

DRAMA I KAZALIŠTE

NIKOLA BATUŠIĆ

Za razliku od prethodnih razdoblja kada su hrvatska drama i kazalište bili gotovo isključivo povezani s našim južnim uzmorskim te inzularnim krajevima - od kvarnerskih otoka na sjeveru preko gradova na obali Zadra, Šibenika, Splita, otoka Hvara i Korčule, sve do uporišnoga Dubrovnika na jugu - već od prvih godina XVII. stoljeća nacionalni se teatarski zemljovid bitno mijenja, pa od tada dramu i kazalište možemo pratiti na gotovo čitavome današnjem državnom području. Ograničeno, uz neznatne iznimke, do početka XVII. stoljeća samo na jadranske južnohrvatske krajeve, glumište se dolaskom isusovaca u Zagreb i njihovom prvom predstavom 1607. počinje poslije kontinuirano javljati i u drugim sjevernohrvatskim gradovima (Varaždin, Osijek, Požega), čime je stvoren temeljni preduvjet za budući razvitak nacionalnoga teatra. Premda kazalište u XVII. i XVIII. stoljeću neće još poprimiti obilježja institucije, ipak ćemo o njemu postupno moći govoriti kao o sve trajnijoj i koherentnijoj pojavi koja će sve jasnije iskazivati mnogostranost svojih književnih, scenskih i sociopolitičkih čimbenika.

Za hrvatsko je glumište baroknoga razdoblja od neporecive važnosti činjenica da je već od prvih desetljeća XVII. stoljeća u pojedinim gradovima postupno ulazilo u zatvorene prostore. No, to nisu - kao u susjednoj Italiji odakle tada dolaze k nama i presudni kazališnopraktični poticaji - privatne feudalne palače, već cjelokupnomu pučanstvu određenoga grada namijenjene kazališne dvorane, najčešće adaptirane unutar postojećih urbanih objekata. Nakon talijanskih gradova Vicenze (1580) i Sabbionette (1588), Hvar je već 1612, dakle prije Parme (1618) dobio kazališnu dvoranu u Arsenalu pa je u tome gradu počelo djelovati komunalno kazalište, a svršetkom će stoljeća i Dubrovnik (1682) dobiti prikladan kazališni prostor u Orsanu, tako da se i ondje kazalište s ulica i trgova povlači u zatvoreni ambijent. Brojni isusovački teatarski lokaliteti u Zagrebu, Varaždinu, Osijeku, Požegi i Rijeci nalaze se pretežito u dvoranama, što je ovom specifičnom školskom, ali istodobno i javnom kazalištu, omogućavalo na pozornici-kutiji realizaciju barokne scenske slike. Premda je očito da je većina najvažnijih hrvatskih baroknih predstava XVII. stoljeća izvedena na otvorenu prostoru (Gundulićeva *Dubravka* i Palmotićeve libretističke drame), izgradnjom kazališnih zgrada, kao i prilagodbom raznih dvorana u glumišne svrhe likovna sastavnica predstave (kulise, lukovi i prospekti) dolazi do sve većega izražaja, pa scenska slika hrvatskih baroknih predstava i na jugu i na sjeveru Hrvatske iskazuje postupno sve izraženije ikoničke značajke *meraviglie*, toga bitnog stilskog obilježja europskoga kazališta ovoga doba. U XVIII. će stoljeću pojedina gradska kazališta (Dubrovnik i Zagreb osobito) poprimiti sve jasnije administrativno-ustrojstvene oblike, a dolazak stranih glumačkih družina - njemačkih na sjeveru i talijanskih na jugu - pospješit će težnju za profesionalizacijom i čvršćom organizacijskom strukturom nacionalnoga teatarskog pokreta, što će biti konačno ostvareno tek 1840. u jeku hrvatskoga narodnog preporoda.

Razvitak barokne drame i kazališta u XVII. stoljeću obilježen je mladenačkim teatrom Ivana Gundulića (1589 - 1638) koji je, prema autorovu svjedočanstvu, izveden između 1606. i 1616. s *velicijem slavam* na otvorenim dubrovačkim scenskim lokalitetima. Premda je većina od deset ranih Gundulićevih drama izgubljena (cjelovito su sačuvane jedino *Prozerpina ugrabljena* te *Arijadna*, koja je, zapravo, prepjev Rinuccinijeva opernoga libreta), smijemo tvrditi da je ovo kazalište obilježeno libretističkom dramskom strukturom koja je tada bila dominantna u Italiji i gdje je uz pratnju glazbe (za istovrsne pojave u Dubrovniku toga vremena nemamo

Dubrovačka varijanta ilustracije Moliereove komedije *Le medecin malgré lui* lokalizirane pod naslovom *Liječnik i za nevolju* (Povijesni arhiv, Dubrovnik)

Ilustracija nepoznatoga dubrovačkog autora načinjena prema pariškom izdanju (1716) autora Pierrea Brizantea.

nikakvih pouzanih podataka) dovela do sve zapaženijega razvitka opere. Antička mitologija, viteško-romantičke zgode preuzete iz tadanje epike i zbivanja u arkadijskom ozračju teme su ranih Gundulićevih drama. Gotovo usporedo s njima javlja se 1617. i tiskani prijevod Rinuccinijeva libreta *Euridice* Paška Primovića.

Nakon što je Bartol Kašić napisao 1627. *barokni trionfo* izrazito zahtjevne scenske slike *Sveta Venefrida* koji jamačno nije izveden jer su u njemu oblik i količina *mera-viglie* očito bili prezahtjevni (o čemu govore iznimno zanimljive scenske upute pisane talijanskim jezikom), pojavila se godinu dana kasnije Gundulićeva *Dubravka*, »svojevrsna replika i Držićeve *Tirene* i Tassova *Aminte* i Guarinijeva *Vjernoga pastira*«,¹ dramsko djelo hibridnih žanrovskih obilježja među kojima se prepoznaju pastorala, libretistička drama i tragikomedija. U *Dubravki* veliča sada već *krstjanin spjevalac* dubrovačku slobodu u trenutku kada *primorja naša sva u ništa sila zbi*, stvorivši emblematsko djelo koje nije samo najavilo razigrani barokni teatar Junija Palmotića (1607 - 1657) već je i do danas ostalo važnom nacionalnom reper-toarnom činjenicom.

