

FRAGMENTI O »VUČISTRAHU«

Slobodan P. Novak

Da ko me je u ovo obuko? Gdje su verige, gdje su kostreti?
(»Vučistrah«, skazanje drugo, govor peti)

Potrebno je ukazati na neka pitanja poredbenog uvida u stariju hrvatsku dramu, naznačiti u tom svjetlu zavisnost tragikomedije »Vučistrah« o Cicogninijevim tekstovima »L' Orentea« i »La vita é un sogno«, predložiti korekciju uobičajenog kritičkog gledišta na hrvatsku dramu 17. stoljeća i založiti se za što čvršću sliku o dramskom piscu Petru Kanaveliću, autoru »Vučistraha«.

I

Poredbeni aspekt u izučavanjima starije hrvatske književnosti, a posebno drame, u povijesti znanstvenih istraživanja literature u nas ima časno mjesto. No ipak bi možda bilo bolje reći da je poredbeni aspekt *imao* to mjesto, jer važnije komparativne ubikacije na ovom su području pomalo stvar prošlosti te već desetak godina, a to se posebno odnosi na istraživanje utjecaja i izvora, nije bilo otkrića. Ovo

pak navodi na upit: nisu li, kad je tome tako, svi izvori na području starije hrvatske drame istraženi? Svatko iole upućeniji bi znao dati samo jedan odgovor: ni izdaleka, jer mi danas za stariju našu dramu nemamo niti toliko komparativnih predradnji da bismo mogli i solidniji komparativni nacrt zamisliti. Sve ono što je nad materijalom stare drame a sa strane poredbene učinjeno, u vlasti je, uz časne izuzetke, jedne okoštale, klasične, tzv. francuske komparatistike, jedne komparatistike koja je svojim nedostacima ponajvećma kriva za ono što obično nazivamo krizom komparativne književnosti. U nas je pak ova kriza rezultirala pojavom odlaska u krajnost — averzije prema poredbenom uvidu!

Radeći na materijalu starije hrvatske drame, komparatist je u najvećem broju uvida ostajao izvan dramaturškog i u predvorju književnog, pa mu se dobar dio istraživanja znao često pretvoriti, čak i kod najuspješnijeg znanstvenika, nakon prvih otkrića u akt napada na pisca i djelo koje bi imalo nesreću da mu se otkriju izvori. Kada se tako na primjer »ulovilo« izvore dramskih djela Antuna Gleđevića moglo se tom prilikom zapisati i ovo: »Ali, ako je i znao promijeniti svog učitelja, nije bio podoban samog sebe nadmašiti i uzdići se iznad svog bijednog mediokriteta.« Jer što bi drugo i mogao biti pisac koji pozajmljuje nego mediokritet?! To kao da je zlatno pravilo velikog broja kronoloških istraživanja starije hrvatske dramske književnosti, istraživanja koja su se više manje pretvarala u čitav niz napadačkih aktova.

U nas se zaboravilo da je nova komparatistika posvema obnovljena, da se ona pokušala otrgnuti shematiziranosti kakva joj je nametnuta od preteča i da je njena kriza popraćena krilaticom: kriza, to ne znači i katastrofa. Suvremena najrecentnija komparativna misao izgradila je novu metodologiju koja se više nije mogla zadovoljiti predvorjem književnosti. Komparatist je uglavnom tek u posljednje vrijeme, elasticirajući svoj alat i svoj predmet, osjetio kakva mu je snaga dana uvidom u izbor.

Spomenuti gubitak interesa za poredbeni aspekt naročito se lako dade osjetiti u istraživanjima dramske produkcije 17. stoljeća, razdoblja iz kojeg su mnogi dramski tekstovi bez ikakvih direktnih potvrda označavani kao radovi sumnjive originalnosti, kao djela koja su više nego sigurne imitacije talijanskih predložaka. Takve su se ocjene uzimale kao same po sebi razumljive činjenice, pa se dalje nisu niti željele provjeravati. Na taj su način nanesene nepravde i onim tekstovima gdje su bojazni o originalnosti bile opravdane kao i onima gdje nisu, jer je

prvima nanešena nepravda glede neprovjeravanja predložaka, a drugima glede olakog donošenja sumnjičavih sudova. Za ovaj drugi slučaj karakteristična je, između ostalih, dugo sumnjičena »Sofronija« Vice Pucića Soltanovića koja talijanskih direktnih izvora, čini se, doista nema, a za onaj prvi slučaj svakako je najtipičnija sudbina tragikomedije »Vučistrah«, teksta često spominjanog kao umjetnine sumnjive originalnosti. Bili su spomenuti i eventualni »Vučistrahovi« izvori, no kako su upali u klimu naše krizne komparatistike nismo ih provjeravali. U ovom ćemo florisu pokušati pokazati, uvidom u »Vučistrahove« talijanske izvore, da ovaj tekst, uobičajenoj komparatističkoj praksi uprkos, nosi neke elemente koji nikako ne zaslužuju samo uzgredni spomen ili, zbog neproverenosti, sumnjičavi sud.

Samo jednom je pisano o izvorima »Vučistraha« i to u poprilično zabitnoj fusnoti sumarnog pregleda hrvatske drame do 1830. god., što ga je za glasoviti broj »Kola« iz 1949. sačinio Mihovil Kombol. Na tom mjestu izražava Kombol sumnju u originalnost »Vučistraha«, i to temeljeći je u mogućoj podudarnosti između dva dramska djela Talijana Giacinta Andrea Cicogninija i našeg teksta. U toj kratkoj bilješci u samo nekoliko rečenica Kombol na koncu proponira: »Bilo bi vrijedno ispitati ima li kakve sveze između tog talijanskog i našeg pisca.« Ostala je ova napomena čamiti u dnu svoje stranice desetljećima, ostala je ondje bez provjere, te je, ukoliko je uzimana u obzir, citirana i kao već po sebi razumljiva datost premda ona u stvarnosti nikada nije bila potvrđena i premda je već kod Kombola izišla iz druge ruke.

Do pretpostavke o Cicogninijevu mogućem prisustvu u »Vučistrahu« Kombol je došao posredno. Kao vrstan poznavalac evropske književnosti on je zasigurno odmah, pročitavši »Vučistraha«, prepoznao u njemu neke motive iz Calderonove »La vida es sueno«. U prvom je redu primijetio srodan motiv u spilju zatočenog kralja, a primijetio je i jednu rečenicu u kojoj se u »Vučistrahu« umuje kako život ovaj nije nego san, a kako je notorna činjenica da je utjecaj Calderona u Italiji 17. stoljeća izuzetno snažan, to je Kombol odmah pretpostavio da su oni Calderonovi motivi došli preko Italije. I doista ima jedna talijanska preradba, prozna, rečenog Calderona, autor koje je, što baš i nije potpuno sigurno, Giacinta Andrea Cicognini. Do Kombola, koliko nam je poznato, u nas Cicognini nigdje nije relevantnije spominjan ali je Kombol, posegnuvši za nekim od većih repetitorija talijanske drame, mogao doznati i da je isti pisac napisao tragikomediju »L'Orontea«, u kojoj da se neka

kraljica zaljubljuje u slikara, e da bi se na koncu doznalo kako je taj slikar ustvari visokog porijekla.

Pošto ovaj motiv postoji i u »Vučistrah«, srodnost talijanske obrade Calderona i ove tragikomedije o kraljici i slikaru s našim »Vučistrahom« postala je bjelodana.

U većim svjetskim bibliotekama Cicogninijeva djela nisu rijetkost, samo ih je u velikom katalogu pariške biblioteke pobrojano više od trideset. U nas pak one su doista rarisima, a ono nešto naslova što ih se može naći nisu oni koji su Kombolu mogli trebati. Upravo zbog te bibliotekarske nestašice preostalo mu je da svoje otkriće stavi u desetak redaka jedne fusnote i da predloži kako bi sve to »bilo dobro ispitati«.

Zadugo ova Kombolova sugestija nije shvaćena ozbiljno, barem ne radno. U drugom izdanju Kombolove »Povijesti hrvatske književnosti« redaktori je nisu unijeli. Preštampana je ova fusnota zajedno sa svojim člankom, nepromijenjena, i u ediciji »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, a posljednji put kada je spomenuta u kolektivnoj »Povijesti hrvatske književnosti« iz 1975. godine Kombolova sugestija ulazi kao stvar provjerena.

