

NEŠTO NAPOMENA O EVROPSKOM KONTEKSTU HRVATSKE DOPREPORODNE DRAME

Slobodan P. Novak

Počet nam je anegdotom: stari jedan dubrovački gospodar za vrijeme ljeta šetao Stradunom u bijelom ljetnom odijelu. Kada su ga upozorili na nevrijeme i upitali zašto po kiši šeta u bijelom odijelu, odgovorio im je superiornim tonom: »Ako je brijeme ludo, nijesam ja«! i nastavio je šetati odmjerenim korakom. Tvrdim da mnogi proučavatelji hrvatske baštine kada pristupaju kazališnoj povijesti nalikuju ovom gospodar u bijelom odijelu. Ima naime u nas onih koji su, iako je u suvremenoj teatrologiji »brijeme ludo«, nastavili hodati odmjerenim korakom i koji neće da shvate da se u prostorima hrvatske dramske povijesti ne može više hodati u bijelom odijelu pod kišom znanosti koja je i u nas radikalno odredila predmet svog proučavanja: kazališnu predstavu, multiplikaciju svih poznatih scenskih rukopisa.

Govoriti o povijesti hrvatskog teatra kao da ovaj nikada nije imao pozornice danas nije više legitimno i u ime nikakve znanstvene tolerancije ne moramo slušati anakroni govor onih koji se ponašaju kao da je ovo što govorimo tamo neki mladenački hir moj i nekih mojih kolega. Ne, to što govorim je imperativ svakog ozbiljnog govora o evropskoj kazališnoj baštini! Vizura predstave i multiplikacije svih poznatih scenskih rukopisa probudila je sa svoje strane kod proučavatelja kazališne

baštine povećani interes za instituciju kazališne proizvodnje, a probudila je i interes teatrologa za mnoga komplementarna područja, i konačno ova je vizura stavila dramski tekst na pripadno mu mjesto, na mjesto, koje ravnopravno dijeli s drugim jezicima kojima se govor kazališta služi.

Sve ovo moralo je nužno imati reperkusije i na komparativno proučavanje kazališne baštine. Te reperkusije imaju u nas veću težinu nego drugdje jer kod nas ima još onih koji slabo razlikuju uticaj od konteksta, jer ih kod nas ima mnogo koji na metodološki naivan način žele govoriti o evropskom kontekstu jednog evropskog kazališta kakvo je hrvatsko. Zato bih želio da se ove napomene prije svega shvate kao rekvijem načinu na koji se u nas uobičajilo govoriti o tzv. evropskom kontekstu Evrope.

Jer evropski kontekst hrvatske dopreporodne drame i kazališta tema je koja vara. Ona, naime, a jednako je i s evropskim kontekstom suvremenog našeg kazališta, na prvi pogled djeluje nevino, to jest estetički! Ali nama je isuviše dobro poznato da je estetizirajući kontekst hrvatskog kazališta fictio falsa njegovih proučavatelja i da je kontekst ovog kazališta mnogo širi od navodno stilske ili tematske izometrije!

Lako je stoga razvidjeti kako je pojam evropskog konteksta na predmetu našeg teatra radio isključivo na principu svoje samorazumljivosti u nacionalnoj tradiciji koja je prirodom stvari prečesto porađala sentimentalnu literaturu i romantičarsku teorijsku misao. Estetizirajući pojam »evropskog konteksta Evrope« radi kod nas na materijalu jedne povijesti koja je kroz svoje trajanje mnogo više drama željela napisati nego što ih je njena publika mogla i htjela vidjeti. Zato i možemo za sada zaključiti da je važnost pojma evropski kontekst stigla hrvatskoj dopreporodnoj drami izvana i da u sebi uračunava krivi osjećaj prema kojem je srodnost sama po sebi i vrijednost. Prema toj krivoj procjeni izlazilo bi kako između pars i toto postoje isključivo vrijednosni i estetizirajući odnosi, a na koncu pomislilo se da bi takav metonimijski odnos uopće mogao biti vrijednostan.

Suvremenu našu komparatistiku, barem njeno relevantnije krilo, već više od dva desetljeća zanima prije svega upit kako je to hrvatski teatar, nastajući na rubu jedne civilizacije, dakle na rubu zapadnog duhovnog svijeta, kako je dakle, taj teatar koji je evropskome bio pars pro toto, kako je dakle on, nastajući na tlu neslobodnom, ekonomski