Po tonu pastoralno-idilična, mitološka po fabularnom tijeku i alegorijska po značenju, *Dubravka* »u potpunosti ispunjava zahtjeve pastirskog žanra. Istodobno je za nju kao žanr karakteristično načelo miješanja elemenata različitih rodova - lirskog, dramskog i epskog.«² Njezin je lirski ton prepoznatljiv u oblikovanju ljubavnoga motiva, posebna dramatičnost očituje se specifičnom alegorizacijom pastorale, a zakoni epske naracije raspoznatljiviji su u logici scenskoga zbivanja. Gundulić se *Dubravkom*, dramom vizije društveno-političke koncepcije Dubrovnik, jasno legitimirao kao izraziti zastupnik društvene pravednosti koja ne smije biti narušena nikakvim presezanjima u ideale slobode.

Kada se godinu dana nakon *Dubravke* »prid Dvorom« pojavio Junije Palmotić s glazbenom pastoralom *Atalanta* (1629), bijaše to početak nove teatarske paradigme koja će ubrzo gotovo posve općiniti tadanju publiku. Do 1653. izvedene su brojne libretističke drame ovog autora, između ostalih, to su *Pavlimir*, *Akile*, *Elena ugrabljena*, *Danica*, *Alčina* i *Lavinija*, dok nije poznato jesu li ikada prikazane *Armida*, *Andromeda*, *Gosti grada Dubrovnika* i *Kolombo*. Teme Palmotićevih drama potječu iz antičke mitologije, grčke i rimske te talijanske suvremene epike (Ariosto i Tasso), kao i nacionalne povijesti te pseudopovijesti. Isusovački dak i dobar znalac jezuitskoga teatra (kako talijanskoga tako i onoga nastalog u Dubrovniku, ali gotovo posve izgubljenoga), Palmotić je svoje drame i kazalište gradio na sretnom spoju klasicističkoga neoaristotelizma i bujno razvedene barokne scenske slike. Na njegovoj se pozornici pojavljuju fantastični svjetovi, pseudo-povijesna kraljevstva, čudesni mitološki ambijenti, romantički zapleti i brojni likovi najrazličitijega podrijetla - od antičkih junaka preko renesansno-baroknih vitezova do divova, patuljaka i različitih čudovišta. Sav je taj osebujni, a često i bogato kostimirani svijet, oblikovan dramaturgijom libretistički koncipiranoga osmeračkog modela s brojnim nastupima najrazličitijih zborova, u ambijentima nerijetko prenapučenima kazališnim čudima i čarolijama.

U Palmotićevu repertoaru središnje mjesto zauzima *Pavlimir*, drama o postanku grada Dubrovnika. Djelo je inspirirano Dukljaninovom *Kronikom* i u njemu je »Palmotić uspio nelogični konglomerat slavenskih mitova, sjećanja, lektire i ideologema pretvoriti u jednu od najčudesnijih vizija onodobne književnosti, u jedan od najprodornijih iskaza ondašnjega katoličkog slovinstva«.³

Očito scenski vrlo poticajno, Palmotićevo je kazalište u Dubrovniku generiralo nadasve razvedenu baroknu scensku sliku ostvarenu uz sudjelovanje brojnih družina koje upravo u njegovo vrijeme iskazuju obilježja čvršće organiziranih izvođačkih skupina.

Novak 1999, 250.

Fališevac 1989, 191.

Novak 1999, 365.

Novak-Lisac II, 258.

U drugoj polovici XVII. stoljeća nastaje u Dubrovniku specifični komički teatar na temelju tzv. *smješnica* (prema talijanskom *ridiculusa*). Ovaj hibridni žanr iskazuje neke elemente talijanske improvizirane komedije, ali se za razliku od *komedije delfarte* ne služi scenarijem (*soggetto*), već čvrsto fiksiranim predloškom kao matricom u kojoj su talijanske maske dobile autohtone i prepoznatljive domaće značajke. Improvizirana komedija nije, međutim, mogla nastati u tadanjem Dubrovniku jer u Gradu nisu postojale pretpostavke za uspostavu kazališnoga profesionalizma - prvoga preduvjeta svake scenske improvizacije, pa je skupina domaćih autora ovih *smješnica* (jamačno P. Kanavelić, D. Antica, F. Radaljević, Š. Menčetić, I. Bunić i dr.) amaterskim glumačkim drušinama pripremala čvrsto fiksirane tekstove koje su one mogle uspješno interpretirati. Među tim su komedijama najpoznatije, a i u suvremenom hrvatskom glumištu izvođene *Ljubovnici*, *Jerko Škripalo*, *Simun Dundurilo* i *Pijero Muzuvijer*.

Na Hvaru je potkraj XVI. i u prvim desetljećima XVII. stoljeća djelovao dramatičar Marin Gazarović, autor drama *Murat gusar* - ribarske pastorale (*favola pescatoria*) i *Ljubica* - pastirskoga razgovaranja (obje tiskane u Veneciji 1623), te brojnih crkvenih prikazanja od kojih se *Prikazanje života i muke svetih Ciprijana i Justine* sa zamjernim scenskim uspjehom našlo i na suvremenoj pozornici (Dubrovačke ljetne igre, 1968).

Korčulanin Petar Kanavelić autor je naše najzanimljivije pasionske drame XVII. stoljeća koja je pod naslovom *Muka i smrt Gospodina našega Isusa Isukrsta* prikazana 1667. na Korčuli, odakle je autor prešao u Dubrovnik, gdje je 1682. -prema talijanskim libretističkim uzorcima - napisao tragikomediju *Vučistrah* matematički precizne dramaturške strukture i vi teško- romantičke tematike koja je ubrzo postala tadanjom teatarskom uspješnicom. Nastao na temelju mletačkih predložaka G. A. Cicogninija (u kojima je prepoznatljiva i čuvena Calderonova drama *Život je san*), *Vučistrah* na dubrovačku pozornicu donosi brojne tematske i dramaturške inovacije, djelujući kao politička drama u kojoj su se mogli prepoznati pa stoga i prihvatiti svi staleži. Kanavelić je autor i kasnije tragikomedije *Sužanjstvo srećno* te najvjerojatnije i komedije *Andro Štitikeca* nastale prema trima Moliereovim predlošcima.

