

Staro kazalište na Trgu sv. Marka u Zagrebu – kontekst i utjecaji

Viki Jakaša Borić (Zagreb)

UDK/UDC: 725.822:792(091)(497.521.2)“18“

DOI: 10.21857/y7v64t05xy

Izvorni znanstveni članak

Original Scholarly Paper

Uvod

Gradnja kazališne zgrade od 1832. do 1834. godine bio je veliki događaj za Zagreb koji upravo tijekom prve polovice 19. stoljeća poprima konture modernoga srednjoeuropskog grada, šireći se izvan granica srednjovjekovnih žarišta Gradeca (Gornjega grada) i Kaptola. Tada počinje urbanizacija postojećih donjogradskih ulica, kao i formiranje novih, grade se prve bolnice, sirotišta, sakralne građevine različitih konfesija, uređuju se prvi javni perivoji i šetališta. Razvija se moderan građanski život, što se očituje između ostaloga i u načinu zabave, kao i provođenju slobodnoga vremena, pa šetnje gradom i javnim perivojima, druženje i zabave na javnim mjestima, kao što su kavane i streljane ili odlasci u kazalište, postaju dio zagrebačke svakodnevice.

Kazalište je u 19. stoljeću doista važno. Neki autori uspoređuju ga s ulogom crkve u srednjem vijeku, što bi značilo da postaje mjesto koje simbolizira duh vremena, mjesto širenja novih ideja, izražavanja mišljenja, kao i mjesto prosvjeda.¹ Zanimljivo je da se ta zamjena u mnogim gradovima Italije događa doslovno, pa se na mjestima srušenih crkava podižu kazališne zgrade. Jedan od najpoznatijih primjera je operno kazalište *La Scala* u Milanu, koje se gradi na mjestu crkve Santa Maria alla Scala, čije ime nasljeđuje.² Što se hrvatskoga područja tiče, u Karlovcu je investitor, riječki trgovac Adamić, inicirao gradnju kazališta na ostacima crkve sv. Josipa na današnjem Strossmayerovu trgu, međutim, gradska vlast prijedlog nije prihvatila pa ta ideja nikad nije realizirana.³ Zagrebačko kazalište gradi se na mjestu stare Gradske vijećnice, dakle na važnoj gradskoj lokaciji, u vremenu hrvatskoga narodnog preporoda, što svakako obilježava njegovo djelovanje i pridaje mu važnu ulogu u prenošenju kulturno-političkih poruka. Ono, naime, postaje mjesto afirmacije hrvatskoga jezika i umjetnosti, kojima se hrvatski narod u vremenu buđenja nacionalne svijesti bori za

¹ Giuliana RICCI, *Teatri d'Italia*, Milano: Bramante Editrice, 1971, 194.

² *Ibid.*, 194.

³ Hinko TOMAŠIĆ, Kazalište u Karlovcu (1616.-1941.), *Rad JAZU*, knj. 17 (1981), 425.

svoj identitet i opstanak, a jednako je tako šezdesetak godina središte javnog i kulturnog života Zagrepčana. U tom je kazalištu otpjevan i odigran kompletan repertoar hrvatskoga glumišta 19. stoljeća, uz važnu napomenu o izvedbi prve hrvatske budnice *Još Horvatska ni propala*, prve hrvatske drame Ivana Kukuljevića Sakcinskog *Juran i Sofija* i prve opere na hrvatskom jeziku – *Ljubavi i zlobe* Vatroslava Lisinskog.⁴

Poznato je da je gradnju financirao zagrebački trgovac Kristofor Stanković, koji je novac dobiven na bečkoj lutriji odlučio uložiti u izgradnju dugo priželjkivane kazališne zgrade s plesnom dvoranom.⁵ Naime, izgradnja kazališta bio je gorući problem o kojem je Gradski magistrat već uvelike raspravljao i imao namjeru unutar stare zgrade Gradske vijećnice urediti kazalište.⁶ Nakon Stankovićeve ponude, uz uvjet da grad ustupi zemljište za smještaj nove kazališne zgrade, vijećnica je premještena u susjednu palaču, otkupljene su još dvije parcele prema zapadu, u Freudeneichovoj ulici, i na taj se način formiralo gradilište dovoljne veličine, spremno za početak gradnje.⁷

Projekt Antona Cragolinija i *Gran teatro La Fenice* u Veneciji

Projekt zgrade naručen je od mladoga ljubljanskog graditelja talijanskog porijekla Antona Cragolinija (1809.–1836.), koji se u drugoj polovici dvadesetih godina 19. stoljeća školuje na Umjetničkoj akademiji (*Accademia di Belle Arti*) u Veneciji.⁸ Riječ je o razdoblju u kojem je umjetnički duh grada još uvijek pod utjecajem dvojice velikih klasicističkih umjetnika – kipara Antonija Canove (1757.–1822.) i arhitekta Giannantonija Selve (1751.–1819.), a važno mjesto u umjetničkom svijetu imao je umjetnik i povjesničar umjetnosti Leopoldo Cicognara (1767.–1834.). Zanimljivost iz vremena Cragolinijeva školovanja u Veneciji je njegovo učenje u klasi Giuseppea Borsata (1770.–1849.), profesora na Umjetničkoj akademiji, poznatoga slikara iluzio-

⁴ Pavao CINDRIĆ, Trnovit put do samostalnosti, u: Pavao Cindrić (prir.), *Hrvatsko narodno kazalište 1894. – 1969.*, Enciklopedijsko izdanje, Zagreb: Naprijed – Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1969., 41–69; Nikola BATUŠIĆ, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2019, 226. Na ploči postavljenoj 1917. na glavnom pročelju staroga kazališta u Čirilometodskoj ulici navode se svi ti događaji kao ključni u povijesti i značenju te cjeline. Ploču je postavilo Društvo »Braća Hrvatskoga Zmaja«. Lelja DOBRONIĆ, *Zagrebački kaptol i Gornji grad nekad i danas*, Zagreb: Školska knjiga, 1986, 148.