nerazvijenom, sa izuzetno nepovoljnim uvjetima u kojima su radile nje-gove institucije, kako je dakle, taj teatar u postojećim i jedino mogućim društvenim, ekonomskim i kulturnim okolnostima, funkcionirao. Upit te komparatistike može dakle biti samo upit o proizvodnji evropskog kazališnog mjesta u drugačijoj i rekli bismo čak i neevropskoj ekonomskoj i organizacijskoj situaciji. Pitanje je to, dakle, koje nije samo arheološko, ono i danas živo zanima suvremeno naše kazalište! Zanimaju nas, dakle, isključivo drammatizacijski prostori koji su se proizvo-dili na tlu Hrvatske i koji su u sebe uračunavali i jedan posvema speci-fičan odnos zainteresiranih faktora kazališne proizvodnje: a to znači autora tekstova i predstava, publike i naručioca kazališta, to jest moć-nika. Nas dakle i u komparativističkoj vizuri može i mora zanimati samo dinamika kazališnih činova i mogu nas zanimati isključivo funk-cije što ih u scenskom prostoru uspostavljaju spomenuti subjekti i ob-jekti teatralizacije. Pred ovim metodološkim zahtjevom pozitivizam i recidivni kročeanizam naravno me pokazuju dobrih rezultata: oni bi još i mogli odgovoriti na hamletovsko pitanje glumcu koji je govorio Prijamov monolog, na pitanje »Što je njemu Hekuba?«, jer ono je psi-hološko dakle biografsko, estetičko pa dakle vrijednosno. Ali oni ne bi ni htjeli ni znali odgovoriti na jedno drugo, također šekspirsko retoričko pitanje, koje glasi: »Kralju ipak ne sviđa se gluma?«

Premještanje težišta teatrologije s estetizirajućih i fiktivnih nizova na stvarnu stvarnost jedne kazališne povijesti, morat će prirodom stvari imati znatnih posljedica i na komparatistiku u okrilju te povijesti. Već je Jagić isticao da kod naših filologa ne smatra za grijeh »ako događaje davne prošlosti izjašnjavaju pojmovima sadašnjosti«. Jagić to tvrdi u trenutku kada je s pravom primijećeno da je skup atipičnih pojava u književnom razvoju, kakve su pojedinačno bile poznate i drugdje u Evropi, na našem području formirao jednu relativno specifičnu situaciju. Našoj je komparatistici od samog početka s pravom sugerirano razliko-vanje između proučavanja utjecaja iz drugih evropskih sredina s jedne strane i identifikacije širom tradicijom, asimilacijom općeg evropskog nasljeđa, konvencija, postupaka i općih mjesta s druge.

Dogodilo se da je Jagićeva pouka bila pažljivije saslušana svugdje osim u dionici dramske književnosti, pa je zato ovdje mnogo više nego drugdje činjenica inozemnog utjecaja dugo ostala povezana s vrijedno-snim sudom. A kada je i došlo do značajnijih uočavanja, kako ih Jagić

zove, atipičnih činjenica onda ih se tumačilo prije svega kao izraz vlastite veličine, a ne kao dio jedne tragične ekonomske i političke sudbine. Nesposobnost da udahnuti evropski kontekst s punim plućima izdahne, postala je u našim teatrološkim uvjetima građom za orgiju nekritičkog mentaliteta koji nije ni znao a niti htio razlikovati posljedicu od uzroka! Odatle se i dogodilo da je naša teatrologija usnula Gundulićevim snom! Bivši proučavatelji evropejstva naše evropske dramske baštine prirodnom stvari kretali su u poredbu oboružani vrlo suženim izborom znanja o tzv. evropskoj dramaturškoj situaciji, izborom koji se redovito temeljio na uskim školničkim podacima, a ne na istraživačkim rezultatima. Proučavatelji su analizirali, ali i analiziraju, nacionalnu dramsku baštinu najčešće iz vizure njenih tekstualnih ostataka i njihova navodno vječnog entiteta. Naša je komparatistika u svom teatrološkom krilu stajala zbog toga na staklenim nogama, a zbog toga što joj je količina znanja o teatru Evrope bila preuska, prepotopna i preuzeta iz druge ruke, nije ona imala mnogo izgleda za relevantniji kritički govor.

Ipak, da ne budemo previše kritični, bilo je na desetke primjera u kojima je ograničeni informacijski prostor evropske kazališne povijesti urodio nekim rezultatima, ali su čak i tada sva ograničenja proizlazila iz već naglašene činjenice da se evropska, kao i naša kazališna povijest, sužavala na isključivu egzistenciju i neku konstruiranu esenciju sačuvanog dramskog teksta.