Nakon Palmotića javlja se u Dubrovniku niz epigona: Siško Gundulić (1634 -1682), sin pjesnika *Dubravke* prikazuje jamačno 1662. *Sunčanicu*, a drame pišu Vice Pucić Soltan (*Sofronija*, 1653. i *Ljubica*, 1656) i Ivan Gučetić (*Leon filozof*, 1651 - prema isusovačkim matricama te *Io*, 1653 - prema Ovidijevim motivima). Pseudopovijesnim dramama libretističke strukture, kao i pastoralama te crkvenim prikazanjima nastojali su se na razmeđu XVII. i XVIII. afirmirati Dživo Gundulić, unuk pisca *Osmana* (*Oton*, 1707, tragedija *Filomena*, prijevod Tassova *Aminte*) te Antun Gledević (1659 - 1728). Nema pouzdanih podataka o izvedbi neke od brojnih libretističkih drama izrazito barokno razvedene scenske slike A. Gledevića, nastalih prema mletačkim predlošcima (*Ermiona*, *Olimpija osvećena*, *Damira smirena*, *Zorislava* i *Belizario aliti Elpidija*). Ipak, u Cavtatu mu je 1703. prikazana božićna pastirska igra *Porodenje Gospodinovo*.

U Boki kotorskoj djelovao je Ivan Antun Nenadić (1723 - 1784), pjesnik, dramatičar i vjerski pisac, autor *racionalističke* i *postbarokne*⁴ crkvene drame *Bogoljubno prikazanje muke Jezusove* (nastale jamačno prema srodnom firentinskom predlošku iz XVIII. stoljeća) i prijevoda Metastasijeve sakralne drame *Isacco*, *Figura del Redentore* pod naslovom *Izak, prilika našeg Odkupljenja* (obje nakon 1757).

Posebno zanimljiv segment hrvatske drame početka XVIII. stoljeća jest u Dubrovniku pojava tzv. *frančezarija*, prijevoda, odnosno lokalizacija Moliereovih

komedija. Od ukupno 34 djela francuskoga komediografa, u prvih tridesetak godina XVIII. stoljeća 23 su postala važnom sastavnicom hrvatskoga dramskog fundusa. Moliere je (osim komedije-baleta *Psike*) preveden u prozi, i to u krugu obrazovanih znalaca francuskoga jezika (Dubrovčani F. Sorkočević, Dž. Bunić ml., P. Bošković, M. Tudišević i J. Betondić, kojima se pridružuje i Korčulanin P. Kanavelić). Postupak lokalizacije naših prerađivača osobito je zanimljiv. Osim u neznatnom broju komedija gdje su toponimi i antroponimi ostali netaknuti (npr. *Amphitryon*), u svim ostalim djelima likovi dobivaju imena prema prethodnoj dubrovačkoj komediografskoj tradiciji, a lokalizacijom izraženo domaće podrijetlo omogućava autorima uvođenje ne samo dijalektalne jezične obilježnosti već i raznovrsne, pa čak i političke aluzivnosti. Najveća odstupanja od izvornika vidljiva su u *frančezarijama* pri adaptaciji i lokalizaciji izrazito komičnih prizora u kojima dominiraju Moliereovi sluge i sluškinje i dubrovačkim inačicama (Koštica i Franuša). Od »velikih« Moliereovih komedija i komedija-baleta lokalizirane su tako *Lakomac (V Avare)*, *Tarto (Tartuffe)*, *Džono aliti Gos (Dom Juan)*, *Mizantrop*, *Ilija aliti Muž zabežoen (George Dandin)*, *Ilija Kuljaš (Le Bourgeois gentilhomme)* i *Nemoćnik u pameti (Le Malade imaginaire)*. Taj jedinstveni dramskokazališni projekt učinio je Molierea hrvatskim piscem, što je u tom vremenu i takvu nacionalnom autorskom opsegu jedinstvena europska pojava. Dubrovački Moliere u kojem su do maksimuma sadržana sva bitna obilježja francuskoga komediografa, ali jasno prepoznatljive i poticajne domaće inkrustacije, još je i danas jedna od okomica starijega nacionalnog repertoara.

Nastanak *frančezarija* bio je i posljednji apogej starijega hrvatskoga glumišta u Dubrovniku, koje će, uglavnom, preuzeti epigoni. Prijevodima Metastasijevih libretističkih drama javit će se plodni Ivan Franatica Sorkočević (1706 - 1771), ali nije poznato jesu li izvedene *Didona*, *Demetrio*, *Kralj pastijer*, *Ćiro spoznan* i druge, kao i prijevod Maffeijeve tragedije *Merope*. Metastasija je prevodio i Timotej Gled (*Smrt Abela*, *Posvetilište Izakovo* i *Josip spoznan*), ali ni za njih nema podataka o izvođenju.

Svršetak XVIII. stoljeća bit će u dubrovačkom kazalištu ponovno u znaku komedije. Pišu ih pohrvaćeni Francuz Marc Bruere Desrivaux - Marko Bruerović (oko 1765 - 1823) koji u *Vjeri iznenada* donosi zanimljive obrise onodobnih značajeva, a Ferdinand Putica u dvama sačuvanim djelima - *Pir od djece* i *Ciarlatano in moto (Šarlatan u pokretu)* nastoji, bez većega uspjeha, nasljedovati domaću komedio-grafsku tradiciju. U gradskom kazalištu nastupaju samo talijanske dramske i operne družine, a lokalni amateri izvode 1793. u palači Gozze adaptaciju francuske srednjovjekovne farse o odvjatniku Pathelinu pod naslovom *Pokrinokat* kojoj je autor Miho Sorgo (1739 - 1796). Bila je to, koliko je poznato, posljednja hrvatska predstava prije pada Republike. Ostala je, jamačno, neizvedena »crna« komedija Vlaha Stullija Stulića (1768 - 1846) *Kate Kapuralica* (ili *Kate Sukurica*), obojena gotovo naturalističkim tonovima.

