

LEON FILOZOF — IVANA GUČETIĆA ML.

Nikola Batušić

U latinskoj posveti svom rimskom profesoru iz isusovačkoga kolegija Giovanni Battista Giattiniju, Ivan Gučetić o svom *Leonu filozofu*¹ izrijeком kaže: »čim je tvoja tragedija *Leon filozof* dospjela u moje ruke, Velečasni oče, odlučio sam, ako mi ikada slobodno vrijeme dopusti, staviti je na uvid ljudima moga jezika: neka se, naime, svi narodi i svi jezici dive njezinoj dostojnoj plemenitosti. I tako sam sada našao pogodno vrijeme (budući da u ovom gradu imamo toliko dokolice, da mi je gotovo dosadila) i poželio tvoju tragediju, kojom sam se dugo bavio u duhu, na kraju i prevesti; tvoga Leona, sina ilirskoga vladara (Makedonca, dakako) i vladara širom Ilirije u svom vremenu, opisati u ilirskom metru i stihu, i na ilirskom čak i popratiti objašnjenjima. Pa ipak, premda je promijenjen, *Leon* nije drugačiji od tvoga. Ništa, na kraju, nisam dodao od svoga, nego sam, koliko je jezik na kojem sam pisao dopuštao, prema smislu jednu riječ prevodio drugom«.²

Gučetićeve riječi provjeravala je mnogo kasnije i stručna ekspertiza, pa se vi — premda malobrojni — slažu kako je odista riječ o prijevodu. Gdjekada doslovnom, rjeđe slobodnom, a nalaze se ponekad u hrvatskom tekstu drame i neka autonomna proširenja iz pera našega pisca. Nagoviještena pak »popratna objašnjenja« Gučetić ili nije napisao, ili nisu sačuvana. Da je riječ o prijevodu prvi je još 1928. utvrdio Salko Nazečić,³ no, njegove je opaske značajno korigirao Wilfried Potthoff, utvrdivši s pravom kako se ipak ne može govoriti o doslovnu, već o nešto slobodnijem prijevodu.⁴ Kombol je pak u svojoj *Povijesti* lapidarno zaključio kako je »*Leon filozof* iz 1651. vjeran i dosta okretan prijevod (...), inače književno beznačajno djelo s predmetom iz bizantske povijesti«.⁵

Bez obzira na ovaj strogi sud, a i na ostale ocjene od kojih je ona Wilfrieda Potthoffa ne samo znatno blaža od Kombolove, već *Leona* svrstava među istaknutija

djela nastala u Dubrovniku u ozračju Palmotičeve dramatike (a pišući isključivo o *predgovoru* ove drame i njegovim dramaturgijskim obilježjima tako će postupiti i Slobodan Prosperov Novak⁶), Gučetićevo djelo valja ocijeniti s onih motrišta koja će ga, vjerujemo, prikazati u ponešto drugačijem, za njega povoljnijem svjetlu.

Dovršena 1. studenoga 1651,⁷ Gučetićevo je drama treće u nizu, do sada u Dubrovniku poznatih isusovačkih scenskih djela. Podsjetimo se kako je najprije Miho Gradić preveo čuvenu tragediju *Crispus Caesar* talijanskoga jezuita Bernardina Stefoniya i *prikazao* je s dubrovačkim mladićima u prvom desetljeću 17. st. Djelo i predstava polučili su izniman uspjeh, pak premda nam tekst hrvatske verzije nije sačuvan, brojna vrela tvrde kako bijaše riječ o tragediji posebne vrsnoće, ali i predstavi za koju se na jednom mjestu čak i tvrdi da je bila ravna onoj premijernoj, rimskoj. Ovu je dramu zasigurno poznavao isusovački đak Junije Palmotić, a za svoje prve dubrovačke misije (1609–1612) mogao je vidjeti i pročitati Bartol Kašić, pak je lako pretpostaviti da je Stefoniyevo djelo donekle utjecalo i na njegovu *Svetu Venefridu*, napisanu 1627.⁸