Da potkrijepimo rečeno možemo navesti čitav niz primjera koji bi mogli pokazati kako su dosadašnja komparativistička istraživanja hrvatske drame i kazališta nepotrebno sužavala svoj predmet! Primjer kada se izvori Držićeve blizanačke dramatizacije »Pjerin« traže isključivo u tisuću godina starijem tekstualnom Plautovom predlošku a ne u blizanačkim dramama iz Držićeva glumišnog okružja, ili kada se kontekst Vetranovićeve »Orfeja« pronalazi isključivo u Ovidiju, Vergiliju i Polizianu bez svijesti o poticajima koji su u ovom slučaju stizali iz srednjovjekovlja, ali i iz pozorničkih zakonitosti i očekivanja publike. Dosadašnja naša komparatistika uzimala je kao polazište svojim tekstualnim propitivanjima u ovim i mnogim drugim slučajevima isključivo uzorne inozemne obrasce pa joj je razumljivo, jer se zadovoljavala didaktičkom razinom podataka o Evropi, uzmanjkalo pravih podataka o glumišnim, izvedbenim i socijalnim okolnostima bez kojih se egzistencija tekstualnog predloška predstave koji je do nas stigao ne može i ne smije tumačiti. Jednake greške, da ne ostanemo samo na dva nave-

dena primjera iz renesanse, lako je uočiti i na materijalu barokne dramske literature. Ima ih koji su pastirskim igrama zbog neznanja pripisivali svojstva opernih libreta ne vidjevši izvedbene okolnosti dubrovačkog glumišta s otvorenim pozornicama i ne raspoznavajući nebarokni metonimijski princip gledanja kojem je totalitet opernog spektakla u našim okolnostima bio potpuno stran. I ovdje je greška proizlazila iz toga što se propustila mogućnost da ispitaju domaće pretvorbe i mjera domaćih asimilacija u okviru reduciranog opernog spektakla kakav je u nas postojao. Srodan proces nerazumijevanja pretrpjela je i Stulićeva »Kata Kapuralica« iz 1800, kojoj se evropski kontekst pronalazio čak u Beckettu i apsurizmu, i to samo stoga jer se nije dublje proučavalo kazališni projekt Stulićeva suvremenika Rimljanina De Rossija, projekt jakobinskog kazališta multiplikacije zla definiran 1790, a koji je naš Stulić u jezičnom čudu svoje komedije hipertrofirao do prve hrvatske drame čitavog jednog razdoblja. Ono što je drugdje ostalo tek rukavcem kod nas je bilo glavnim tokom. Ali nije problem samo u tome što je sada, kada poznamo tu okolnost, pitanje »Kate Kapuralice« lakše postaviti, nego je problem što smo sada demaskirali jedno neznanje koje se u nas bilo maskiralo u viku o autohtonosti, kako se mistifikacijom ono što je trebalo biti poticaj za rad, pretvorilo u poticaj za površno uživanje u svojoj navodnoj različitosti.

A istina je suprotna: *Različitost od okoliša valja zaslužiti i ta različitost nema nikakve veze s mentalitetom koji robuje poluistinama i lijenosti.* Jer nije slabost evropskog konteksta slabost predmeta samog ili njegove nepotencijalnosti; jedina slabost jest ovdje slabost jedne svijesti kojoj je glavni zadatak da traga za utjecajima, a kada utvrdi da ovih nema, onda je toj svijesti glavni zadatak da prehvaljuje nacionalni predmet. Sve su to simptomi teatrološkog sindroma koji nazvamo Gundulićevim snom. To je sindrom koji bi uvijek radio po navodno matematičkom pravilu da dva pomnožena minusa daju plus.

Dok čovjek sve ovo govori, onda mu je naravno potpuno logično što nas je Dante već u svojoj »Commediji« smjestio u onaj kobni, a toliko istiniti forse, onaj »forse di Croazia«. Naše je prisustvo u kazališnoj Evropi doista bilo u znaku toga Danteova forse! Mi kazališnoj Evropi nismo, zbog političkih i ekonomskih, a ne zbog vrijednosnih okolnosti, izvezli ništa osim onog Ivana Pola Dubrovčanina, histriona na mletačkom trgu koji je oko 1520. svoj jezik zloupotrijebio davši ga davlina da ga u prikazanjima, pred evropskom publikom, govore. Izve-

zli smo u Evropu i jednog pisca i prevoditelja bez kojeg je evropski dramski krajolik teško zamisliv, doduše svugdje osim kod nas! Izvezli smo, naime, jednog Matiju Grbca o kojem ovih dana u Francuskoj objaviše disertaciju, a koji je svojim prijevodom Eshila na latinski jezik u Držićevom dobu ostavio znamenit trag u sudbini teatra Evrope.