U okviru širokoga zamaha katoličke obnove dolaze isusovci 1606. u Zagreb, a godinu dana kasnije izvode prvu kazališnu predstavu. Isusovačko će školsko kazalište - kao i u brojnim europskim zemljama - djelovati do 1773, tj. do privremenoga raspuštanja tog reda. U Hrvatskoj je tako tijekom više od stotinu i šezdeset godina izvedeno gotovo dvije stotine predstava na latinskom, hrvatskom i njemačkom jeziku (Varaždin od 1637, Karlovac od 1646, Požega od 1715, Osijek od 1765). Tematski raspon isusovačkoga kazališta neobično je širok: u njemu nalazimo biblijske teme, drame iz grčke i rimske mitologije, hagiografske drame te drame koje tematiziraju nacionalnu povijest i pseudopovijest (*O junačkoj smrti Nikole Zrinskoga Sigetskog*, *O Čehu i Lehu*, *rodom iz Krapine* i dr.). Autori su, osim u slučajevima preuzimanja standardnoga europskog isusovačkog repertoara, uglavnom nepoznati, a među

identificiranima spominju se: Ivan Donati (1684 - 1728), pisac tročine latinske drame u jampskim stihovima *Sisciensis victoria Christianis felix, Turcis funesta...* (*Sisačka pobjeda kršćanima sretna, Turcima pogubna...*) koja je 1717. izvedena u zagrebačkome isusovačkom kolegijском kazalištu, a iste je godine, najvjerojatnije u Zagrebu i tiskana, te Josip (Ferdinand) Sibenek (1745 - ?), koji je u kajkavskoj prozi preveo stihovanu latinsku tragediju francuskoga isusovca Ch. de la Ruea (1643 -1725) *Lysimachus*, tiskanu 1768. u Grazu te iste godine već izvedenu u Zagrebu.

Nakon ukinuća isusovačkog reda 1773. prestaju s aktivnošću i isusovačka kazališta, ali se dramska književnost u sjevernoj Hrvatskoj i dalje razvija: u zagrebačkome kaptolskom sjemeništu nastaje korpus od četrdesetak drama na kajkavskom narječju različitih generičkih obilježja, dok se u Slavoniji dramatičari javljaju u franjevačkim samostanima, odnosno svjetovnim školama.

Tako je Ivan Velikanović (1723 - 1803) objavio nekoliko hagiografskih drama izrazito barokne scenske slike (uz zamjetnu ulogu glazbe) prema manje poznatim talijanskim predlošcima - *Sveta Margarita iz Kortone*, *Sveta Suzana* i *Sveta Terezija divica*, pa Aleksandar Tomiković (1743 - 1829) tiska u Osijeku 1791. slobodni prijevod Metastasijeva oratorija *Giuseppe riconosciuto* pod naslovom *Josip poznan od svoje braće*, a Grgur Čevapović (1786 - 1830) piše hagiografsku dramu s brojnim glazbenim umecima *Josip sin Jakoba patriarke*, prikazanu 1819. u Vukovaru, tiskanu godinu dana kasnije u Budimu. U franjevačkoj je gimnaziji u Brodu 1770. prikazana hrvatska drama s latinskim naslovom jamačno autora Tome Tuzlića - *Judit, victrix Holofernis* (*Judita, pobjednica nad Holofernom*), gdje se unutar poznate biblijske teme pojavljuju nadasve zanimljive, komediografski jarko intonirane međuigre u kojima nastupaju likovi pučkoga teatra - *Kolumbina* i *Hanswurst*.

Premda nevelika opsega, korpus starijih slavonskih drama nameće ipak niz zanimljivih pitanja. Protežu se ona na cjelinu, ali i na njezin suodnos prema južnohrvatskoj, odnosno sjevernohrvatskoj, kajkavskoj dramatici, na pozicioniranje slavonskih dramatičara u europske odrednice, konačno i na detekciju kazališnopraktičnih sastavnica ovih djela, dakle na stvarnu, odnosno samo virtualnu scensku sliku ugrađenu u njihov dramski tekst.

Budući da je utvrđeno kako je slavonska školska franjevačka drama nakon odlaska isusovaca 1773. preuzela gotovo sve dotadanje funkcije isusovačkoga teatra, valjat će razvidjeti jesu li franjevci bili tek puki nastavljači tradicije, ili su i uz ovo obilježje unijeli u svoj teatar još neke novine.

Po temeljnim su obilježjima svojega reda franjevci i u školskim programima nešto manje zahtjevni od isusovaca, nastojeći i na taj način provesti što širu evangelizaciju, osobito među siromašnima. Stoga u edukaciji nisu tako ekskluzivni kao jezuiti, pa im je i kazalište kao dio nastave manje ideologizirano i scenski jednostavnije od isusovačkoga.

Nastavljajući na propedeutičke i teatarske zasade svojih prethodnika, slavonski su franjevački dramatičari u odnosu na isusovce učinili bitan zaokret. Svoja su djela pisali samo hrvatskim jezikom, što je u hrvatskome školskom kazalištu XVIII. stoljeća vrlo vrijedna novina. Upravo su oni stoga zaslužniji kao čuvari i branitelji hrvatske riječi nego kao kazališni inovatori ili autohtoni scenski stvaraoci.

Kao što je poznato, franjevci su 1770, dakle još za vrijeme boravka isusovaca u Osijeku, u okviru svoje edukacijske ustanove koja je već 1735. uzdignuta čak na razinu *studium generale*, izvodili latinske predstave, a 1775. ovdje je u dva navrata prikazana latinska drama nama nepoznata pisca o sv. Margareti Kortonskoj, pri čemu valja posebice naglasiti da između činova *interludia erant germanico-illyrica*. Predstava je, dakle, bila trojezična! Zanimljivija je od ovoga kuriozitetnoga podatka činjenica da su se u jednoj hagiografskoj drami našli umeci. Ne znamo im sadržaja,

ali budući da poznajemo *intermedije* u brodskoj *Juditi* nastaloj samo nekoliko godina ranije, nije nemoguće pretpostaviti kako su osječki franjevački pisac i redatelj nastojali nasljedovati one iz Broda.

Poznate međuigre u *Juditi* posvemašnja su novina u cjelokupnoj hrvatskoj drami starijega razdoblja. Temeljeni na motivici dviju grana pučkoga kazališta iz dvaju različitih kazališnih podneblja: talijanske *komedije dell'arte* (Kolumbina) i *bečkoga, pučkog teatra* (Hanswurst), ovi umeci unose ne samo iznimnu svjetovnost već i osobitu lokalnu boju u scensku obradbu poznate starozavjetne priče. Osim toga, didaskalije u ovim međuigramama jasno pokazuju njihovo podrijetlo iz impro-vizatorskoga teatra, a dokazom su i važne uloge redatelja u realizaciji *Judite*, budući da *meštar*, tj. redatelj, mora scenski uputiti glumca u realizaciju predloška koji je mjestimice posve nalik talijanskom *soggettu*, odnosno *canovacciu*.

