

SCENSKI PROSTORI, SCENOGRAFIJA I KOSTIM U HRVATSKOM KAZALIŠTU XVII STOLJEĆA

Nikola Batušić

I

Hrvatsko je kazalište razdoblje svoga scenskoga razvoja u renesansi završilo Držićevom »Hekubom« u Dubrovniku 1559, a Benetovićevom »Hvarkinjom« i jamačno ostalim komedijama hvarskoga kruga u dva posljednja desetljeća XVI. st. na Hvaru, potvrdivši slikom održanih predstava neporecivo uklapanje u onodobne evropske prikazivačke konstante, ali i povremenu, posebno naglašenu samosvojnost, što se posebice očitovalo u Držićevu izvornom inscenatorskom postupku. No već je i Držić sâm, u »Hekubi«, najavio prodiranje novih scenografskih elemenata u praktičnu sastavnicu svojih predstava, pa su naznake prvih obilježja baroknoga glumišta zamjetljive u nas istodobno i s posljednjim odzvucima renesanse. Gotovo sve što će se u kazališno-praktičnom smislu zbivati nakon »Hekube«,¹ poprimat će značajke novih težnji, navlastito u onim mnogobrojnim dramsko-scenskim ali i glazbenim vrstama što su do nas stale dopirati iz Italije. Prijevodi i adaptacije klasičnih pisaca, pohrvaćene pastore, preuzete melodrame ili operna libreta, autonomni pokušaji nastali na temelju poznatih odsječaka klasičnih ili renesansnih epova, sve će ove scenske tvorbe kao bitnu sastavnicu stvarno potvrđene ili danas samo pretpostavljene scenske izvedbe, neosporno sadržavati

dvije bitne novine naspram prethodnu razdoblju: posebnu strukturu scen-skoga prostora i nezaobilazno bitan čimbenik njegova izgleda u pred-stavi, što će reći scenografiju i glumačku odjeću kao njenu komplemen-tarnu i gotovo nedjeljivu karakteristiku.

Napuštanje serlijevskog scenografskog sustava već je posve očito u »Hekubi«, premda je Držiću još uvijek, da se htio zadovoljiti shematič-nim rješenjem, mogla poslužiti »scena tragica«. No u nju je teško mogao smjestiti »vile u brocu« ili »vile u karu koji vuku dva lava«, kao što je to propisao u didaskalijama za svoju tragediju. Morao je očito pribjeći nekim novim dekorativnim elementima. Benetović je, međutim, do kraja svoga aktivnoga sudjelovanja u kazališnom životu, ili barem utjecaja u njemu (ako već bez ograda ne pripisujemo ostala hvarska komediograf-ska djela njegovu peru) bio zadovoljen temeljnim dispozitivom Serlijeve »komične scene«. Prema tome, u hrvatskom će se glumištu nova sceno-grafska i dakako scensko-prostorna obilježja javljati već nakon Držičeve »Hekube«.

Posljednja četvrt XVI. st. bit će u europskom kazalištu, a ponajviše poradi novina uvedenih u talijanskom glumišnom okružju, dvojako zna-čajna gledajući isključivo na praktičnu sastavnicu scenskoga svakodnevlja. Renesansna dramaturgijska podloga utemeljena u aristotelovskom sustavu bila je pozornički kodificirana u isključivo tri prikazbene mo-gućnosti. Svako se djelo, prema uobičajenom tematskom razvrstavanju, moglo izvesti na »tragičnoj«, »komičnoj« ili »pastirskoj« pozornici čiju je osnovu dao Sebastiano Serlio sredinom XVI. stoljeća. Ta je pozornica perspektivnim rješenjem indicirala prostor, a nije ga iluzionistički, kao kasnija barokna rješenja, pretvarala u trodimenzionalno ambijentirano prizorište. Na takvoj je pozornici i kostimska oprema predstave morala biti shematična: za komediju je dostajalo svakodnevno građansko odijelo, tragedija je igrana u imitacijama pretpostavljene antičke odjeće, a pa-stire, vile i satire idealiziralo se prema suvremenim likovnim izvorima kojih je u slikarstvu renesanse dakako bilo u izobilju. No predstavu je poglavito nosilo dramsko djelo, bitan element kazališnoga čina u rene-sansi. Ono je njegovim glavnim razlogom i poradi njega književnost živi u kazalištu. Nikada u tom razdoblju vizualna komponenta predstave nije zasjenila autorovu namisao, bez obzira na izvornost književnoga predloška.

Već će koncem XVI. st. književno-kazališne prilike pomalo mije-njati svoju fizionomiju. Hrvatska dramska književnost između Držića i

Gundulića, izuzimajući Benetovića i Hvarane, možda mjestimice i Sasina, postajat će sve većma književno vježbalište i poligon prevodilačkih umijeća, u kojemu, upravo poradi nekih očitih manjkavosti književne autonomije, pozornička, dakle praktična sastavnica imanentno sadržana u dramskom djelu počinje snažnije pomaljati svoja obilježja. Time je ograničena i dovedena gotovo do posvemašnjega smiraja renesansna scenska sposobnost prilagodbe na različite prostore i kazališne uvjete. Premda znamo pouzdano tek za jednu predstavu u Dubrovniku između »Hekube« i mladoga Gundulića, onu izvedbu nepoznate komedije iz 1582. god. o kojoj piše M. Pantić,^{1a} ne bismo za razdoblje od tih četrdeset i šest godina smjeli otkloniti mogućnost razmišljanja o pretpostavkama koje su mogle dovesti do intenzivna kazališnoga života, pogotovu što nas niz dramskih djela primorava na to.

No književni temelj te inscenatorski zahtjevi u njima upravo nesmiljeno upozoravaju kako je već nemoguće pomišljati na male, kućne pozornice poznate iz »pirnih« predstava Držićevih, a budući da u Vijećnici od 1554. više nije bilo dopušteno glumiti, ostaje samo lokalitet »prid Dvorom« za koji, međutim, u to doba nema nikakve potvrde. Zameci, naime, scenskoga baroka vidljivi u našoj drami nakon Držića gotovo posve ograničavaju improvizatorsko prigrtačavanje prizorišta. Vrijeme serlijevske jednostavnosti i kodifikacije prostora na tri ili četiri prepoznatljiva i lako uočljiva znaka zavazda je prošlo. Glumištu su postale potrebne dvorane, posebno građena kazališta, a uskoro će se pojaviti i pozornice opremljene tehničkim napravama. Zatvoreni scenski prostor makar i preuređen za prikazivanje, no ni u kom slučaju skučen u privatnu zdanju, neophodno je tlo predstavi. Manjak književne izvornosti uvjetovao je sve većma rast, a kasnije i hipertrofiju pozoričke tehnike. Rijetke će se drame, pasturale, melodrame ili opere u XVII. st. moći izvesti u jednoznačnom scenografskom okviru tipiziranih obilježja. Za mnogu je predstavu bilo potrebno osigurati mogućnost novoga scenografskog rješenja, premda je i u ovoj množini iluzionistički oslikanih prizorišta ubrzo došlo do kodifikacije temeljene na općim mjestima što ih možemo vrlo lako uočiti u baroknim kazališnim vrstama, kao primjerice prijestolnu dvoranu, lug, podzemlje, morsku obalu, otok usred mora i sl. No desetak se ovakvih tipiziranih pozoričkih rješenja moglo, a po autorskim naputcima često i moralo popunjavati raznim tehničkim efektima, posebice pojavama vatre, dima, tutnjavom groma i nadasve tzv. »letećim strojevima« kojima su sva božanstva ili čudovišta spuštana

s visinâ na pozornicu ili dizana u njenu razinu iz propadališta. U takvu kazališnom izrazu dramsko je ili operno djelo bivalo sve većma nebitnom sastavnicom glumišnoga čina, često namjerice tematski tako izabrano da svojom upućenošću na mogućnost teatralnosti i efektnih scensko-tehničkih rješenja uzbudi gledatelja više snagom vizualnoga no dubinom književnoga.

II

Nekoliko se hrvatskih drama i prijevoda našlo između Držića i Gundulića, no one još ne pokazuju neku izrazitu porabu izražajnih sredstava scenskoga baroka, te im je scenski prostor i scenografija uglavnom u onim odrednicama što ih poznajemo iz »Hekube«, što će reći da je kao temeljni dispozitiv zadržana Serlijeva »scena tragica« ili »scena boschareccia«, kojoj, prema potrebi, kazališni realizator slijedeći izravnu ili neizravnu, u tekstu implicite sadržanu uputu, može pridodati kakav scenografski element ili dojam pojačati tehničkim domišljajem. Takav domišljaj primjećujemo već u Bendeviševićевой »Dalidi«, tom dubrovačkom »Romeu i Gulietti« kao što reče Josip Torbarina,² kada Oronte otvara grob svoje drage. Taj prizor pretpostavlja ponajprije prostranstvo pozornice pa je nemoguće pomisliti da bi predstava mogla biti izvedena na kakvoj »kućnoj« sceni, a istodobno je važno naglasiti kako unutar serlijevskoga standardnoga rješenja na pozornicu mora doći nova scenografska aplikacija, a to znači da je mjesto igre dopunjavano nekim dodacima i konstrukcijama što su po svojim likovnim obilježjima lako mogle pokazivati i barokne značajke. Za razliku od Gučetić Bendeviševićeve »Dalide«, Bunić Babulinovljeva »Jokasta«, premda pjesnički očito hipertrofirano djelo, a nastalo prema Dolceovu prijevodu Euripidovih »Feničanka«, pokazuje u svojoj strukturi mnogo scenografskih pa i predstavljajčkih pojedinosti koje ne bi smjele posve odbaciti primisao o autorovoj namisli o uprizorenju. Pozornica Miha Bunića Babulinova za »Jokastu« prikazuje prostor pred kraljevskim vratima u Tebi, a po neizravnoj uputi na njoj se mogao vidjeti i *otar gdi vik svet oganj sja goreći* (stih 545—546). Mnoge »dramatis personae« što za suigrače, što o vlastitu izgledu, govore o obilježjima odjeće, a pomnjevijim čitanjem lako se zaključuje da na pozornici u pojedinim trenucima ima i više osoba od onih koje izgovaraju stihove, pak pretpostavljamo statiste koji upotpunjavaju neke pri-

zore. Posebice su pak zanimljive međuigre u ovoj tragediji. Siromašnije i manje maštovite no Držičeve u »Hekubi«, one ipak pokazuju ne samo želju Babulinovljeva odalečavanja od Dolceova predloška, već i potvrđuju Držičev postupak kojim se u prijelazima između činova želi mitološkom motivikom kontrapunktalno ublažavati krvavu zbilju tragičkoga događanja. U »Jokasti« Anfion *pojući slatko* s lirom u ruci nastupa između I. i II. čina, u trećem se intermezzu pojavljuju *od vodâ biele vile*, a prije posljednjega čina na pozornicu dolazi Sfinga.