Ali dok smo premalo eksportirali mi smo na svome tlu, na ovom prostoru držali dramsko pero Evrope čvrsto u rukama, pero koje ovdje prirodom stvari i nije moglo biti uvozno, pero kojem je, ovdje na margini Evrope tinta nešto izbljedjela. Ali naše je dramsko pero svejedno bez ostatka evropski funkcioniralo. Ono što u nas nije funkcioniralo posvema u harmoniji s Evropom nije se nalazilo u dramskom rukopisu! Nalazilo se ono, naime, u oku našeg drevnog gledatelja koji nije uvijek u svojoj glavi imao oko Evrope, nalazilo se u ustroju naših moćničkih mehanizama koji ne baš uvijek funkcioniraše u okviru evropskih pravila igre.

Odavde proizlaze razumljivo i sve važnije specifičnosti hrvatskog kazališnog rukopisa u dopreporodnom periodu. Odatle na primjer i fenomen da mi osim jednog rimskog fragmenta o tragikomediji iz pera Ivana Gučetića, i tek nešto izvandomovinskih Gradićevih interesa za klasicističku poetiku, nemasmo znatnije dramaturške misli. Naši su dramatičari, naime, rano na ovom tlu shvatili da od njihova pisma ne može zavisiti povijesni razvoj evropske dramatike, pa im i nije preostalo drugo do da uzmu ulogu prosvjetara i popularizatora čak i onda kada su oni, što su pokazali na desetke puta, mogli misliti i samostalno. Zato se u nas ni najznačajnije osobnosti u dopreporodnom razdoblju na dramskom polju ne zanimaju formulacijom poetika, jer jedino što im je u nas preostajalo bilo je da liniju domaćih očekivanja i domaće situacije hipertrofiraju, da inzistiraju na drugačijim relacijama jednog kazališta, na naškosti njegovih institucija i na zadovoljavanju sredine u kojoj je to kazalište nastajalo. Odatle naravno proizlazi i glavni zadatak suvremene kazališne historiografije: Ona mora svoje težište naći na vektoru koji tvore domaće kazališne *redukcije*.

Ovdje, na ovim metodološkim napomenama ćemo se zaustaviti, da bismo prešli na nizanje nekih punktova koji nam se s obzirom na komparatistička izučavanja starije naše drame i kazališta, a iz obzora budućih zadataka, čine najbitnijima. Ti nas punktovi vraćaju na onu anegdotu s kojom smo započeli, oni su samo mala posljedica pljuska kompa-

rativističkih noviteta pod kojima, na svoju veliku žalost, a našu radost mora hodati ono krilo naše književne znanosti koje i dalje zbraja tako što piše teatar a pamti filologija.

SREDNJOVJEKOVLJE

1. Problematika neizdiferenciranog gledanja publike naših latinskih tropa iz XII stoljeća u svojoj potencijalnosti je posvema komparatistički problem. Teza o neizdiferenciranom gledanju dokida potragu za stvaralačkim individualizmom i takozvanim kreativnim moćima autora latinskih tropa, a postavlja publiku na ključno interpretacijsko mjesto s kojeg se teatralnost tropa i oblikuje, to jest njihova kolokvijalnost koja ih postavlja naspram jednosmjernog i monološkog govora uobičajenog u obredu. Ova koncepcija odbacuje nadalje darvinizam dosadašnje medijevalistike, afirmirajući diskontinuitet i postojanje niza izoliranih i nekauzalno poredanih srednjovjekovnih realizacija. Diskontinuitet vidljiv u kanonu naših tropa do sada se s osjećajem krivnje sakrivao pred navodno bogatijim nizovima u drugim tradicijama koje da su navodno imale snažniju kreativnost. Za nas se ovdje prije svega radi o pitanju slabije gledateljske energije u našim krajevima, energije koja je i u ovom tipu rudimentarnih teatralizacija viđeno oblikovala isključivo prema svojoj mjeri.

2. S obzirom na srednjovjekovlje javlja se i drugi imperativ za dramske povjesničare a taj je: širenje granica teatralizacije. Na taj način pred nas izlazi građa koja se do sada nije uočavala. Evo primjera: Podaci o ritualnim ubojstvima maskiranih Židova na volovskim kolicima na ulicama Dubrovnika u XIII i XIV stoljeću, podaci o histrionskim ostacima koji na našem tlu nakon pada Rimskog Carstva dugo nisu zamirali. Uz to ovdje se radi i o širenju prostora teatrologije prema psihoanalitičkoj arheologiji, koja je i do sada s uspjehom radila na materijalu dubrovačkih pokladnih maski, na primjer Turice, te na kamenim prikazima maski na kapitelima dubrovačkog dvora.