Gučetić je *Leona filozofa* preveo nakon izlaska iz isusovačkoga reda, dakle nakon prve polovice 1649, jer je, prema dokumentima koje posjedujemo, do lipnja te godine bio još profesorom na kolegiju u Recanatiju.⁹ Ova, kao i druga autorova drama *Io*, nastale su možda za Gučetićevo boravka u Janjini gdje je naš pisac obnašao dužnost kapetana Republike i odakle je Stijepu Gradiću, kustosu vatikanske knjižnice, poslao 24. siječnja 1652, dakle ni godinu dana nakon posvete ispisane Giattiniju na *Leonu*, talijansku verziju svoje *Io*, gdje se u uvodnom proslvu čitateljima kaže i ovo: »(l'autore) studiò prima nela scola di Christo che in quella d' Apollo, e scrive secondo le leggi de poeti, crede secondo quelle di Christo«. ¹⁰ I po ovome je iskazu razvidno da je Gučetić počeo pisati tek nakon izlaska iz reda, držeći se pravila tada aktualne poetike, vjerujući, međutim, sveudilj prema Kristovim zakonima. Očitovanje možda konvencionalno, ali ne i posve nezanimljivo, budući da ne samo što pomaže u određivanju vremena nastanka autorovih djela, već na određeni način odaje i obilježja isusovačke poetičke doktrine i vještine, gdje temeljna jezuitska gesla nikada nisu bila napuštena, ravnajući i usmjerujući njihovim načelima potaknutu literaturu.

Što se izvornosti dubrovačkih isusovačkih drama tiče, često je naglašavano kako Kašićev »duhovni trionfo« možda ima neki nama još uvijek nepoznati strani uzor, no teza o prijevodu ili adaptaciji takva predložka još uvijek nije potvrđena. Ostale dvije spomenute drame nalaze izvorište u djelima slavnih talijanskih profesora rimskoga kolegija. Gučetić je, rekosmo, bio đak Giattinijev, koji mu je predavao orijentalne jezike, filozofiju i matematiku (u slobodno je vrijeme bio strastveni urar i u toj struci na glasu), a *Leona filozofa* prikazao je i tiskao u Rimu 1646 (tada mu je bilo 45 godina), dakle za vrijeme Gučetićevo školovanja, odnosno talijanskoga

boravka, pa je naš autor mogao vidjeti i predstavu i pročitati djelo prije no što je napustio red. Giattini je bio cijenjeni dramatičar, autor četiriju scenskih djela: uz *Leona* to su *Cafres* 1651, *Antigonus* 1661. i *Ariadna* 1662, a scenska mu je popularnost bila tolika da mu je najbolje djelo, *Leon filozof*, izvođeno u Rimu nekoliko puta na latinskom (što inače nije bilo uobičajeno u isusovačkim školskim kazalištima), ubrzo je prevedeno na talijanski, a sve su mu četiri tragedije tiskane na latinskom u njemačkom Dillingenu, čak deset godina nakon smrti, što jasno svjedoči o njihovoj zastupljenosti i u drugim isusovačkim teatrima.¹¹

Gučetić je, dakle, pohrvatio poznatu i priznatu dramu, siguran u izbor i svjestan namjere da upravo ovakvo djelo prenese u dubrovačko hrvatsko kazalište. Pogledamo li dramaturška i žanrovska obilježja prethodnih isusovačkih drama prevedenih ili nastalih u Dubrovniku, lako ćemo uočiti kako se *Leon filozof* od njih znatno razlikuje. Prevodeći Stefanijeva *Krispa*, Gradić je u dubrovačku dramsku tradiciju uveo tragediju Senekina tipa, djelo s prvim jasnijim klasicističkim naglascima, Kašićeva *Sveta Venefrida* bujnošću scenske slike zapanjuje raskošnom teatarskom začudnošću u kojoj dominira barokna *meraviglia* kao okvir tipičnom isusovačkom tematiziranju mučeništva. Prijevodom Giattinijeva djela, Ivan Gučetić ml. bira novu žanrovsku varijantu: opredjeljuje se za pomalo bizarnu temu iz bizantske povijesti i njezinu viteško–romantičku provedbu u okviru onih dramaturških elemenata koji su bili poznati ne samo iz talijanske melodrame, odnosno libretističke drame, ili kao što to u komentaru *Leonova* predgovora kaže Slobodan Prosperov Novak — *tragikomedije*.¹²

U hrvatski poetički sustav ušao je, dakle, preko *Leona* novi termin. On, doduše, autorovom naznakom nije tako precizno formuliran (Gučetić će, naime, tek svoju kasniju *Io* nazvati *tragikomedijom*), ali nam analiza drame dopušta upravo ovakvo tumačenje.