Tragedija »Atamante« Frane Lukarevića Burine, njegov prijevod Guarinijeva »Pastor fida«, Zlatarićevi prijevodi »Aminte« i »Elektre« ne pokazuju nikakvih scenografskih niti posve kazališno-tehničkih novina spram svojih prethodnika. Gotovo je sigurno da poradi obilja stihova i nisu mogli doći do pozornice jer je Držičevim nestankom očito bitno smanjena praktična strana kazališnoga života u Dubrovniku. No u tim je djelima neprestance tinjala latentna mogućnost prikazbe, i preko njih je u hrvatsku glumišnu svijest ulazilo suvremeno inscenatorsko shvaćanje. Hrvatski dramatičari-minoresi i prevoditelji zacijelo nisu značajnije utjecali na aktivni kazališni život, ali su zasigurno održavali onu potrebitu temperaturu, neophodan kazališni naboj, kojim su zapretani scenski potencijali pothranjivani ne tako neznatnim odzvucima talijanske glumišne suvremenosti. Bez Zlatarićevih prijevoda i nekih Bunićevih indicacija u »Jokasti« Gundulić u svojim mladenačkim, djelomice nažalost i izgubljenim scenskim djelima, ne bi mogao krenuti tako sigurna pozoričkoga koraka, niti bi Palmotić tako raskošno, dakako kasnije i pod očitim uplivom barokne teatralnosti, znao pružiti hrvatskom kazalištu pregršt svoje neobuzdane scenske mašte. Gundulić i Palmotić su, naravno, učili dramaturgijska načela i scensku tehniku na talijanskim književnim i posebice kazališno-praktičnim primjerima, ali su spoznaju o mogućnosti prikazivanja u vlastitoj sredini stekli uvidom u ovo pritaženo glumište. Ono se scenski nije potvrdilo, ali između Držića te Gundulića i Palmotića postojalo je kao moguća veza bez koje kontinuitet hrvatskoga kazališta nikako ne bi bio moguć.

III

Sve do velikoga potresa od 6. travnja 1667. kazalište je u Dubrovniku gotovo posve u znaku scenskoga izraza temeljenog na dramskoj ili operno-libretističkoj podlozi Ivana Gundulića i Junija Palmotića. Kada

nastojimo utvrditi što se zbivalo pod glumišnim podnebljem dubrovačkim izvan Gundulićevih i Palmotićevih izravnih uplitanja u nj, teško da će se više moći utvrditi od dosada potvrđenih prikazba, što ih je Miroslav Pantić identificirao i, koliko su mu vrela dopuštala i podrobnije opisao.³ Riječ je o jednoj anonimnoj komediji s početkom stoljeća 1612. odigranoj u okviru pirnih svečanosti, nekoj melodrami iz 1617, te komediji »Jerko Škripalo« izvedenoj između 1651. i 1656. O pokladama 1642. spominje se improvizirano gledalište »incontro all' Palazzo«, no ne znamo što se izvodilo. Većim je dakle dijelom hrvatski barokni scenski izraz ponikao na djelima Gundulića i Palmotića, jednoj bujnoj melodrami Jakete Palmotića Dionorića — njegovoj »Didoni« izvedenoj 1646. »prid Dvorom«, ali i u jeku Junijeve vladavine dubrovačkom pozornicom. Poslije Palmotića, a prije potresa tu su još i melodrame Vice Pucića Soltana, »Sofronija i Olinto« izvedena od družine »Ždralova« desetoga veljače 1653, te nešto kasnija »Ljubica«. Posve je logično da u razmatranju stilskih odredbenica našeg baroknoga kazališnoga izraza valja ubrojiti i djela za koja ne znamo da li su ikada izvedena, ali im je književna podloga očito bila namijenjena kazališnoj praksi. To su prije svega prijevod Rinuccinijeva libreta za Perijevu operu »Euridice« iz pera Paška Primovića Latinčića, Kašićev dramski trionfo »Sv. Venefrida« te melodrame Antuna Gleđevića koje na razmeđu XVII. i XVIII. st., kada već dubrovačkom pozornicom caruje komedija, predstavljaju posljednji, premda ponešto u kazališnom smislu i zakašnjeni odzvuk scenskoga baroka.

O kazalištu što je nastajalo na temelju brojnih Gundulićevih tekstova, ne znamo, nažalost, više od dvije ili tri pojedinosti. Kao mladić od osamnaestak godina on je jamačno ugledao svoje prve melodrame i libreta na dubrovačkim pozornicama, jer bijaše nazočan, po osobnu iskazu, prikazbama *na očitijeh mjestih* kada su se ta djela, njih deset, *s velicijem slavom prikazivala*. »Dubravkom« je 1628. on okončao svoj kazališni put, započet, kao što je i sâm bio spomenuo u predgovoru »Pjesnima pokornim kralja Davida« tako sjajno i s mnogo uspjeha. Neizravne i posve osobne Gundulićeve obavijesti najdragocjeniji su podaci o kazališnoj sudbini prvih njegovih dramskih djela, od kojih su nekima danas poznati tek naslovi. Čitavo to mladenačko Gundulićevo glumište zbililo se u deset godina, jamačno između 1606. i 1616, no koja su to *očitija* mjesta vidjela predstave njegovih djela, ostalo je nepoznato. No valja jedino povjerovati piscu koji svoja prizorišta navodi u množini, jer poznavajući danas neke od njegovih ranih radova, teško pretpostavljamo kako su sve

predstave temeljene na njihovu predlošku mogle biti izvedene na najodličnijem dubrovačkom prikazbenom lokalitetu »prid Dvorom«. Naime gdjekada se radi tek o kraćim dramskim sekvencama, »favolettama« koje ne mogu ispuniti cijelo veće svojim trajanjem, pak pretpostavljamo da su neke od mladenačkih drama ili predložaka za melodramsku, dakle kontaminiranu govorenu i pjevanu scensku formu, prikazane i na privatnim pozornicama u sklopu pokladnih ili pirnih svečanosti.

No ovaj preostali torzo ranih Gundulićevih tekstova neprijeporno pokazuje da je njihov autor izvrsno poznavao već na početku XVII. st., bez pravih praktičnih prethodnika u Dubrovniku, ne samo sva dramaturgijska, već i scensko-tehnička obilježja baroknoga glumišta. Prije svega, unio je u onodobno hrvatsko kazalište novu pozornicu posve oslobođenu renesansne jednostavnosti, primorao je kazališne praktičare na razmišljanje o glumačkoj odjeći na kakvu do tada nisu bili navikli, a glazbi je, prvi u nas, dao jamačno gdjekada na časove, a mjestimice i tijekom većega dijela zbivanja, odlučnu riječ. Ova posve kazališno-praktična činjenica bitnija je od vrijednosti njegovih mladenačkih djela, kojima je književna povijest vrlo lako pronašla uzore i izvore u talijanskoj odnosno antičkoj književnosti. Bez obzira na predloške prema kojima je Gundulić pisao s više ili manje osobna udjela, ne gledajući niti na često doslovno povodenje za predstavljачkim izrazom izvornika, danas nedvoumno možemo utvrditi Gundulićevo posvemašno prihvaćanje suvremena kazališnog jezika koji još nije istoznačan s nešto kasnijim cjelovitim baroknim iluzionizmom, ali pokazuje sva obilježja onog scensko-stilističkoga postupka koji je odbacio prikazbeni sustav temeljen na aristotelovskom poimanju triju jedinstava i krenuo u avanturu novoga. Pri tome je promjena prizorišta tijekom trajanja jedne predstave, udio glazbe i dramaturgijski ritam predstave uvjetovan njome, ono bitno načelo što će uz potrebito bogatstvo kostimne opreme odrediti polazište svakom pokušaju scenskom oživotvorenju Gundulićevih mladenačkih tekstova.

Za fragment »Dijane« (90 stihova) teško možemo danas rekonstruirati pozornicu osim što bismo s mnogo sigurnosti pretpostavili kakav arkadijski okoliš u kome Dijana govori svoj monolog Endimijonu, na koji on, tek pri kraju odgovara trima kratkim replikama u kvartinama. Ovaj »kratki dramski prizor«, kako ga Kombol naziva, možda u cjelovitu obliku i nije bio mnogo duži od fragmenta što ga danas posjedujemo, i očito je da svojim trajanjem nije mogao ispuniti cjelovečernji kazališni

termin za javnu predstavu. Prema tome valja pretpostaviti da je odigran u zatvorenu prostoru, na kućnoj pozornici. To nije ni u kom slučaju pretjerana pomisao, budući da je po osobnoj Gundulićevoj kronologiji »Dijana« i prvo djelo od deset spomenutih (a u nedostatku svakog drugog vrela valja poštivati autorovo navođenje kao jedinu moguću kronologijsku tablicu), jamačno izvedeno 1606. Gundulić je tada još mlad, nepoznat pisac koji svoj scenski prvijenac prikazuje u intimnijem krugu. Stoga je logična naša pretpostavka o zadržavanju dotadašnjeg tipiziranog serlijevskoga rješenja za »pastirsku pozornicu«, jer autor još nema dostatnih scenskih iskustava za neke modernije, barokno-raskošnije domišljaje. Odlomak »Armide« (114 stihova) koji je prijevod iz Tassova »Oslobođena Jeruzalema« već je scenski zanimljiviji. Gundulić zahtijeva pozornicu koja mora biti *mjesto gluho i pusto* (stih 3), gdje se po Armidinim riječima *spušta dubja granje gusto* (stih 4). I ovdje je Serlio još uvijek mogao poslužiti sa svojim scenografskim rješenjem, ali su zato glumci morali biti posve drugačije odjeveni no što to inače bijaše običaj u takvu okolišu gdje je publika bila navikla gledati do tada jedino »pastijere«, vile i satire. Iz ovog se fragmenta vrlo jasno zapaža Gundulićevo uglédanje na talijanske uzore suvremene koncepcije insceniranja. Naime na jednom su scenskom prostoru kontaminirana dva stilska izraza. U vjerojatni i mogući okoliš serlijevske pozornice za pastirsku igru, dolazi glumac obučen u bogatoj baroknoj kostimeriji, naoružan i očito u oklopu. Novi kazališni stil nalagao je i nov tematski izbor i podlogu dramskom zbivanju (ovdje iz viteškoga okružja), uza nj je išla i posve nova kostimna oprema, ali pozornica je još uvijek tradicionalna, jer očito da u našem glumištu još nije bila probuđena svijest o mogućnosti građenja drugačijega prizorišta od onoga na koje su redatelji bili navikli još od Držičeve »Tirene« prije više od pedeset godina.