⁵ Ivan ULČNIK, Krištofor Stanković i njegov prvi kazališni ravnatelj Anton Zwoneczek, *Zagreb, Revija Družtva Zagrepčana*, IX/12 (1941), 265–67.

⁶ U Zagrebu je prije izgradnje toga kazališta postojalo malo privatno kazalište unutar uličnog krila palače grofa Pejačevića u Demetrovoj ulici 1 (danas Prirodoslovni muzej), u kojem su se održavale predstave i plesovi. Nacrti palače s kazališnom dvoranom nalaze se u stalnom postavu Muzeja grada Zagreba.

⁷ I. ULČNIK, Krištofor Stanković, 267, 270.

⁸ I. ULČNIK, Krištofor Stanković, 270; Damjan PRELOVŠEK, Ljubljanski stavbni mojster Anton Cragolini, *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 29 (1981), 96–102, 97; Lelja DOBRONIĆ, *Bartol Felbinger i zagrebački graditelji njegova doba*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1971, 50–54.

Anton Cragolini imao je potvrdu Akademije likovnih umjetnosti u Veneciji, s potpisima profesora ornamenta, slikarstva i kiparstva iz 1827. godine te dvije svjedodžbe Zemaljskoga građevnog ravnateljstva u Ljubljani za gradskog zidarskog majstora i gradskog graditelja iz 1832. godine.

nističkih zidnih dekoracija, koji je između ostaloga oslikao kompletan interijer venecijanskoga kazališta *La Fenice*.⁹

Nacrt iz 1833. godine s potpisom Antona Cagnolinija vrlo je vrijedno svjedočanstvo o izvornoj prostornoj i pročelnoj koncepciji kazališne zgrade koja je nakon prestanka rada kazališta potkraj 19. stoljeća doživjela znatne izmjene.¹⁰ Zgrada je projektirana kao dvoetažna građevina, izdužene pravokutne osnove s prizemljem i katom te plitkom mezaninskom potkrovnom zonom, prostorno i funkcionalno podijeljena u dva dijela. U prizemlju prednjega dijela, koji zauzima nešto manje od polovice ukupnog tlocrta, prostorna struktura je usitnjena zbog različitih funkcija koje je trebalo smjestiti na tom dijelu pa se uz središnji ulazni prostor (vestibul) obostrano nalaze prostorije različitih dimenzija u kojima će biti kavana i briačnica. Na katnoj etaži je redutna ili plesna dvorana koja zaprema visinu prvog i mezaninskog drugog kata. Uokvirena je galerijom koju podržavaju stupovi. Međutim, u izvedbi je došlo do izmjena u odnosu na projekt, pa je pravokutna galerija zamijenjena kružnom, o čemu svjedoči do danas očuvana dvorana, u međuvremenu prilagođena potrebama Gradske vijećnice.

Kazališna dvorana s gledalištem u obliku potkove i scenskim prostorom zaprema kompletnu visinu zgrade. Jedino svjedočanstvo o izgledu toga interijera jest skica koju je izradio kazališni intendant Aleksandar Freudenreich oko 1936. godine, prema sjećanjima nekih starijih kolega.¹¹ Riječ je o gledalištu koje se sastoji od tri reda loža i galerije, odijeljenom širokim portalom od scenskog prostora. U koncepciji gledališta dominiraju kontinuirane horizontale parapetnih ploha na kojima su koncentrirani slikani dekorativni elementi, dok su pregrade među ložama uvučene u odnosu na parapetne ograde. Strop nad gledalištem dekoriran je slikanim medaljonima, a u središtu je raskošni luster većih dimenzija. Vrlo je zanimljiv i koristan tekst istoga autora iz kojega se saznaju pojedinosti o stropnom osliku i drugim brojnim detaljima toga interijera.¹² Naime, ispred portala scene bila su tri medaljona sa slikanim poprsjima kazališnih velikana: Shakespearea, Molièra i Gundulića, dok je

⁹ D. PRELOVŠEK, Ljubljanski stavbni mojster Anton Cagnolini, 96; Roberto DE FEO, *Giuseppe Borsato 1770–1849*, Venecija: Istituto di Storia dell'Arte, Fondazione Giorgio Cini, 2016, 200, 434–74, 306–441; Maria Ida BIGGI, *Giuseppe Borsato – Scenografo alla Fenice 1809.–1823.*, Venecija: Marsilio, 1995.

U Borsatovu opsežnom opusu ističu se dekorativni programi za interijer kraljevske palače u Veneciji (danas *Museo Correr*) i venecijanskoga kazališta *La Fenice* na kojem je radio u dva navrata, dugi niz godina. U oba primjera razabire se umjetnikova sklonost dekorativnim elementima klasicističke provenijencije, poput girlandi, rozeta, akanta, ali i figuralnim prikazima u vidu puta, festona, raznih životinja, pa i ljudskih figura, koje smješta unutar geometrijskog rastera, što rezultira čvrstim, jasno definiranim kompozicijama.

Značenje Borsatova rada nadilazi granice Italije, što potvrđuje počasno članstvo u Kraljevskom institutu britanskih arhitekata (Royal Institut of British Architects).

¹⁰ DAZG, Acta Politica, sign. 1598 (objavljeno u: L. DOBRONIĆ, *Zagrebački Kaptol i Gornji grad*, 147; Viki JAKAŠA BORIĆ, *Arhitektura klasicizma i ranoga historicizma u Zagrebu*, Zagreb: Meandarmedia, 2018, 210).