Danas se fotokopije i »L'Orontee«, a i talijanske preradbe Calderonova »Život je san«, nalaze u Zavodu za književnost i teatrologiju gdje smo ih donijeli iz venecijanske Marciane. Prvi dojam i rezultati koje donosi uspoređivanje s »Vučistrahom« ukazuju mogućnost širokog dovođenja u vezu Cicogninija i našeg teksta, a potom se na osnovu pregleda izvora još može dijagnosticirati i čitave buljke neuočenih dramaturških postupaka u stvaralačkom procesu naših autora u drugoj polovici 17. stoljeća. Komparativni uvid u ove izvore vraća nas kako historijskim pitanjima našeg kazališta, tako i metodološkim problemima naše komparatistike, a posebno one koju bude zanimala drama. Naime, u većem dijelu povijesti našeg kazališta ne radi se samo o tekstovima koji bi bili manje ili više doslovni prijevodi s talijanskog jezika, već je tu najčešće riječ o kontaminacijama i obradbama koje su gotovo bez izuzetka više nego poticajne i koje treba s velikim udubljanjem i interpretativnom sviješću uzimati u obzir. Trebamo ući u tu problematiku bez zazora na neoriginalnost, treba ući preko poredbenih uvida u same izvore, stvaralačke izvore našeg teatra.

Mi ne trebamo, kao što u slučaju »Vučistraha« činimo, posezati ni za posvema neistraženim relacijama. Jer mi našu komparatistiku, posebno onu stariju možemo već danas mirne duše staviti na ispit. Potreb-

no je preispitivati one desetke komparativnih ubikacija Appendinijevih, Rešetarovih, Pavićevih, Körblerovih, Kolendićevih...

Treba činiti ono što je Frano Čale učinio s »Hekubom«, ono što je Sveto Petrović pokazao na »Pirnoj drami« s početka 16. stoljeća, što je Josip Torbarina preispitao u »Dalidi« Savka Gučetića, treba pregledati Vetranovićevo »Orfea« i nakon Kolendića, kako je to učinio Rafo Bogišić, trebalo je pregledati i Držićeve talijanske »izvore« i nakon Cronie kako je to učinio Švelec. Treba! I doista, sve to je potrebno, no sva ta komparativna preispitivanja trebala bi da imaju sistem, i ne bi se smjela odvijati skokovito, sporadično i neorganizirano. Sve ono što su prethodnici, na planu komparativnih uvida, napravili nužno bi bilo, jer su se promijenili zahtjevi komparativnih istraživanja, podvrgnuti provjeri jer velik dio tog materijala vapi za korekcijama koje će razgovor vratiti na razgovor o književnosti, o dramaturgiji, o stvaralačkim postupcima, predmetima književnosnim. Ne bi trebalo da nam se i danas događa da djela iz naše baštine stavljamo na stup sramote samo zato jer im imamo u ruci izvore. Upravo je suprotno ono što treba da učinimo s njima. S takvim djelima potrebno je strpljenje i pažnja. Ona su zbog manjaka svoje tzv. originalnosti poput rijetkih, ali bolesnih biljaka, no ove su biljke uzrasle na našem tlu, one u sebi nose naša htijenja i naše dosege, one su jednostavno rečeno djela naša. U njima su tek preuzeti poneki inozemni impulsi, a mi pošto poznamo te impulse trebamo ih sada prosuđivati, pokušati ih gledati i iz duhovnog svijeta onih koji su ih preuzimali i koji su uz pomoć njihovu donosili odslike svoje vlastite situacije. Jer što znači reći da neki pisac nije mogao nadići »svoj bijedni mediokritet«? To znači, uz sve poštovanje prema pokojnom znanstveniku, koji je to napisao, govoriti o književnosti rječnikom i načinom koji nikako ne odgovara studiju književnosti kakav se pak postavlja danas kao imperativ u radu na tzv. starijoj književnosti gdje nas čeka toliko bjelina da »možemo samo zasukat rukave«.¹

II

Pred nas »Vučistrah« izlazi kao kontaminacija dva Cicogninijeva teksta, upravo ona dva koja je spomenuo i Kombol, a oni su »L'Oron-tea« i »La vita é un sogno«. Način na koji je izvršena kontaminacija

ovih dvaju tekstova u »Vučistrah« i dramaturški ustroj koji je takva kontaminacija ostvarila, jasno nam pokazuje da je prisuće »L'Orontee« u našem tekstu od presudne važnosti što se dakle potpuno suprotstavlja već prihvaćenom stavu da bi preradba Calderona predstavljala »Vučistrahovu« osnovu. Upravo je obrnuto! Dovoljno je početi čitati paralelno »Vučistrah« i »L'Oronteu« pa da se primijeti kako su im već prva četiri prizora gotovo posvema podudarni. Već je i u tom kratkom segmentu moguće izvršiti deskripciju načinâ na koji »L'Orontea« ulazi u našu dramu. Lako je vidljivo već u uvodnim prizorima kako naš pisac prevodi stih, a kako prozu, kako prenosi kratku rečenicu, kako dulju repliku, kako monolog, kako govor ustranu... no ono što je s dramaturške strane još bitnije a što se već u prvom segmentu može uočiti, jest za »Vučistrahov« akt kontaminacije karakteristično uvođenje novih motivacijskih sklopova koje osnovni predložak »L'Orontea« nema. Osnovna poluga kontaminacije u »Vučistrah« upravo leži u uključivanju u talijanskom predlošku nepostojećih odnosa među protagonistima. Jedan od takvih izvanjskih motiva jest uvođenje brata kraljice Orontee. Ovaj brat, a to da protagonistkinje imaju braću već je i u ranijoj hrvatskoj tragikomediji pravilo, rađen je po tipu koji postoji u Calderona, u njegovom tekstu »Život je san«. I kod Calderona i u Cicogninijevoj preradbi na talijanski jezik i u našoj drami on je usione naravi, pa su ga zbog toga najprije u spilju zatvorili da bi ga kasnije, zbog novih okolnosti i vratili na prijestolje. No dok iz »L'Orontee« naš pisac kad uzima, uzima direktno, on iz drame »Život je san« kao da uzima po sjećanju. Ustvari, mogli bismo se i pitati da li on možda pozna direktno i španjolsku dramu »La vida es sueno«, ili da li je barem negdje čuo njen sadržaj. Premda se može postaviti, ova pretpostavka se može odmah i oboriti jer je očito da ono što u našu dramu stiže iz svijeta Calderonovog upravo niti ne postoji kod Calderona, već je rezultat vrlo barbarske talijanske preradbe. Tako, npr., našeg su pisca posebno privukle scene u kojima usioni kralj nakon što ga povrate na prijesto prima dostojanstvenike jednog po jednog, da bi ih potom u farsičnom scenskom okviru izrugivao. Kako ovakve scene postoje samo kod Cicogninija a ima ih i naš »Vučistrah«, a kako ih nema u španjolskom originalu, to je razumno pretpostaviti da je naš Dubrovčanin radio po Cicogninijevoj preradbi, koju vjerojatno nije imao u ruci, ali je se mogao prisjećati.

Jedno se mora zaključiti, naš pisac nije prema svojim izvorima, a ti leže u dva spomenuta Cicogninijeva teksta, imao isti odnos. Dakle, prvo

bitno pitanje u problematici kontaminacije provedene u »Vučistrah« sastojat će se u određivanju razloga i posljedica različitih odnosa prema dva Cicogninijeva teksta. Mi ovom prilikom jer o tome spremamo posebnu studiju, nećemo ulaziti u obradu tipologije »Vučistrahovih« posudbi, no treba reći da i s posve tehnicističke strane »Vučistrah« se prema »L'Orontei« odnosi aktivistički, on je pokušava i popravljati.