Nadasve zanimljiva obilježja pokazuje »Prozerpina ugrabljena od Plutona«, »prikazanje« kako Gundulić sâm naziva svoje djelo, no koje s tradicionalnim dramaturgijskim i scenskim oblikom ove naše dramske vrste nema nikakvih dodirnih točaka. »Prozerpina« je tipična barokna scenska tvorba što već u temeljnoj razdiobi na tri čina s prologom koji govori božanstvo (a upravo takav prolog je bitna prepoznatljiva značajka sličnih drama, melodrama ili opernih libreta) pokazuje Gundulićevo posvemašnje priklanjanje baroknom scenskom sustavu. Već na početku zapažamo ono najbitnije: autor za predstavu propisuje dva scenografska rješenja i to slijedećim naputkom: *šena prikazuje u dubravi od Sičillije i*

u paklu. Po prvi puta se ovdje u hrvatskom kazalištu susrećemo s potrebom promjene dekoracije, odnosno kulisâ i prospekta na istom prizorištu. Dakako, u srednjovjekovnom je glumištu bilo više različitih igraćih prostora, ali oni su se istodobno nalazili na jedinstvenom i cjelovitom podiju-pozornici. Ovdje se na pozornici u današnjem smislu i značenju toga pojma, tijekom predstave scenska oprema mora promijeniti, jer tako pisac zahtijeva u svojoj didaskaliji. Ono što je već duže vrijeme nagovještavano, potpuno oslobađanje od serlijevske jednoznačnosti, provedeno je prvi puta. Ali ne samo ovom jednostavnom naznakom, već i nizom drugih izravnih ili u tekstu izrečenih uputa i savjeta, jasno je kako mladi Gundulić posve usvaja barokna inscenatorska načela i bez obzira što se može raspravljati o izvornosti njegove književne podloge, a time i kazališno-praktične sastavnice glumišnoga čina, on presađujući u Dubrovnik poznata rješenja i predloške dokazuje ne samo poznavanje najnovije scenske tehnike već je i čvrsto uvjeren u njenu primjenu na dubrovačkoj pozornici.

Njegova *dubrava od Sičulije* nije mogla biti jednostavno oslikano platno u maniri renesansnoga rješavanja prostora isključivo pozadinskim prospektom, već je na prizorištu moralo biti očito i nekih akcesorija, pa čak i postranjih kulisâ koje su dočaravale lug, budući da su u II/2 pastiri *skroveni iz luga* i slušaju događanje na sceni, dok u 4. prizoru istoga čina oni *izidu na dvor opeta*, očito tada vidljivi i za publiku. Posve su novi, i na dubrovačkoj pozornici prvi puta primijenjeni scensko-tehnički efekti koji su u »Prozerpini« brojni i tipični za barokno kazalište. Već spomenuti standardni prolog, s glavnim licem božanstvom u njemu (ovdje je to Merkurijo), zahtijeva dotada neuobičajeno rješenje, jer Merkurijo, *vraćajući se iz pakla* (usp. didaskaliju) govori o podzemnom svijetu. Naravno da je redateljsko rješenje ovoga prizora moguće i bez uporabe propadališta ili njegove naznake na pozornici jer i Merkurijevi stihovi (1—12) dovoljno jasno ambijentiraju njegovo prethodno prebivalište, no jamačno neće biti sporno kako je u ovom prizoru Gundulić možda omojačio upotrebu platforme koja bi glumca što je interpretirao Merkurija mogla podići iza stražnjega dijela pozornice. Ako pretpostavimo da je izvedba bila na javnu mjestu, jamačno »prid Dvorom« onda je pozornica bila zacijelo podignuta na visinu od 1,5—2 m, pa korišćenje platforme na koloturi iza nje i nije posve nemoguća pretpostavka. Da je zbivanje »Prozerpine ugrabljene od Plutona« bilo posve prožeto novim baroknim domišljajima, tako specifičnim za novo kazališno razdoblje pu-

no efekata, svjedoči i svršetak prvoga prizora u I. činu i početak druge scene. Dijana, osluškujući neku podzemnu tutnjavu govori ovako:

*Ma što, jaoh, čuje se? koja je sila ovo
ka svijetom svijem trese? što li će bit novo?
Ka će ova bit sjena ka sunce prikriva,
ter munja ognjena kroza nju sveđ siva?
Već nam stât ni odi; goručijeh vrh kola
iz zemlje ishodi njeka sjen ohola.
Bježimo, jaoh, što bi? Od pakla kralja vlas
Prozerpinu ugrabi između svijeh nas.*

(stih 317—324)

Slijedi indikacija za početak slijedećeg, drugog prizora — »šena druga« s didaskalijom: *odi se raspukne zemlja i izlazi iz pakla Pluton i kor furija i ugrabe Prozerpinu*. Gundulić piše ovdje izravnu uputu redatelju i glumcima, a u neizravnoj didaskaliji ne samo zbog pjesničke slike koja je gotovo arhetipska (*Pluton vrh goručijeh kola*), već i poradi mogućnosti prikazbenoga rješenja, on potanko opisuje Plutonov dolazak s rekvizitarijem koji bi u idealnim uvjetima bio potreban. Zanimljivo je da se ponovno spominje mogućnost propadališta koje je već indicirano u Merkurijevu prologu, pa tako ovu tehničku provedbu ni u kom slučaju ne valja posve odbaciti, to prije što je otvor na pozornici ili prostor posebno određen iza nje, očito mogao služiti za primjenu efekta dima koji je u napatku izrijekom spomenut. Na završetku prvoga čina didaskalija nanovo primorava današnjeg promatrača koji bi želio rekonstruirati kazališnu sliku ove Gundulićeve mladenačke scenske tvorbe na pomisao o propadalištu, jer *odi Pluton odnosi Prozerpinu u pako*. Drugi čin zbiva se u istom ambijentu, dakle u »dubravi«, dok je jedina zanimljivost u njemu opetovano navođenje prostora koji može nagovijestiti neku dubinu. Ovdje je to rijeka iz koje vila Aretuza izlazi u II/5, i na kraju prizora prema didaskaliji *ulazi u rijeku*. Jamačno u taj isti prostor ili propadalište *odhodi* Čerere na kraju šestog prizora, s autorovom napomenom da je ovaj odlazak usmjeren *put pakla*.

U trećem se činu zbiva ona spomenuta, ključna scenska promjena koju uvodi u hrvatsko glumište Gundulić. Na prizorištu nema više *dubrave od Sičulije*, već se *otkriva pako*. Posve je razumljivo da je scenografija za taj čin morala biti bitno drugačija od one iz prethodna dva,

te je, pretpostavljamo po analogiji iz sličnih, u likovnoj dokumentaciji sačuvanih primjera, iluzionističkom metodom oslikavanja platna ili drveta, nagovještavala podzemlje.

Dok osobe u prva dva čina dolaze na pozornicu obučene u standardni kostim poznat još od Držićeve »Tirene«, mislimo ovdje na pastire, vile i mitološka lica, treći čin koji se zbiva u podzemnom svijetu zahtijevao je nova kostimografska rješenja, jer do tada na dubrovačkoj pozornici takav ambijent još nije bio prikazan. Kako ga je riješio redatelj ne znamo, no pretpostavljamo da mu je onodobna likovna umjetnost morala služiti uzorom, tek pitanje je da li je u Dubrovniku našao dovoljno predložaka za izgled Plutona, Megere i kora Furija. U svakom slučaju oblik i izgled odjeće morao je u ovom Gundulićevu djelu biti dovoljno indikativan ali i dramaturgijski funkcionalan, jer bitno određuje stav gledatelja prema scenskoj slici prikazane melodrame.

Ovim smo i dotakli pitanje scenske vrste Gundulićeve »Prozerpine«. Budući da nikakvih podrobnijih podataka o njoj danas nema, ne možemo niti odlučno tvrditi kako je ovo djelo isključivo predložak za opernu pozorničku formu. Bit će da je riječ o pravoj melodrami, ako upotrijebimo talijansko objašnjenje ovoga pojma koji se od XVII. pa do XIX. st. u raznim kazališnim sredinama i različito tumači. Ovdje moramo odbaciti englesku ili francusku definiciju iz XVIII. ili XIX. st. koja ne uzima u obzir glazbenu sastavnicu, već melodramom naziva sentimentalnu kazališnu vrstu bogatu zapletima, obično usmjerenu na buđenje ne odveć uzvišenih čuvstava gledatelja. Talijanska terminologija koju smo mi preuzeli, označava melodramom uglavnom prijelaznu fazu između ranobarokne drame i opernog libreta, s pojavom zbora kao nositelja navlastito glazbenih brojeva, a ne dramaturgijskih uporišta u antičkom smislu, a zamjetljiva je i autorova težnja da prema načelima operne dramaturgije upotrebljava duete ili samostalne nastupe glavnih lica u fakturi već poznate operne arije. Gundulićeva »Prozerpina« bit će dakle melodrama u kojoj se zasigurno i pjevalo i govorilo. Posebice je zanimljiva neizravna autorova pripomena o načinu scenskoga pjevanja, za koje se kaže da se izvodi *u nov način drag i sladak* (stih 187). Ovo je možda i najbolja potvrda o glazbenoj sastavnici »Prezerpine«, jer Gundulić očito nije uzalud pripomenuo kako u svom djelu uvodi nov način korišćenja glazbenoga elementa. Njegovi dvopjevi i zborni ansambli-prizori najbolje obrazlažu pretpostavku da je djelo bilo u većem svom opsegu tretirano kao operni libreto.