¹¹ Aleksandar FREUDENREICH, Rekonstrukcija starog kazališta na Markovom trgu, u: *Kazališni almanah*, 1937, 39; DAZG, Zbirka Ivana Ulčnika.

¹² A. FREUDENREICH, *ibid.*, 32–42.

ploha oko lustera bila oslikana prikazom Atene i četiriju muza, ovijenih oblacima i anđelima. Uz te figuralne prikaze strop su krasili i diskretni klasicistički ornamenti. Scenski zastor u obliku velike lepeze, koji se danas čuva u zbirci kazališnih zastora HNK-a, oslikao je Vjekoslav Karas (1821.–1858.) kompozicijom pod nazivom *Djed i unuk*. Prema riječima spomenutog autora, staro kazalište bilo je jednostavno i otmjeno, drvena konstrukcija skladna, bez skupih materijala. Isticali su se bijeli stupovi između loža, uokvireni crvenim baršunom naslona i zavjesa te zagasito crvenom bojom zidnih tapeta stijena loža.

Zanimljiva je komparacija zagrebačkog kazališta s venecijanskim kazalištem *Gran teatro La Fenice* koje je sagrađeno 1794. godine prema projektu velikoga klasicističkog graditelja Giannantonija Selve.¹³ Već na prvi pogled uočava se srodnost pročelnog koncepta temeljena na tripartitnoj vertikalnoj podjeli sa središnjom dominantnom plohom gdje su smješteni glavni ulaz, prozor plesne dvorane i dekorativne reljefne ploče u mezaninskoj potkrovnjoj zoni, dok su bočne plohe jednoosne s prozorima u svakoj etaži. Sličnost se uočava i na morfološkoj razini: u trodijelnoj formi glavnog ulaza u kazalište i u oblikovanju zone prvoga kata s glavnim prozorom koji u oba primjera flankiraju niše sa skulpturama – alegorijama kazališne umjetnosti. Srodno oblikovanje uočava se i u najvišoj zoni koja je na zagrebačkom pročelju bila dekorirana reljefnom trakom s ornamentom, uklonjenom u nadogradnji drugoga kata, dok su na pročelju venecijanskoga kazališta na istom mjestu tri manje ploče sa simbolima kazališta u reljefu i godinom izgradnje u sredini.¹⁴ Razlika je u altani, koja je izostala na zagrebačkom kazalištu, najvjerojatnije zbog urbanističke situacije koja nije omogućavala širenje na ulicu s koje se izravno ulazilo u zgradu. Samo je venecijanska sklonost slikovitosti i tradiciji balustara ono po čemu se *La Fenice* zaista razlikuje od zagrebačkoga kazališta, koje nastaje više od trideset godina poslije, upravo kad je kasnoklasicistička redukcija, odnosno bidermajerska tendencija jednostavnosti, dosegla vrhunac.

Sličnost pročelja s kazalištem *La Fenice* postaje posebno zanimljivom kad se uzme u obzir da Cragnolini studira na venecijanskoj Umjetničkoj akademiji kod Giuseppea Borsata, koji upravo dvadesetih godina radi na dekoraciji toga kazališta. Dakle, mladi Cragnolini zasigurno ima prilike dobro upoznati kazališnu zgradu, važno mjesto u presjeku onodobne kazališne arhitekture, pa je sasvim utemeljena pretpostavka da mu postaje inspiracijom i uzorom za projekt zagrebačkoga kazališta, koji će izraditi samo nekoliko godina nakon završetka studija. Upozna je, daka-ko, i kompletni dekorativni Borsatov program, ali i klasicistička načela i način dekoriranja kazališta.

Prostorni kontekst u kojem nastaje venecijansko kazalište posve je drugačiji od zagrebačkoga, zbog čega Selva pribjegava izmicanju volumena s gledalištem u

¹³ Manlio BRUSATIN – Giuseppe PAVANELLO, *Il teatro La Fenice – I progetti, l'architettura, le decorazioni*, Venezia: Albrizzi Editore, 1987; Elena BASSI, *Giannantonio Selva, Architetto veneziano*, Padova: Cedam, 1936; V. JAKAŠA BORIĆ, *Arhitektura klasicizma i ranoga historicizma*, 207–13.

¹⁴ Izdužena ploča u formi trake s reljefnim ornamentom vidljiva je na nekoliko povijesnih fotografija kazališta iz vremena prije nadogradnje drugoga kata.

odnosu na ulazni dio s plesnom dvoranom. Međutim, sličnost se uočava najprije u osnovnom rasporedu svih sadržaja, a onda u koncepciji i oblikovanju pojedinih prostora, naročito gledališta. U oba primjera plesna dvorana smještena je u prednjem dijelu zgrade, uz glavno pročelje, zaprema glavnu i mezaninsku etažu te je uokvirena galerijom.¹⁵ U stražnjem dijelu nalazi se gledalište potkovasta oblika – s redovima loža do samoga stropa u kazalištu *La Fenice*, a u zagrebačkom primjeru s galerijom na zadnjem katu – međutim, evidentan je jednak pristup oblikovanju i dekoriranju. Naime, redukcijom teških dekorativnih elemenata cijela se konstrukcija olakšava, a dominantama postaju elementi arhitekture gledališta, prije svega kontinuirane parapetne plohe na kojima se koncentriraju dekorativni elementi. Nekoliko prikaza interijera venecijanskoga kazališta prije velikog požara 1836. godine, nakon kojega se prvotno oblikovanje mijenja, dragocjeno su svjedočanstvo o njegovu prvotnom izgledu. Vrlo je zanimljiv nacrt Giuseppea Borsata iz 1828. godine za dekoraciju gledališta s kojega se razabiru klasicističke dekoracije kojima se umjetnik koristi, kao i koncept dekoriranja toga prostora.¹⁶ Riječ je, naime, o frizovima vezanim uz parapetne plohe loža, među kojima se ističu one prvog, drugog i trećeg kata, koje posvećuje poeziji, glazbi i plesu, pa se simboli tih umjetnosti isprepliću s listovima akanta, girlandama, klasicističkim vazama. Unutar svakoga friza umeće i medaljone s portretima osoba koje su se istaknule na pojedinom umjetničkom području.¹⁷ Uočava se i da su pregradni zidovi među ložama sasvim neutralni, podređeni konceptu cjeline, bez ikakve dekoracije.