»Vučistrah« će na planu svoje kompozicijske fakture htjeti i znati svoj predložak učiniti zgusnutijim i jedinstvenijim. Dok je »L'Orontea« stihovana drama, »Vučistrah« je drama u prozi, prva naša »ozbiljna« drama u prozi. Fabulativni sklop što ga je »Vučistrah« preuzeo iz »L'Orontee« nije našeg pisca mogao zadovoljiti, pa ga je proširio kalderonovskim motivima, no on je iz one talijanske barbarizacije Calderona uveo u svoju dramu i prozni diskurz. Upravo je, valjda, činjenica da likovi u »Vučistrah« govore prirodnije nego kod ostalih dubrovačkih »ozbiljnih« drama onog vremena, da govore većim dijelom naravski ili »u međokriju« a da to ipak nije komedija, donijela i dramaturška zgušnjavanja koja se mogu ocijeniti kao poboljšanje predložka. Na pr. u 16. sceni prvog skazanja prenosi se iz »L'Orontee« direktno govor kraljice, no naš pisac uvodi u scenu i svjedoka, mudroljubnika, svjetnika, koji taj govor sluša i na posljednju rečenicu kraljičinu »Ljubim Miroslava« upada šlagvort sa »Ljubiš Miroslava« na što će, kada kraljica upita »I toliko smiješ?«, razgovor biti sasvim prirodno nastavljen. U predlošku svega ovog nema, već su tamo monolog kraljičin i razgovor sa svjetnikom u istovjetnim replikama razdijeljeni sa tri međuscene. Ovaj primjer, a sličnih ima i više, jasno pokazuje akt dramaturškog zgušnjavanja onako kako ga je naš pisac provodio najvjerojatnije u funkciji upotrebe proznog diskursa.

Iz »L'Orontee« uzima pisac »Vučistraha« mnogo, preciznije rečeno točno se trećina teksta »L'Orontee« preselila u »Vučistraha« ali je ta trećina samo četvrtina našeg teksta i sva je gotovo posvema prilagođena novom dramskom ustroju. Iz talijanske preradbe Calderonovog teksta »Život je san«, već smo rekli, nije uzimao naš pisac direktno, tek je preuzeo nekoliko rekcija na scene u spilji, susret s djevojkom u spilji, što se u našem tekstu posvema izmijenilo da se gotovo pretvorilo u pokušaj silovanja, a uzeo je naš pisac iz Cicogninijeva Calderona farsične scene kralja na prijestolju i njegovih dostojanstvenika. Sve ostalo stvorio je sam, no i taj dio njegovog rada koji obiluje omiljenim a obavezanim mačevanjima, farsičnim dodacima i klišeiziranim razgovorima

trebat će sagledati u odnosu prema dubrovačkoj produkciji iz tog vremena. No treba se vratiti na, po našem mišljenju, u dramatisaciji »Vučistraha« centralnom problemu i osnovnom metodološkom paradoksu »Vučistrahove« dramaturgije. Naime, posudbe »Vučistraha« treba interpretirati uz svijest da u njemu i ono što je preuzeto izvana, što je dakle posvema uvozno, indirektno participira u našoj tradiciji, da je odgovor njoj i da će u njoj moći akt kontaminacije u »Vučistrah« biti jedino tumačen i to na planu cjelokupne tradicije našeg kazališta koja je u stvaraoču »Vučistraha« bila prisutna i svjesno i nesvjesno.

Kada u jednom od »Vučistrahovih« prologa pročitamo kako u komediji što slijedi »iznova malo ima« bit ćemo ubačeni u situaciju ozbiljne dubrovačke drame u razdoblju nakon velike trešnje, razdoblju u kojem će čitavo jedno književno krilo i svjesno i nesvjesno iznova imati malo. U dubrovačkoj društvenoj stvarnosti u desetljećima tzv. borbe za dubrovačku slobodu imala je ta sintagma »iznova malo« zasigurno izuzetnu važnost, a posebno je izražena u »Vučistrah«. U prvom redu »Vučistrah« i njegove izvedbe vežu se uz djelatnost kazališnih družina vlastele. »Vučistraha« igraju vlasteli i 1682. godine i 1699. i u svim drugim prilikama to će biti samo »Nedobitni« ili »Razborni«, sve odreda družine vlasteoske. »Vučistrah« je u svoje vrijeme s razlogom čućen kao produkt klase, kao eksponent njene književnosti i kao odgovor književnika te klase onim drugima, onima što su izvodili bufonarije, onima, a to su posvjedočili arhivski dokumenti, koji su bili pučani. Ono što je pak na izvanjskom i tematskom planu u vidu opće viteške scenerije, povremenih »espresih efeta« za one koji to hoće, jasno govorilo o »Vučistrah« kao djelu jedne društvene grupe, kao njenom tipičnom produktu u razdoblju nakon velikog potresa, morat će se, kada pred sobom imamo i talijanske izvore ocrtati i na planu dramaturškom. »Vučistrah« a isto tako i grupa koje je on produkt, emanira na svim nivoima jedan usiljeni, društvenim razlozima fundirani pogled unatrag. Nije beznačajno što ta ista klasa kada Karlovačkim mirom 1699, barem zakratko, dođe do spokojstva i kada joj usiljenost pogleda unatrag više ne bude nasušna, neće više trebati i »Vučistrahov« boravak na sceni — naime upravo 1699. godine igrali su ga mladi vlasteli posljednji put.

Na planu dramaturških domaćih izvora, a u svjetlu tog općeg pogleda unatrag »Vučistrah« je zastao na Palmotiću i na krugu njegovih epigona. No ipak možemo se upitati zbog čega je onda osnovni fabulativni sklop u »Vučistrah« preuzet iz Cicogninijeve »L'Orontee«. Zašto

onda naš pisac nije posegnuo za Palmotićevo »Captislavom« ili »Biser-
nicom«? Ovo pitanje je opravdano, jer je lako evidentirati veliku sličnost
koja se može i grafički prikazati u sklopu kasnih Palmotićevih drama
i Cigogninijeva teksta koji je u »Vučistrah« služio kao predložak.
»L'Orontea« je po ustroju svoje fabule, dakle, mogla našeg pisca uputiti
na Palmotića, no on je jasno pokazao da mu jednosmjernost i jednostavnost
»L'Orontee« ne odgovara, pa ju je zato i širio novim motivacijskim
sklopovima preuzetim iz one talijanske obradbe Calderona. Dakle, »Vuči-
strahov« pisac želio je dati dramu složeniju i razvedeniju. Ali možemo
se, svjesni toga, pitati dalje zbog čega onda on nije na primjer posegnuo
za »Sunčanicom« Šiška Gundulića ili »Ljubicom« Vice Pucića, kada su
ovi tekstovi fabulativno u svakom slučaju razvijeniji i od kasnog Pal-
motića i od »L'Orontee«. Uostalom, ako je Petar Kanavelić autor »Vuči-
straha«, onda je on i počeo pisati dramu posvema nalik »Sunčanicu« ili
»Ljubici«, dramu koju je završio već u drugom činu, jer ga nije naj-
vjerojatnije zadovoljavala. Fragment »Zorislava« upravo tim što je frag-
ment kao da upućuje na Kanavelićevo nezadovoljstvo vlastitom tradici-
jom. Kanavelić će ipak, premda nezadovoljan tradicionalnom dramatur-
gijom, preuzeti u dramaturškom ustroju svog »Vučistraha« palmotiće-
vski arhetip, ali da se nije nešto u književnosti Dubrovnika u potresnom
i postpotresnom kriznom razdoblju u društvenoj svijesti prelomilo, bio
bi pisac »Vučistraha« jednostavno preveo »L'Oronteu« ili bi pak kao
nešto stariji Pucić preradio još jednom »Sunčanicu« ili dovršio započetu
»Zorislavu«. Ali »Vučistrahov« gledalac trebao je kazalište i puno sva-
kodnevlja, a bogato vizualnim i slušnim senzacijama, kazalište dakle
koje se moralo tražiti i izvan Dubrovnika. Takovo je kazalište »Vuči-
strahom« dubrovačka publika i dobila, ali tek uz poštovanje pravila
igre jedne tradicije, tradicije koja nije samo jednom pribjeglula u drami
metodi kontaminacije, da bi sebe izrazila. Kraljica Orontea u našem
»Vučistrah« dobila je brata, a grafička rešetka drame ipak zadržala
onaj oblik što ga imaju i Palmotić i svi njegovi epigoni u tragikomediji,
to je onaj oblik koji je u tvorca »Vučistraha« posvemašnje prisutan i
koji i na ovom vrlo uopćenom planu zadovoljava potrebu pogleda una-
trag.

Uvijek je do sada isticano kako »Vučistrah« ima mnogo citata iz
Gundulića ili Palmotića, uvijek je isticano kako se tu najbolje vidi veza
ovog teksta s tradicijom, veza s palmotićeovskom romantičkom tragiko-
medijom, kako je to objašnjavao Branko Vodnik. Ustvari to je samo

djelomično točno, jer se citati stihova u »Vučistrah« mogu tumačiti, iz gore zagovaranog općeg pogleda na tekst, kao stilemi koji okruženi proznim diskursom imaju funkciju prebacivanja gledatelja iz jednog plana realnosti na drugi pri čemu i ovo prebacivanje kao da treba gledaoca učiniti svjesnim novog medija a preko njega i tradicije, domaće, društvene i književne, tradicije objektivno nedosegnete ali pokušane.