Tema i dramaturška struktura spomenutih brodskih intermedija - a možda i sličnih osječkih - jedna su od bitnih potvrda vrlo jasnih sveza slavonske franjevačke scenske prakse s talijanskim i bečkim pučkim teatrom, bez obzira na vjerojatnost kako su oba poticaja jamačno zajedno došla iz Beča, gdje je u XVIII. stoljeću kontaminacija *komedije dell'arte* i *hansvurstijada* inicirala zametke kasnijega *Volkstheatra* koji će europsku značajnost dosegnuti sredinom XIX. stoljeća Raimundovim i Nestroyevim djelima.

Poznata *talijanska veza* slavonskih franjevačkih dramatičara razvidna iz njihove recepcije ne samo Metastasija već i drugih talijanskih autora XVIII. stoljeća pojačana je primjenom scenske improvizacije, dakle kazališnopraktičnom sastavnicom koju smo tako eksplicitno opisane našli u starijoj hrvatskoj drami jedino u dubrovačkoj tragikomediji *Suzanjinstvo srečno* iz XVII. stoljeća. I ondje se, kao u slavonskoj *Juditi*, dvojica lakrdijaša - Kvartierić i Vinorad, upleću u viteško-melodramsko zbivanje ne samo komičkim diskursom već i radnjom koja je didaskalijom propisana i kao posvemašnja improvizacija (... *biju se na pesti i grabe se o haljine i prikobacivaju se po palku i govore što im na pamet dohodi*).

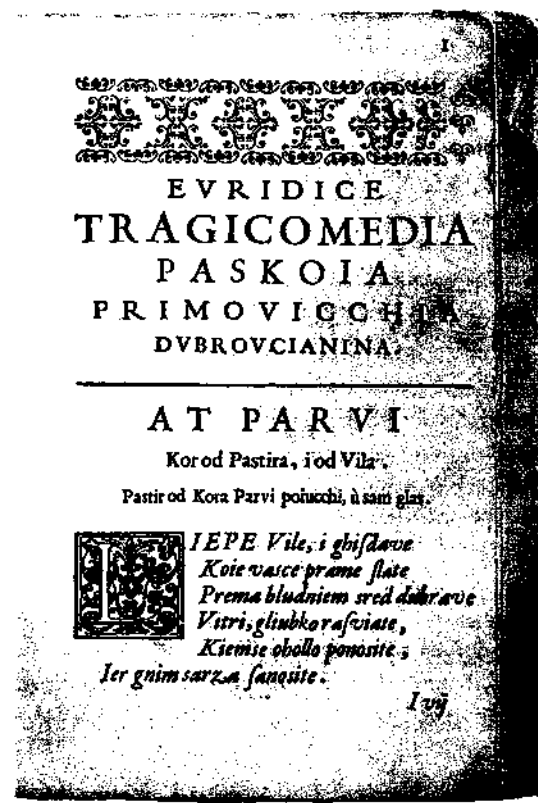
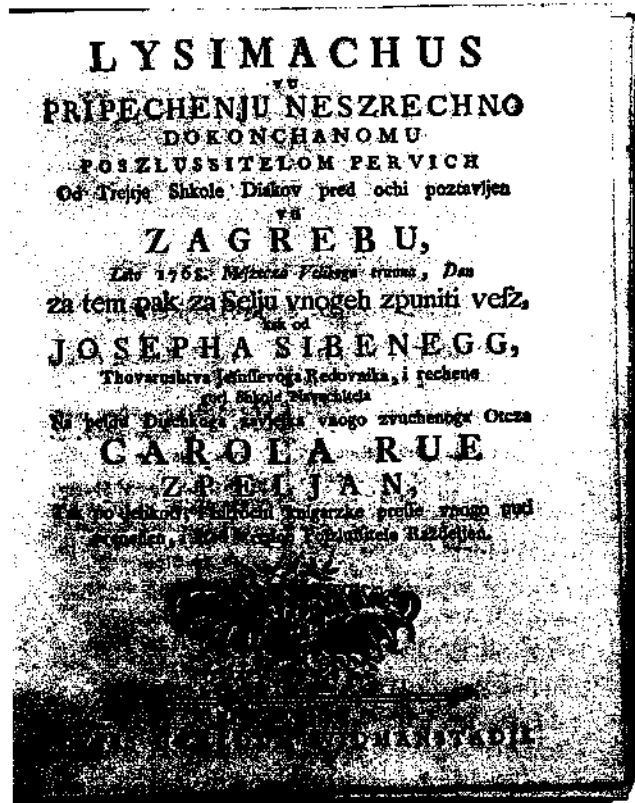
Recepcija Metastasija u slavonskome franjevačkom teatru posve je iznimna pojava. Taj je talijanski galantni pisac dolazio do slavonskih dramatičara u Hrvatskoj najvećma izravno iz Beča, ali ni drugačiji putovi nisu isključeni. Iz povijesti, naime, franjevačkoga školstva razvidno je kako su pojedine redodržave već od sredine XVII stoljeća svoje gojence slale na različite specijalizacije u talijanska franciskanska učilišta, pa povratkom tih studenata stižu k nama i talijanski dramski i scenski poticaji.

Scenska slika slavonske starije drame reduciranih je kasnobaroknih obilježja. Ne pokazuje raskoš razvijenoga isusovačkog teatra niti začudnost velikih duhovnih trion-fa, ali zahtijeva i ona promjenu prizorišta. Vizualni aspekt dramskoga teksta naglašeno rabi *meraviglia-efekte* (propelo koje govori Božjim glasom u Velikanovićevoj *Svetoj Margariti Kortonskoj*), a udio glazbe i zborova (odnosno *skladnopivaoca*) u nekim je dramama osobito prisutan. Očiglednu pripadnost kasnobaroknomu hrvatskom teatru iskazuju slavonske franjevačke drame upravo dramaturškom strukturom u kojoj muzička sastavnica upućuje na njihovu povezanost i s talijanskom libretističkom i oratorijskom dramom, ali i s hrvatskim djelima iste vrste dubrovačkoga postanja koja su do slavonskih samostana i knjižnica na sjeveru stizala i u rukopisima. Slavonski, naime, dramatičari poznaju svoje južnohrvatske kolege, što je kod Čevapovića izrijekom spomenuto (Palmotić, Baraković, Ignjat Durđević), a očito je da vukovarski provincijal nije bio jedini koji je čitao *rukopise istrianske i dalmatinske* kako navodi on u jednoj od bilježaka u svome *Josipu*.