Poznato je da je interijerski oslik zagrebačkoga kazališta izveo poznati slikar dekoracija iz Graza Lukas Martinelli (1796.–1851.).¹⁸ Svoj je posao, kako donosi bečki *Allgemeine Theaterzeitung* 1834. godine, obavio kvalitetno, oslici su rađeni s mnogo fantazije, skladnih boja i prirodnih sjena. Pohvalu je dobio i mladi Cragolini, koji je uspješno riješio pitanje optike i akustike, kao i funkcioniranje ukupnog prostora kazališta.¹⁹ Je li imao utjecaja, odnosno koliki je bio njegov utjecaj na kazališni oslik, nemoguće je sa sigurnošću tvrditi; međutim, dragocjeno venecijansko iskustvo zasigurno je pripomoglo u osmišljavanju dekorativnog koncepta, što dakako uključuje i oslik.

Italija i Francuska kao izvorišta utjecaja

Kazalište *La Fenice* jedno je od talijanskih kazališta druge polovice 18. stoljeća koja sumiraju iskustva i teorije toga stoljeća, međutim, bez radikalnih promjena, u sklopu baroknog koncepta s ložama. Toj skupini pripada na primjer milanska *Scala*

¹⁵ Osim glavnog pročelja, plesna ili Apolonova dvorana venecijanskoga kazališta danas je jedini dio restauriran prema izvornom stanju.

¹⁶ R. DE FEO, *Giuseppe Borsato*, 187, sl. II.30 »Progetto per la decorazione dei parapetti della Sala teatrale della Fenice«. Riječ je o drugoj fazi Borsatove dekoracije kazališta *La Fenice* za koju De Feo navodi da se ne razlikuje znatnije od prve koju je izvodio 1808. godine.

¹⁷ R. DE FEO, *ibid.*

¹⁸ I. ULČNIK, Krištofor Stanković, 276.

¹⁹ *Ibid.*, 279.

koju projektira lombardski arhitekt Giuseppe Piermarini (1734.–1808.).²⁰ Riječ je o velikim klasicističkim kazalištima kod kojih se unose određene promjene u tradicionalni koncept da bi se poboljšala akustička i optička svojstva. Optička svojstva nastoje se poboljšati uvođenjem potkovastog oblika gledališta i uvlačenjem pregradnih zidova loža u odnosu na parapetne plohe, pri čemu se oslobađa pogled prema pozornici, a veza među ložama učvršćuje, dok se akustička svojstva unapređuju redukcijom teških baroknih dekoracija, afirmacijom kontinuirane plohe parapeta loža te zaobljenjem stropa kazališne dvorane.²¹

Iako promjene nisu bile radikalne, unaprijedile su osnovnu funkciju kazališne zgrade, što je bilo u skladu s klasicističkim poimanjem dobre arhitekture. Velik utjecaj na navedene promjene imali su prosvjetiteljski teoretičari – Voltaire (François Marie Arouet, 1694.–1778.), Denis Diderot (1713.–1784.), Francesco Algarotti (1712.–1764.), Enea Arnaldi (1716.–1794.), Francesco Milizia (1725.–1798.) – koji su oštro reagirali na prihvaćenu i sveprisutnu formu talijanskoga baroknog kazališta.

Raspravu o obnovi i poboljšanju kazališne arhitekture potiče Voltaire tekstom iz 1749. godine kojim navodi francuske arhitekta na analizu i propitivanje talijanskoga kazališta, što će vrlo brzo rezultirati uočavanjem problema strukture s ložama, kao i prednostima poznatog Palladijeva kazališta *Teatro Olimpico* u Vicenzi, nastalog na vitruvijskim zakonitostima antičkog kazališta.²² Njihovi zaključci imaju snažan utjecaj na talijanske klasiciste, među kojima se ističe Enea Arnaldi, koji izrađuje prijedlog novog kazališta s ložama na temelju antičkih načela, uvjeren također da je Palladijevo kazalište najbolji primjer koji treba slijediti.²³

Dominantnu ulogu u raspravi o kazališnoj arhitekturi imao je Francesco Milizia koji u Rimu 1773. godine objavljuje vrlo važan traktat o teatru pod nazivom *Del teatro*, u kojem s različitih aspekata kritizira tadašnja talijanska kazališta.²⁴ Ima prigovore na oblikovanje vanjštine kazališnih zgrada koje, kako navodi, nisu dostojne njihova sadržaja, a vidi problem i u uskim hodnicima i stubama, što ne odgovara funkciji glavnog pristupa kazališnim dvoranama. Smatra da treba tehnički osuvremeniti kazališta, unaprijediti sigurnost od požara i mogućnosti brzog napuštanja zgrade. Milizia između ostalog navodi i etičke aspekte jednog moralnog društva, zbog kojih smatra da se kazalište mora mijenjati. Uvjeren je da u kazalištu svi moraju podjednako vidjeti i čuti te imati mogućnost ugodnog praćenja predstave, što je u skladu s prosvjetiteljskom filozofijom jednakosti, a protiv »društva loža«, što podrazumijeva isticanje društvene

²⁰ G. RICCI, *Teatri d'Italia*, 203.