Kao i većina isusovačkih drama, i Giattinijev, odnosno Gučetićev *Leon filozof* ima svojevrсни predgovor, tzv. *argumentum*, gdje, kao što je uobičajeno, pisac navodi vrela kojima se služio u oblikovanju fabule, donoseći njezin sažetak. Gučetić izriječno kaže: »ovo Zondra i Čedreno i druzi mnogi spovijedaju, koju stvar i Kardeno Baronio u desetom libru svoje Historije spomeniva«. ¹³ Riječ je o bizantskim kroničarima iz 11. st. Cedrenu (Cedrenus) i 12. st. Zonar (Zonaras), kao i o piscu čuvene crkvene povijesti, kardinalu i vatikanskom knjižničaru Cesaru Baroniu (1538–1607), autoru impozantnoga djela *Annales Ecclesiastici* u dvanaest knjiga (1558–1607).¹⁴ Suvremeniji povijesni izvori nazivaju naslovni lik tragedije *Mudrim*. Dakle, Leon VI. Mudri (886–912), vladao je kao bizantski car od 866. Bio je sucarem uz svoga oca, Vasilija I. Makedonca. Bez većih je uspjeha ratovao s Bugarima i Arapima koji su mu 904. osvojili čak i Solun. Nadimak *Mudri*, odnosno *Filozof*, zavrijedio je književnim radom. Pisao je homilije, panegirike, svećane

govore i dogmatske rasprave. No, književno mu djelo nije od posebne vrijednosti. Naša drama, međutim, ne govori o vladavini Leonovoj, već o razdoblju koje joj je prethodilo. Na dvoru Vasilija I. Makedonca, našao se manihejac Teodor Santabareno, u tragediji kraljev »svjetnik«, koji raznovrsnim spletkama nastoji osvojiti vlast. Za Giattinija i našega Gučetića taj je Santabareno »biskup, ali krijući poluvjernik, manikeo, vilenik, i čarac najhudji«,¹⁵ što je očito u svezi s dualističkim i soteriologijskim obilježjima manihejstva, religije iranskoga podrijetla koja je u tolikoj mjeri prodirala prema zapadu, da je car Dioklecijan 296. godine ediktom naredio progone manihejskih vjernika.¹⁶ Otpor krivovjerstvu bila je, dakako, vrlo zahvalna i česta tema isusovačkih drama, što se u našem primjeru bjelodano potvrđuje.

Na završetku proslova, nakon što je naveo povijesna vrela za svoju tragediju, Gučetić (kao što je to, uostalom, učinio i Giattini) govori o uobičajenom odstupanju od izvora, ali i što je još važnije, opisuje žanrovska i poetološka obilježja djela: »Naćeš paka, prijatelju koji legaš, u trađediji njeke stvari za veću nje ljepotu i urešenje promijenjene, i priložene, koje nemo' za zlo uzeti, bivši to i druzi, i znani veoma, koji su trađedije pisali, učinili. Trađedija je od one vrste, koju Aristotile u trinaestom poglavlju *Poetike* drugu zove, i pravi da je druzi prvom zovu. Mnogi je najbolju, i najljepšu cijene; er vrh žalosti, koju druga ima, svoju rados još prilaga.«¹⁷

Kada je riječ o »promjenama« i »urešenju« koje Gučetić spominje (Giattinijev tekst na tom mjestu glasi: »Caeterum aliqua in fabula ad ipsius concinnioem Synthesim superadita reperies«,¹⁸ dakle riječ je samo o »dodanome«), onda oba autora naglašavaju legitimnost slobodnijega interpretiranja povijesnih vrela. Gučetić, međutim, ističe upravo »promjene« i »urešenje«. Jasno je da time akcentuira i Giattinijevo »dodano«, ali opravdava i neke svoje promjene i emandacije prijevoda, na koje je već upozorio Potthoff.¹⁹ On kaže: »Es gibt sogar ganz deutliche Veränderungen, so in I/4 den Einschub eines 'slavischen Botschafters', an den dann panegyrische Exkurse über die Slaven geknüpft sind«. Taj novi, Gučetićev dio drame glasi:

Poklisar slovinski

Slavni puci i države,
ke slovinski narod hrani,
ime tvoje po svud slave
u njih plodnoj lijepoj strani.