3. Problem naše prve znatnije gledateljske diferencijacije nalazi svoj materijal u hrvatskim prikazanjima iz XV stoljeća. Tu su do sada provedena tek djelomična istraživanja identifikacijskih okolnosti kod publike, ali će biti potrebno preciznije uočiti ideološke strukture publike

prikazanja dubrovačkog tipa za razliku od one iz mletačke Dalmacije. Opisom prve diferencijacije kazališne publike u XV i XVI stoljeću hrvatski teatar po prvi put značajnije svjedoči svoje evropejstvo, koje više nema problema s praksom pisanja, i koje može proizvesti i tražiti relevantnije gledanje. I u ovom slučaju potpuno otpada dosadašnja evolucionistička teza o razvitku hrvatskog tzv. crkvenog teatra u fazama koje bi od narodnih išle prema umjetničkim stupnjevima. Ova se dionica sada uočava kao niz predstava u kojima je društvena zajednica svaki put iznova, sredstvima što ih je posjedovala, obavljala, samopotvrđivala, spoznavala vlastiti identitet i određivala još jednom mjesto svakog pojedinca unutar zajednice. Nije ta kazališna proizvodnja iz XV i XVI stoljeća bila, kako se obično misli, tek puko uprizorenje svima poznatih, općih, dakle evropskih obrednih postupaka i svetih sličica. Jer evropejstvo hrvatskog srednjovjekovnog teatra nije u tim postupcima i sličicama, nego se ono uspostavlja u prvom redu kao alternativa duhovnoj i svjetovnoj vlasti ali i kao samoprodukcija vlastite komune. Ono što je evropsko u toj težnji jest da se logikom bivšeg poganskog tijela u teatru suprotstavljalo retorici ideologije. Evropejstvo u nas nikada u teatru nije bilo statička srodnost s Evropom, nego je bilo i jest dinamika jednog kazališta koje se svakodnevno propituje kroz svaku novu teatralizaciju. Ne postoje tromi i spori hodovi evropskog konteksta u našem kazalištu, nego se taj kontekst svakom novom aktualizacijom dinamizira. I naravno, upravo ta dinamika zadaje muke usporenoj kritičkoj svijesti suvremenika.

RENASANSA I MANIRIZAM

1. Prvi eminentno komparatistički šok na materijalu iz hrvatske renesansne drame dolazi iz sfere tzv. dramskih robinja, grupe tekstova među koje do danas ubrajamo oko deset drama iz razdoblja prije Marina Držića. U našim robinjama odvija se proces hipertrofiranja, u drugim mediteranskim tradicijama, nezamijećenog moreškantskog sukoba oko zarobljene djevojke. Konkretizacija i historizacija te moreškantske teme kako se sprovodi u nas od »Čudnog sna« Džore Držića preko prikazanja kao što su »Muka svete Margarite« ili »Prikazanje historije svetoga Panucija«, pa do primjera u Vetranovićevom svjetov-

nom teatru, Nalješkovićevoj »Komediji III« i Lucićeva »Robinja«, pravi je prostor za uočavanje domaćih pretvorbi okrenutih specifičnoj glumačkoj situaciji. Dramski korelativ robinje ostvaruje se u smislu kazališne poetike koja svoju opsesioniranost slobodom u neslobodnim uvjetima dramatizira hipertrofirajući jedan mediteranski plesni pučki oblik. Naravno u tom svjetlu zanimljivi su različiti vidovi ovoga modela, zatim razmjeri njegove ideologizacije, i njegove naratološke podudarnosti sa srodnim tvorbama iz kruga sijenskih akademika »degli Intronati«.

2. Pastoralizacija unutar hrvatske dramske književnosti renesansnog i manirističkog razdoblja traži radikalniju i snažniju svijest o evropskoj srodnosti i razlikama. Ovdje se mora dokinuti prebrojavanje svih u tekstovima spomenutih pastira i općih pastoralnih mjesta. Danas konačno razumijemo da problem hrvatske pastorale nije kumulativan nego da je on u kazališnom svjetlu prije svega problem narudžbe, dakle probleme zrcala za naručioca. Sagledavan ovako uzumno hrvatski pastir, neće za nas posjedovati onu toliko hvaljenu naškost nego će postati kazališna funkcija, čvrsto mjesto jednog zrcala koje pred naručiocima, pred knezovima, koji se u tom modelu uporno ogledaju, nudi u liku pastira njihovu vlastitu uljepšanu bit. Nije, dakle, osnovna razlika između talijanskih i hrvatskih pastira a s obzirom na znatniju karikiranost u Italiji, a blaže tonove u nas, pitanje zaljubljenosti našinaca u selo i u zemlju, nego je ono pitanje kazališne narudžbe, koja je u nas bila tvrđa pa je i ogledalo razumljivo moralo imati umekšaniji fokus. Vrijeme je dakle da se proučavanje naše pastorale shvati u kazalištu kao problem evropske pozornice i njenih zrcalnih okolnosti u XVI stoljeću.