Toj pretpostavci u prilog govori i činjenica da Gundulić propisuje više vrsta korova za svoj libreto ili melodramu. Ponajprije »kor pastijera« koji se sastoji od četiri lica, potom »kor furija od pakla« koji ih ima samo tri što je, obzirom na tradicionalnu podjelu glasovnih registara sopran-alt-tenor-bas podosta neobično, a potom još četiri kora bez podrobnije oznake broja članova u njima, no pretpostavljamo da ih je u svakom, obzirom na spomenutu glazbenu komponentu moralo biti najmanje četiri ili četvoro. To su bili »kor božica«, »kor vila dubravskih«, »kor dvorkinja« i »kor dvorana«. Ako izuzmemo idealnu podjelu, koju niti razvijenije kakvo kazališno središte nije moglo imati, onda valja pretpostaviti kako je Gundulićev redatelj morao imati barem dva zbora neprestance u pripravi za nastup, dok bi se drugi preoblačili, budući da su kostimna obilježja korova vrlo precizno izražena već u njihovoj pripadnosti zemaljskoj, arkadijskoj, božanskoj ili podzemnoj sferi. Ako je u svakom zboru moralo biti barem četiri glumca, odnosno pjevača, onda bi se broj članova kazališne družine koja je izvodila ovu melodramu mogao kretati oko 25 sudionika, što je naspram Držićevim družinama već zamašan pothvat u organizaciono-provedbenom smislu te predstavlja teže ostvarivu zadaću u gradu koji se može u to vrijeme osloniti isključivo na amatersku djelatnost u pogledu opreme pozornice i prigrtaavljanja glumačke odjeće.

Premda je »Arijadna« tiskana u Jakinu 1633, vjeruje se da je bila prikazana 1615, i to od družine vlasteličića čijem je članu Marinku Frana Tudiševiću i posvetio Gundulić svoj prijevod Rinuccinijeva libreta za Monteverdijevu operu. I u ovoj se posveti spominju *velicie slave* kojima je Tudiševićeva družina *jur prikazala* ovo djelo u Dubrovniku, no nemamo danas nikakvih vjerodostojnih podataka o mjestu njegove izvedbe. »Arijadna« se očito više pjevala no govorila, no pitanje je na čiju glazbu. Još je Mirko Deanović god. 1931. pokušao utvrditi⁴ kako se Gundulićev prepjev nije mogao pjevati na Monteverdijevu glazbu, budući da poradi suviška stihova u hrvatskom prijevodu nije mogla biti upotrebljena Monteverdijeva partitura. Ovo bi se stajalište moglo, a i ne bi trebalo prihvatiti, jer se za potrebe predstave, kao što to operna praksa dokazuje, libreto može sažimati i kratiti, čak i mijenjati, samo da bi prijevodna varijanta našla svoju sukladnost s glazbenom partiturom koja uvijek ostaje kao nepovrediva konstanta izvedbe, ukoliko se, naravno, i ona ne sažima. No tada se kraćenja provode cjelovito i dramaturgijski a ne parcijalno. Čini se, prema analizi Gundulićeva prijevoda, da se

»Arijadna« samo djelomice pjevala, posebice zbarske partije i završetci činova koji pokazuju posve opernu strukturu, a da je zacijelo veći njen dio prikazan kao dramska predstava.

Scenski prostor pretpostavlja arkadijski okoliš — *sred lipe zeleni* (stih 310), kamo zamjetljivo dopiru zvuci iz luke i glas trubalja što najavljuju Tezejev dolazak. U toj je ranoj fazi hrvatskoga baroknoga glumišta teško zamisliti kako je prikazan Venerin dolazak na pozornicu (poslije stiha 1793) koja *iz mora iziđe*, no bit će da je za tu prigodu poslužilo propadalište. Pri kraju (didaskalija iza stiha 1805) govori *Jove s neba*, pak pomišljamo da je glumac izgovarao svoje stihove s kakva povišena položaja u dnu prizorišta, a nije se spuštao na stroju u razinu pozornice, što bismo kao scensko-tehnički postupak već prihvatili u nizu sličnih slučajeva kod Palmotića, no dvadesetak godina kasnije, kada zreli barokni scenski tehnicizam bude posve zavladao dubrovačkom pozornicom. Povodeći se za Rinuccinijem, ali nešto i sam mijenjajući, Gundulić je neizravno skicirao pojedine kostime Tezeja i njegovih pratilaca. Tezejeve su čete oružane, nose blistave kacige s perjem, štitovi im sjaje na suncu, a Tezej sâm je u *vezenu zlatu*. To bi sve, ako prihvatimo ovakvo čitanje teksta, a u kontekstu glumišno-povijesne prosudbe dužni smo dramsko djelo raščlaniti upravo ovako, pretpostavljalo izvanredno impresivnu sliku izvedbe »Arijadne«. Ako pak pomislimo na činjenicu da je neprijeporno kako su djelo prikazali vlasteličići koji su za predstavu upravo ovako opisanu odjeću i oružje mogli posuditi iz kućnih »garderoba«, onda pretpostavke o bogatoj opremi Gundulićeve prikazbe i ne izgledaju nemogućima. Petnaestak glumaca i tri »zboraa« (ribari, Tezejevi vojnici i »bojnici« Bakovi) pretpostavljaju najmanje petnaestak članova Tudiševićeve družine.

S deset svojih prepjeva, prijevoda i adaptacija, Gundulić je dubrovačkom kazališnom podneblju bio pokazao da je ne samo dramatičar koji zna posegnuti za časovitim modernim i zahvalnim dramaturgijsko-tematskim izričajem, već da je u svakom pogledu bio i obnovitelj kazališnoga života pod imperativom novih, baroknih scenskih zakonitosti. Nije to još, naravno, onaj barokni scenski zamah što će doseći svoju najvišu točku u Palmotićevo kazalištu koje je odista, u najbujnijim svojim slikama, izrazilo svu pompoznu teatralnost koja će europskim glumištem zavladatai već u drugoj četvrti XVII. st. Gundulić je svojim mladenačkim djelima otvorio prostore novim inscenatorskim načelima, pa kada bi se očekivalo da će svojim posljednjim scenskim akordom, »Du-

bravkom« 1628. najaviti Palmotićeve kaskade pozorničkih efekata, jer prva Palmotićeve melodrama ili opera, »Atalanta«, dolazi na pozornicu 1629, dakle neposredno nakon »Dubravke«, Gundulić ne kreće naprijed u blistavi iluzionizam baroknoga teatra, već se zaustavlja i daje pozornici djelo što će pastoralnu scensku sliku temeljenu donekle na zasadama prošlih, minulih vremena, uzdići do neponovljiva svečanoga finala čitave jedne kazališne vrste, a u hrvatskom glumištu i epohe. Od Vetranovićeve pastirskih prizora i Držićeve »Tirene« do Gundulićeve »Dubravke«, pastorala je scenski živjela u okolišu serlijevske pozornice. Gundulić je očito radije crkvom ponešto mijenjao u zaključnoj sceni standardno prizorište, no da svoju pjesničku i političku viziju vlastita okoliša ugleda na pozornici koja bi svojom razvedenošću i likovnim baroknim obilježjima zagušila autorsku namisao koja je u »Dubravci« očito bitnija od kazališnoga izraza koji se na njoj može izgraditi.

IV

U kontekstu pokušaja što nastajahu gotovo u okrilju Gundulićeve mladenačkoga izraza a prije Palmotićeve vladavine hrvatskim kazalištem, zanimljiva je pojava prijevoda Rinuccinijeva libreta za Perijevu operu »Euridice«. Ovaj prijevod, a gdje gdje bismo rekli i prepjev, mjestimice čak i scenska adaptacija, tiskan je u Mlecima 1617, no podataka o dubrovačkoj izvedbi ne posjedujemo. Da je ova Primovićeve »Euridice« izvedena, ona bi morala biti isključivo pjevana i svirana, jer je djelo pravi operni libreto s jasno izraženim solističkim i zbarskim dijelovima, kao i mnogobrojnim dvopjevima pa i tropjevima. Primović je svoju adaptaciju očito namijenio izvođenju, a pobliža analiza njenih scenskih obilježja pokazuje već posvemašnje uklapanje u barokne karakteristike, što dokazuje da je Primović svjestan ne samo novih glumišnih odnosa, već i mogućnosti dubrovačke kazališne prakse. Naš autor poštuje Rinuccinijevu didaskaliju po kojoj se pastoralno prizorište iz prva tri čina mijenja u četvrtom, i ponovno se iz arkadijskoga okoliša radnja slično Gundulićevoj »Prozerpini«, seli u podzemlje. Izrijeком se kaže u didaskaliji: *promjenjuje se šena, kažu se strane paklene*. U petom se pak činu zbivanje opet vraća u prostor prva tri čina. I ovdje je jedinstvo mjesta napušteno, a pozornica očito postala mjestom za razvedeni scenografski izraz.

Još dok se Gundulićeva »Dubravka« nije bila pojavila 1628. »prid Dvorom«, a očito je kako je pisana 1627, nastalo je pri kraju te godine Kašićevo dramsko djelo »Sv. Venefrida«. Autorov pripis na rukopisu⁵ odakle razabiremo da je djelo dovršio 26. prosinca 1627. jamči kako još nije mogao vidjeti ni Gundulićevu »Dubravku« niti kasniju Palmotićevu »Atalantu«. Ipak, njegova »Sv. Venefrida«, a posebno scenski prostor za tu duhovnu dramu, svjedoči — bez obzira na izvornost Kašićevih kazališnih pobuda, nazočnost svijesti o mogućnosti uprizorenja i takva djela u onodobnom dubrovačkom kazalištu. Bartol Kašić, učeni isusovac koji će, dakako, ostati poznatiji u hrvatskoj kulturnoj povijesti kao pisac gramatike više no kao dramski autor, napisao je svoje scensko djelo kao superior dubrovačke isusovačke rezidencije, namislivši ga posve u duhu katoličke obnove. Stoga je »Sv. Venefrida« tipično djelo za isusovačko kazalište koje je posebice u Zagrebu i Varaždinu, ali začudo ne i u Dubrovniku, odigralo bitnu ulogu u našem glumišnom životu sredine XVII. i tijekom XVIII. st. Kašić je svoju dramu nazvao »trionfo od čistoće«, odredivši i sam njenu vrstu, pri čemu je kvalifikativ »čistoća« više teologijsko-moralni no književni pojam. »Sv. Venefrida« je pravi barokni duhovni »trionfo«, raskošan u svojoj scenskoj slici, bogat scenerijom i fantastičnom odjećom, pompozan u zbivanjima i posve očito namijenjen ponajprije oku, a tek onda duhu.