Prvi veći dubrovački potres dao je kao dramski posljedak jedne slabašne »Goste grada Dubrovnika«, drugi pak dat će mnogo važniji rezultat kako na kulturnom a tako i na dramskom planu, rezultat u kojem »Vučistrah« nikako nije djelo malovažno. Nije slučajno da je za izvedbu »Vučistrah« 1682. god. publika u Orsanu gradila pregrade, da se društvene grupe razdvoje. To kanda je bilo sasna normalno jer »Vučistrah« je bio važan događaj našeg kazališta. U njemu se zrcale ukus publike, njeni zahtjevi, njene mane, u njemu se vide onovremene barijere — društvene i dramske.

Suvremena komparatistika, dakle, ne bi se smjela tek zadovoljavati upozoravanjem na izvore, već bi ih ona trebala uzeti kao dio jednog dramaturškog i književnog totaliteta koji će onda potom trebati tumačiti i u širem svjetlu, vezujući ga s činjenicama povijesnim, psihološkim, individualnim, nacionalnim, stilističkim, e da bi sav taj trud pokazati mogao da niti jedno dramsko djelo, pa tako ni »Vučistrah«, kojeg je dobra trećina »izeta« iz talijanskih knjiga ne zaslužuje komparatističkog sažaljenja, jer, rekli smo, ne treba nam komparatistika sa zazorom na neoriginalnost, ne treba nam neka specijalistička znanost, već nam treba znanost koja će moći samoj sebi pružiti mogućnost da čvršće odgovori kako to funkcionira jedan dramski tekst u ovom slučaju »Vučistrah«, tekst koji je, čini nam se, najbolja dijagnoza prijeloma koji se javio kao posljedica velikih društvenih potresa nakon trešnje 1667, prijeloma koji je i doveo do toga da će Pucićevo »Ljubicu« zamijeniti jedan »Vučistrah«, premda će obje te drame pred sobom imati iste nacрте i vizije, sjenu Palmotićevo i zaštitni znak izmijenjenih prilika. Ali i dva odgovora na njih! Naravno, zbog svega toga ubuduće »Vučistrah« će trebati sagledavati u što širem kontekstu društvenih i književnih činjenica.²

III

Sve kritike što su ih proučavatelji iznosili na račun većeg dijela dramske produkcije hrvatske poznog 17. stoljeća, počinju i završavaju na prigovorima o konvencionaliziranosti medija baroknog kazališta.

Danas nam se možda čine slabo prihvatljivim takve ocjene i potrebno će ih biti ubuduće, premda nekog bitno novog književnog materijala nemamo, revidirati. Ocjene po kojima ta produkcija obiluje šablonama, psihološki neuvjerljivim motivima i melodramatskim fabulama, kako je ona medij vrlo niskog stupnja estetičke organizacije, a s posvemašnjom psihološkom neindividualiziranošću protagonista, bespotrebnom pretenzoznošću i sumnjivom originalnošću, te ocjene u svojoj suštini ne bi imale zamjerke kada bi nas u proučavanju književnosti prošlosti zadovoljavali isključivo deskriptivni pristupi. Jer, doista, u dramskim tekstovima Palmotića i svih njegovih srodnika, epigona i sljedbenika, sve netom spomenute »osobine« postoje, no one metodološki postaju bezpredmetne, kada se trgnemo i shvatimo da mi u stvari govorimo o drami, o predlošcima za kazališnu predstavu, te da dakle i svoje navade prema takvom jednom književnom obliku moramo predmetu primjeriti, jer taj predmet ima svojih specifičnosti. Moglo bi se mirne duše reći kako sve što je kritički rečeno na račun baroknog teatra izlazi iz sklopa dramskom rodu posvema neprimjerenih kriterija. Jedan od takvih, a s njime je najčešće ova produkcija omjeravana, u dramskom je rodu vrlo opasan kriterij scenskog i ne samo scenskog realizma, kriterij s kojim se željelo omjeriti dramske dosege, ovog i ne samo ovog segmenta, naše književnosti. Takav kriterij baš je ovoj produkciji učinio više nepravde, više nego i jedan drugi. Kako on izgleda primijenjen na dramu, nije potrebno suviše pokazivati, dovoljan je primjer naš »Vučistrah« jer kada se u njemu, prvi put u krilu naše tragikomedije pojavi prozni diskurz, naš će historičar odmah izvući zaključke iz kojih slijedi da upotreba proznog diskurza ovdje ipak nikako ne dolazi iz želje da se pisac i djelo oslobode »od idealiziranog i fiktivnog herojsko viteškog svijeta« ili da taj prelaz ne nastaje iz »težnje za umjetničkim oblikovanjem nadahnutim životnom stvarnošću«... Izvođenja gore citiranog, sve kada bi i bila točna ne stoje pošto se dramskoj književnosti ne smije presuđivati kriterijima nekog defektnog realizma, jer kada bi se zbog defektnog realizma dramskoj vrsti sudilo, tada bi dobrih tri četvrtine svjetske produkcije svih stoljeća bilo pokopano, a hrvatska bi dramska povijest, i to upra-

vo ona više nego neke druge, bila pravom mrtvačnicom! Mi kao da smo radi zaboraviti da su stvarni dosezi naše drame nemjerljivi nekim realističkim kriterijima, i da su ovi neprimjereni pošto su u najvećem broju naših doista vrhunskih dramskih tekstova posvema nepoželjni.

Izlazi sve to više pred nas kao činjenica, a na toj bjelodanosti i u buduće će trebati raditi, da se supstrat hrvatske dramaturgije u starim razdobljima opiše kao rezultanta nametanja osobnih dramaturških selekcija, te da je povijest naše drame niz tako strukturiranih tekstova da ih izdvaja i u istu tradiciju stavlja upravo njihova žanrovska, temato-loška, gotovo arhetipska osobnost. Naša se starija drama, od robinja do »Kate Kapuralice«, nalazi u zavadi s uobičajenom dramaturgijom, ona svijetu akcije oduvijek nameće svoja pravila svoje forme. Takvi su naši Orfeji, Stanci, Suzane, Pavlimiri, Atalante, takve su naše Pulčinele.

Ukazivanjem na ovo pitanje dolazimo i do otvorenosti problema kazališne konvencije u našem starijem kazalištu. Bit ćemo, izgleda, prisiljeni, da posegnemo za T. S. Eliotom i da u njegovom određenju dramske konvencije potražimo poticaj za našu metodologiju, jer i u našoj književnoj historiji, kao i Eliotu kada je slična pitanja glede engleske šekspirske i postšekspirske drame pokušavao naznačiti, treba oštro razlikovati konvenciju od konvencije. Za nas, čini se, kao i za njega, nikako konvencija, barem ne u kritičkom i dramaturškom aparatu, ne bi smjela biti činjenica vezana uz obradu, uz tematske cjeline, uz stih ili prozu, uz dramaturška pomagala. Ovo je još manje potrebno povijesti hrvatske drame, jer upravo bi se najvredniji dosezi naše dramaturgije najbolje mogli vidjeti u izmijenjenom shvaćanju konvencije, u shvaćanju konvencije dijakronijski kao jednog osobnog, gotovo nacionalnog ritma, kao jedne nove tipično naše selekcije nametnute svijetu akcije, te bi nam odatle bilo jasnije po čemu je to povijest naše drame skokovita, nepredvidiva i zbog čega je to ona za tradicionalnu kritiku materijal s često dubioznim dosezima. Dakle, ako nešto u povijesti hrvatske drame i nosi nedostatke, onda to nikako nije izvanjska konvencionaliziranost medija jer zbog takovih konvencija nemamo pravo vrednovati dramu, jer one same po sebi nisu ni dobre ni loše. No, nedostatke našoj drami treba da tražimo upravo ondje gdje ponestaje konvencija shvaćenih na onaj eliotovski način i gdje su promašaji vidljivi tek onda kad zakaže ta svojstvena dramska selekcija. Tu, na tim pitanjima, čini nam se, leži poticajnost razgovora o hrvatskom kazalištu starijih razdoblja, tu će trebati povesti kritički razgovor o »Vučistrah« jer njegova dramatur-