Dok je odnos slavonskoga osamnaestostoljetnoga dramskog korpusa prema južnohrvatskoj dramatici jasno razvidan, čini se da bismo veze tog korpusa s

**Josip Šibenek, tragedija *Lizimakuš*,
nastavnica, Graz, s. a. (1768)**

U okviru katoličke obnove dolaze isusovci 1606. u Zagreb, a godinu dana kasnije izvode prvu kazališnu predstavu. Isusovačko će školsko kazalište djelovati do ukinuća reda 1773. U tom rasponu izvedeno je gotovo dvjesto predstava na latinskom, hrvatskom i njemačkom jeziku. Autori su uglavnom nepoznati, a među identificiranim spominju se Ivan Donati, pisac tročine latinske drame u stihovima *Sisciensis victoria* izvedena 1717. u isusovačkom kolegijском kazalištu; te Josip (Ferdinand) Šibenek (1745 - ?) koji je u kajkavskoj prozi preveo stihovanu latinsku tragediju francuskog isusovca Ch. de la Ruea (1643 - 1725) *Lysimachus*, tiskanu 1768. u Grazu te iste već godine izvedenu u Zagrebu.



Pasko Primović, tragikomedija *Euridice*, naslovnica, Venecija, 1617.

Razvitak barokne drame i kazališta XVII. stoljeća obilježen je mladenačkim teatrom Ivana Gundulića (1589 - 1638). Premda je većina od deset ranih Gundulićevih drama izgubljena, može se tvrditi da je ovo kazalište obilježeno libretističkom dramskom strukturom koja je tada prevladavala u Italiji. Antička mitologija, viteško-romantičke zgode preuzete iz tadanje epike i zbivanja u arkadijskom ozračju teme su ranih Gundulićevih drama. Gotovo usporedo s njima javlja se 1617. i tiskani prijevod Rinuccinijeva libreta *Euridice* Paška Primovića.

kajkavskom dramatikom teško mogli utvrditi. Kajkavska je, naime, drama usprkos činjenici da je bila školska, dakle i mjestom postanja i autorstvom vezana uz zagrebačko sjemenište, bila uz neznatne iznimke (*Sveti Aleksi* Tita Brezovačkoga) posve svjetovnih tema, a žanrovski obilježena kao komedija, poučna igra ili pak obiteljski *ganutljivi komad* (Ruhstück). Kajkavski dramatičar, adaptator ili dramaturg, ima pred sobom - za razliku od slavonskoga franjevca - urbanu publiku u kazalištu koje po svim organizacijskim oblicima iskazuje tendenciju otvorenoga zavoda. Osim toga, kajkavski autor je svjetovni svećenik, dok je slavonski još uvijek redovnik. Zagrepčanin na Kaptolu poučava i odgaja ne samo temom već i suvremenije koncipiranom scenskom slikom, identičnom onoj u svjetovnome kazalištu, dok Osječanin, Brođanin ili Vukovarac prilagođuju Bibliju i svetačke legende za svoju dačku pozornicu kojoj su edukacijske nakane još ispred kazališnopraktičnih.

Od svršetka XVIII. stoljeća povijest nacionalne hrvatske drame bilježi korpus od četrdesetak dramskih djela pisanih sjevernohrvatskom kajkavštinom, nastalih između 1791. i 1834. za potrebe zagrebačkoga sjemenišnog kazališta ili tek u nekoliko slučajeva za Plemićki konvikt na zagrebačkom Gradecu. Ta su djela gotovo u pravilu nastala prema stranim, pretežito njemačkim (A. Briihl, K. Eckartshausen, F. X. K. Gewey, F. W. Gotter, A. L. Hoffmann, A. W. Iffland, A. Kotzebue, K. Meisl, J. Richter, G. Stephanie ml., C. H. Spiess, S. P. Weber), ali i francuskim (J. N. Bouilly) i talijanskim (C. Goldoni) predlošcima, od kojih su, potonji, do Zagreba jamačno stizali u njemačkim inačicama. Riječ je o prijevodima, a zapravo preradbama, lokalizacijama i dramaturškim, gotovo uvijek s njima u svezi i tematskim adaptacijama izvornika (hrvatske varijante sastavljene su u 1, 3, 4 i 5 činova u prozi) po načelu maskulinoga obilježja sjemenišnoga kazališta koje slijedi teatarske konvencije poznate iz istovrsnih europskih zavoda. U sjemenišnim, za razliku od prijašnjih isusovačkih školskih kazališta, nastupaju samo klerici - budući svećenici, pa bi njihova interpretacija ženskih likova bila nepriljučna.

Zbog spomenute maskulinizacije dolazi kod prijevoda i do tematske preradbe. Stoga se različiti muško-ženski odnosi ili tipični ženski likovi zamjenjuju rodbinskim vezama - otac - sin - stric - tetak, sluškinje postaju sluge, a juvenilne se muško-ženske sentimentalne relacije pretvaraju u neporočna i uzorna prijateljstva dvojice mladica. Dramaturšku adaptaciju ovako uvjetovane maskulinizacije slijedi, gdje god je to moguće (ili gdje je autor vještiji) i prepoznatljiva lokalizacija u sjevernohrvatsko, uglavnom urbano područje. *Dramatis personae* dobivaju u pravilu kajkavske onomastičke značajke u kojima je *nom parlant* obilježje nekog zanimanja ili karaktera (Pravdomerič, Poštenčić, Prilizavič, Junaković, Gizdačić i dr.), a toponimi uglavnom Zagreba, rjeđe Varaždina i njihove šire okolice jasno su prepoznatljivi, bez obzira na to što se u nekim slučajevima drastično kose i s izvornikom dotičnog prijevoda i s lokalnim zemljopisnim karakteristikama. Jednako tako i dnevni običaji, dijelovi odjeće, jestvine, skladbe te svakodnevni uporabni predmeti poprimaju lokalnu boju. Izbor generičkih obilježja prevedenih, odnosno adaptiranih drama diktiraju prosvjetiteljska načela spomenutog razdoblja koja preko didaktičnosti kazališne predstave promiču temeljne moralne vrline, među kojima se ističu bogobojaznost, ali i domoljublje te *općinsko dobro*. Biraju se uz to predlošci s velikim prijašnjim uspjehom kod publike u emisijskim zemljama (osobito Kotzebue i Iffland), pri čemu su autori adaptacija poštovali kazališne konvencije kazališta u zagrebačkom sjemeništu. Prva predstava održana je 1791. (*Imenoslavnik* T. Mikloušića), a posljednja 1834. preradba (J. Sot) Kotzebueove drame *Plaća istine / Lohn der Wahrheit*.