Zlatnu krunu tvojoj glavi
ures novi posilaju
i kraljom te zazivaju;
njih obranu ne ostavi!

Leon

Slavne puke nad sve ine
ja ću moje sveđ držati;
moje kraljevstvo da ne izgine,
u njih jakos sveđ ću ufati!

(I, 4, 383–390)

Za dramaturšku analizu *Leona filozofa* bitna je, dakako, posljednja Giattinijeva i Gučetićeva napomena, s pozivanjem na Aristotelovu *Poetiku*. Spomenuto 13. poglavlje (ne navodi se u naših autora izdanje kojim su se služili!), onaj je dio Aristotelova spisa koji od retka 1452 b 28 do retka 1453 a 39 govori o *strahu* i *sažaljenju*.²⁰ U Kuzmićevu se prijevodu kaže: »kad dakle treba da sastav za najljepšu tragediju bude ne jednostavan nego prepleten i da oponaša ono, što budi strah i sažaljenje«, i dalje: »najveći je dokaz to: takve se naime tragedije na pozorištima i kod natjecanja čine najtragičnije, ako uspiju, i Euripid se čini najtragičniji među pjesnicima, ako ostalo i ne udešava dobro. Druga je ona tragedija, za koju neki kažu da je prva, koja ima i dvostruki sastav kao *Odiseja* i koja se protivno svršuje za dobre i zle. Čini se prva radi slabosti gledalaca: pjesnici naime ugađaju te pjevaju po želji gladaocima. Ali to nije tragičko milje nego je većma svojstveno komediji. Jer ondje i najmrža lica po priči, kao Orest i Egist, na koncu izlaze kao prijatelji i nijedan ne pogiba od drugoga«.

I strah i sažaljenje (*eleos* i *fobos*) nastaju uz nesreću. Zbog toga tragedija mora imati obrat (*metabolè*), biti prepletana i završiti nesretno. Ako se za sva glavna lica, kao u Sofoklovoj *Antigoni* završava nesretno, onda ima jednostruk sastav; sretan završetak, a on proizlazi iz dvostrukoga sastava (*he diplen te ten systasin ehusa*), pristaje više komediji.²¹ Pozivajući se na taj odsječak Aristotela, Giattini svoj latinski dramaturgijski komentar zaključuje ovim riječima: »Nonnulli vero praecipuam existimant, cum supra alterius speciei catastrophæ, et commisserationem propriam etiam venustatem addat.«²² To je ponešto slobodna interpretacija Aristotelovih teza o mogućnosti sretnoga završetka tragedije u kojoj se kod obrata uz *sažaljenje* (*commisseratio*) spominje i *radost*, u latinskome jeziku *venustas*. Gučetić upravo na ovom važnome mjestu prevodi svoga rimskog profesora ne samo vrlo slobodno, već bismo mogli reći i netočno. Ispušta, naime, Aristotelov ključni termin *eleos*, latinski *commisseratio*, odnosno *sažaljenje* (da li je riječ o previdu, neznanju ili pak nepostojanju adekvatnoga hrvatskog termina teško je reći), pa Giattinijevu žanrovsku definiciju simplificira u takvu sintagmu kojom zaključuje da su ponajbolje one tragedije koje uz »žalost« mogu iskazati i »radost«. A fabula *Leona filozofa* upravo to potvrđuje, jer će Leonova zaručnica Teofana, predjevena u crnca – krvnika, ući u tamnicu i umjesto nevino osuđenoga smaknuti prijetovnoga Teodora i osloboditi Leona. Sretan brak kome više nema zapreka i stupanje na prijestolje mladoga

kraljevića samo potvrđuju opravdanost Giattinijeve *venustas*, odnosno Gučetićeve *radosti*.