gija kada preuzima na primjer karakterističnu Palmotićevu konvenciju, treba da bude prosuđivana s upitanošću gdje joj to uspijeva, a gdje ne, gdje se ona tek mora zadovoljiti izvanjskom scenerijom jedne forme, a gdje može ostvariti stvarni Palmotićev dramaturški tip, gdje mora podilaziti onodobnom glumištu, a gdje se može poigravati s unošenjem svakodnevlja u svoj dramski svijet. Tada će nam, na primjer, stanovita težnja prema naravskom, prema realističkom, biti vidljivija u »Vučistrahu«, ali će je onda biti, moguće, i temeljitije vrednovati. Tada možda bude moguće kazati da je »Vučistrah« upravo na planu svog realizma najranjiviji, ali tada to nećemo izreći samo na osnovu nekog kriterija o manjkavom realizmu, već će naša ocjena biti temeljena na jednom širem shvaćanju totaliteta hrvatske dramske književnosti. Mi ne smijemo kriterije za vrednovanje ove drame uzimati iz retoričkih priručnika, jer »Vučistrah« živi i u jednoj povijesnoj situaciji, jednoj društvenoj krizi kada se sve te činjenice i bez sravnjivanja i nepotrebnog pojednostavnjivanja mogu objasniti.

Proučavatelji književnosti imali su previše jake iluzije o visokoj estetskoj strukturiranosti dramskog materijala hrvatske književnosti, i zbog takvih iluzija prečesto su se, čitajući djela naše dramske baštine, imali prilike razočarati. Prečesto se, kao pandan ovim visokoparnim iluzijama, povijest hrvatske drame razumijevala i kao pitanje posvema tehnicističko, pa se tijekom razvoja naše drame ocjenjivao kroz vizuru dobitaka u tehnici. Odatle je i povijest hrvatske drame nakon Ivana Gundulića ispadala kao povijest sve očitijih gubitaka u poeziji. S bilo kojih pozicija branjeni oba su se ova stava svodila u biti na tehnicističko, pa stoga preusko poimanje dramske književnosti. Sve to dovelo je do činjenice da su generacije i generacije kritičara imale premalo strpljenja za dramsku baštinu, te da nisu htjele, a zbog svoje metodologije ni mogle vidjeti kako na primjer »Vučistrah«, iako nije dobitak za poeziju, iako mu je stupanj estetske organizacije relativno nizak, ipak može eventualno zadovoljiti i nekim svojim čisto glumišnim zgušnjavanjima do kojih je došlo zbog uvođenja proznog diskurza. Tu se jasno vidi na ovom primjeru da kritika koja je gluha na glumišne činjenice ostaje invalidna i kada se bavi sferom dramskog ustroja i dramskog stila. U svjetlu domaće tradicije »Vučistrah« je akt jedne, općom i dubrovačkom krizom onovremene svijesti, uzdrmane grupe ljudi, pa je stoga sasvim razumljivo što će njegov autor, a ne zaboravimo, on je književnik, on je tog kriznog trenutka, te 1682. godine savjest tog društva, donijeti na scenu pri-

zore koji će, kao što sam kaže, imati iznova malo. To »iznova malo« odrazilo se negdje u dnu »Vučistraha«, te velike sante leđa na čijoj je površini ostalo samo nešto shematiziranih pokreta, nekih scenskih lutaka, mnogo izlisanog baroka, i sukus jedne nečiste umjetnosti, a da bi se u onoj masi te sante što je ostala pod vodom vršio široki proces uključivanja desetaka emocija, književnih utisaka, društvenih sadržaja. Tu, u toj podvodnoj sferi treba »Vučistraha« omjeravati, tu je on naj snažniji, tu nam on zna najviše govoriti, tu teku silnice njegove osobnosti, njegove dramaturgije, koja kad je ocrtamo prema produkciji hrvatske tragi-komedije 17. stoljeća leži u prvoj liniji onih dosega što idu od Palmotićeve posljednje faze, do u tom žanru već izlisanog »Otona« Gundulićevog unuka. U toj liniji razvija se i umire jedan žanr, pa će s njim prije svega valjati omjeriti tragikomediju »Vučistrah«, tekst koji će još u posljednjim decenijama 17. stoljeća htjeti svjesno, a donekle valjda i nesvjesno, poštivati pravila jedne igre, jedne vječite dramaturške svoje-glavosti jednog supstrata, onoga što se doista može podvesti pod pojam stvarne konvencije hrvatskog glumišta. Već »Oton« tu igru više neće znati poštovati, u njemu je, a to su već godine koje otvaraju 18. stoljeće, sve mirnije, ostale su samo sheme već dobrano izlizierte, a nikakve silnice ne teku u unutrašnjosti ovog djela i njegove relacije s totalitetom naše drame su uglavnom narušene. Omjeriti »Otona« u svjetlu onog spominjanog pojma kazališne konvencije značilo bi staviti ga u ropotarnicu. I doista, dok »Oton« takvoj ropotarnici možda pripada, »Vučistrah« pak još zna ponijeti ali svjesno odbaciti tipičnu konvenciju hrvatske stare drame i on, kada to čini, čini to onda zbog razloga hoda jedne književne i društvene stvarnosti, ulazeći tako uza sve svoje mane i promašaje u centralni tijek naše drame, gdje upravo zbog višeznačnosti svoje dramaturgije i treba da je prosuđivan.³

IV

Širok će se, dakle, prostor otvoriti uvidom u »Vučistraha« bilo da je on potekao od komparativnog osvjetljenja izvora, bilo iz određivanja povijesnog ili društvenog mu konteksta, a bilo iz metodološke upitanosti koju sadržaji ovako strukturiranog teksta nude. No ima još jedna tema na koju će ovaj tloris nužno doći, a ona leži u činjenici da kada govorimo o »Vučistrahu« moramo govoriti o njegovom piscu, a raz-

govor o autorstvu tog pisca, Petra Kanavelića, pravi je osinjak naše književne prošlosti, osinjak koji je kod mnogih izazvao bolest nazvanu kanavelovićomanijom. Bit je te pojave vrlo jednostavna a sastoji se u tome da je nekolicina proučavatelja, bez nekih znatnijih dokaza olako pripisivala Petru Kanaveliću buljuka dramskih djela, ponajviše komedija, iz bogate dubrovačke produkcije pod konac 17. stoljeća. Suvremenici Petra Kanavelića, premda mu smrt zvučno oplakaše, ne ostaviše o njegovom mogućem komediografskom radu nekih potvrda, a takvih potvrda nije ostavio ni on sam. Tek su kasniji biografi, inspirirani valjda jednim Appendinijevim pluralom, po kome je Kanavelić sastavljao i recitirao drame, dodavali na ovaj plural ne štedeći pritom mnogo svoju znanstvenu savjest. Dok su oni najstariji biografi, kao Janko Jurković i Šime Ljubić govorili o »zbirki drama i komedija« ili o »skupu igrokazah« pravi se plam kanavelovićomanije raspalio tek kada je Vid Vuletić-Vukasović pod kraj prošlog stoljeća tiskao jednu bilješku stanovitog Mateja Kapora po kojem je 1827. godine s Korčule na Hvar bilo poslano čak 20 Kanavelićevih dramskih djela, pošiljalac kojih je po toj vijesti bio neki Teodor Španić. U ovoj bilješci nije bilo govora o kojim se to dramama radi, no u našem je stoljeću pronađena još jedna Kaporova pribilježba, ovaj put iz 1815. godine, u kojoj se spominju neke Kanavelićeve drame poimenično. Za nas nek bude značajno da je tragi-komedija »Vučistrah« među inim dramama ovdje spomenuta na prvom mjestu. Naravno, svi ovi navodi iz Kaporovih pisama o tome kako je Španić posjedovao neke Kanavelićeve drame nemaju mnogo smisla ako se zna da je u vrijeme tog Španića Kanavelić bio mrtav više od sto godina, a da je isti onaj Matej Kapor o Španićima zapisao u jednom pismu i ovo: »Ima jedna familija Španić, ne ona kojoj pripada diletant u talijanskoj poeziji Franco, već jedna druga, i ta familija zadržava uspomene i djela koja ne dopušta vidjeti pod nikakovu cijenu, a glava te familije sanja da ima i mnoge druge stvari koje zaista nema.« Eto to piše krunski svjedok kanavelovićomana o drugom krunskom svjedoku samo 12 godina prije no što će mu povjerovati da je on uopće i mogao nekome na Hvar poslati čak 20 komedija Kanavelićevih. Ove su riječi kasnije vrlo rado zaboravljane! Uostalom, mnogo je diletantizma bilo u razgovorima o Kanavelićevom dramskom radu, posebno komediografskom.