Kašić je u svojoj drami iskoristio sve što je o scenskoj tehnici ili čuo, pročitao ili pak osobno vidio u Italiji, pak uz tekst ostavlja i posebni dodatak, svojevrsni redateljsko-scenografski i kostimografski napatuk. Danas bismo rekli redateljsku knjigu. Nažalost njoj nedostaje posljednji list, na kome je osim nadnevka dovršenja djela po Fancevljevu mišljenju zapisan i datum izvedbe. No ostanimo uvjereni u pretpostavku kako Kašić nije jamačno uzalud pisao svoje napatke i da je svoj »trionfo« namijenio kakvoj družini za izvođenje, jer ni u jednom djelu starije hrvatske dramske književnosti ne postoji toliko izravnih i stvarnih redateljskih uputa kao u »Sv. Venefridi«. Važnija možda od ovih pretpostavaka jest činjenica da će kasniji Palmotić, onaj u rasponu od »Pavlimira« do »Andromede«, mjestimice pokazivati svojevrsno ugledanje na Kašićev tehnički postupak, bit će u njega sličnih efekata i scenskih rješavanja, pak je očito da je poznavao Kašićevo djelo. I dok je u »Atalanti« scenski još uvijek suzdržan, naslanjajući se više na »Dubravku« no krećući u posvemašnji barokni iluzionizam, od »Pavlimira« dalje Palmotić pokazuje sve veće korišćenje barokne scenografske, dakle iluzionističke

scenske tehnike koju mu je Kašić tako bjelodano predočio u svom »trionfu«.

Za svoju »Sv. Venefridu« Kašić je propisao četrdesetak glumaca, tri(!) dječja zbor, posebni zbor od devet anđela koji se javljaju s nebesa, paklene »hudobe« u zasebnoj skupini, te kor anđela koji se na pozornicu spušta iz oblaka. Od naputaka u redateljskoj knjizi najzanimljivije su njegove scensko-prostorne indikacije, pisane talijanskim jezikom, a gdje-kada hrvatskim izričajima u pojedinom pojmovnom sklopu. Kašić točno poznaje perspektivnu pozornicu s kulisama i stražnjim prospektom. On propisuje za prvi prizor: *Questa P. a scena deve haver la prospettiva in faccia del popolo una apparenza di Chiesa et un bello apparato*. Pri tome je jasno da se riječ *prospettiva* upotrebljava u scenografsko-prostornom smislu kao element dekora i to one standardne barokne sheme koja je u dnu prizorišta imala oslikani prospekt. Ostala dva elementa barokne pozornice, kulisu slikanu na platnu i lûk, Kašić očito nije zaboravio. Već u naputku za I/3 kaže: *Scena 3. a sarà tutta in prospettiva di tella negra con fiamme sopra dipinte*. Ili u I/5 dolaze *Giardini, boschi e monti vestiti d'alberi*, u II/2 *campagna in prospettivo città, fortezze, torrioni, armi artegliari*. Za čas se iz ovakova okoliša nađemo u IV/4 *in palazzo regio nelle stanze segreti*. Kostimi su za ovu predstavu bili izuzetno raskošno indicirani. Svećenici se pojavljuju u raznim haljinama i nose raznovrsne rekvizite, sve podrobno opisane, laički su kostimi *alla inglese*, blistaju se vojničke odore i oprema, đavoli su u crnoj koži, s rogovima i repovima, Belzebub je u vojničkoj uniformi u potpunoj ratnoj opremi, anđeli u bjelini sa cvijećem u kosi, kraljica s dvoranima nosi otmjenu odjeću, dječji zbor nastupa u kratkim haljinicama, kralj je odjenut u bijeli pozlaćeni oklop a na glavi ima krunu, Asmodej, jedan od »četiri hudobe« sprijeda mora biti maskiran kao Oton, a straga je crn, s repom i rogovima koji se razabiru pod šeširom. Ima u predstavi bogata namještaja, manjih akcesorija, letećih strojeva na kojima pjevaju anđeoski zborovi, a kao posebno scensko čudo spominje se glava nesretne djevice Venefride iz koje u određenu trenutku mora liti krv. Tradicionalna je scenska slika misterija i mirakula upotpunjena ovdje baroknim načelima, pri čemu je posve jasno da je književna podloga ovakovu scenskom zbivanju bila posve nevažna. Kašić je barokni spektakl doveo i udomio na dubrovačku pozornicu i time bitno utjecao na razvoj Palmotićeve scenske mašte.

Jasno je da književna podloga ovakovu scenskom zbivanju nije mogla biti drugačije zamišljena do jednostavno-ilustrativno. Kašićev dramaturgijski sustav je gotovo priprost, i on je u njemu običnim nizanjem prizora ispričao pripovijest o djevici Venefridi, očitо usredotočen na vjerski podtekst kojim je želio prodrijeti do općinstva. Navlastito pak Kašić misli na scenski okvir u kome će prikazati svoju dramu, jer on kićenosti nadomještava manjak književno-dramaturgijske izvornosti. Kašić pretpostavlja publiku, on izrijeком već u naputku za prvi prizor govori *prospettiva in facia del popolo*, pri čemu je pozornica očitо smještena sučelice mogućim gledateljima. Gdje je bio zamislio mjesto svojoj baroknoj pozornici, tko bi mu je u onodobnom Dubrovniku mogao izvesti onakvu kakvu je u didaskalijama bio skicirao gotovo scenografskim potezima premda se zadovoljavao tek opisom pojedina prizora, sve to možemo tek nagađati. No nipošto ne smijemo odbaciti pomisao da je neizravno, upravo uputama i scenografskim domišljajima utjecao na daljnji razvoj scenske mašte u Dubrovniku, posebice Palmotićeve. Ubrzo nakon »Atalante« koja pretpostavlja arkadijski okoliš i u scenografskom smislu nastavlja na Gundulićevu »Dubravku«, ostajući donekle unutar serlijevskih odredbenica, Palmotić će već u »Pavlimiru«, dakle tri godine poslije svoje prve predstave, četiri poslije »Dubravke« a pet nakon dovršetka Kašićeve »Sv. Venefride«, odustati od umilne dubrave kao jedinstvenoga prizorišta svojih melodrama i krenuti u pompozne kraljevske odaje, u podzemlje, na otoke i put fantastičnih podneblja. Razbit će i jedinstvo mjesta scenskoga zbivanja (u što naši stariji povijesnici književnosti, ne hajući za kazališnu sastavnicu dramskoga djela nisu htjeli povjerovati), glazbu će smatrati jednakopravnom govorenoj riječi, a scensku tehniku neophodnim pomagačem u odvijanju pretpostavljenoga tijeka radnje. Da ga je Kašić svojim naputcima i opisima prizorišta u mnogim pojedinostima podučio, bit će, vjerujem s teatrološkoga aspekta neprijeporno.

U Palmotićevu »Pavlimiru« politička, odnosno domoljubna namisao još je toliko snažna da preteže nad vizualnim blještavilom njegove barokne pozornice. No uz vile i »pastijere« pojavljuju se »nakazni pakljeni«, čini se moreška s lukovima i strijelama, a zbarske, dakle pjevane partije su znatne. U »Akilu« se radnja zbiva u prirodi, na zelenoj čistini, no očitо je da je Palmotićeve pozornica već baroknih obilježja s kulisama

(to je 1637. god), jer *Kiron pjeva iza dubja*, i to višekratno. No valja naglasiti kako to pjevanje nije moglo biti iza pozornice, već upravo na prizorištu, dakle glumac je bio zaklonjen kulisom. Kostimi su u ovoj predstavi morali biti naročito bogati, jer Ulise i Diomedea dođu najprije na pozornicu u vojnoj opremi, a potom *meću haljine od trgovaca* i to iz *Indostana* (usp. stihove 207, 1056 i didaskalije). Akile se pak preoblači u žensku odjeću, drugi je puta oružan lukom i strijelama, a pojavljuje se i u viteškoj odori (stih 2476), što sve pokazuje izrazitu potrebu kostimske opreme predstave. Djevojke su pune nakita, crnac ima zlatni handžar, a Kiron za sebe govori da mu je izgled kao u bića koje je *pola životinje pola čovjeka* (stih 2059—2062).

Tragikomedija »Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo« ima tek jedan čin i razmjerno je kratka, broji tek 1035 stihova, naspram 3685 »Pavlimirovih« ili 2890 »Akilovih«. Na njenoj izvedbi 1639. prvi se puta Dubrovčanima predstavila družina »Orlova«, i možda je s razloga toga debuta Palmotić dao nevježama kraći i lakši komad. Djelo je do nas doprlo bez didaskalija, a očito je kako radnja na pozornici nije bila posebice živa. Ajače i Ulise morali su jedino biti dolično odjeveni i pod oružjem, Agamemnon je jamačno imao nasred pozornice prijestolje, i to je sve što bismo iz Palmotićeva teksta mogli danas saznati o njegovoj pozornici. Možda je od ovih obilježja zanimljivija činjenica da je do izvedbe došlo godinu dana poslije senatske odluke kojom je kazalište izuzeto od ekonomskih mjera štednje proklamiranih tada u Dubrovniku.⁶ Kazališni razvoj prema posvemašnjem baroknom iluzionizmu bijaše time slobodan, no Palmotić očito ne želi još do kraja iskoristiti senatsku odluku i kazališnoj praksi daje »Natjecanje Ajača i Ulisa« koje svojom škrtom scenskom slikom nijednoga od senatora nije moglo natjerati na razmišljanje o uzaludnu trošenju novca u kazališno-scenografske svrhe. No već iduće sezone, 1640, Palmotić izlazi pred javnost svojom »Elenom ugrabljenom« koja je scenski još uvijek suzdržana, no već širih zamaha od »Natjecanja...«, ne izražavajući još bujnost pozorničke mašte kao naredne Palmotićeve melodrame. Vjerujem kako smijemo navesti razlog našoj pretpostavci.

God. 1638. izašlo je, naime, u Ravenni, tiskano u dva sveska kapitalno djelo scenografa Nicole Sabbattinija *Pratica di fabricar Scene e Machine ne' Teatri*, knjiga-priručnik koja je presudno utjecala na sve daljnje režije i scenografije baroknoga kazališta ne samo u Italiji, već pretpostavljamo i u Dubrovniku. U prvom dijelu svoje knjige Sabbattini

govori uglavnom o kulisama, položaju i upotrebi onodobnih rasvjetnih tijela, dakako lusteri sa svijećama i načelno raspravlja o perspektivnoj metodi rješavanja temeljnih odredbenica scenskoga prostora. Drugi je svezak Sabbattinijeve knjige posvećen svim onim efektima bez kojih je barokna kazališna predstava nezamisliva. Opisuje se konstrukcija i funkcioniranje propadališta, namjena uzvlaka i povlaka, način predočavanja pakla i podzemlja, morske površine s valovima ili nebeskih visina. Pričaju se nacrti za brodove što plove valovljem koje se talasa na pozornici u željenim amplitudama, pokazuje se kako scenom mogu izvirati i teći rijeke, pa se čak i rušiti vodopadi, kako se nebo može naoblačiti, a ljudi pretvoriti u pećine ili drveće. Nacrtani su i posebno objašnjeni svi svjetlosni i akustički efekti (*grmljavina, munja, duga*), kako se sjenom može dočarati potonuće broda, ingeniozno su predočeni nacrti za duhove koji se u željenom času pojavljuju a trenutak kasnije iščezavaju. Sabbattini donosi detaljne nacрте za raznovrsne leteće strojeve, zmajeve, junake koji na konjima jezde nebeskim prostranstvom, školjke koje se pojavljuju dižući se iz propadališta, otvaraju se na pozornici a iz njih izlaze Nereide kao i još za mnogo sličnih scenskih efekata. U njegovim je knjigama sadržan sav vizualni instrumentarij i rekvizitarij potreban baroknom kazalištu. Sabbattini u jednom poglavlju crta i objašnjava kako se čitavi gradovi za čas mogu na pozornici srušiti i nestati, a riječi »preobrazba« i »iluzija« poput misli vodilje vladaju tim osebujnim scenografskim traktatom.