Slobodan Prosperov Novak stoga s pravom primjećuje kako Gučetićeve riječi »ne treba shvatiti kao usamljen pokušaj definiranja najuobičajenijeg dramskog žanra hrvatske dramatike toga doba, već je to i glas jednog od pisaca koji su s manje ili više uspjeha u Dubrovniku u XVII. stoljeću širili prostor popularnom i suvremenom tragikomičkom teatru«. ²³

U ovom kontekstu spominjanja Aristotelova spisa valjalo bi također naglasiti da je u *Leonu filozofu* zamjetljivo dosljedno pozivanje na bitna načela *Poetike*, koja se nastoje primijeniti i ostvariti što autentičnije. To se osobito odnosi na *obrat* i *prepoznavanje* (*peripeteia*, odnosno *metabolè* i *anagnorisis*), što se u fabuli iskazuje iznenadnim i neočekivanim povratkom Leonova brata Konstantina za kojega se vjerovalo da se u brodolomu utopio, pa je prijetvorni i častohlepni Teodoro, »kraljev svjetnik«, obmanjivao vladara kako mu se mrtvi kraljević tobože javlja u snu, navješćujući očevu strašnu smrt.

Čvrsto uporište u Aristotelu odredilo je i neke druge bitne dramaturške značajke ove drame. U njoj je, prema suvremenim, klasicističkim interpretacijama *Poetike*, strogo poštovan kanon o jedinstvu mjesta, pa se radnja zbiva isključivo u jednom lokalitetu s autorovom naznakom »šena je Carigrad«. Ova činjenica uvjetuje i stalnu, nepromjenjivu dispoziciju scenskoga prostora pa primorava pisca da već tadanju uvriježenu baroknu *meraviglia* iskazuje neizravno tj. narativnim postupkom, a nikako začudnim vizualnim efektima, kao što je to, primjerice, slučaj u Kašićevoj *Svetoj Venefridi*, drami drugačijih dramaturgijskih obilježja. U *Leonu filozofu*, upravo zbog stroge primjene aristotelovskih kanona, izostaje začudni rekvizitarij barokne pozornice, sveden ovdje isključivo na nekoliko auditivnih signala (grom, zvukovi trublje), dok se u području *opsisa* pripovijedanjem očuđujućih događaja nastoji u gledalištu izazvati i dočarati *meraviglia*. Evo samo nekoliko primjera za takav postupak: himbeni Teodoro, dajući Teofani nož koji će odigrati bitnu ulogu u zapletu, govori ovako:

Ali nebo njega brani
i nebeski handžar ovi
šlje mu, sobom kad uzlovi
za obranu da ga hrani.

Gvozdba ovoga on s pomoći
ruku uteče zlijeh krvnika,
pogubiće protivnika
i moćemu vrha doći!

Vjerenica čin' svakako
da njemu ga svâ daruje;
ali nemo' da nikako
ne bo i ime tvoje mijentuje!

Istinu ti bog spovijeda
i ovako zapovijeda! —
reče, i blizu mene tade
ovi handžar s neba pade!

(I, 7, 796–808)

Teodoro će, dalje, kralju ovako ispropovijedati način na koji mu se ukazao Konstantin, za koga smo rekli da je nestao u valovima, pak se pretpostavljalo da se utopio:

I eto zemlji kada siva
prvi s neba zdrak sunčani,
mene sinak tvoj zaziva,
koga morska sila zani:

tvoj Konstantin pun svjetlosti
tada meni s neba dodje,
u čas jedan sva tamnosti
š njim mi tmina prednja prodje

(II, 3, 1379–1386)

Najizrazitije se *meravigliom* začuđuje publika u finalu drame. To je 8. prizor V. čina, kada Teofana dolazi na pozornicu u crnčevoj, krvnikovoj odjeći, »noseći mač s crnom krvim oblit«. U tom trenutku Teofana je već drugi put tijekom drame predjevena, ponovno u muškarca; sada crnca. Budući da se ne samo prurušila, već i crnom bojom promijenila boju kože, najprije zahtijeva vodu kako bi mogla »otkriti ljubežljivu privaru« – jer

Nijesam ja se porodila
posred crne Arabije
ljubav me je pocrnila
obraz ovi ka donije:

crnca vidiš, pocrnila
koga sunca zraka nije,
nego ljubav, ka mu je prije
srce čisto uresila!

(V, 8, 4502–4509)

Budući da se brojni bitni događaji u ovoj drami zbivaju, dakako prema poznatim klasicističkim načelima izvan pozornice, oni se uvijek opširno prepričavaju. I u Teofaninoj priči u kojoj izvješćuje kako se prurušila u crnca–krvnika i na taj način umjesto zaručnika smaknula opakoga Teodora, dominirat će barokna *meraviglia*. U tom ključnom trenutku drame koji posve opravdava uvodno autorovo pozivanje na drugu Aristotelovu definiciju (*nesreća se obraća u sreću*), Teofana najprije upozorava na zločinčevu crnu krv:

Eto jošter krv mu pazi,
kako iz sablje crna izlazi!

