50	2 kom.	šarena kreda
250	La Wally	Trepše	35×50	1 kom.	akvarel
375	Macbeth	Babić	31×46	7 kom.	šarena kreda
435	Egmont	Babić	31×45	9 kom.	crtež
446	Estera	Babić	29×36	2 kom.	pastel
Godina 1939					
14	Pikova dama	Froman	35×50	6 kom.	gvaš i pero
20	Moć tmine	Froman	33×56	2 kom.	gvaš
34	Bosonoga plesačica	Trepše	50×64	6 kom.	akvarel
37	Henrik IV	Trepše	35×47	3 kom.	gvaš
39	Norma	Trepše	50×70	3 kom.	gvaš
43	Kvas bez kruha	Trepše	39×52	5 kom.	gvaš
63	Noćna služba	Trepše	35×50	1 kom.	gvaš
119	Nikola Šubić Zrinski	Hegedušić	30×40	18 kom.	akv., kreda, gvaš, ugalj
120	Don Carlos	Babić	50×70	4 kom.	gvaš
168	Mudra Ilija	Babić	50×70	1 kom.	šarena kreda
172	Pir mladog Derenčina	Babić	41×52	4 kom.	gvaš

Inv. br.	Delo	Scenograf	Veličina	Tehnika
226	Pagliacci	Trepše	40×53	1 kom. gvaš
320	Evgenij Onjegin	Froman	28×39	5 kom. gvaš
353	Slava njima	Trepše	32×63	2 kom. akvarel
			43×63	1 kom. crtež

Godina 1940

1	Sin domovine	Babić	36×60	12 kom. gvaš na crnom papiru
24	Bezdan	Žedrinski	31×40	5 kom. akvarel
35	Gordana	Trepše	36×50	3 kom. gvaš
48	Kameleoni	Trepše	35×50	4 kom. gvaš, crtež
73	Tajna	Skruffy	40×49	3 kom. akvarel
89	Amfitrion	Trepše	20×50	3 kom. akvarel
90	Na šestom katu	Trepše	50×70	1 kom. gvaš
94	Sudac zalamejski	Hegedušić	50×68	5 kom. ugalj, kreda
97	Barun Tamburlanović	Babić	30×50	1 kom. crtež, gvaš
117	Orlov	Trepše	31×46	1 kom. gvaš
134	Subota	Hegedušić	50×70	4 kom. ugalj
140	Zatvorena vrata	Trepše	50×64	1 kom. gvaš
142	Ljubavni napitak	Trepše	36×50	1 kom. gvaš
145	Povratak	Hegedušić	23×31	7 kom. crtež
148	Spis 515	Trepše	25×35	1 kom. gvaš
149	Jedna noć u Veneciji	Trepše	36×48	1 kom. gvaš
179	Njegova žena	Trepše	25×35	1 kom. akvarel
181	Britanik	Babić	35×50	1 kom. kreda
182	Britanik	Babić	35×50	1 kom. gvaš, kreda
183	Izdaja kod Novare	Babić	35×50	1 kom. gvaš, kreda
190	Ulični pjevači	Stupica	43×60	1 kom. gvaš
300	Juran i Sofija	Babić	24×40	2 kom. pastel
442	Graničari	Babić	21×34	3 kom. pastel
467	Lažac	Trepše	36×50	1 kom. gvaš
469	Lacmé	Babić	50×65	1 kom. kreda

Godina 1941

(do 6. IV 1941. godine)

214	Razbijeni vrč	Trepše	31×46	1 kom. gvaš
326	Carmen	Žedrinski	25×35	8 kom. akvarel
255	Teško mi je	Trepše	25×32	1 kom. gvaš
371	Večeras improviziramo	Babić	25×35	10 kom. sarena kreda i crtež
26	Soročinski sajam	Trepše	40×60	2 kom. gvaš
32	Don Morte	Trepše	36×52	2 kom. gvaš
58	Manon Lescaut	Trepše	36×53	1 kom. gvaš
99	Cista Suzana	Trepše	37×53	1 kom. gvaš
118	Pastirska igra	Trepše	40×50	1 kom. gvaš
195	Živa šahovska igra	Trepše	21×33	1 kom. akv. crtež

^{12a} Popis scenografa koji su gostovali između dva rata u Hrvatskom narodnom kazalistu u Zagrebu:

1920	Mirko Rački	Ernest Tomašević
1921	Nikolaj Haritonov	Jozef Capck
1923	Lav Bakst (njegove skice izradili Lenz i Froman)	Vaclav Skružny
	Joza Kljaković	1938 Jozeph Wenig
1924	Ivan Gundrum	Vlado Mirosavljević
	Maksimilijan Vanka	Vaclav Skružny
1925	Joza Kljaković	August Markowsky
	Ivo Tijardović	Branko Senoa
1929	Ivo Tijardović	1939 Vladimir Zedrninski
1930	Zdenka Ostović-Pexidr-Srića	Krsto Hegedušić
1931	Ivo Tijardović	Vlado Mirosavljević
1933	Vlastislav Hoffmann	1940 Vaclav Skružny
1934	Kolektiv Obrtne škole u Zagrebu	Vlado Mirosavljević
	Vaclav Skružny	Vladimir Zedrninski
	Jaroslav Kvapil	Krsto Hegedušić
	Jozef Wenig	Zvonko Mendiković
1935	Maksimilijan Vanka	Nikolaj Benois
	Djoka Petrović	Bojan Stupica
1936	Krsto Hegedušić	1941 Vlado Mirosavljević
		Vladimir Zedrninski
		Fritz Karl

LITERATURA

- Agramer Politische Zeitung*, Zagreb 1838, 1845
Agramer Tageblatt, Zagreb 1904
Agramer Zeitung, 1838, 1884
Allgemeine Theaterzeitung, Wien 1835, 1840
Andrić dr Nikola, »Spomenknjiga«, Zagreb 1895
Ars 37, Zagreb 1937
Bab Julius, »Theater im Lichte der Sociologie«, Leipzig 1931
Babić Ljubo, »Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću«, Zagreb 1934
Batušić dr Slavko, »Hrvatska scenografska umjetnost«, »Vjesnik«, Zagreb 26. IX 1949
Batušić dr Slavko, »Djela Tita Brezovačkoga«, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1951
Benešić Julije, »Godišnjak Nar. Kaz. u Zagrebu 1914—1925«, Zagreb 1926
Boysse Ernest, »Le theatre de Jesuites«, Paris 1880
Branislav, Beograd 1844
Breyer Blanka, »Repertoar njemačkog teatra u Zagrebu« (disertacija), Zagreb 1937
Brusina Branimir, »Andrija Fijan«, Zagreb 1911
Cohen Gustav, »Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich«, Leipzig 1907
Comoedia, Zagreb 1924, 1925
Croatia, Zagreb 1841
Cvijić Antonija, »Freudenreich«, Zagreb 1922
Cvijić Antonija Kassowicz, »Prve javne pozornice u Zagrebu«, Zagreb 1933
Danas, Beograd 1934
Današnje prilike u Hrv. zem. kaz. u Zagrebu, Zagreb 1914
Danica Ilirska, Zagreb 1840, 1841, 1847, 1848
Diebold Bernhardt, »Anarchie in Drama«, Berlin 1928
Die Warte an der Donau, Linz 1840
Domobran, Zagreb 1864, 1865, 1867
Eisenberg Ludwig, »Grosses biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX Jahrhundert«, Leipzig 1903
Fancev dr Franjo, »Hrvatska crkvena prikazanja«, Zagreb 1932
Fancev dr Franjo, »Liturgijske obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi«, Zagreb 1925
Fancev dr Franjo, »Novi prilozi za povjest hrvatske crkvene drame«, Zagreb 1927
Fechter Paul, »Der Expressionismus«, München 1920
Freudenreich Franz, av., »Theater Journal«, Zagreb 1857
Freytag Gustav, »Die Technik des Dramas«, Leipzig 1905
Gavella Branko, »Hrvatsko glumište«, Zagreb 1953
Gemier, »Le theatre«, Paris 1925