Nije li možda Palmotić čitao, ili čak i proučavao nacрте objavljene u Sabbattinijevim knjigama, kada se upravo nakon »Danice« 1644, u kojoj se uglavnom od bitnih scenskih radnja *tanac vodi i pjesni poju*, odjednom u »Alčini«, izvedenoj 1647, javlja niz scenskih situacija koje podsjećaju na Sabbattinijev priručnik. No već je prije Junijeve »Alčine«, 1646. u »Didoni« što su je izveli »Smeteni«, Jaketa Palmotić Dionorić postupio u scensko-prostornom smislu inovatorski. U njega se radnja zbiva u zatvorenom prostoru, očito u prijestolnoj dvorani gdje Enea sjedi na vladarskom mjestu. Dionorić točno naznačuje kako se *rastvaraju prizori uz pjesni i prikazuje se prijestolje*, a kasnije se isti ti »prizori« zatvaraju. Merkurio je u prologu drame *doletio zgar s nebesa mjesta u ova*, što još i ne mora značiti primjenu letećega stroja, ali je posve u duhu baroknih scenskih načela koja su omogućavala vještim majstorima pozornice i vizualnu prikazbu ovih neizravnih didaskalija, ovdje stavljenih u usta dramskoj osobi. Nakon Dionorića, Junije Palmotić u spo-

menutoj »Alčini« ima obilje pozorničkih efekata, tipičnih za barokno kazalište, njegovu scenografiju i kostimeriju. Pojavljuju se iz mora Sirene, a Proteo i Neptun dolaze na pozornicu *u konki*, tj. školjki, što je kao prijevozno sredstvo morskih božanstava često primjenjivano u ovako koncipiranom scenskom izrazu. U II/1 Melisa je sama *u karu*, a ta kola vuku neka morska čudovišta jer ona pjeva:

*Ustavite već tijek hrli
ki bi brži strijele ognjene,
moji letušti zmaji vrli
ki donijeste odi mene*

(»Alčina«, II/1, 563—566).

Upravo ovdje valja podsjetiti na činjenicu da je arhetipske elemente barokne scenografije uveo u hrvatsko glumište Marin Držić u svojoj »Hekubi«, gdje se na pozornici već pojavljuju vile u kolima, a ponavljamo da su kola, školjka i brod bitni sastavni dijelovi scenskoga spektakla u baroknom kazalištu i služe kao tipizirani atributi mitologijskih bića pri njihovu dolasku na prizorište. U Palmotićevoj »Alčini« šuma i drveće već su očito ili plastično ili perspektivno po sustavu baroknih »ulica« jasno vidljivi na pozornici jer su Ruđer i Aspergo neko vrijeme *u dubu*; kor vitezova što je bio sjajno opremljen oružjem i svakovrsnom bojnom opremom odjednom se *preobražuje u Alčine*. Barokna su se redateljska, a napose scenografska načela već vidno razmahala Palmotićevoom pozornicom.

U »Laviniji«, njegovu posljednjem sigurno izvedenom scenskom djelu, unutar teksta nailazimo na dosta redateljskih i scenografskih naputaka. Čuju se trublje, pali se vatra, prinosi žrtva, Eneju ranjava strijela, a sva tri čina završavaju plesom dvorkinjica uz solo pjesmu, dok zbor nastavlja potom na njihove arije.

Slijedeće Palmotićeve melodrame obiluju didaskalijama ili neizravnim redateljskim uputama, već su pravi barokni scenski spektakli, no nažalost ne znamo niti što možemo pretpostavljati o njihovoj izvedbi. Obilje fantastičnih prizora u njima možda je i bilo uzrokom što nisu ugledale pozornice, no ne bismo smjeli posve odbaciti mogućnost njihove prikazbe, budući da nitko ne može pouzdano tvrditi kako u Dubrovniku nije bilo takvih scenografa koji bi mogli izvesti sve što je Palmotić namislio u tim melodramama. Pogotovu ako pretpostavimo da su to

mogli biti i gosti iz Italije, kao što se to zbilo jamačno prigodom premijere »Atalante«. ⁷

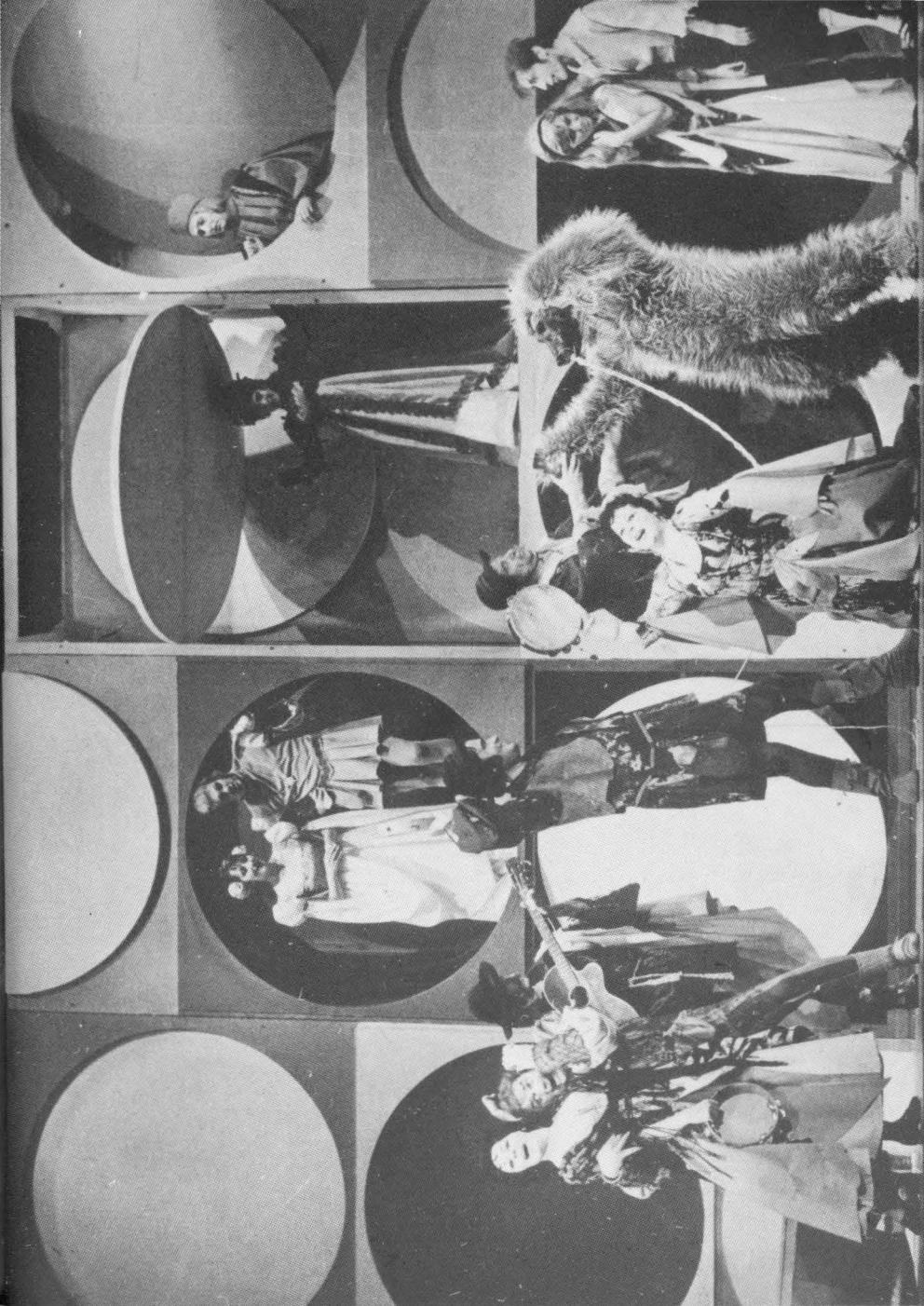
U golemu djelu »Captislavi« od gotovo 4000 stihova sve se zbiva mirno do posljednjega čina, kada se u V/2 pojavljuju Gradimir i Captislava na galiiji koja će na kraju prizora otploviti, u V/5 se dapače *rastvara gora i ishodi Sjevernica iz gore i manjici Pigmeji*, galiija će se u 8. prizoru istoga čina vratiti na pozornicu, a to se sve do tada nije moglo vidjeti na dubrovačkoj pozornici. No kulminaciju će Palmotić doseći u »Bisernici«. Strašni Vilozmaj pojavljuje se u nekim ognjenim kolima:

*a u Kremsku ću nju državu
vrh ognjenijeh kola odnijeti*

(»Bisernica«, II/5, 1144—1145)