²¹ G. RICCI, *Teatri d'Italia*, 191–98; Patrizio BARBIERI – Lamberto TRONCHIN, L'impostazione acustica dei teatri nei progetti del primo neoclassicismo italiano (1762–1772), u: Marco Russo (ur.), *Francesco Milizia e il teatro del suo tempo, Architettura, Musica, Scena, Acustica*, Trident: Università degli Studi di Trento, 2011, 137–61.

²² *Ibid.*, 137, 138. Vitruvije kazalištu posvećuje treće poglavlje V. knjige svojega poznatog djela *Deset knjiga o arhitekturi*.

²³ P. BARBIERI – L. TRONCHIN, L'impostazione acustica, 138.

²⁴ Alberto Giorgio CASSANI, Lo spazio dello sguardo: Breve storia dell'architettura teatrale, *Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia*, III (2012), 33; P. BARBIERI – L. TRONCHIN, L'impostazione acustica, 137–61.

hijerarhije posjedovanjem loža koje postaju simboli moći i mjesto društvenog života aristokratskih slojeva. Lože, naime, postaju mali saloni u kojima se događa sve osim gledanja i slušanja predstave. Zanimljivo je napomenuti da je tada loža bila tretirana kao privatni prostor, pa su korisnici birali zavjese i namještaj, a predsobice (male sobe duž hodnika, paralelne s ložama) služile su za primanje posjeta.²⁵

Ipak, temeljna pitanja kojima se Milizia bavi su akustičke i optičke kvalitete kazališne dvorane.²⁶ On vidi rješenje, odnosno mogućnosti poboljšanja akustičkih i vizurnih svojstava, u povratku na izvorne antičke forme – grčki teatar s parterom kruznoga oblika i s amfiteatralnim sjedenjem. Hvali Palladijev *Teatro Olimpico* u Vicenzi, koji slijedi antički uzor, naročito polueliptičnu formu stepenastog gledališta bez loža. Zagovara polukružnu ili polueliptičnu formu sa zaobljenim stropom zbog kvalitete širenja zvuka i stepenasto gledalište bez loža zbog podjednake kvalitete vidljivosti za sve gledatelje.

Radikalne promjene koje su priželjkivali prosvjetiteljski teoretičari nisu se realizirale u Italiji iz ekonomskih i društvenih razloga. Međutim, Francuska, kao pokretač društvenih promjena koja u tom vremenu pokazuje znatno više sluha za modernizaciju, postaje plodno tlo za napredne ideje. Naime, već šezdesetih godina 18. stoljeća francuski arhitekt Gabriel-Pierre-Martin Dumont (1720.–1791.) izrađuje prijedlog novoga kazališta kojim zadovoljava sve teorijske pretpostavke za kvalitetno funkcioniranje, a stvarnu realizaciju radikalnih ideja predstavljaju kazališta velikoga klasicista Claudea Nicolasa Ledoux (1736.–1806.) u Bordeauxu i Besançonu.²⁷

Kazalište u Besançonu, građeno između 1776. i 1784., izgorjelo je u požaru pedesetih godina 20. stoljeća. Sačuvano je samo pročelje s trijemom od šest jonskih stupova, a njegov interijer danas je poznat sa starih fotografija.²⁸ Riječ je o vrlo naprednom rješenju s gledalištem polukružnoga tlocrta koje umjesto loža ima balkone, unutar kojih su stepenasto postavljena sjedala. Evidentno je da se Ledoux suprotstavlja kazalištu s ložama zbog kvalitete vidljivosti, ali i etičkog aspekta (svi posjetitelji trebaju jednako dobro vidjeti i uživati u predstavi). Odatle potječe i njegov poznati prikaz ljudskoga oka u kojem se ogleda gledalište kazališta u Besançonu. Uvodi još niz izmjena i poboljšanja, od kojih je posebno važan smještaj orkestra u udubljenje ispod pozornice, jer je uvjeren da se orkestar treba samo čuti, ne i vidjeti.

Širenje utjecaja – Njemačka i zemlje Habsburške Monarhije

Francuski radikalni klasicizam najsnažnije je utjecao na njemačke arhitekte prve polovice 19. stoljeća, među kojima se ističu Friedrich Gilly (1772.–1800.) i Karl Friedrich Schinkel (1781.–1841.). Dok Gilly za sobom ostavlja nerealizirani projekt za Nacionalno kazalište u Berlinu, koji nastaje pod utjecajem pariških kazališta Théâtre de

²⁵ G. RICCI, *Teatri d'Italia*, 207.

²⁶ P. BARBIERI – L. TRONCHIN, *L'impostazione acustica*, 137–62.

²⁷ *Ibid.*, 139–41.

²⁸ <https://www.theatre-architecture.eu/db.html?theatreId=1019> (pristupljeno 15. rujna 2019).

l'Odéon (1769.) i Théâtre Feydeau (1789.), jedna Schinkelova skica kazališta iznimno je napredna ideja potpunog dokidanja loža u zamjenu za koncentrično stepenasto gledalište klinastoga oblika.²⁹ Nadalje Schinkel zagovara zatamnjenje gledališta i osvjetljenje pozornice, kao i spuštanje orkestra u udubljenje između scene i gledališta, koje publici nije vidljivo. Zamišlja posve moderno kazalište, a svojim izvedenim opernim kazalištem *Schauspielhaus* u Berlinu najbliži je reformi gledališta.³⁰ Najradikalniji primjer kazališta 19. stoljeća je kazalište u Bayreuthu iz 1876. godine, čiji projekt potpisuju skladatelj Richard Wagner, arhitekt Otto Brückwald i majstor pozornice Karl Brandt.³¹ Taj koncept, međutim, nije zaživio, a primat dobiva neobarokno kazalište. Modernizacija kazališta u smislu radikalnih promjena kakve priželjkuju prosvjetiteljski teoretičari 18. stoljeća, a nekolicina francuskih i njemačkih arhitekata realizira potkraj 18. ili tijekom 19. stoljeća, nastupit će tek nakon Drugoga svjetskog rata.