3. Kazališne reperkusije rečenice s kojom se otvara hrvatski svjetovni teatar, reperkusije onog prvog pitanja koje je postavljeno na našoj svjetovnoj pozornici, a koje glasi: »Što tuj meu knezovi?«, treba da budu uočavane u potezu od Džore Držića pa sve do Ivana Gundulića. Problematika pozornice koja je bila metonimija grada, njegovo zrcalo, te shodno tome i prostor koji piscu ne može potpuno pripadati, bit će jedan od zadataka koji se nalazi pred istraživačem našeg kazališta kao organskog dijela evropskog. Pokušaj pisaca da u prostoru narudžbe globalnim projektom destruiraju naručeno, te analogija Aretinova slučaja u Italiji s našim Držićem, čeka još uvijek precizniji opis! Problemi scene kao prostora za prisiljavanje pisca na neželjenu igru, tumačenje renesansnog teatruma kao prostora prisile i razdora još uvijek su otvoreni.

Jer Marin Držić nije evropski pisac samo po nekim stilskim i misaonim osobinama svojih sačuvanih tekstova, nego je on evropski pisac i po evropskim okolnostima u kojima su se odigravale njegove dubrovačke predstave. On je evropski pisac zbog savršene i u duhu vremena bez ostatka ostvarene koordinacije zainteresiranih očiju i teatraliziranog prostora grada za vrijeme predstava njegovih drama. Iz ove vizure mijenja se i čitanje Gundulićeve »Dubravke« koja, uz sve divljenje suvremenika, i uz sve naše romantičarenje nad njenom estetskom vrijednošću, nad njenom nacionalnom i rodoljubivom tendencijom, mora biti sagledavana i kao problem pozornice koja se 1628. još uvijek rješavala na anakroni način metonimijskog gledališta koje iako u punini baroka još uvijek ne zna gledati pozorički svijet kao metaforu. Ali nije problem tog neostvarenja bio Gundulićev problem, bio je on prvo problem dubrovačke publike, a onda i jednog društva i jednog kazališta koje s Kašićevom, po svemu baroknom »Svetom Venefridom« u isto vrijeme nije znalo što da radi na sceni. Jer ne zaboravimo, mogućnost demokratskog baroknog kazališnog gledanja za pisca »Dubravke« bila je barem toliko akutna koliko je u nas tada bilo akutno nepostojanje profesionalnog kazališnog igranja ili analogno nepostojanje tiskare.

BAROK

1. Demokratskost baroknog kazališnog gledanja plašila je Gundulića i Dubrovčane kada su stajali pred »Dubravkom« 1628, ali ona ista demokratskost nije plašila hvarske knezove, strance, 1612. godine! Oni se, naime, nisu plašili institucionalizacije domaćeg kazališnog života, i ma koliko da je ona bila neznatna ostaje činjenicom da je u zgradi na hvarskom trgu, po prvi put kazalištu u nas pridano značaj institucije koja više nije bila problem cijelog kolektiva nego je vrijedila po sebi samoj! Okolnosti te promjene mogao je ponuditi samo snažno razvijeni komunalni mehanizam Hvara, ali i osjećaj da i drugdje u Evropi započinje demokratizacija ne samo društvenog života nego i svakog onog trenutka u kojem društvena zajednica sjeda pred svoj kazališni zastor. Kazalište nad hvarskim arsenalom prvo je kazalište na ovom prostoru koje se htjelo zamračiti kada bi započeo scenski prizor! To je zasigurno prvi naš teatar u kojem su scenu, u trenutku kada bi se njena magična kutija

rasvijetlila posjedovali svi podjednako; i oni koji su je iz mraka samo gledali i oni koji su joj bili stvarni vlasnici. Ovaj je hvarski teatar prirodno stvari bio i vojnički, ali neka nas to ne smeta, jer nije drugačiji ni mogao biti na ovoj codi Evrope. Ostaje činjenicom da se pred hvarskom publikom teatar nad arsenalom proizvodio kao barokna kutija, kao metafora stvarnosti, kao prvo naše kazalište s demokratskim gledanjem.