Većina ovih drama prikazana je u Sjemenišnom kazalištu za vrijeme onodobne »kazališne sezone« (vu *dneve fašničke*), pretežito na nedjelju pedeseticu, u pretili ponedjeljak i na pokladni utorak. Na rukopisima je često zabilježena godina prijevoda (*elaboratum per...*), odnosno izvedbe (*com. producta die...*), a pojedina djela (*Baron Tamburlanović, Velikovećnik, Nije vsaki cipeliš na vsaku nogu*) doživljavaju veću izvedbenu frekvenciju od ostalih, dok neki rukopisi bilježe imena glumaca-bogoslova i završavaju konvencionalnim zahvalnim obraćanjem publici. Svi autori ovih djela nisu poznati, premda se u literaturi navode sjemenišni profesori koji su se kao *dirigenti*, tj. redatelji, bavili organizacijom predstava, pa se među njima nalaze i stvarni i potencijalni autori pojedinih prijevoda-adaptacija (Franjo Bošnjaković, Josip Kovačević, Marko Mahanović, Josip Sot, Franjo Strehe, Jakob Lovrenčić, Ivan Nepomuk Paleščak i Stjepan Korolija). Novija literatura (O. Šojat) nastoji dokazati kako je student Nikola Neralić autor *Barona Tamburlana* i *Misli bolesnika*. Korpus tzv. *anonimnih* kajkavskih drama nije ni do danas besprizivno definiran. Raniji bibliografski podaci (*Šafarik, Andrić, Fancev, S. P. Novak*) govore o većem broju rukopisnih tekstova nego što se danas može evidentirati u najvažnijim našim knjižnicama, tako da su, za sada, neka djela poznata tek po naslovima, a poneke se prijašnje atribucije prema stranim predlošcima čine danas upitnima. U novijem su hrvatskome glumištu iz korpusa ovih dramskih djela izvedeni: *Baron Tamburlanović ili Pelda nerazumnoga potrošivca* (Zagreb, 1897; poslije Zagreb i Varaždin višekratno), *Nije vsaki cipeliš na vsaku nogu* (Varaždin, 1958; kasnije višekratno) i *Misli bolesnika Hiti Hipokondrijakuš* (Varaždin, 1969; Zagreb, 1987).

Neprijeporni vrhunac dostiže hrvatska drama na svršetku XVIII. i početku XIX. stoljeća djelom kajkavskoga prosvjetiteljskog komediografa Tita Brezovačkoga (1757 - 1805). Gojenac zagrebačke isusovačke gimnazije završava na pavlinskom sveučilištu u Pešti teologiju i filozofiju, službuje potom u sjevernoj i zapadnoj Hrvatskoj, a od 1799. do smrti u zagrebačkoj župi svetoga Marka. Većinu je svojega književnog djela napisao kajkavskim narječjem (drama *Sveti Aleksi*, komedije *Matijaš grabancijaš dijak* i *Diogeneš* te poema *Jeremijaš*), dvije su mu sačuvane pjesme u štokavskoj ikavici, dok je neke prigodnice sastavio njemačkim i latinskim jezikom. Djelujući

od svršetka XVIII. do prvih godina XIX. stoljeća, Brezovački je pripadnik prosvjetiteljstva, sa svim obilježjima hrvatskih dopreporodnih težnja, kada, uz didaktičnost i moralizatorske namjere, u književnost sjeverne Hrvatske počinju ulaziti brojne kritičke primjedbe o društvenom i političkom životu. Nesumnjivo jedan od najistaknutijih kajkavskih pisaca, Brezovački je neprijeporno najveći među dramatičarima toga izričaja i jedan od najvažnijih u hrvatskoj dramskoj i kazališnoj povijesti. Poštujući poetološke kanone tadanje dramaturgije koji su zahtijevali od kazališta da bude *školom života*, i to u smislu Gottschedovih (1700 - 1766) reforma njemačkoga kazališta, utemeljenih u poetici rimskoga pjesnika Horacija i francuskoga klasicista Boileaua, Brezovački se u predgovoru *Matijaša grabancijaša dijaka* (Zagreb, 1804. - iste godine i praizvedba u Plemičkom konviktu) izrijekom izjašnjava za *igre* koje će pokazati *kulika je hasen napretka vu dobreh navukeh*, za predstave koje *i krepostih cenu, i faling odurnost pred oči postaviju, jer falinge popraviti prez istine ni moguće*. Gotovo izravno citirajući Horacija (*Epistula 3. Pizonima*) - *vsu dužnost je spunil, koj je hasnovito z vugodnem i smešnem zmešal*, Brezovački je u duhu ove odrednice koncipirao i svoje dramsko djelo u kojem pretežu komedije, ističući *smiješno* u propedeutičkoj funkciji kazališne umjetnosti. Cetveročina hagiografska drama *Sveti Aleksi* (1786), prožeta kršćanskim svjetonazorom po uzoru na isusovačke drame, mjestimice već najavljuje kasnijega, didaktički usmjerenoga komediografa koji nakon pokladno-burlesknoga *Matijaša* vrhunac dostiže petočinom proznom komedijom *Diogeneš* (jamačno, 1805, praizvedba u Zagrebu tek 1925). U spoju sentimentalnoga i komičnoga Brezovački je sentencioznom poučljivošću i bogatim katalogom scenski efektnih komediografskih sredstava stvorio djelo koje na najbolji način ujedinjuje europsku tradiciju dviju vrsta: komediju plautističko-molijerovskih obilježja i prosvjetiteljsku dramu, usredotočenu na oslikavanje različitih međuobiteljskih odnosa. Uz to je prvi u Hrvatskoj početkom XIX. stoljeća jasno odredio smjer prepreporodne kritičke društvene optike, upozoravajući na zastranjivanja javnih službenika koja su zaprijetila propašću temeljnih moralnih vrednota, odnosno *horvackih znamenja* kako je te vrednote u svojoj poeziji nazvao Brezovački. U duhu poznate Horacijeve izreke kako *ništa ne priječi čovjeka da smijući se govori istinu*, Brezovački je stvorio djelo koje na razvojnoj crti od Držića do hrvatskih komediografa sredine XIX. stoljeća (Nemčić, Senoa, Tomić) znači bitnu i neprijepornu prijelomnicu, ostajući sve do danas i nacionalnom repertoarnom konstantom.