Utjecaj ideja o funkcionalnoj arhitekturi širi se Europom, prilagođavajući se senzibilitetu i aspiracijama sredine koja je više ili manje bila spremna na novosti i promjene. Kazališna reforma, kojom Josip II. 1780. godine dopušta otvaranje privatnih kazališta i održavanje javnih predstava, potaknula je gradnju kazališta u Austriji, kao i cijeloj Monarhiji, upravo u razdoblju kad se događa klasicistička reforma arhitekture kazališta. Najveće kazalište *Theater an der Wien* dovršava se 1801. godine prema projektu austrijskoga arhitekta Franza Jägera (1780.–1839.), koji uvažava klasicističke postulate funkcionalnog kazališta, primjenjujući ipak tradicionalni sustav loža.³² Istaknuti predstavnik kazališne izgradnje bio je Josef Kornhäusel (1782.–1860.) koji nakon školovanja u Francuskoj postaje važno ime austrijskoga klasicizma, odnosno bidermajera. Njegova sklonost funkcionalnom klasicizmu, najeksplicitnije izražena u projektima za stambenu gradnju, razabire se i u projektima kazališta u Badenu, Hietzingu, bečkom Josefstadtu, Olmützu (Češka), Teschenu (Poljska), Eisgrubu (Češka) – koji nastaju od 1811. do četrdesetih godina 19. stoljeća.³³ Kornhäusel kazališne zgrade projektira na tradicionalan način, zadržavajući sustav loža i potkovasti tlocrt gledališta uz poboljšanje funkcije (optičkih i akustičkih svojstava) uvođenjem balkona u gornjim zonama, uvlačenjem pregradnih zidova te redukcijom teških dekorativnih elemenata. Sačuvani projekti, kao i povijesne grafike, vrijedna su svjedočanstva o tome jer su gotovo sva Kornhäuselova kazališta u kasnijim obnovama i pregradnjama znatno izmijenjena.³⁴ Riječ je o pristupu koji nije radikalan, ali usvaja promjene s ciljem modernizacije kazališta (što se odnosi na poboljšanje njegovih osnovnih funkcija), uz zadržavanje barokne strukture loža. Dekorativni sustav

²⁹ David WATKIN – Tilman MELLINGHOFF, *German Architecture and Classical Ideal 1740-1840*, London: Thames and Hudson, 1987, 70–72; Vera MARSIC, *Kazališta – od renesanse do zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta*, Zagreb: Školska knjiga, 1997, 36.

³⁰ V. MARSIC, *Kazališta*, 35.

³¹ *Ibid.*, 36.

³² W. E. YATES, *Theatre in Vienna, A Concise History, 1776 – 1995*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 20, 21; <https://www.theatre-architecture.eu/si/db.html?page=79&theatreId=322> (pristupljeno 15. siječnja 2020).

³³ Bettina NEZVAL, *Joseph Kornhäusel – Lustschlösser und Theater*, Beč: Verlag Berger, 2010, 72–103.

³⁴ *Ibid.*, 74, 75, 78, 88, 90, 91, 94, 96.

koji primjenjuje Kornhäusel vrlo je suzdržan, često simboličkog značaja – lovorovi vijenci i lire kao simboli pjesništva, girlande, vrpce i sl. – dok je vanjšina potpuno u duhu radikalnog klasicizma jednostavna kubična forma rastvorena *serlijanom* na glavnom pročelju. Iznimka je bilo josefstadtsko kazalište, u čijem su interijeru dominirali lijevani klasicistički stupovi velikoga reda kojima je gledalište bilo podijeljeno na vertikalne zone unutar kojih su bile lože.³⁵ Ni ondje, međutim, lože nisu pojedinačno istaknute, nego postaju integralni dio gledališta koje se nastoji povezati u cjelinu koja poprima karakter balkona.

Kazališta se tijekom prve polovice 19. stoljeća grade u Grazu, Ljubljani, Trstu, Sopronu i Budimpešti, dakle svim važnijim gradskim središtima, ali i manjim gradovima. Budimpešta na primjer u tom razdoblju dobiva dvije kazališne zgrade: Njemačko kazalište (koje projektira poznati bečki arhitekt Johann Aman 1808.) i Nacionalno kazalište Mátyása Zitterbartha iz 1836. godine.³⁶ Potonje je unatoč puritanskoj redukciji dekoracije i skromnim dimenzijama uskoro postalo simbol mađarske nacionalne kulture.³⁷

Na području sjeverne Hrvatske, osim zagrebačkoga kazališta treba svakako istaknuti riječko Adamićevo kazalište, sagrađeno 1805. godine prema projektu iz 1798., koji je izradio sam Andrija Ljudevit Adamić, najvjerojatnije potaknut gradnjom kazališta u Trstu iste, 1798. godine, kao i željom da Rijeka ne zaostaje za talijanskim konkurentskim gradom.³⁸ Adamićevo kazalište pripada skupini kazališta s ložama, elipsoidne tlocrtne forme, koje se može dovesti u vezu s prijedlogom francuskoga teoretičara Pierrea Pattea, predstavljenog u traktatu *Essai sur l'Architecture Théâtrale* (*Rasprava o kazališnoj arhitekturi*) iz 1782. godine.³⁹ Patte preporučuje elipsu zbog dvaju žarišta – scena s glumcima u jednoj i gledalište u drugoj točki – što je prema njegovu mišljenju preduvjet za kvalitetno širenje zvuka.⁴⁰ Iz istih razloga treba izbjegavati teške dekoracije, dužina dvorane ne smije prelaziti 72 stope, a strop mora biti zaobljen. Patte smatra da predstava prije svega služi užitku, što je moguće jedino ako gledatelj dobro vidi i čuje.