2. Glede domaće kazališne produkcije barokni je naš teatar posvećen u znaku redukcije dvaju suvremenih talijanskih kazališnih žanrova-institucija: jedan je bio operni spektakl a drugi »commedia dell' arte«. Domaća redukcija počivala je razumljivo na uvjetima koji su s obzirom na otvorene dubrovačke pozornice ukidali mogućnost glazbenog izvođenje libreta. Da bi kompenzirali tu nemogućnost doveli su u Dubrovniku tragikomedijsku do savršene homologije s razvojnim stupnjevima talijanske libretistike. Talijansku libretistiku su Dubrovčani, a kasnije im se pridružiše i Slavonci i Bokelji, pratili od Primovićeve »Euridiče« iz 1617. pa sve do Metastazijeva doba pod konac XVIII stoljeća. Nije im promakao ni jedan znatniji novitet! Inzistiranje na fabulativnosti libreta, na zgušnjavanje inozemnih lirskih predložaka i naglašavanje njihove latentne kolokvijalnosti, te prozaizacija i izbjegavanje funkcionalne glazbe, porodilo je zanimljive kazališne rezultate. Domaći dramski genij najčvršće je uspio sublimirati inozemne poticaje i domaće zahtjeve na predstavi Kanavelićeva »Vučistraha« 1682. u dubrovačkom Orsanu. Srodan proces redukcije inozemnog žanra-institucije na samo jednu njegovu komponentu zbiva se tijekom XVII stoljeća i s komediografijom. Desećak hrvatskih komedija toga doba ne treba gledati iz vizure njihova odnosa prema »commediji dell' arte«, kako se to najčešće čini, nego ih treba tumačiti kao redukciju talijanske redukcije koja se nazivala *ridiculosom*. Te tiskane »commedije dell' arte« u svojoj apeninskoj verziji stizale su u knjižicama malog formata u naše strane gdje su ostavile znatnog traga na pisce naših »smješnica«, kako je najbolje nazivati ovaj oblik da bismo ga razlikovali od renesanskih i prosvjetiteljskih komedija. Ovom reduktivnom kazališnom sustavu pogodovale su domaće amaterske teatarske prilike, te odbijanje dubrovačkih vlasti da podrže bilo kakvu profesionalizaciju kazališnog života, ali i da intenziviraju gostovanja iz inozemstva. Kada znamo da su prva gostovanja komičara-profesionalaca bila u Splitu 1667, te da su na tim predstavama još uvijek uz profesionalce nastupali i domaći ljudi i to ne u repertoaru improvizirane komedije, bit će nam potpuno jasno da je problem reduktivnosti recepcije

talijanskog komičkog teatra XVII stoljeća još uvijek otvoren i do kraja nerazjašnjen. Ne postoji, dakle, hrvatska recepcija »commedije dell' arte«-nego nam valja istraživati distribuciju talijanskih tiskanih ridiculosa u formatu male osmine u našim krajevima i proučavati njihovo prilagodavanje domaćim organizacijskim i jezičnim uvjetima.

3. Što se tiče kazališta XVII stoljeća moramo biti svjesni da nas očekuju i dalja istraživanja direktnih utjecaja. Nedavno smo utvrdili da postoji čitav jedan krug direktnih talijanskih poticaja u hrvatskom teatru prve polovice XVII stoljeća i iz neteatarskih žanrova, na primjer iz talijanske epike, pa čak i iz lirskih kanconijera, a mogli smo utvrditi da je »Ači i Galatea«, drama o Kiklopu, Džore Palmotića radena po motivima slabije poznatih Marinovih kancona, te da je Palmotićeov fragment »Kolumbo« raden po epskim talijanskim predlošcima Stiglianija, Marinova vršnjaka, u nas poznatog i po tome što je ponudio neke poticaje Palmotićevoj »Govnaidi«.

PROSVJETITELJSTVO I SENTIMENTALIZAM

1. Na prvi bi se pogled moglo učiniti da je XVIII stoljeće u hrvatskoj dramskoj i kazališnoj povijesti teren na kojem su mnoge predradnje već obavljene, ali će to biti tek jedna od uobičajenih optičkih varki. Naime, upravo su ovdje dosadašnji komparatistički radovi najmanje teatrološkog usmjerenja! To najbolje mogu potvrditi tri velika prijevodno-preradbena bloka: molijeristi iz prve polovice XVIII stoljeća, kajkavske adaptacije njemačke, recimo kočebuoevske manufakture, i brojni prijevodi marijaterezijanskog pjesnika Metastasija. U vezi s ovim uzorcima nikada nije bila proučavana mjera sudioništva domaće publike na odigranim predstavama, te mjera njihova očekivanja. Naše molijerističke obradbe s te pozicije nismo još propitali i tu nas čeka veliki posao. Evo samo jednog od brojnih primjera: Komedija »Amfitrion« sa svojom vrlo složenom dvojničkom strukturom na dubrovačkoj pozornici je svakako doživljena radikalnije nego na svojoj francuskoj dvorskoj premijeri. Naime, nemoć Jupitrova da u isti mah bude Alkmeni i muž i ljubavnik, nemoć, dakle, moćnika, vladara, to jest boga, da bude jači od onih drugih i podniženih, svakako je u starom Dubrovniku bila gledana i kao poraz društvene naredbe kakvu je propisivao dubrovački politički i scenski meha-