(V, 8, 4486–4487)

da bi u kasnijem dijelu istoga prizora, umivena i preodjevena, ovako gledalištu opisala svoj hrabri čin koji se, dakako, zbio izvan prizorišta:

I čineći zapovijedi
božje, u pomoć tjih ga zvati
da Judite htio bi dati
ruci jakos koju slijedi,

paka sabljom vjerenika
kô da moga hoću udriti,
put našega protivnika
tjih je mahom uputiti.

Otkinuta njemu pade
glava plamom okružena,
istijem paklom užežena,
kijem sva zgrada smrdi sade.

(V, 8, 4564–4575)

Ne samo da je u ovom Teofaninu monologu izazvana snažna *meraviglia* (odsječena zlotvorova glava okružena plamenim jezicima!), već se evokacijom pakla uvodi u zbivanje i treća, za barok tako karakteristična scenska dimenzija. Uspostavljen je, naime, kao što bi rekao Richard Alewyn, »čitav promjer kršćanskoga svijeta, od neba preko zemlje do pakla«. ²⁴ Razina ovozemaljskoga nije i ne može biti samostalnom u odnosu na dva bitna pola koji obuhvaćaju svijet, na nebo i pakao. U ovom je slučaju pakao pobijeđen, a nebu u slavu

zgradjena će odi uziti
crkva svuda glasovita

(V, 9, 4667–4668)

Gučetićeva drama iskazuje ravnomjernu, petočinu strukturu s po sedam do osam prizora u svakome činu. Svaki čin broji pak nešto manje od 1000 stihova. Po

uvriježenim načelima isusovačke drame, i u *Leonu filozofu* nalazimo zborove, odnosno *korove*. Ni po čemu se ne može doznati tko čini sastav zbora, odnosno da li se on scenski otjelotvoruje uvijek u istom liku. Giattinijev, odnosno Gučetićev zbor nema niti povijesnih niti mitoloških obilježja. U tradicionalnoj isusovačkoj drami takva pojava nije rijetka, ali u dubrovačkom baroknom kazalištu, napose Palmotićevevim scenskim djelima, zbor je uvijek na neki prepoznatljiv način označen kao pripadnik određene povijesne, mitološke, arkadijske ili feerične sredine. Gučetić se, dakle, strogo držao predložka i svoju hrvatsku inačicu latinskoga predložka u tom segmentu nije nastojao približiti tada već uvriježenoj dubrovačkoj scenskoj praksi. Zbor je, dakle, u *Leonu filozofu* nepristran, po dobi i podrijetlu, spolom i odjećom nepoznat, ali naglašeno sentencijski komentator prethodnih događaja. Aludirajući na Teodorove spletke za koje doznajemo tijekom I. čina, zbor prije početka II. čina opominje ljude kako u svoje opake namjere ne valja miješati nebo, u sljedećem se nastupu govori o sumnji, najvećoj mucu za čovjeka, na kraju III. čina kor uzvisuje ljubav koja je spremna na sve žrtve, dok u svom posljednjem nastupu zagovara krepost koja ljude čuva srdžbe. Čovjek mora biti blag i dobar, jer

Čemu srce, veličinu
primit može kad od boga,
hoće uzdržat hudu tminu
jeda i gnjiva srditoga,
i ako može med hraniti,
čemu otrovno hoće biti?

(IV, kor, 3772–3777)

Nije nezanimljivo spomenuti da »tradžedija« ne završava zborom — kao što je to slučaj u brojnim isusovačkim dramama. Zaključne riječi prepuštene su hrabroj Teofani, središnjem liku djela, vjerenici čija je ljubav nadvisila sve zamke, poteškoće i spletke, »ovi dan«

u ki je kripost laž dobila
i privaru privarila.