Najdalje je u zagovaranju Kanavelićeva širokog autorstva bio otišao Vinko Radatović, no o ne odveć velikoj znanstvenosti njegovih nasto-

janja rječita je i bilješka Pavla Popovića pod Radatovićevim tekstom što ga je tiskao u svojim »Prilozima«: »... pa nam se čini da je (...) rasprava g. Radatovića na svom mestu u našem časopisu.« Takve se opaske obično jedino stavljaju ako nam se čini da ono što objavljujemo baš i nije na svom mjestu! Uostalom, Radatović i nije najveće iznenađenje u svom posezanju za adespotnim, još je veće iznenađenje što se Petar Kolendić, inače vrlo suzdržani znanstvenik, također oduševio predloženim rješenjem mnogih autorstava Kanaveliću pripisivanih, premda osim u to vrijeme u pravilu samo nategnutih pretpostavki i nije bilo drugih dokaza.

Franjo je Fancev, a to je danas iz perspektive desetljeća očito, znao u ovom pitanju jedini zadržati kritičnost i prije svega potrebnu znanstvenu sumnjičavost, ali je on pri analizi »Vučistraha«, razumno i odmjereno, došao do pretpostavke, te bi »Vučistrah« ne samo zbog Kaporove bilješke gdje se spominje na prvom mjestu, ili zbog nekog rukopisa gdje bi se pominjalo Kanavelićevo ime, već na osnovu socijalnog sastava kazališnih družina koje su izvodile »Vučistraha«, bio djelo koje je, kako smo i pokazali, pravi predstavnik vlasteoske klase dubrovačke. Fancev je dobio još više potvrda kada je naknadno Miroslav Pantić potvrdio datume izvedaba »Vučistraha«, što se posvema poklapalo s Kanavelićevim boravcima u Dubrovniku. I mi smo nedavno sa svoje strane predložili još jednu sitnicu koja je arhivski također evidentirana, a ta je da je neki Canavelli glumio 1667. godine u Trogiru u izvedbama nekih Cicogninijevih tekstova, a kako je »Vučistrah«, pokazali smo, kontaminacija upravo tekstova Cicogninijevih, nismo bili daleko od dovođenja u vezu Kanavelića i »Vučistraha« uz Cicogninija kao katalizatora, pri čemu je to dovođenje koje bi proizlazilo iz biografije pišćeve, ipak mnogo važniji dokaz nego onaj koji se izvodi iz nekih zapisa nastalih sto godina nakon autorove smrti ili iz nekih plauzibilnih pretpostavki.

Neka nam bude dopušteno samo navesti jednu očiglednost u Radatovićevom površnom postupku pri iznalaženju dokaza za Kanavelićevo autorstvo u »Vučistrah«, autorstvo koje uz već rečeno može potvrditi još i mnogi stilski element prisutan u nekim sigurno Kanavelićevim djelima, a i u »Vučistrah«. Dakle, premda je gotovo nedvojbeno Kanavelićevo autorstvo, rijetko će koji Radatovićev izvod uspjeti to potvrditi, što je posebno čudno kada se zna koliko je pažnje ovaj istraživač polagao svom dokazivačkom »metodu«! Radatović, na primjer, na jednom mjestu uočava kako je karakterističnost za neke adespotne komedije a i za »Vu-

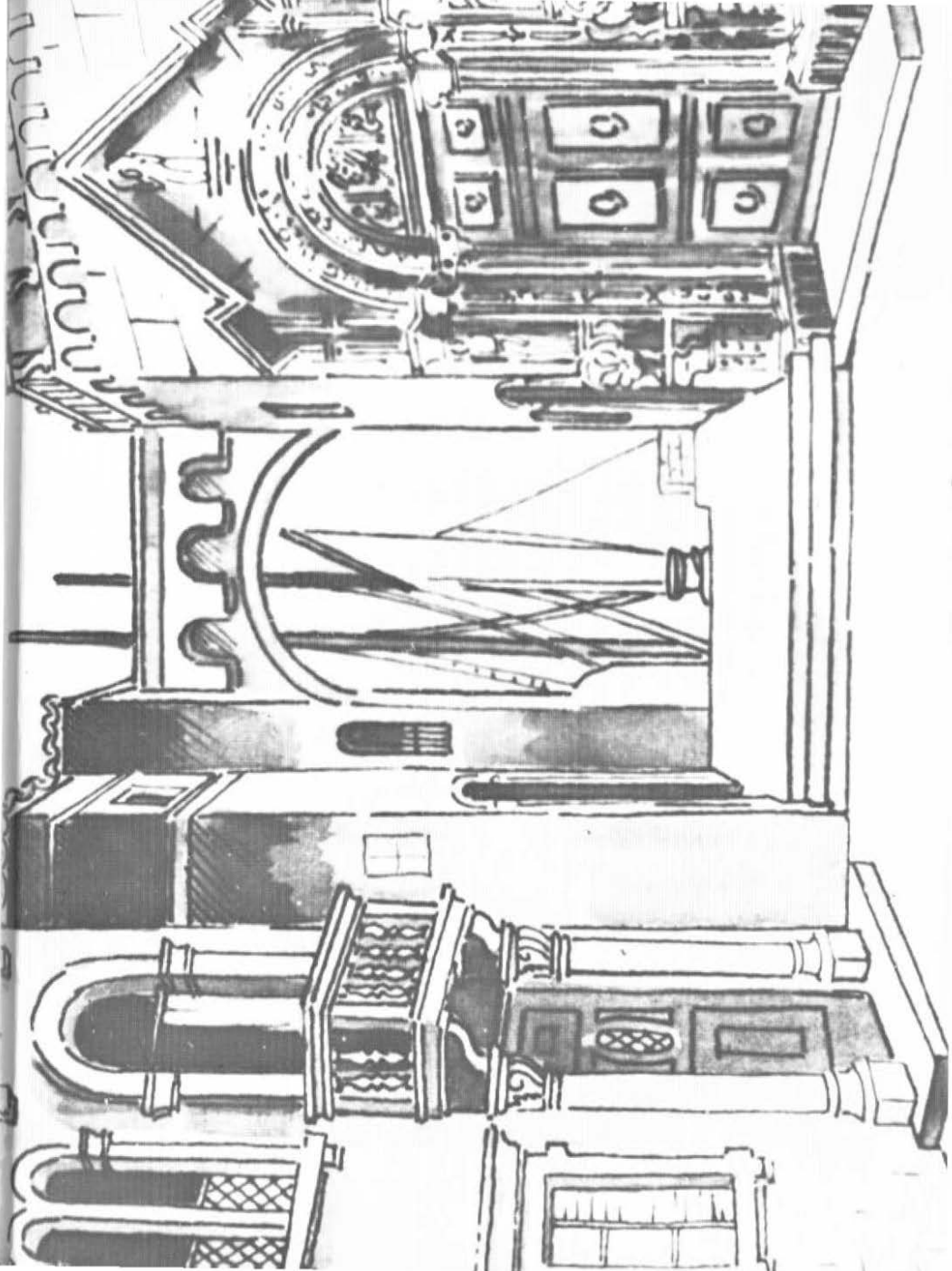
čistraha« da lica koje uzbuđuje kakvo čuvstvo ponavljaju u kratkim izrekama iste riječi i gotovo iste rečenice što ih je prije kazalo neko drugo lice a zato navodi Radatović kao primjer scenu Vojisave i Danice (II čin, 9. prizor). Ali ovaj je prizor koji bi trebao dokazati kako isti pisac piše i komedije i »Vučistraha« najdoslovnije preveden iz Cicogninijeve »L'Orontee«, te gdje bi sada on mogao biti dokaz o Kanavelićevu autorstvu. Ovo bi, eventualno, mogao biti pokazatelj onoga što smo već rekli ocrtavajući važnost »Vučistraha« na općem planu dramske književnosti onovremene, jer je iz nje očito da su se i pisci one druge struje, koja je stvarala bufonarije, također povodili za njim. Ovakvih dokaza ima Radatović napretek, pa su njegovi uvidi možda poticajni ali se glede sebe samih pretvaraju često u svoju suprotnost i ne uvjeravaju u Kanavelića komediografa, već obrnuto!