Vila Sjevernica jaši u III/2 krilatoga konja (usp. i opet Sabbattinijevu knjigu!), u III/4 Vilozmaj i nemani paklene izlaze i pjevaju, a potom *kolo čine pod trublju*, a dalje će strašni Vilozmaj, navukavši na se odoru Oritrijesa doći na pozornicu u već spominjanim *kolijem ognjenitijem s Bisernicom ugrabljenom*. Pri kraju se predstave efekti barokne scenarije gomilaju nezaustavljivo: *ovdi se Vilozmaj zaletiva put nebesa u kolijeh ognjenitijeh*, dok Sjevernica *s konjom krilatijem* sleti na scenu usred bitke što se na njoj vodi. U »Ipsipili« kao da je Palmotić htio malo predahnuti, i svu je pozornost očito posvetio glazbenoj sastavnici izvedbe. Kod »Armide« već kreće u nova istraživanja scenskih efekata i primjenjuje propadalište jer u II/1 *scena pada*. U »Došastju od Enee k Ankizu njegovu ocu« već se u prologu najavljuju dva scenska prostora, najprije *strašan pakao*, a potom *strane blaženih*, što je kasnije Palmotić i proveo, pa je tako prvi puta u svome kazalištu razbio jedinstvo mjesta zbivanja. Posvemašnje priklanjanje baroknoj spektakularnosti i višestrukim promjenama prizorišta Palmotić je pokazao u »Andromedi«, djelu što mu ga književna povijest tek od nedavna pripisuje. ⁸ Početak zbivanja očito je pred prospektom koji prikazuje kraljevski dvor, no ubrzo se pozornica i to višekrat no tijekom zbivanja mijenja. Andromeda je svezana na otoku u III/1, a u istom prizoru iz mora *ishode Nereide srdom morskom*, pa već poradi te nemani morske u slijedećem prizoru, a to je III/2, *do-*





hodi Perzeo iz aera na konju. On će Srđi, nakon što su Nereide pobjegle, zadati nekoliko teških udaraca kopljem (III/3), odrubiti joj glavu i pokazati je publici, a ona se, pobijedena, pretvara u kamen, odnosno po Palmotiću *obraća u školj*. Doista fantastično ako je bilo izvedeno ili uopće izvodivo, premda nam već često citirani Sabbattini pruža upute i podatke i za takve tehničke domišljaje. Perzeo tek tada silazi s konja, Andromeda čedno pokriva svoje golo tijelo i prizorište se odjednom mijenja i gledatelji pred sobom ponovno vide prospekt kraljevskoga dvora, pred kojim se uz pjesmu i ples odigrava sretan finale. Ako pomislimo da Palmotić nije jedini koji je napisao scensko djelo o Andromedi i Perzeju njenom spasitelju i kasnijem mužu, valja razmotriti tek jedan veliki primjer iz svjetske barokne dramatike. Zanimarivši ovom prilikom Calderona, pogled nam na Corneilleovu »*Andromède*«, koju je sâm autor nazvao »*pièce à machines*«, otkriva gotovo isto prizorište. I Corneille ima bogatu i fantastičnu scensku radnju, gotovo istovjetne efekte a bujna autorova mašta je za parišku premijeru 1650. predvidjela u detaljnom redateljskom komentaru i naputku sva tehnička rješenja i glazbeno-plesne umetke. Možda se upravo zbog efekata kojima obiluje dramsko-scenska vizija mita o Andromedi i Perzeju Palmotić i latio ovoga tako često eksploatiranoga motiva, kako bi na dubrovačku pozornicu donio ne samo najsuvremeniju već tada očito i najprivlačniju transpoziciju mitologijske inačice što je vladala europskim pozornicama i u pjesničkim vizijama i jednako tako u likovno-tehničkim preobrazbama.

Scenografsko-likovna komponenta morala je biti vrlo snažna i u Palmotićevim »*živim slikama*«, »*baletima*« odnosno pravim baroknim »*trionfima*«, pretpostavljamo upravo ovim kazališnim vrstama što su mogle nastati na temelju njegovih scenarija »*Glas*«, »*Kolombo*« i »*Gosti grada Dubrovnika*«. Te žive slike bile su i blještavi mimohodi oružja i odora, zastava i glazbala, ali su mogle biti i baleti, u svakom slučaju scenski spektakli što su se prelijevali dubrovačkom pozornicom kojom je kao gospodar sviju scenskih čuda i čarolija Junije Palmotić vladao prije svega kao kazališni znalac. Ne niječući književno-povijesne prosudbe koje su očito na mjestu, Palmotića možda i njima usprkos valja vratiti u okrilje glumišta za koje je stvarao i koje je stvorio kao jedini pravi barokni dramatik hrvatski.

VI

Kada su izvedene posljednje Palmotićeve drame ne znamo. No njihova je scenska jeka očito odzvanjala Dubrovnikom i njegovim teatrom čim se u niza pisaca pojavila želja za osobnom potvrdom na pozornici koja je zacijelo bila ono najpogodnije mjesto što je dramatiku moglo osigurati punu književnu afirmaciju. Snaga Palmotićeve baroknoga kazališnoga izraza bijaše tako prodorna da su nastavljajući na njegovu sliku, svoga uzora nasljedovali ne samo neposredni nasljednici kao Pucić Soltan, već i neki od minoresa što su se javili u doba prevlasti komedije. Oni su i dalje snovali pozornice sa svakovrsnim efektima, vjerujući u moć takova teatra, a ne hajući nimalo za nove scensko-prostorne odnose. Njih je, uglédanjem na dramaturgijski sustav improvizirane talijanske komedije donijela tzv. »anonimna« komedija. I dok su se njene predstave mogle ponovno igrati na serlijevski strukturiranoj pozornici gdje su portali kuća s vratima i prozorima u jednostavnom perspektivnom rasporedu dostajali za praćenje i razumijevanje svake akcije (osim »Vučistraha« gdje je prizorište sa spiljom koncipirano kao fantastični barokni ambijent), bilo je dramatičara što su slijedeći Palmotića, bitna obilježja svoga inscenatorskoga domišljanja gotovo preuzetno doveli do neostvarivih razmjera.

Vice Pucić Soltan, Dživo Gučetić, oba mlađa Gundulića, Džore Palmotić i Antun Gleđević sa svim svojim preradama, prijevodima a rjeđe i izvornim djelima očito nisu imali znatnijeg kazališnoga uspjeha. Rjeđe su i dolazili do pozornice, tako da osim Pucića i njegove dvije melodrame, te »Sunčanice« jamačno Šiškovce, i nema potvrde za izvedbe većeg broja dramskih djela melodramskoga karaktera u XVII. st. Ponovna će barokna dramska predstava biti zamijećena tek početkom XVIII. st., ali tada već u zatvorenu prostoru »Orsana«, gdje su »Sjedi-njeni« igrali 1707. dramu »Oton«, posljednjega Gundulića-književnika.

Ostao je po svoj prilici u najvećoj mjeri i neizveden veliki dramski opus Antuna Gleđevića, premda u njegovu slučaju raspoložemo barem indicijama kako bijaše zamišljeno igrati koju od brojnih melodrama tog očitog epigona. Antun Gleđević mogao je ozbiljnije, prema uobičajenoj dubrovačkoj praksi, pomisliti na kazalište kada mu je bilo dvadesetak godina, dakle oko 1680, a tada je dubrovačkom pozornicom već vladala komedija. Upravo u ovoj pojavi i jest razlog neizvođenja svih

ovih spomenutih pisaca. Nakon Palmotićeve odlaska izgubljena je očito ona neophodna prijenosna veza između dramskoga autora i pozornice, pri čemu je dramatičareva uloga u Palmotićevu slučaju zasigurno bila i veća od savjetodavne onim družinama što su ga izvodile. Mislimo naime na redateljsku pomoć i neke scenografsko-tehničke upute. Protiv moderne, za Dubrovnik aktualne i duhovite komedije Gučetić, oba Gundulića, Džore Palmotić i Gleđević nisu se znali boriti. Očito bijahu nezakazališni ljudi koji nisu znali animirati kakvu družinu za svoje djelo. Promijenile su se ponešto i političke snage i njihova konstelacija oko Dubrovnika, popuštao je mletački pritisak pak se je i u kazalištu moglo naći oduška dugogodišnjoj zatvorenosti u patriotske teme i okvire, kada su domoljubni stihovi poput nekih Palmotićevih čak i u baroknoj melodrami iz mitolojskoga okoliša uspijevali podizati moral i duh Dubrovčana. Put komediji bijaše tada otvoren, dok je melodrama životarila više kao zakašnjelo vježbalište u stihotvorstvu i kao poligon za dokazivanje neostvarene scenske mašte, no kao podloga glumišnom činu. I Kana-velovićev prijevod Guarinijeva »Vjernoga pastira« igran u Orsanu 1688. možda je došao do pozornice zahvaljujući tek poznatu prologu što je trebao ismijati isusovce i njihove škole u Dubrovniku,⁹ dakle bio je benignom izlikom za žestoke invektive u posebno pisanoj predigri. Čitava je druga polovica XVII. st. u znaku komedije, pa je tako i već spominjani Gleđević uglavnom ostao posve nepoznat kazališnoj praksi.

Od sviju dramskih djela što ih je napisao jedino znamo da je za vrijeme dok je službovao u Cavtatu kao bilježnik odigrano u tamošnjoj crkvi 1703. »Porođenje Gospodinovo«,¹⁰ pastirska božićna igra koja je početkom XVIII. st. bila u scenskom smislu anahronizam utilitarnoga tipa. Ostale mu drame nemaju posebnih autorskih obilježja, ali pokazuju dobro poznavanje barokne scenske slike i tehnike. »Damira smirena« barokna je pastoralna igra melodramskoga karaktera koja bi na pozornici htjela iskazati i glazbenu i baletnu komponentu, pa je u scenskom smislu Gleđević pomalo i zakašnjeli sljedbenik mladenačkih Gundulićevih drama, tek s razlikom što posve u duhu baroknih načela mijenja prizorište pa se u njega vidi *dubrava s kućaricom*, potom *kamara u dvoru s odrom*, pa *perivoj kraljevski*, *saloča kraljevska dapače* i *mjesto raskošno u perivoju kraljevskom koje je zgora više rijeke od Nila*, a posvuda se *kanta*, i *pleše balet*. Pri tom valja spomenuti kao posebnu i značajnu zanimljivost spominjanje riječi *balet* u Gleđevića. Nakon *tanca*, *moreške* i drugih oblika autorove didaskalije o plesnom scenskom izrazu.

a to je posebno bilo zamjetljivo u Palmotića. Gleđević je prvi među našim dramatičarima i kazališnim piscima uopće upotrijebio oznaku *balet*, dakle stručni termin čije je značenje očito dobro poznao. U »Ermijoni«, za razliku od »Damire smirene« koja je više glazbeno i plesno no dramsko djelo, Gleđević je htio stvoriti tipičnu baroknu melodramu punu domišljaja i efekata. Prema autorovim naputcima to je uz Kašićevu »Sv. Venefridu« dramsko djelo koje u razdoblju hrvatskoga scenskoga baroka stavlja pred redatelja i tehničare, naravno ako ih je bilo, najveće zahtjeve. Dok u I/1 udara *trublja a strumenti odgovaraju*, pada ubrzo na pozornicu *peča mramora*, a tada autorova mašta počinje nezaustavljivo napredovati. U I/6 *vidi se luka od Kolka a s jedne strane crkva boga Marta a s druge strane strahovita spilja*, brzo će potom na kraj dohoditi *jedna splav, duh će pakljeni nositi Edela put nebesa* a potom ga, očito iz zraka *metati u more*, nedugo se iza toga ljudi obraćaju u *dube* (Gleđević kao da je listao Sabbattinijem koji nalazi tehničko rješenje i za takve autorske zahtjeve), *Elpenore s bojnicima priobraćenijem u razne zvijeri dolazi* i pleše pozornicom i konačno će se uz mnoga presvlačenja, zamjene osoba i niza drugih efekata Čirčea udaljiti iz polja gledateljeva na *jednom drakunu po visinah nebeskijeh*. Uglédanja na uzore Gleđeviću očito nije uzmanjkalo, no premda se njegov barokni scenski izraz razmahao do neslućenih razmjera, vrijeme je takvih prikazba već očito bilo prošlo. Jer Gleđević očito nezadovoljan nehajem kazališnih praktičara za njegovo djelo, piše novu dramu u novim odrednicama. Nakon »Ermijone« koja se ne mora stidjeti epiteta *pièce à machines*, stvara »Zorislavu« koju je predao družini »Hrabrenih«, ali očito je da je i ova drama ostala neizvedena, premda ima nekoliko scenskih kvaliteta koje je onodobno glumište moglo spretno iskoristiti. U njoj su, to je u ovom kontekstu posebno zanimljivo, prvi puta u nas dosljedno opisani svjetlosni scenski efekti, i opet prema naputcima iz Sabbattinijeve knjige: *čini se baraška s lampim i s trijeskom i s gradom, koji netom pristane, spuštava se duga, vrh koje u jednom oblaku sjedi Iride*.