(V, 9, 4674–4675)

U Gučetićevoj drami prepoznatljiva je tipična barokna sentencioznost koja se naročito ističe u zbornim partijama. U njima zamjećujemo brojne emblematske slike, među kojima se kao i u mnogim drugim europskim primjerima nalaze grom, munje, vatra, baklje i pobješnjelo more. Kao što tvrdi i dokazuje njemački teoretik Albrecht Schöne, sentencioznost u ovakvom tipu barokne drame nije samo metaforički način izražavanja, već i bitni značenjski dio dramaturške arhitekture.²⁵ Emblematske sentence noseći su elementi u gradbenoj strukturi tragedije, odnosno kako ih je bio još ranije nazvao Scaliger, »sunt enim quasi columnae aut pilae«. ²⁶ To »stupovlje« koristi i Giattini, a slijedi ga u svojoj inačici i Gučetić. Evo tek jednoga od brojnih mogućih primjera:

I gdi strijele nebo hrani
za pedepsat huda dila,
u onoj veli da se strani
varka svoja porodila.

(Kor nakon I. čina, 961–964)

Prividno neutralni zbor u ovakvoj tragediji ipak jasno iskazuje moralno–diktirajuću funkciju, on je pun pouka koje proizlaze iz prethodne dramske radnje. Po svojim je obilježjima najbliži zboru iz posljednje faze antičke tragedije, na razvojnoj crti Euripid–Seneka. Dramaturšku ulogu takva zbora možda je najbolje definirao njemački teoretik 17. st. Georg Philipp Harsdorfer: »er soll die Lehren welche aus vorhergehender Geschichte zuziehen begreifen und in etlichen Reimsätzen mit einer oder mehr Stimmen deutlichst hören lassen«. ²⁷ Jednoglasni Giattinijev odnosno Gučetićev zbor svojom se funkcijom posve uklapa u citirano teorijsko objašnjenje. On naglašava i objašnjava pouke proizašle iz prethodnih događaja.

Niz elemenata Giattinijeve drame moralo je potaknuti našega Gučetića na njezino prevođenje. Spomenuli smo specifične žanrovske razloge. Dodajmo i omiljeli motiv tassovsko–ariostovske podloge razvidan u Teofaninu višestrukom preodijevanju, sve u namjeri kojom će »kripost« nadvladati laž i »privariti privaru«. Taj postupak Potthoff naročito ističe kao »hamletovski« motiv — »betrügerischen Schein (...) hamletisch durch eigenen betrügerischen Schein zu entlarven«. ²⁸

No, čini se da je lik prijetvorice Teodora bio onaj tematski stožer koji je — preko povijesnih vrela — presudno utjecao i na Giattinija i na našega Gučetića. Naš je pisac, djelujući još uvijek kao dramatičar duboko impresioniran isusovačkom scenskom praksom, u sudbini krivovjernika koji s pravom biva kažnjen, našao prigodu ne samo iskazivanja nepokolebiva kršćanstva, već i upozorenja na potrebu čvrste državne vlasti. Naime samo stabilna se država može oduprijeti sumnjivim ideološkim programima. Čini se da je stoga jedan od temeljnih razloga prevođenja Giattinijeva djela u Dubrovniku bilo Gučetićevo nastojanje da se na ovom primjeru pokaže u kakvim se sve opasnostima može naći država. Raskrinkavanje podle Teodorove uloge i upozorenje na sve zamke u kojima se može naći legitimno izabrana vlast, motiv je izrazito corneilleovskih obilježja, tako rado i često rabljen u isusovačkoj drami 17. st. kod francuskih i talijanskih autora. Charles de la Rue, pisac *Lizimaha*, isusovačke tragedije iz Corneilleova vremena koja će 1768. biti prevedena na hrvatsku kajkavštinu, upravo paradigmatički insistira na tim načelima. Nije stoga čudno da je uz sve druge zanimljive motive ove drame, njezinu žanrovsku posebnost i barokna stilska obilježja, i ova važna ideologijska sastavnica očito bitno utjecala na Gučetićev izbor.

BILJEŠKE

¹ Tekst tragedije *Leon filozof* objelodanio je Wilfried Potthoff u knjizi *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*, Band 5, 1, str. 47–218, Giessen 1975, u kolekciji Bausteine zur Geschichte der Literatur bei der Slaven – Editionen (1). Tragedija broji 4675 stihova. Svi citati iz ove tragedije odnose se, dakako, na ovo izdanje.

² *Leon filozof*, cit. izdanje u bilj. 1, str. 51–52.