³⁵ *Ibid.*, 92.

³⁶ Anna ZADOR, *Revival Architecture in Hungary – Classicism and Romanticism*, Budimpešta: Magyar Helikon, 1981, uvodni tekst (bez paginacije).

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ervin DUBROVIĆ, Adamić – projektant kazališta i mostova, u: Predrag Marković – Jasenka Gudelj (ur.), *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, Zbornik Dana Cvita Fiskovića, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2008., 471–80.

³⁹ *Ibid.*, 473, 474.

⁴⁰ E. DUBROVIĆ, Adamić, 473, 474; G. RICCI, *Teatri d'Italia*, 195, 196.

Umjesto zaključka

Zagrebačko kazalište nažalost nije dobro poslovalo, štoviše, mnogi su problemi kontinuirano mučili njegove ravnatelje, zbog čega su se često izmjenjivali.⁴¹ Nedovršenost dekoracija, nedostatak opreme, nedovoljno zarade i dugovi, neki su od problema s kojima su se suočavali. Godine 1895. kazalište je napokon preseljeno u novu zgradu, koju projektira bečki projektni biro Fellner i Helmer, a staro se kazalište prema projektu Gjura Carneluttija (1854.–1928.) potkraj stoljeća adaptira za potrebe Gradskog magistrata.⁴² Dio zgrade s gledalištem i pozornicom se uklanja, u zamjenu za uredske prostorije s ulazom iz Freudenreichove ulice. Unatoč velikim zahvatima, što je podrazumijevalo i nadogradnju drugoga kata, redutna dvorana s galerijom ostaje očuvana do danas, i to u funkciji Gradske vijećnice.

Aleksandar Freudenreich u zaključku svojega teksta piše da je »staro kazalište bilo dostojan hram umjetnosti kojim bi se i danas ponosili kada bi još postojalo.«⁴³ Također navodi da su »drvena jednostavna konstrukcija i otmjeni arhitektonski oblici osobine modernog kazališta koje se razvija iz talijanskog dvorskog kazališta.«⁴⁴ Staro zagrebačko kazalište primjer je na kojem su primijenjeni postulati funkcionalne arhitekture, što je podrazumijevalo određene izmjene u odnosu na barokno kazalište, s ciljem poboljšanja audio-vizualnih kvaliteta. Riječ je o konceptu koji je bio uvelike prihvaćen i zapravo je temeljna karakteristika modernoga kazališta prve polovice 19. stoljeća. Inicijatori su teoretičari Prosvjetiteljstva koji oštro kritiziraju barokno kazalište s etičkog i funkcionalnog aspekta, a stupanj promjena ovisio je o duhu i spremnosti određene sredine na modernizaciju. U Italiji je tradicija baroknoga kazališta bila duboko ukorijenjena pa su promjene s ciljem poboljšanja funkcije bile manje radikalne od onih u Francuskoj. Jedno od takvih kazališta je venecijansko kazalište *La Fenice* koje dvadesetih godina 19. stoljeća postaje inspiracijom mladom Cragoliniju za projekt novoga zagrebačkog kazališta.

⁴¹ I. ULČNIK, Krištofor Stanković, 277–90.

⁴² HR-DAZG, 1122, Zbirka građevinske dokumentacije, Ćirilometodska 5, sign. 684/1, 685/1, 686/1, 687/1; V. MARSIĆ, *Kazališta*, 56–77.

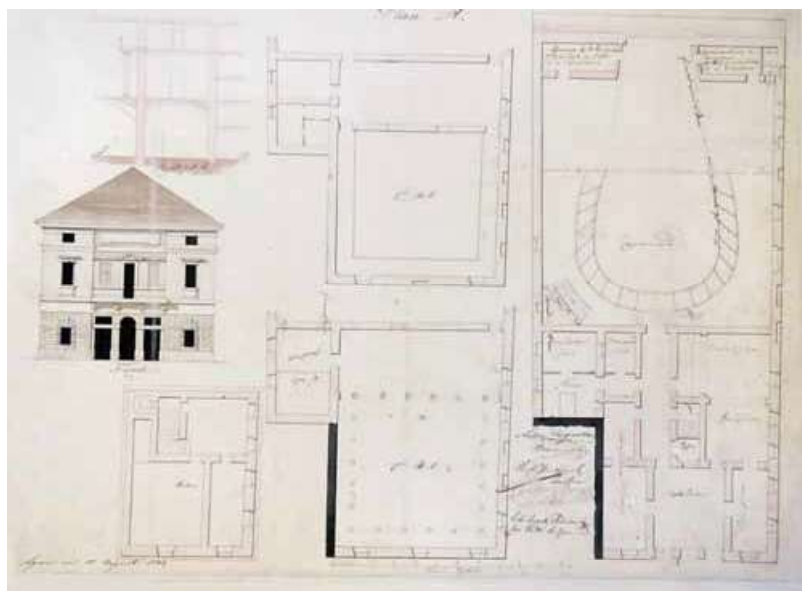
⁴³ A. FREUDENREICH, Rekonstrukcija starog kazališta, 40.

⁴⁴ *Ibid.*

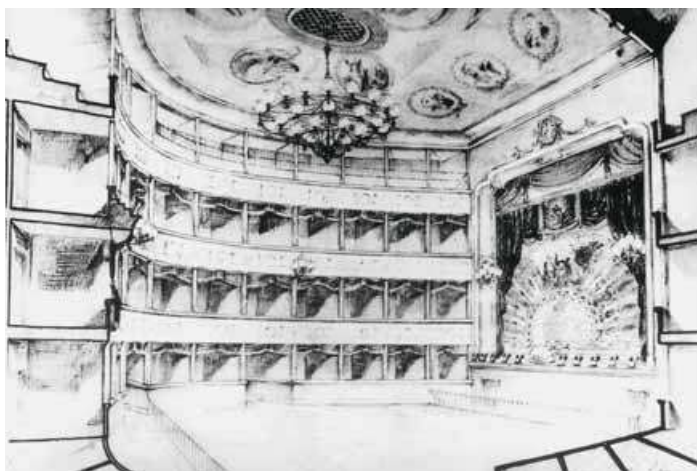
PRILOZI



Sl. 1. Pogled na kazalište u Zagrebu, I. Standl, oko 1890.