Još je jedan članak na koji bi trebalo upozoriti, a koji bi, kada se složimo da je Kanavelić autor »Vučistraha«, govorio svojim dokazima protiv teze o Kanavelićevu autorstvu u komedijama, a taj je iznijet u Vodnikovu tekstu tiskanom u »Jugoslavenskoj knjizi« kao prikaz Rešetarova izdanja »Vučistraha«, koji je tekst ustvari tek djelić jednog duljeg i neobjelodanjenog Vodnikova članka s naslovom »Vučistrah«. Vodnik tu na široko izlaže tezu o borbi književnih protivnika u Dubrovniku i nalazi da je nemoguće da bi isti autor mogao napisati i »Vučistraha« i one komedije, gdje posebno misli na one tri koje prethode »Vučistrah« u Rešetarovu izdanju. Vodnik se ipak nije mogao opredijeliti da li je Kanavelić autor komedija ili bi on pak izlazio kao autor »Vučistraha«. Nakon Vodnikove smrti arhivska istraživanja Fanceva na građi o kazališnim družinama onog vremena još su više učvrstile sigurnost teze da Kanavelić nije mogao pisati i komedije i »Vučistraha«, a to isto impliciraju i istraživanja Miroslava Pantića, pa je danas doista pretjerano ponovno se vraćati na već poznate i ne odveć korisne diskusije o Kanaveliću, nekom našem Lope de Vegi. Jedno je svakako sigurno. Kanavelić je autor, glede drame, »Muke Isukrstove« igrane valjda na Korčuli 70-tih godina stoljeća, on je prevodilac u »Orsanu«, izvođenog Guarinijeva »Vjernog pastira«, on je najvjerojatnije i pisac »Vučistraha«, a onda po analogiji, premda za to nema potvrda arhivskih, i »Sužanjstva srećnog«, još jedne prozne tragikomedije dubrovačke, a potom bit će da je od njega i onaj fragment »Zorislave« u Dubrovačkom arhivu. A komedije!? Za njihovo autorstvo nešto više od onoga što je rekao Radatović, osim sumnje i to jake sumnje, ne bi se moglo dodati, a u obzir bi možda, čini nam

se, dolazio samo jedan u komediji ozbiljniji kandidat — »Andro Stitikeca«, premda su kanavelovićomani vidjeli i četverostruko u svojoj opijenosti otkrićem jednog novog i plodnog dramskog autora. No i bez toga izlazi Kanavelić pred nas kao najozbiljniji i najplodniji dramski autor hrvatski nakon Palmotića, u staroj literaturi naravno, i takav će ostati i bez toga što ćemo sutra potkrijepiti možda i neko njegovo autorstvo u komediji.

Na kraju, premda ovdje tako oštro ustajemo protiv Kanavelića komediografa, dodajmo mali prilog diskusijama o toj temi, a iz svjetla otkrića o aktu kontaminacije u Kanavelićevu »Vučistrahom«. Naime, ne bi trebalo zaboraviti, a zbog znanstvene istine prešutjeti činjenicu, koju je Körbler široko eksplicirao, i komedija »Andro Stitikeca«, Kanaveliću ponekad pripisivana, također je kontaminacija. Ova komedija kontaminacija je nekoliko Moliérovih tekstova, koji, čini se i nisu uzeti iz francuskog originala, već iz talijanskih prijevoda. To, da se pisac »Andra Stitikece« služi talijanskim preradama i da ih pritom kontaminira, povezuje ovaj tekst s »Vučistrahom«. Tek nešto malo više ima Moliérea u »Andru Stitikeci« od onoga koliko je Calderona i Cicogninija u »Vučistrahom«, no ako nas osjet ne vara, a to pokazuje i analiza nekih segmenta, postupak kontaminacije, strukturiranje preuzetog, unošenje izmijenjenih ili u izvorima nepostojećih prizora, uvođenje novih motiva, proširivanja, sažimanja i način prevođenja posvema su podudarni i u »Vučistrahom« i u »Andru Stitikeci«. Nadalje, dovođenje u vezu ova dva teksta zadovoljilo bi i onaj sukob književnih struja o kojem je u svom spomenutom eseju govorio Vodnik, jer doista »Andro Stitikeca« nikako nije čista bufonarija, pa bi dakle izlazilo da bi ga doista mogao napisati isti onaj pisac koji je napisao i »Vučistrahom«, dakle Kanavelić. Ovaj argument stariji kanavelovićomani nisu znali jednostavno stoga, jer nisu znali izvore »Vučistrahom«, još su manje onda mogli pretpostavljati da bi kontaminacija u oba ova teksta bila strukturirana na način vrlo srodan. Vjerojatno bi Vinko Radatović da je znao i ovu činjenicu sa još većom sigurnošću tvrdio da je Kanavelić zasigurno napisao sve komedije s konca 17. stoljeća, no mi ovdje predložimo tek oprez! Jedan element sam za sebe, makar potpomognut i desetinom drugih, nalaže oprez, jer je iz druge ruke i ne garantira sigurnost. Proučavatelj autorstva u našoj staroj književnosti čini nam se, nakon mnogih loših iskustava iz prošlosti, ne bi smio biti brzoplet. Izlazi, dakle, da je s autorstvom Kanavelićevim, da zaključimo, potreban velik oprez i da je potrebno izbjeći pretjerivanja





jer bi već i onim djelima koja su sigurno njegova ili mu se s velikom, i to samo s velikom vjerojatnošću mogu pripisati, izlazio on kao jedna od najizrazitijih kazališnih figura naše književnosti, figura kojoj ne trebaju kabinetske nategnutosti i neizvjesnosti.

Ako ćemo se dakle i morati pomiriti s jednom vječitom tajnom, ni to neće biti najgore, jer tekstovi su tu, a autorsko je pitanje, ipak, složito ćemo se, na drugom mjestu. Mi jesmo za Kanavelića komediografa ali smo protiv kanavelovićomana!⁴

BILJEŠKE

¹ O problematici hrvatske komparatistike vidi Breda Kogoj-Kapetanić, Komparativna istraživanja u hrvatskoj književnosti, Rad JAZU 350, Zagreb 1968, str. 305—405; Ivan Slamnig, Nacionalna literatura i komparatistika, u knjizi *Disciplina mašte*, Zagreb, 1965, str. 23—45. O krizi poredbene književnosti ima René Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature, 1, Chapel Hill, 1959, str. 149—159; Breda Kogoj-Kapetanić, Tri gledišta o krizi poredbene književnosti, *Umjetnost riječi*, XVI, 1972, 1, str. 69—82; Haskell M. Block, *Nouvelles tendances en littérature comparée*, Paris, 1970.

Izdvojiti se mogu i neka značajnija komparativistička preispitivanja dramske književnosti u nas, npr. Frano Čale, Što je Držiću Hekuba, u knjizi O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim, Dubrovnik, 1968, str. 29—59; Sveto Petrović, Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti, *Oblik i smisao*, Rad JAZU 350, Zagreb, 1968, str. 41 i dalje, te str. 153 i dalje; Josip Torbarina, Dubrovački Romeo i Giulietta, u knjizi *Dani hvarskog kazališta*, Uvod, Split 1975, str. 83—94, i u radnji istog pisca O Romeu i Giulietti, *Forum*, XIV, str. 569—592; Franjo Švelec, Komički teatar Marina Držića, Zagreb 1968; Rafo Bogišić, Mitološka igra Mavra Vetranovića, *Analiz Historijskog instituta JAZU*, Dubrovnik, X—XI, 1966, str. 255—282.

Citirana rečenica o Gledevićevom mediokritetu iz Jean Dayre, Dubrovačke studije, Zagreb, 1938; str. 91. Kombolova napomena je prvi put tiskana u članku *Hrvatska drama do 1830*, *Hrvatsko Kolo*, II, 2—3, Zagreb, 1949, str. 305; preštampano bez promjene u knjizi Albert Haler, Mihovil Kombol, Branko Gavella, Ljubomir Maraković, *Eseji, studije, kritike*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, 86, Zagreb, 1971, str. 225, a ovu napomenu spominje Franjo Švelec u knjizi »Povijest hrvatske književnosti«, III, Zagreb, 1974, str. 279.