nizam. Upravo u tom malom detalju iz »Amfitriona« u kojem se ideologija scenskog svijeta stavlja na stranu obične ljubavi i građanske razblažene strasti, moramo otkriti i uzroke zbog kojih pučanin Goldoni ne dolazi u tom dobu na naše scene! Omogućava ovaj detalj i odgovor na upit zašto je naše scene preplavio upravo plačljivi marijaterzijanski Metastasio i njegove melodrame! A gdje će nas sve odvesti srodna istraživanja konkretnih predstava njemačkih preradbi na kajkavskim pozornicama? Za sada je ovaj korpus uziman samo kvantitativno, dok se njegov sentimentalizirajući i posvema ideološki naboj, imanentan nadolazećoj građanskoj publici, nije nikada ozbiljnije uzimao u obzir. Putokaz bi u tome mogla biti jedna slavistička recepcionistička studija o ukusu hrvatske, slovenske i češke publike toga doba, koja je tiskana nedavno u Austriji.

2. Naravno od ovih pitanja samo je korak do odgonetke o navdom dramaturškom čudu jedne »Kate Kapuralice«, ali je isto tako u ovom jakobinskom razdoblju hrvatske dopreporodne drame, publika i njeno očekivanje ključ za one predstave od kojih nisu sačuvani tekstualni predlošci ali koje su bile sigurno prikazivane, na primjer drama Luke Stulića, brata Vlahova, o lovu Henrika IV. Danas možemo iznijeti kako ta izgubljena drama nije bila drugo do prijevod istoimene i u pred-revolucionarnoj Francuskoj sumnjičene Collèove drame. Dakle, ni ovaj drugi Stulić, liječnik Luko, nije po svom jakobinstvu i po želji da drammatizira multiplikaciju zla, bio daleko od brata mu Vlahu.

3. Dramski slučaj Brezovačkog, slučaj je u kojem je u dosadašnjoj kritici potpuno izostalo ozbiljnije uočavanje snažne sentimentalizacije u dramskoj fakturi!? Posljedice toga procesa izazvanog promjenom ukusa publike bile su takve da se u »Diogenešu« blizanački model o dva brata oko kojeg se komedija osovala, više uopće ne nudi radikalnu scensku zabunu već dramu organizira tako da braća i ne nalikuju jedan na drugoga, da bi na koncu Diogeneš, taj po svemu pometovski lik, u duhu sentimentalističkih drammatizacija pronašao čak i izgubljena oca pred kojeg se hita na koljena pa mu veli: »Otec dragi!« U tom trenutku hrvatskog dopreporodnog teatra događalo se nešto paradoksalno! Naime, evropejstvo dramskog rukopisa koje se nekoć tako snažno proizvodilo u svakoj molekuli hrvatskog glumišta, preselilo se iz pera dramskih pisaca u oko publike. Ova nova publika pod konac XVIII stoljeća više je evropska od samih pisaca! Pisci kao da se na čas nisu snašli. Publika bi, pak, gledala scenski sentimentalizam, a i institucije kazališta nemaju ništa protiv, ali zato pisci kanda osjećaju da su vremena drugačija i da

su zahtjevi dramskog pisma sada daleko od sentimentalizma. Zato i nije slučajno ono što je ovaj raskorak urodio s nekoliko desetljeća šutnje koja završava u ilirizmu i nakon koje hrvatski kazališni voluntarizam odnosi svoju Pirovu pobjedu! Kazalištu su ilirci naložili službu u kojoj je liturgija bila samo prosvjeta i narodnost, dakle, sve od reda stoljetni neprijatelji pravog kazališta. Takvo, pak, nepovoljno teatarsko funkcioniranje dopreporodna hrvatska drama nije do tada poznavala ili bolje rečeno takvo što u dopreporodno vrijeme moglo je proizići samo iz osobnosti, ali nikako ne iz opće narudžbe.

Ovih desetak primjera nisu uopće mogli iscrpiti popis gorućih pitanja koja se nalaze pred komparatističkim proučavanjem hrvatskog dopreporodnog teatra. Ostaje svijest da ovi primjeri proizlaze iz jedne nove teatrologije koja u centar svog interesa stavlja višedimenzionalnu analizu predstava koje su na ovom krajnjem dijelu Evrope ostvarivale mjeru evropskog. Ali upravo stoga jer smo se dotakli i nekih od vitalnih pitanja naše buduće teatrologije i književne historiografije dopustite da se još jednom vratimo na onog pokislog gospara sa Straduna i da podsjetimo kako neće biti dobro ako, nakon nekog vremena, neki od nas, otkriju da »brijeme« ipak nije bilo ludo, i da je radikalizacija slike o dopreporodnoj hrvatskoj drami, kakva se i ovom prilikom predlaže ipak ispisana i osmišljena u duhu najpoštenijih tradicija hrvatske komparatistike.