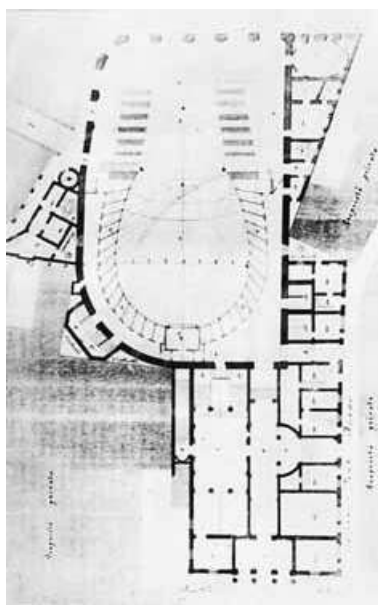
Sl. 2. Nacrt kazališta u Zagrebu, A. Cagnolini, 1833.



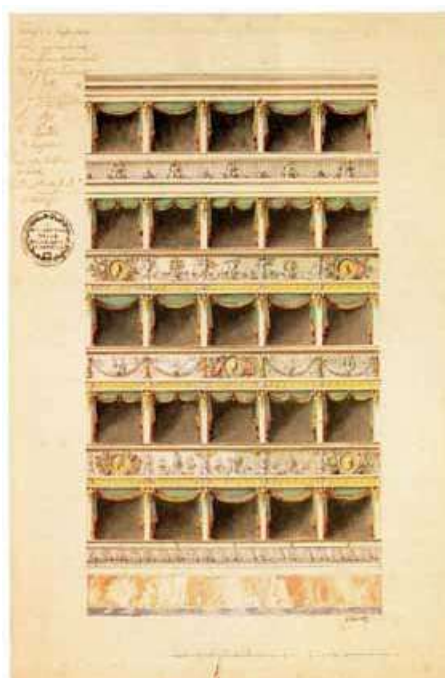
Sl. 3. Skica interijera starog zagrebačkog kazališta, četrdesete godine 20. stoljeća, A. Freudenreich



Sl. 4. Glavno pročelje kazališta *La Fenice* u Veneciji



Sl. 5. Tlocrt kazališta *La Fenice* u Veneciji, G. Selva, 1792.



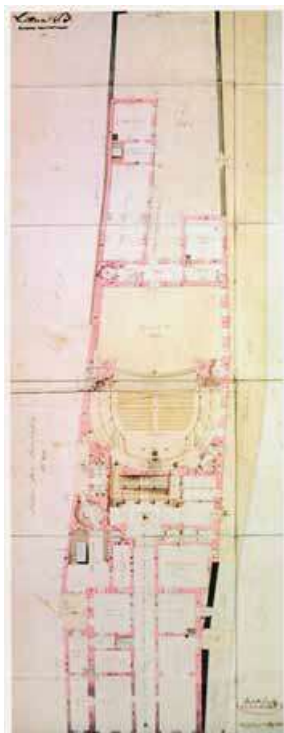
Sl. 6. Nacrt dekoracija gledališta kazališta *La Fenice*, G. Borsato, 1828.



Sl. 7. Kazalište *La Scala* u Milanu, interijer, 1830.



Sl. 8 a, b. Kazalište u Besançonu, glavno pročelje i interijer



Sl. 9 a, b. Kazalište u Olmützu (Olomouc), tlocrt, J. Kornhäusel i interijer

Summary

The Old Theatre on St Mark's Square in Zagreb. Context and Influences

In this paper, Zagreb's old theatre's stylistic and architectural features are presented in the context of classicistic tendencies in the architecture of the last quarter of the 18th and the first half of the 19th century. The theatre was built according to Anton Cragolini's project. Cragolini, a young architect from Ljubljana, was studying in Venice during the 1820s, where he had a chance to get acquainted with details of the *La Fenice* theatre, built by the great Classicist architect Giannantonio Selva. The Venetian theatre holds an important place in the theatre architecture of its time because it summarizes experiences and theories of the 18th century, which aimed to improve the audio-visual components of the theatre, without imposing radical changes and adhering to the Baroque concept which included theatre boxes. The initiative for change came from the 18th-century Enlightenment theorists, who strongly criticized ethical and functional aspects of the Baroque theatre, while the number of novelties accepted depended on the spirit of a town/place in question and its willingness to get it modernized. For example, the tradition of the Baroque theatre was deeply rooted in Italy, being the reason that changes aiming to improve its functionality were not as radical as in France, but were nevertheless introduced. One of those theatres was *La Fenice* in Venice, which in the 1820s inspired young A. Cragolini for the project for the new Zagreb theatre. In that concept theatrical acoustic and visual characteristics were improved by the use of a horse-shoe-shaped layout, and heavy decoration gave way to the affirmation of architectural elements of the auditorium – first and foremost, boxes were connected by smooth-surface parapets and no longer by parapets of retracted fences. This concept has been largely accepted during the first half of the 19th century (with occasional additions, such as the usage of balconies instead of boxes on the top-most floors) and it represents fundamental features of the European Classicist theatres, to which Zagreb theatre belongs too.

Ključne riječi: Staro kazalište Gornji Grad, Zagreb, 19. stoljeće, Anton Cragolini, klasicističko kazalište

Keywords: Old theatre, Upper Town, Zagreb, 19th century, Anton Cragolini, Classicist theatre