² Tragikomedijska »Vučistran« tiskana je kritički u knjizi *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII vijeka*, izdao Milan Rešetar, *Zbornik*, za

istoriju, jezik i književnost, VI, Beograd, 1922, str. 147—209. Talijanske izvore konzultirali smo u ovim izdanjima: 1. Orontea, Drama Mussicale del D. Hiacinto Andrea Cicognini... In Venetia 1649; 2. La vita é un sogno. Opera scenica del signor Giacinto Andrea Cicognini... In Venetia 1664. Calderonovu dramu »La vida es sueno« u izdanju Calderon de la Barca, Teatro, I, Paris, s. a. 26—127, a posljednji je hrvatski prijevod Nikole Miličevića, Život je san, Novi Sad, 1964. O talijanskom piscu G. A. Cicogniniju dosta podataka kritičkih, bibliografskih ima Ireneo Sanesi, La Commedia, II, Milano, 1935, str. 172 i dalje, te 696 i dalje. Ovdje se navodi sva važnija literatura o Cicogniniju do 1935. godine. Kasnije je vrlo zanimljiv tekst B. Croce, Intorno a G. A. C. e al Convitato di Pietra, preštampano u knjizi Aneddoti di varia letteratura, II, Napoli, 1942.

O društvenoj stvarnosti Dubrovnikâ u vrijeme izvođenja »Vučistraha« na sceni vidi A. Vučetić, Dubrovnik za kandijskog rata 1645—1669. Gimnazijski program 1894—95, Dubrovnik, 1896, str. 1—82; Šime Ljubić, O odnošajih među republikom Mletačkom i Dubrovačkom od početka XVI st. do njihove propasti, Rad JAZU, 53, 1880, str. 94—185, i Rad JAZU, 54, 1880, str. 62—159; Grga Novak, Borba Dubrovnikâ za slobodu 1683—1699, Rad JAZU 253, 1935, str. 1—164; Radovan Samardić, Borba Dubrovnikâ za opstanak, SAN, Zbornik za istoriju, jezik i književnost, Beograd, 1960.

O izvođenjima »Vučistraha« na sceni najviše ima Miroslav Pantić, Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu iz druge polovice XVII veka, Zbornik radova instituta za proučavanje književnosti SAN, 2, Beograd 1952, str. 48—49, 52—53; Za problematiku družina vidi Franjo Fancev, Dvije dubrovačke pučanske družine, Nastavni vjesnik, Zagreb, 1930/31, str. 136—164.

O Palmotiću je nakon Pavića najobuhvatniji Wilfried Potthoff, Die Dramen des Junijs Palmotić, Wiessbaden, 1973. Nekih važnih opaski o produkciji nakon Palmotića vidi kod Josip Hamm, Gundulićeva Sunčanica, Građa za povijest književnosti hrvatske 28, 1962, str. 5—41, te o razdoblju nakon potresa Franjo Švelec, Dubrovačka komedija XVII stoljeća, Dani hvarskog kazališta. Uvod, Split, 1975, str. 95—110. Fragment »Zorislava« nalazi se u dubrovačkom arhivu, među rukopisima Arneri i odnedavno je pristupačan. Natpis je ovaj: »Zorislava, Pievana po Gosp. Petru de Canavelli Vlastelinu Korčulanskom«. Citati iz Gundulića i Palmotića u »Vučistrah« potvrđeni su jedino za Gundulića, dok Palmotić nije mogao na ovoj razini biti ustanovljen, a onaj drugi spjevalac, što mu se navode stihovi, bit će da je Kanavelić sam.

Slabo poznat Palmotićev balet »Gosti grada Dubrovnikâ«, koji je donekle književna posljedica prve veće trešnje u 17. stoljeću, vidi u listu Dubrovnik, 1892, II, broj 2 i 3.

³ O »Vučistrah« kritički su, i to »negativno«, pisali Armin Pavić, Historija dubrovačke drame, Zagreb, 1871, str. 198—199; Petar Kolendić, Komedije Petra Kanavelovića, u knjizi Iz starog Dubrovnikâ, Beograd 1964, str. 187—190; Mihovil Kombol, Hrvatska drama do 1830. nav. mj. str. 305, Franjo Švelec (i drugi), Povijest hrvatske književnosti, Zagreb, str. 279. Zamjerke ovih, a i nekih drugih historičara, svode se u biti na isto!

Uz Eliotovo objašnjenje pojma dramske konvencije, shvaćene šire i izvan sfere obrade i forme, vidi i u njegovu, u nas prevedenom predgovoru nena-

pisanoj knjizi o elizabetinskoj drami: T. S. Eliot, Izabrani tekstovi, predgovor i objašnjenja Jovan Hristić, Beograd 1963, str. 61 i dalje. O tome nešto ima S. E. Hyman, *The Armed Vision*, New York,² 1955, str. 54—91. Na neki način o posvemašnjoj osobnosti hrvatske starije dramaturgije vidi S. P. Novak, *Hrvatske dramske robinje, Mogućnosti*, XXIII, 3—4, str. 294—309.

Za starija razdoblja u dramskoj književnosti nemamo u nas ni na planu dramskog stila, a ni na planu sceničnosti i glumišnog u kazalištu, većih predradnji. Slično je i sa žanrovskim prikazima. Stoga mogu pomoći radovi iz drugih sredina kao M. Herrick, *Tragicomedy, Its Origin and Development in Italy, France, England, Urbana*, 1955 (zanimljivo za žanr tragikomedije), potom *La Commedia dell'arte e la societa' barocca. La fascinazione del teatro*, Ferdinando Taviani, Roma 1969 (naročito korisno za problem književno kazališnih struja i protivnika), te Ferruccio Marotti, *Lo spazio scenico, Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall' età barocca al settecento*, Roma, 1974 (za scenografski aspekt)...

Tragikomedija »Oton« djelo je Ivana Šiška Gundulića i tek je nedavno tiskano iz rukopisa, vidi Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts (Pasko Primojević, Ivan Gučetić d. j., Vice Pucić Soltanović, Ivan Šiškov Gundulić, Junije Palmotić), priredio Wilfried Potthoff, II, Giessen, 1975, str. 417—524.

O talijanskim izvorima »Otona« u jednoj drami G. Frigimelica vidi što smo priopćili u članku o tom pitanju: OKO, IV, Zagreb, broj 123, str. 13.

⁴ Za »kanavelovićomaniju« vidi opsežnu bibliografiju Miljenko Foretić, Zbornik radova o Petru Kanaveliću, Korčula 1973, str. 184—200, te članak u istom zborniku iz pera Jakše Ravlića. Dramski rad Petra Kanavelića, n. mj. str. 129—145, gdje se prikazuju mišljenja o autorstvu u povijesnom slijedu. Naročito su, da ipak spomenemo, značajni prilozi Vida Vuletića-Vukasovića, Franje Fanceva, Petra Kolenđića, Vinka Radatovića... Tekst Branka Vodnika »Vučistrah«, što se čuva u Arhivu Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, poslužio je nekim svojim stranicama kao poticaj Vodniku za njegov inače tiskani prikaz u Jugoslavenskoj knjizi, VI, 1922, II, broj 6, str. 276—278. Vodnikov stavovi o postojanju nekog teatarskog sukoba u Dubrovniku nakon velike trešnje, premda su u potpunosti teško branjivi, danas su ipak poticajni pa će ih trebati šire tumačiti i sagledavati u kontekstu cijelog onovremenog duhovnog kretanja.

Podatak o Canavelliju u Trogiru ima Miroslav Pantić, Petar Kanavelić i Dubrovnik, Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, Novi Sad, XVIII, 2, str. 226; vidi o tome i naš članak Kanavelićev »Vučistrah«, Vjesnik, 30. III 1976, str. 12.

O aktu kontaminacije po Molièreovim tekstovima u »Andru Stitikeci« ima Đuro Körbler, Andro Stitikeca, komedija Petra Kanavel(ov)ića Korčulanina, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, II, 1922, sv. 2. Bit će vrlo zanimljivo iznijeti šire usporedbe »Vučistraha« i »Andra Stitikece« s obzirom na postupak kontaminacije, te će potom s obzirom na ustroj trebati uporediti »Vučistrah« i fragment »Zorislava«, a i Kanavelićev prijevod Guarinijeva »Dobrog pastira«, tekst što je ustrojem tragikomedija, pa ga se znatno može dovoditi u vezu s »Vučistrahom«. No o svemu tome iznijet ćemo opširnije na drugom mjestu!