Glasonoša, Karlovac 1862, 1864
Godišnjak kazališni, Zagreb 1898
Gregor Joseph, »Weltgeschichte des Theaters«, Zürich 1933
Gregor Joseph-Fülep Müller, »Das russische Theater«, Wien 1928
Hagemann Carl, »Regie«, Berlin und Leipzig 1918
Handlexikon der Musik, Stetin 1905
Hausenstein Wilhelm, »Umetnost i društvo«, Skoplje 1936
Hergešić dr Ivo, »Francuski pisci na hrvatskoj pozornici 1840—1934«, Zagreb 1935
Hrvatska, Zagreb 1902
Hrvatska opera 1870—1920, Zagreb 1920
Hrvatska pozornica, Zagreb 1925
Hrvatska prosvjeta, Zagreb 1916, 1917
Hrvatska revija, Zagreb 1940-XII br. 1
Hrvatski dnevnik, Zagreb 1936, 1938
Iffland Wilhelm August, »Theorie der Schauspielkunst«, Berlin 1815
Ilirske Narodne novine, Zagreb 1840
Intelligentzblatt, Zagreb 1835
Jutarnji list, Zagreb 1937, 1938
Khane Arthur, »Theater«, Berlin 1930
Katalog za 1000-godišnjicu hrvatskog kraljevstva, Zagreb 1925
Kazališni Almanah, Zagreb 1937
Kazalište Kr. zem. hrv. u Zagrebu 1910—1911, Zagreb 1912
Kazališni list, Zagreb 1933
Klaić Vjekoslav, »Zadnja riječ Stjepanu pl. Miletiću«, Zagreb 1897
Knevels Wilhelm, »Das moderne Drama«, Braunschweig 1930
Kvapil Jaroslav, »O čem vim«, Praha 1932
Laszowski Emilij, »Povjesni spomenici slob. kralj. grada Zagreba«, svezak XIII, Zagreb 1931; svezak XVII, Zagreb 1939
Lessing G. E., »Hamburgische Dramaturgie«, 1767
Linde Ernest, »Führer durch die Dramen der Weltliteratur«, Leipzig s. a.
Luna-Beiblatt zur Agramerzeitung, Zagreb 1826, 1828, 1829, 1840, 1845, 1847, 1850, 1852
Masnec Stjepan Josip, »Uspomena nar. hrv. zem. kaz. u Zagrebu godine 1863«, Zagreb 18..
Milan Simeonović Nikola, »Moji doživljaji«, Zagreb 1918
Milan Simeonović Nikola, »Začetak i razvitak Hrv kazališta sa stručnog stanovništva«, Zagreb 1905
Miletić dr Stjepan, »Hrvatsko glumište«, Zagreb 1904
Morgenblatt, Zagreb 1938
Naputak za kazališni odbor, Zagreb 1870
Narod, Zagreb 1872
Narodna Starina, Zagreb 1925
Narodne novine, Zagreb 1850, 1851, 1852, 1854, 1857, 1859, 1860, 1864, 1866, 1868, 1871, 1872, 1880, 1881, 1885, 1894, 1895, 1897, 1899, 1902, 1903
Nastavni vjesnik, Zagreb 1915
Naše Gore List, Zagreb 1861, 1864, 1865
Neven, Zagreb 1853, 1854
Novosti, Zagreb 1937, 1938, 1939
Obzor, Zagreb 1871, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1887, 1896, 1897, 1898, 1900, 1901, 1903, 1906
Pasarić Josip, »Stjepan Miletić«, Zagreb, »Savremenik«, 1908
Pedestet godina hrv. zem. kazališta u Zagrebu, Zagreb 1910
Pet godina hrvatskog kazališta 1909—1914, Zagreb 1914
Pozor, Zagreb 1863, 1866, 1867
Pravila društava dobrovoljaca nar. kaz. u Zagrebu, Zagreb 1850
Ricci Corrado, »La scenografia Italiana«, Milano 1930

Sartorius Friedrich, »Theater Journal des königlich städtischen Theaters in
 Zagreb«, Zagreb 1837, 1838
Savremenik, Zagreb 1931
Schneider dr Artur, »Oprema opere«, Zagreb 1916
 »Stage decoration« (Cheney), London 1938
Storz dr Gerhardt, »Das Theater in der Gegenwart«, Karlsruhe 1927
Südslavische Correspondenz, 1872
Svijet, Zagreb 1928, br. 17. str. 366
Šenoa August, »Kazališna izvješća«, Zagreb 1934
Tairoff Aleksander, »Das Entfesselte Theater«, Potsdam 1927
Teater, Zagreb 1922, 1923
Theater der Welt, Wien 1937
Vijenac, Zagreb 1870, 1871, 1878, 1879, 1880, 1886, 1890, 1891, 1893, 1923
Vinković dr Hinko, »Hundert Jahre Theatergebeude in Zagreb«, Zagreb 1934
Zagrebački list, Zagreb 1939