Izrazito baroknu scensku sliku, posebice bogatu scenografiju i kostimnu opremu zahtijeva Korčulanin Petar Kanavelović u svojoj »Muci Isukrstovoj«. Ova je »Muka« pisana i scenski namišljena kao barokna duhovna drama poput Kašićeve »Sv. Venefride« te pretpostavlja s nešto suzdržanom uporabom tehničkih efekata ipak već razvijenu baroknu pozornicu, opremljenu najnužnijim scenskim pomagalicama. Prema indikaciji na rukopisu i nekim kronologijskim podacima iz života i djelo-

vanja Kanavelovićeve, »Muka Isukrstova« sigurno je prikazivana na Korčuli 1663, a jamačno još i 1677,¹¹ pak bi to pretpostavljalo ne samo značajniju kazališno-predstavljачku djelatnost na ovom otoku u XVII. st., već moglo i roditi pomisao o postojanju zatvorena kazališnog prostora u Kanavelovićevo vrijeme, jer njegova »Muka« upravo zahtijeva pravu baroknu pozornicu-kutiju. No kako znamo da su i Palmotićeve barokne drame izvedene u Dubrovniku na otvorenu prostoru i da u njihovo vrijeme još nije bilo »Orsana«, to možda moramo biti zadovoljni pretpostavkom da je i Kanavelovićeve »Muka Isukrstova« igrana kao javna predstava na trgu, ali svakako na baroknoj, a ni u kom slučaju na kakvoj srednjovjekovno strukturiranoj simultanoj pozornici.¹²

Analiziramo li teatrološki Kanavelovićevo duhovnu dramu, odmah opažamo kako je ona tek temom, i to samo djelomice oslonjena na srednjovjekovnu dramaturgijsku tradiciju. Kristova je muka ovdje svedena gotovo na individualnu tragediju pojedinca u prijeporu s moćnicima protiv kojih pobunjenik ne uspijeva, a nije kao u medijevalnim primjerima iste tematske podloge široka, no isključivo u optičkom smislu dvodimenzionalna freska biblijskoga zbivanja na golemu zemljopisnom prostoru rascjepkanom u niz simultanih prizorišta. Kanavelović piše svojoj »Muci« prolog što ga jamačno pjevaju četiri anđela koji na pozornicu *dolijetaju*, a njihovi pojedinačni nastupi prave su barokne operne arije, dok je na kraju prologa naznačen već poznati i viđeni glazbeni *tutti*, s didaskalijom *svi*. Kanavelović je za svoju duhovnu dramu o Isusovim posljednjim danima namislio mnoštvo komparserijskih i zbornskih skupina, a to je pretpostavljalo i bogatu kostimeriju predstave. Kao i sve barokne drame i njegova ima jedan značajan prizor u nekom fantastičnom podneblju (kako bi, naravno, pružio prigodu scenografu i kostimografu), a to je ovdje III. čin koji započinje u paklu. Pojavljuju se Pluton, Megera i još neka podzemna božanstva iz poganske mitologije (što je izuzetna kontaminacija u hrvatskoj dramatici — jer se usred drame s kršćanskom pasionskom tematikom javljaju ne više anonimni vragovi, već stanovnici podzemnoga svijeta iz grčke mitologije) a svi su oni potrebni zbog stvaranja barokne, fantastične scenske slike. »Muka Isukrstova« mora imati pozornicu na kojoj su moguće brze promjene pomoću stražnjega prospekta, jer se kao glavna prizorišta u sva tri čina ali slijedeći u određenu dramaturgijskom ritmu spominju *grad, sala i kamara kraljevska, sala i kamara s odrom*, a to su tipične oznake scenskih prostora baroknoga glumišta za standardna mjesta zbivanja. No

Kanavelović pokazuje i poznavanje scensko-tehničkih zakonitosti svojega doba, što je, čini se, također uslijedilo nakon pojave Sabbattinijeva priručnika. On u drugom činu koristi propadalište, u paklu grmi i udara trijes, a očito da znade kada i kako valja upotrijebiti stroj za podizanje glumca iznad razine pozornice. Ako je to sve bilo i izvedeno prigodom korčulanske predstave, onda je Kanavelović bio značajna osoba u razvoju našeg baroknog scenskog stila, što je i dokazao drugim dramama koje mu se s dosta sigurnosti u novije vrijeme pripisuju, naime »Vuči-strahu« i »Sužanjstvu srećnom«, gdje je promjena prizorišta provedena ritmički u određenim zamjetljivim intervalima, a očito je da mu je scenski prostor koncipiran u strogo perspektivno-iluzionističkom rasporedu. I u ovoga se dakle pisca barokni inscenatorski sustav dokazuje kao jedino moguće i primjenjivo sredstvo uokvirenja vlastite književne i dramaturgijske namisli, što je posve u skladu s temeljnim kazališnim zakonitostima vremena u kojem je stvarao.

VII

Barokna pozornica nije, dakako, iščezla i nestankom naše melodrame, odnosno duhovne drame u južnohrvatskim gradovima. Ostala je navlastito zamjetljivom u isusovačkom kazalištu Zagreba, Požege, Varaždina i Osijeka već od sredine XVII, a naročito u XVIII st., kada predstava u isusovačkim kolegijima, bez obzira na jezik prikazbe (a glumilo se latinski, hrvatski i njemački), budu i dalje režirane i opremene posve u duhu baroknoga iluzionizma. No dramska podloga na kojoj su one nastajale danas nam je uglavnom nepoznata, tako da je i scenska slika isusovačkog kazališta u sjevernoj Hrvatskoj, premda znamo za stotine predstava, razmjerno skromnijih obrisa. Ipak, poneki podatak o kulisama i opremi koja se dobavljala iz Italije, rječito govori kako je hrvatsko kazalište i u XVIII. st. u većini svojih predstavljачkih emanacija vlastitu pozorničku sliku čvrsto temeljilo na baroknim inscenatorskim načelima što su tako bogato i raznoliko ostvarena u mnogim dubrovačkim predstavama. Kazališnih veza tada među hrvatskim sjeverom i jugom na žalost nije bilo, ali je duh vremena i jedinstvenost stila povezivala sva ova kazališna uporišta u jedinstvenu sliku, koja svoju cjelovitost može dokazati zahvaljujući upravo posvuda identičnim scensko-prostornim i scenografskim postupkom.

BILJEŠKE

¹ Usp: N. Batusić: »Držićeva redateljsko-inscenatorska načela«, *Dani hvarskog kazališta*, sv. III — renesansa, ČS Split, 1976. Jedina zasada identificirana predstava u Dubrovniku nakon Držićeva djelovanja, a još u XVI. st. neka komedija iz 1582. o kojoj je sve dostupne podatke publicirao M. Pantić, ne mijenja bitno naše pretpostavke. Usp: M. Pantić: »Manji prilozi za istoriju naše starije književnosti i kulture«, *Zbornik MS za književnost i jezik*, knj. 19/III; Novi Sad, 1971.

^{4a} Usp. nav. dj. Miroslava Pantića u bilj. 1.

² J. Torbarina: »Dubrovački Romeo i Giulietta«, *Dani hvarskog kazališta — uvod*, str. 83—94; ČS Split, 1975.

³ Usp. M. Pantić: »Nekoliko beležaka uz staru dubrovačku komediju Jerko Škripalo«, *Anali hist. instituta JAZU u Dubrovniku*, vol. IV—VI, str. 393—400; Dubrovnik, 1956; i »Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu u doba Gundulića i Palmotića«, *Pitanja književnosti i jezika*, knj. IV, sv. I, str. 65—75; Sarajevo, 1958.

⁴ Mirko Deanović: »Talijanski teatar u Dubrovniku 18. vijeka«, *Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*, str. 289—305; Dubrovnik, 1931.

⁵ Franjo Fancev: »Bartol Kašić 'Sv. Venefrida'«, *Vrela i prinosi*, br. 8, str. 116—168; Sarajevo, 1938 (s tekstom drame).

⁶ Usp. M. Pantić: »Arhivske vesti...«, cit. u bilj. 3.

⁷ Usp. istraživanja M. Pantića u citiranom djelu, bilj. 3: »Arhivske vesti...«

⁸ P. Kolendić: *Jedna srpska melodrama o Andromedi*, SAN — posebna izdanja, knj. 274; Beograd, 1957.

⁹ Usp. M. Pantić: »Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu druge polovine XVII. veka«, *Zbornik radova instituta za proučavanje književnosti*, knj. 2, str. 39—60; SAN Beograd, 1952.

¹⁰ M. Pantić: »Dubrovački pesnik Antun Gleđević«, *Glas SAN*, br. 240; str. 69—108; Beograd, 1960.

¹¹ Usp. NSKZ, rukopis djela, R-3184, te M. F. »Bibliografija radova, popis literature i kronologija predstava« u *Zbornik otoka Korčule*, br. 3 — radovi o Petru Kanaveliću; Korčula, 1973.

¹² Cvito Fisković je istražujući arhivalije na Korčuli otkrio niz kazališnih pojava već u XVI. st, no za XVII. i XVIII. nije još dao scenski detaljniji podataka. Usp. »Pokladne svečanosti i kazališne igre XVI. st. u Korčuli«, *Mogućnosti*, br. 5, str. 558—567; Split, 1975.