³ Salko Nazečić: *Ivan Gučetić — mladi*, »Glasnik profesorskog društva«, knj. VIII, str. 277–285 i 342–355, Beograd 1928.

⁴ Wilfried Potthoff: *Einleitung* u dj. nav. u bilj. 1, str. XXXVI. Potthoff jasno revidira Nazečićevo mišljenje o »doslovnom«, »vjernom« i »točnom prijevodu« (usp. Nazečić, dj. nav. u bilj. 3, str. 280 i 342–343) pišući: »Das Vorwort wird von Gučetić fast wörtlich übersetzt — im Gegensatz übrigens zum weiteren Text, der nicht, wie Nazečić meint, genau übersetzt wird, sondern, wenn man eine Bestimmung geben will, das gerade Gegenteil einer Interlinearversion nach der üblichen Dubrovniker Manier ist«.

⁵ Mihovil Kombol: *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, str. 264, Zagreb 1962.

⁶ Slobodan Prosperov Novak – Josip Lisac: *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, II. dio, str. 75–76, Split 1984.

⁷ Usp. Ivan Gučetić ml, *Leon filozof*, izdanje cit. u bilj. 1, str. 52.

⁸ Usp. moju studiju *Humanističko nasljeđe u hrvatskoj drami i kazalištu 16. i 17. stoljeća*, u *Dani Hvarskog kazališta*, sv. XVIII, str. 213–224, Split 1992.

⁹ O biografiji Ivana Gučetića ml. usp. Dragoljub Pavlović: *Godina rođenja Ivana Gučetića ml.*, »Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor«, Beograd X/1930, str. 263 i Miroslav Pantić: *Salko Nazečić i dubrovačka književnost* u »Zbornik radova posvećenih uspomeni Salke Nazečića, str. 27–42, Sarajevo 1972. Jedan manji podatak za Gučetićevo biografiju (»još u prvoj polovici 1649 bio je profesor u Recanatiju«), nalazimo i u Petar Kolendić: *Biografska dela Ignjata Djurdjevića*, »Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda«, 2. odelenje, knj. VII, str. 239, Beograd 1935.

¹⁰ Ovaj citat iz talijanske verzije drame *Io* donosi Miroslav Pantić u bilj. 14 citirane rasprave u bilj. 9.

¹¹ Biografski i bibliografski podaci o Giattiniju iz Carlos Sommervogel: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, sv. III, 1394–1400, Paris 1892.

¹² Usp. Slobodan Prosperov Novak, dj. nav. u bilj. 6.

¹³ Usp. izdanje cit. u bilj. 1, str. 53–54.

¹⁴ Povijesna vrela za tragediju *Leon filozof* sumarno je opisao Salko Nazečić, dj. nav. u bilj. 3.

¹⁵ Usp. izdanje cit. u bilj. 1, str. 53.

¹⁶ Usp. Oleg Mandić: *Leksikon judaizma i kršćanstva*, str. 300–302, Zagreb 1969.

¹⁷ Usp. izdanje cit. u bilj. 1, str. 54.

¹⁸ Usp. Wilfried Potthoff, dj. nav. u bilj. 1, str. XXXVIII.

¹⁹ Usp. Wilfried Potthoff, dj. nav. u bilj. 1, str. XXXVII.

²⁰ *Aristotelova Poetika*, prijevod i komentar Martin Kuzmić, str. 29–31, Zagreb 1912.

²¹ Aristotel, dj. nav. u bilj. 20, str. 31.

²² Wilfried Potthoff objavio je u predgovoru knjizi cit. u bilj. 1. i latinski predgovor Giattinijeva djela. Tiskan je na str. XXXVII–XXXVIII.

²³ Slobodan Prošperov Novak, nav. dj. u bilj. 6, str. 76.

²⁴ Richard Alewyn – Karl Sälzle: *Das grosse Welttheater* — Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung; str. 54, Hamburg 1959.

²⁵ Usp. Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, str. 170–171.

²⁶ Citat iz Scaligera nalazi se u A. Schöne, nav. dj. u bilj. 25, str. 159.

²⁷ Citat prema A. Schöne, nav. dj. u bilj. 25, str. 161 i d.

²⁸ Usp. Wilfried Potthoff, nav. dj. u bilj. 1, str. XXXIX.