LITERATURA

- Andrić N. 1910. Izvori starih kajkavskih drama, *Rad JAZU* 146, Zagreb, 1-77.
- Batušić N. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb.
- Batušić N. 1991. *Narav od fortune. Studije o starohrvatskoj drami i kazalištu*, Zagreb.
- Batušić S. 1951. Komediografija Tita Brezovačkoga, *Stari pisci hrvatski* 29, Zagreb, IX-XLVI.
- Beritić N. 1953. Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku, *Anali Historijskog instituta JAZU* 2, Dubrovnik, 327-357.
- Beritić N. 1965. Franatica Sorokočević, dubrovački pjesnik XVIII. stoljeća (1706-1771), *Rad* 338, Zagreb, 147-258.
- Bogišić R. 1974. Književnost prosvjetiteljstva, u: *Povijest hrvatske književnosti 3. Od renesanse do prosvjetiteljstva*, Zagreb, 293-383.
- Bogišić R. 1979. *Književne rasprave i eseji*, Split.
- Bojović Z. 1980. *Barokni pesnik Petar Kanavelović*, Beograd.
- Cesarec I. 1996. Tri i pol stoljeća hrvatskokajkavske dramske i scenske riječi, u: *Kajkaviana Croatica*, Hrvatska kajkavska riječ. Katalog izložbe (ur. A. Jembrih), Zagreb, 179-203.
- Dani* 1967. XVII. stoljeće, *Dani hvarskog kazališta* IV, Split.
- Dani* 1968. XVIII. stoljeće, *Dani hvarskog kazališta* V, Split.
- Dani* 1986. Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta (provjere i poticaji), *Dani hvarskog kazališta* XII, Split.
- Dani* 1994. Hrvatsko barokno pjesništvo. Dubrovnik i dalmatinske komune, *Dani hvarskog kazališta* XX, Split.
- Dani* 1995. Hrvatska književnost 18. stoljeća. Tematski i žanrovski aspekti, *Dani hvarskog kazališta* XXI, Split.

- Dani 1996. *Dani* 1997. Hrvatska književnost 18. stoljeća. Tematski i žanrovski aspekti, *Dani hvarskog kazališta XXII*, Split.
- Deanović M. 1972. Hrvatska književnost uoči preporoda, *Dani hvarskog kazališta XXIII*, Split.
- Fališevac D. 1989. Dubrovačke preradbe Moliereovih komedija, *Stari pisci hrvatski* 36, Zagreb, 5-30.
- Fališevac D. (ur.)1991. *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, Zagreb.
- Fancev F. 1932. Fancev F. 1940. *Hrvatski književni barok*, Zagreb.
- O drami i teatru kaptolskog Zagreba, *Hrvatsko kolo* 13, Zagreb, 134-149.
- Dva igrokaza kajkavske dramatik iz početka 19. vijeka, *Grada za povijest književnosti Hrvatske* 15, Zagreb, 201-310.
- Fotez M. 1967. Frangeš I. 1987. Hećimović B. 1971. *Hrvatske komedije XVII i XVIII. stoljeća*, Pet stoljeća hrvatske književnosti 20, Zagreb, 7-28.
- Kindermann H. 1959. *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb—Ljubljana.
- Kolendić P. 1964. Kombol M. 1949. Kombol M. 2/1961. Kravar Z. 1991. Dvije komedije Tita Brezovačkog, u: *Dva komediografa*, Zagreb, 6-54.
- Theatergeschichte Europas III, Das slavische Barocktheater*, Salzburg, 582-626.
- Iz staroga Dubrovnika* (ćir.), Beograd.
- Matić T. 1945. Novak, S. 1979. Novak S. P.-Lisac J. 1984. Novak S. P. 1999. Hrvatska drama do 1830, *Hrvatsko kolo* 2-3, Zagreb, 293-311.
- Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb.
- Das Barock in der kroatischen Literatur*, Koln-Weimar-Wien.
- Prosvjetni i književni rad u Slavoniji do preporoda*, Zagreb.
- Vučistrah i dubrovačka tragikomedija*, Split.
- Hrvatska drama do narodnog preporoda I—II*, Split.
- Povijest hrvatske književnosti III: Od Gundulićeva "Poroda od tmine" do Kačićeva "Razgovora ugodnoga naroda slovinskoga"*, Zagreb.
- Iz književne prošlosti*, Beograd.
- Susreti s prošlošću*, Beograd.
- Historija dubrovačke drame*, Zagreb.
- Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Split.
- Dokument o hvarskom kazalištu iz 1676, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 36, Split, 317-328.
- Die Dramen des Junije Palmotić*, Wiesbaden.
- Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts Bd. 5/1 i 5/2*, Giessen.
- Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII. vijeka*, Beograd.
- Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća*, Split.
- Talijanski izvori dubrovačke melodrame (Ariosto, Taso, Marino, Rinučini)*, Beograd.
- Starija hrvatska kajkavska drama, *Kaj* 11, Zagreb, 44-52.
- Hrvatska književnost sedamnaestog stoljeća, u: *Povijest hrvatske književnosti* 3. Od renesanse do prosvjetiteljstva, Zagreb, 175-292.
- Isusovci i hrvatski narod I—II*, Zagreb.